

Pietro Mascagni / Ruggero Leoncavallo

Parasztbecsület / Bajazzók

Cavalleria rusticana / Pagliacci



Farkasréti Mária, Gál Erika

Tartalom

Alkotók és szereposztás 4
Parasztbecsület 7
Cselekmény 7
Pietro Mascagni (1863-1945) 9
A *Parasztbecsület*ről 12
Bajazzók 17
Cselekmény 17
Ruggero Leoncavallo (1857-1919) 20
A *Bajazzók*ról 24
Commedia dell'arte 27
A verizmus 28
Két opera egy estén 31

Contents

Cast and creative 4
Cavalleria rusticana 34
Synopsis 34
Pietro Mascagni (1863-1945) 37
On Cavalleria rusticana 39
Pagliacci 42
Synopsis 42
Ruggero Leoncavallo (1857-1919) 46
On Pagliacci 50
Commedia dell'arte 52
Verismo 54
Two operas on a single night 57

Pietro Mascagni / Ruggero Leoncavallo

Parasztbecsület / Bajazzók

Cavalleria rusticana / Pagliacci

Operák olasz nyelven, magyar, angol és olasz felirattal
Operas in Italian with Hungarian, English, and Italian subtitles

Szövegírók *Librettists*
Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci (Parasztbecsület *Cavalleria rusticana*)
Ruggero Leoncavallo (Bajazzók *Pagliacci*)

Rendező *Director* **Georges Delnon**
Díszlettervező *Set designer* **Madeleine Schleich**
Jelmeztervező *Costume designer* **Prisca Baumann**
Magyar nyelvű feliratok *Hungarian subtitles* **Kenesey Judit**
Angol nyelvű feliratok *English subtitles* **Arthur Roger Crane**
A Gyermekkar vezetője *Head of the Children's Chorus* **Hajzer Nikolett**
Karigazgató *Chorus director* **Csiki Gábor**

Bemutató: 2014. szeptember 13., Operaház
Premiere: 13 September 2014, Opera House

Parasztbecsület *Cavalleria rusticana*

Turiddu **László Boldizsár**
Santuzza **Gál Erika / Szántó Andrea**
Lucia **Farkasréti Mária**
Alfio **Alexandru Agache**
Lola **Heiter Melinda**

Bajazzók *Pagliacci*

Canio – Pagliaccio **László Boldizsár**
Nedda – Colombina **Létay Kiss Gabriella / Sáfár Orsolya**
Tonio – Taddeo **Szegedi Csaba**
Peppe – Arlecchino **Szappanos Tibor**
Silvio **Haja Zsolt**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara, Énekkara és Gyermekkara
Featuring the Hungarian State Opera Orchestra, Chorus, and Children's Chorus

Karmester *Conductor* **Halász Péter**



Alexandru Agache, Heiter Melinda és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

Pietro Mascagni

Parasztbecsület

Cselekmény

Szicíliai falu húsvét vasárnap.

Turiddut, Lucia mama fiát halljuk, amint korábbi kedveséhez, Lolához énekel. Bár szerelme férjes asszony, érte akar a halált is vállalná, s nélküle még a mennyben sem lenne boldog... Tér a falu közepén. Látni Lucia mama fogadóját és a templomot.

Santuzza Turiddut keresi. Lucia azt mondja, fia Francofontéba ment borért, de Santuzza tudja, hogy látták őt előző éjjel a faluban. Lucia gyanút fog, amiért a fiú még nem tért haza... Házába invitálja a lányt, hogy nyugodtan beszélhessenek, de Santuzza nem meri átlépni Lucia mama küszöbét: „Nem léphetek a maga házába. Kitaszított vagyok."

Lola férje, Alfio, a fuvaros érkezik a térre vidáman a falu népének kíséretében. „Fuvarosnak szép az élet. Sokfelé jár..." – mondják a népek. Alfio elégedett az életével: kedvét leli mesterségében és szép feleségében.

Alfio óbort kér Lucia mamától, de az asszony szabadkozik: elfogyott, már elküldte a fiát, hogy szerezzen még. „Turiddut? De hisz itt van még. Láttam reggel a hazámnál" – mondja Alfio. Lucia mama döbbenten néz rá, de Santuzza csendre inti. A hívők a Regina Coelit éneklik. Alfio a templomba küldi az asszonyokat, ő maga pedig távozik. A falu népe a templomba tér – Santuzzát és Luciát kivéve.

Lucia mama nem érti, miért csitította őt Santuzza Alfio előtt. A lány emlékezteti az asszonyt Turiddu és Lola korábbi szerelmére, és bevallja neki, Lola nem nyugodott bele, hogy Turiddu mással legyen: a két régi szerelmes ma is szerető, ő pedig szégyenben maradt... Kéri Luciát, hogy imádkozzon érte; ő maga pedig még egyszer, utoljára megpróbál Turiddu lelkére beszélni. Lucia mama gondterhelten tér a templomba.

Turiddu érkezik. Santuzza beszélni próbál vele, de a férfi egyre csak hárít. Santuzza nekiszegezi a kérdést: „Hol voltál?" „Hogyhogy hol? Francofontéban" – válaszolja a férfi. Santuzza nem hisz neki: látta őt egy másik úton, s este maga Alfio látta őt a házuknál. „Így viszonzod a szerelmemet? A halálomat akarod?" – kérdezi Turiddu. „Szereted őt! Legyen átkozott!" – kiáltja elkeseredve Santuzza. Turiddu figyelmezteti a lányt, hogy ő nem lesz rabszolgája ennek a féltékenységi őrületnek. „Verj meg, bánts meg – szeretlek és megbocsátok. De túl nagy és erős az én kínom" – mondja elkeseredetten Santuzza.

„Ezer gyönyörű angyal ül az égben, de oly fess, mint ő, csak egy van…" – hallatszik Lola éneke, ahogy közeledik. Összetalálkoznak. Lola kis gúnnyal kérdezi, miért nem bentről hallgatják azok ketten a misét. „Templomba lépni csak a bűntelennek szabad!" – mondja Santuzza. A két nő szóváltásba kerül. Turiddu ott akarja hagyni Santuzzát, de végül Lola egyedül megy be a templomba. Santuzza békíteni próbálja a férfit, de az ellöki magától: „Menj, ne gyötörj engem!" Turiddu Lola után siet a templomba. Santuzzát elönti a fájdalom, dühében így kiált: „Legyen átkozott a húsvétod, te hazug!"

Alfio érkezik újra, és Santuzza mély bánatában elmond neki mindent: „Turiddu elvette a becsületemet, őt magát pedig a feleséged vette el tőlem." Santuzza megesküszik a fuvarosnak, hogy a keserű igazságot mondta neki, s azonnal meg is bánja, amit tett: „Hitvány vagyok, hogy elmondtam." „Ők a hitványak. Mielőtt lemegy a nap, megbosszulom!" – válaszolja Alfio.

A misének vége: a hívek jönnek a templomból, férfiak és nők megbékélt szívvel igyekeznek hitvesükhöz. Turiddu megszólítja a távozó Lolát: csak nem akar így, egy szó nélkül elmenni? Lola próbálja menteni magát: haza kell mennie, még nem is találkozott az urával, mióta az visszajött. Turiddu győzködi az asszonyt: ne rohanjon, inkább igyanak együtt egy pohárral. A poharak megtelnek, Turiddu Lola felé emeli a sajátját: „A szerelemre!" „A jószerencséjére!" – válaszolja Lola. Vidáman iszogat a nép.

Alfio ér a térre. Turiddu azonnal meg is kínálja egy pohár borral. „Köszönöm, de nem. Méreggé válna bennem…" – utasítja vissza kihívóan a fuvaros. Turiddu földhöz csapja a poharat. Mindenki tudja, ez mit jelent… A nők ijedten elvezetik a térről Lolát. A két férfi összeölelkezik, és Turiddu a párbajra hívás jeleként megharapja a fuvaros fülét. „Alfio. Tudom, hogy vétkeztem ellened, és Isten nevére, én magam vágnám el a saját torkomat…". Alfio elfogadja a párbajra hívást – a kertben fogja várni ellenfelét.

Turiddu búcsúzkodik Lucia mamától: az anyja áldását kéri, mint akkor, mikor katonának ment, s megígérteti vele, hogy ha nem térne vissza, anyjaként viseli Santuzza gondját. Lucia mama nem érti, mire céloz a fia. Turiddu a borra fogja furcsa beszédét… „Anyám, imádkozz értem!" – kéri az asszonyt, és elsiet. Lucia szörnyű balsejtelemmel kiabál utána. Santuzza jelenik meg, majd emberek lepik el a teret. A távolból moraj hallatszik. „Megölték Turiddut!"

Pietro Mascagni (1863-1945)

A *Parasztbecsület* zeneszerzője a legélénkebb színházi figura volt a századvég zeneszerzőinek generációjából, aki a giovane scuola („fiatal iskola") egyik úttörőjeként híresült el. Karmesterként, oktatóként, szónokként és zeneszerzőként az olasz zenei élet állandó szereplője volt 1890-től a II. világháború sötét napjaiig. Harcias, ellentmondásos alak volt, aki egyesekből csodálatot váltott ki, másokból pedig megvetést. Bár a közönség hamar felismerte, hogy Puccini volt a nagyszerűbb zeneszerző, Mascagni volt a közkedveltebb figura, akinek minden megjelenése és megjegyzése hír volt.

Pietro Antonio Stefano Mascagni 1863. december 7-én született Livornóban, egy pék második fiaként. Kilencéves korában vesztette el édesanyját; apja így öt gyermekkel maradt egyedül. Domenico Mascagni ügyvédet akart faragni fiából, de terve füstbe ment. A Mascagni-családban korábban nem volt se zenész, se zenei tradíció, így aztán nem számított rá, hogy fia számára a zene többet fog jelenteni, mint a szolid polgári élet velejáróját. Mire Pietro 13 éves lett, kevés dolog érdekelte jobban, mint a zeneszerzés. Hamarosan elhanyagolta egyéb jellegű tanulmányait. Ez megrontotta kapcsolatát apjával, és hamarosan el is hagyta a szülői házat: nagybátyjához költözött, aki így várta: „Kapsz kulcsot a házhoz, és belépőt az összes színházba." Pietro napközben gyakorolt és komponált, este pedig színházba járt. Tizenhat évesen négytételes szimfóniát írt; *In filanda* című drámai kantátája miatt tizenhét éves korára helyi híresség lett. Ezt követően Schiller *Ördögmódá*ját zenésítette meg 1882-ben. Beiratkozott a milánói Konzervatóriumba, megismerkedett Wagner zenéjével, aminek hamar a hatása alá került. Két év után kilépett a Konzervatóriumból, és utazó operettársulatokban zenélt, vezényelt. 1889-ben megnősült, s ezt követően Pugliában telepedett le zenetanárként. Ezután jött a nagy lehetőség az akkor csak 26 éves Mascagni számára.

A *Parasztbecsület* bemutatásának története olyan, akár egy tündérmese, egy kitalált hollywoodi sztori. Az akkor épp egy negyedrangú operatársulatnál dirigensként dolgozó zeneszerző véletlenül hallott az egyfelvonásos opera szerzésére kiírt versenyről, amit a milánói Sonzogno kiadó hirdetett meg. Mascagni két hónap alatt írta meg a *Parasztbecsület*et. „A fejemben már minden jelenetet tisztán láttam: annyira azonosultam a drámával, hogy éreztem magamban zeneileg" – mondta később. Majd, amikor arra került a sor, hogy beküldje a pályaművet, elhagyta a bátorsága. Kering egy olyan pletyka, miszerint a bukástól tartva fiókba tette a partitúrát, és feltehetően ott is maradt volna, ha a felesége nem küldi be mégis a pályázatra.

1890. május 17-én mutatták be a *Parasztbecsület*et a római Teatro Costanziban, és az

opera elsöprő ereje elragadta a bemutató közönségét. Fenomenális volt a siker. Másnapra Mascagni híresség lett, és pár napon belül operája elindult hódító útjára. 1890 óta a *Parasztbecsület*et több mint 14000-szer mutatták be csak Olaszországban! Ezzel az egyetlen premierrel a zeneszerző az olasz zene elismert vezetőjévé és Verdi utódjává vált. Az olasz király az Olasz Korona Rendjének Lovagjává nevezte ki. A pesarói Liceo Rossini igazgatója lett – ezt a posztot igen szerette. 1903-ban amerikai turnéra indult, ami viszont rosszul szervezett volt, és sikertelen lett.

Mascagni későbbi tizennégy operája közül egy sem közelítette meg a *Parasztbecsület* sikerét. *L'amico Fritz*, *I Rantzau*, *Guglielmo Ratcliff*, *Silvano*, *Zanetto*, *Iris*, *Le maschere*, *Il piccolo Marat* – némelyik egyértelmű bukás volt, míg mások egy kezdeti siker után hamar kikoptak a repertoárból. Hetvenévesen írta a *Nero* című operát, mely fasiszta barátainak köszönhetően nagy sikert ért el, de ez az opera sem lett hosszú életű. Más műfajban nemigen alkotott, bár mindig kacérkodott a gondolattal, hogy szimfóniát írjon. Karrierjének jelentős részét karmesterként jegyezte, később pedig némafilmekhez szerzett zenét.

Később Mascagni karrierjét a fasiszta hatalom kívánta egyengetni: a fasiszta Olaszország jelképévé vált anélkül, hogy erre a „kegyre" vágyott volna. 1926-ban kinevezték Maestro Toscanini utódjának a milánói Scala igazgatói posztjára. Bár ez valószínűleg politikai döntés volt, rátermettségét senki sem kérdőjelezte meg. A háború után honfitársai megbélyegezték közismert fasiszta szimpátiája miatt. Utolsó éveit a világtól elvonultan, szegényen és szégyenben töltötte. Elfelejtették. Elfeledkeztek a tényről, hogy a *Parasztbecsület* zeneszerzője még életben van. Ha valaki élő zeneszerzőként beszélt róla, hitetlen szemmel meredtek rá, mintha csak azt mondta volna: „Ma Meyerbeerrel ebédeltem." Egykor a világ 96 operaházában volt párhuzamosan repertoáron leghíresebb operája...

81 évesen halt meg 1945. augusztus 2-án, római lakásában. Temetése két nappal később volt. Az olasz vezetők nem jelentek meg a ceremónián. 1951-ben szállították földi maradványait Livornóba, ahol hivatalos tiszteletadással temették újra. „Kár, hogy a *Parasztbecsület*et írtam meg először" – mondta egyszer. „Megkoronáztak, mielőtt király lehettem volna."



László Boldizsár, Gál Erika

A *Parasztbecsületről*

1888. júliusában Edoardo Sonzogno, az egyik vezető milánói zeneműkiadó versenyt írt ki olyan fiatal zeneszerzők számára, akiknek még nem mutatták be operáját, hogy versenyezzenek a két fődíjért, melyek közül az első helyezettet 3000, a másodikat 2000 lírával jutalmazzák. Egy vagy két jelenetből álló egyfelvonásos operát vártak tőlük, kötetlen – akár víg, akár szomorú – témával. A három legjobb operát egy elismert zeneszerzőkből és kritikusokból álló öttagú zsűri volt hivatott kiválasztani. A három legjobb opera, mint mondták, bemutatásra kerül Róma egyik vezető színházában Sonzogno költségére, és az előadások után dönt majd a zsűri, hogy a három közül mely kettőt fogja díjazni.

A bizottságnak nem volt egyszerű dolga. 73 opera érkezett be, és a zsűritagok egymástól külön, lelkiismeretesen, egyenként vizsgáltak meg minden egyes partitúrát, mielőtt összeültek volna tanácskozni a pályaművekről. Minden művet külön értékeltek, majd szavazásra bocsátották, melyek azok a munkák, amelyek kiesnek a versenyből. Így a 73-ból 55-öt sikerült kizárni. A maradék 18 mű szerzőjét behívatták a zsűri elé, hogy zongorán adják elő művüket. Ezután egy zárt konferencián vitatták meg a hallottakat, és 1890. március 5-én este a bizottság kihirdette azt a három művet, amely Rómában bemutatásra kerül. Ez a három mű Niccola Spinelli *Labilia*, Vincenzo Ferroni *Rudello* és Pietro Mascagni *Cavalleria rusticana* című operái voltak.

Mascagni nevét akkoriban barátain kívül senki sem ismerte. Az akkor huszonhat éves zeneszerző két hónappal a pályaművek beküldésének határideje előtt hallott a versenyről. Ebből a két hónapból is sok időt vesztett azzal, hogy librettót szerezzen. Gyermekkori barátja, az irodalmár Giovanni Targioni-Tozzetti segítségét kérte. Az ő ötlete volt, hogy Giovanni Verga drámáját, a *Parasztbecsületet (Cavalleria rusticana)* vegyék alapul. Egy harmadik barát, Guido Menasci csatlakozott Targioni-Tozzettihez a librettó írásához. A szöveget részletekben küldték Mascagninak Cerignolába, néha egy-egy verset képeslapok hatán. A mű „Pax"[1] jeligével az utolsó napon érkezett be a pályázatra.

Giovanni Verga *Parasztbecsület* című novellája az olasz irodalmi naturalizmus, más néven verizmus ikonikus műve. Összekapcsolt, élénk dialógusokból építkező, erőteljesen realista történet, mely nem szolgál erkölcsi ítélettel vagy kommentárral. Nem él konvencionális leírásokkal; egy-két leíró mondata is pusztán arra hivatott, hogy a szereplőkre és világukra rávilágítson. 1883-ban Verga úgy döntött, színpadi íróként is kipróbálja magát, s ezt korábbi írása, a *Parasztbecsület* színpadra alkalmazásával kezdte el. Nem egy az egyben adaptálta

[1] (latin) „béke"

az elbeszélést, hanem új művet hozott létre az eredeti történet alapján, a húsvétvasárnapi konfrontációkra fókuszálva, melyek Turiddu és Alfio végső, végzetes találkozásához vezetnek. A *Parasztbecsület* színdarabbá dolgozása közben kreált egy kisvárosi görög kórust, aminek ugyan nincs közvetlen szerepe a történet cselekményében, fontos megfigyelője és résztvevője a drámának; egyúttal arra is emlékeztet, hogy a szicíliai faluban mindenről mindenki tud – kivéve talán a főszereplőket. A darabot 1884-ben mutatták be Torinóban, Eleonora Duséval Santuzza szerepében. Hatalmas volt a siker, és a mű hamarosan az olasz színház fontos darabjává vált.

Targioni-Tozzetti és Menasci a színdarabot vették alapul librettójukhoz, változtatva kissé annak szerkezetén. A librettisták egy, a falusiakból álló kórust hoztak létre, és bár csak a cselekmény bizonyos pontjain jelenik meg, jelenlétét szinte mindvégig érezni lehet. A szerzők lágyítottak kissé Verga stílusán: a párbeszédek kevésbé élesek, a szegények és gazdagok felszín alatt zajló ellentétét szinte a nullára gyengítették, és a végső párbajt a nyílt színről a színfalak mögé helyezték.

Az eddigi operák közül ez volt ez első, mely egyetlen, egybefüggő, megszakítások nélküli drámai ívet járt be. Ez újdonságszámba ment a XIX. század végi közönség számára. A *Parasztbecsület*ben Mascagni csodálatosan építi fel és adagolja a feszültséget, és az egy és negyedórás darab során egyre növekvő drámai intenzitás ellenállhatatlan hatást vált ki. Drámai erején kívül az opera másik nagy vonzereje zenei stílusának frissességében és újításaiban rejlik. Itt volt egy opera, amely a polgárok nyelvén beszélt, a dalok és az operett jegyeit ötvözte egy konvencionálisabb, operai nyelvvel, melyet a szerző lecsupaszítva tárt a közönség elé.

A *Parasztbecsület*ben nem találunk hagyományos értelemben vett népi ismertető jegyeket (a szicíliai dialektust leszámítva). Nincs például igazi szicíliai dal vagy tánc, Lola dalocskája egy toszkán stornello, Turiddu szerenádja pedig, bár szicíliai dialektusban íródott, többékevésbé nápolyi. Mascagni tudatosan került minden olyan elemet, amellyel túlságosan egyénítette volna a darabot és a szereplőket.

Az opera címe híven tükrözi a témát. A történet központi témája a sértett büszkeség, a becsület, a méltóság elvesztése. A melodráma központi szimbóluma a templom – húsvétvasárnap, a passió, mely a keresztény hitet képviseli: Krisztus szenvedését, mellyel az embereket megváltotta, a megbocsátás alapvető tanát, valami újnak a kezdetét. A szakralissal szemben megjelenik az emberi: olyan szereplőket látunk, akiket elemészt a szenvedély, a fékevesztett, irracionális érzelmek – a szerelem, a megcsaltatás, a bosszú, melyek végzetes és tragikus gyilkossághoz vezetnek. A történetben folyton ütközik a szakrális és a profán, a fekete és a fehér, a jó és a rossz.

Santuzza (a név jelentése: „kicsi szent") és az ő fájdalma áll a történet középpontjában. A *Parasztbecsület* egész cselekményét ő és Alfio mozgatja, akiknek becsületén folt esett, s akiket hatalmába kerít a bosszú: sebzettségükben az értelem fölött a fékevesztett érzelem és szenvedély veszi át az uralmat, mely kegyetlenséghez, erőszakhoz vezet. A sértett fél elégtételt követel. Épp ezen az ünnepi, szent napon nyomát sem látni a keresztényi megbocsátásnak. Az érzelem győz az értelem felett.

A *Parasztbecsület* híre futótűzként terjedt el a világban. Az 1890–91-es évadban csak Olaszországban 41 városban adták elő. 1893 végére már négy különböző produkcióban mutatták be Rómában és Milánóban, három különböző rendezésben Buenos Airesben, Szentpétervárott és Portóban. Hasonló sikereket ért el az opera Németországban és Ausztriában is. Budapesten először 1890. december 26-án adták elő Gustav Mahler vezényletével.



Heiter Melinda, László Boldizsár, Gál Erika



László Boldizsár, Szántó Andrea

Ruggero Leoncavallo

Bajazzók

Cselekmény

I. felvonás

Egy faluszéli útelágazásnál Calabriában, Montaltóhoz közel. Egy nagy fa. Mellette egy utazó színházi társulat sátra és egyéb dolgai. Perzselő augusztusi délután. Nagyboldogasszony napja. 1865 és 1870 között.

Vidám, izgatott, kíváncsi falusi tömeg közeledik: boldogan fogadják az ünnepre visszatért Pagliacciót, a „bohócok hercegét" (polgári nevén Caniót) és utazótársulatát. A lármás tömeget Canio nagy nehezen csendre inti, hogy bejelenthesse: legújabb produkciójuknak előadása aznap este 11-kor lesz látható.

Tonio a szekérhez ugrik, hogy Canio feleségét, Neddát lesegítse, de Canio durván félrelöki. A sokaság jót mulat a párul járt gavalléron. „Jössz te még az én utcámba, gazember." – dünnyögi magában, és elvonul. A helyiek italra invitálják Caniót. Peppe csatlakozik hozzájuk, Tonio marad. „Vigyázz, Pagliaccio, ez itt akar maradni, hogy Neddának udvarolhasson." – viccelődik az egyik falubeli. Canio válasza egyszerre ironikus és vérfagyasztó: „A színpad és az élet két külön dolog; ha a deszkákon Pagliaccio rajtakapja a feleségét holmi jóképű széptevővel, elmond egy komikus tanbeszédet, lehiggad, majd hagyja, hogy a végén őt verjék el. A közönség pedig tapsol, nevet. De ha valóban rajtakapnám Neddát, a történet máshogy végződne... Ilyen játékot jobb nem játszani velem." Villámlik a tekintete. Egyesek nem értik, vajon valóban okot adott-e Nedda ilyesmire. „Dehogy. Imádom a feleségem!" – mondja Canio, és homlokon csókolja Neddát.

Távolról dudaszó hallatszik, vecsernyére hív a harangszó. A tömeg távozik, s velük Canio és Peppe is. Nedda magara marad. Canio előbbi viselkedésén töpreng: csak nem olvasott legtitkosabb gondolataiban? Tisztában van azzal, hogy férje haragjával számolnia kell. Elhessegeti e nyomasztó gondolatokat, és igyekszik inkább az augusztusi napban gyönyörködni. Eszébe jut a dal, melyet anyja énekelt neki gyermekkorában a madarakról, melyek álmaik földje felé repülnek felhőn, viharon keresztül, kitartóan, a nem ismert vidék felé, melyet hiába keresnek... A dal közben Tonio oson ki a sátorból, hogy titkon Neddát hallgassa. A bolondot a nő a dal végen veszi csak észre. „Tudom, hogy félnótás vagyok, és mindenki megvet és borzad, de van egy álmom, egy vágyam, s a szívem úgy ver!" – vall Neddának,

de a nő csak kineveti a szerelmi vallomást: „Viszket a hátad, vagy fülön kell cibálni, hogy lehiggadjál?" Tonio egyre hevesebben közelít Nedda fele, nem tudja csillapítani vágyát a nő iránt. Az asszony végül felkap egy ostort, és a bolond arcába csap vele. Tonio megesküszik Szűz Máriára, hogy ezért Nedda még megfizet.

Tonio távozik, s nemsokára Silvio érkezik, Nedda titkos szeretője. A nő megijed, hogy a férfi ilyenkor odamerészkedik: hisz ez veszélyes. De Silvio megnyugtatja: látta Caniót és Peppét a kocsmában; nem látja meg őket senki. Nedda figyelmezteti, hogy Tonio a környéken van, de Silvio nem tart a bolondtól. „A bolond veszélyes lehet" – mondja Nedda. Silvio kérlelni kezdi a nőt, hogy szökjön meg vele: hagyjon fel a nomád élettel, hagyja el férjét, akit már nem szeret. Nedda, bár csábítja a boldog jövő ígérete, ellenkezik az őrült terv ellen. „Nem szeretsz már engem!" – mondja az elkeseredett Silvio. Nedda biztosítja őt, hogy soha nem múlik el a szerelem, amit iránta érez.

Épp e szerelmi vallomást sikerül kihallgatnia Toniónak, aki bosszúra szomjazva azonnal Canióért siet. A szerelmespár forró csókban forr össze. Nedda elgyöngül, beleegyezik a szökésbe. Silvio épp menni készül, mire Canio a tetthelyre ér Tonio vezetésével. A férj még éppen meghallja felesége szavait: „Ma este hát! És onnantól örökre tiéd leszek!" Silvio elrohan, Canio utána. Nedda gyűlölettel néz Tonióra, akit boldoggá tesz a bosszú. Canio tér vissza, aki nyomát vesztette a menekülő szeretőnek. Tőrt ránt, és kész lenne azonnal elvágni az asszony torkát, de előbb tudnia kell a szeretője nevét. Nedda nem hajlandó elárulni. Végül a visszatérő Peppe fegyverzi le az őrjöngő férjet. Figyelmezteti őket, közeledik a nép, készülniük kell az előadásra. Neddát öltözni küldi, Tonio pedig Caniót nyugtatja: „Nyugodj meg, uram. Jobb, ha mind úgy teszünk, mintha... A szerető vissza fog térni, bízz bennem. Most színpadra! (...) Színt kell játszanod, hogy sikerrel járj!" Peppe és Tonio öltözni mennek. Canio, lesújtva, egyedül marad.

II. felvonás

Az előadás hamarosan kezdődik. Tolong a közönség: a késők rohannak, tülekednek, lökdösődnek, egyesek szinte összeverekednek a legjobb helyekért. Silvio is megérkezik. Peppe igyekszik csitítani a nézőket, Nedda pedig Colombina-jelmezben lép a nézők elé, hogy beszedje a jegyek árát. Mikor Silvióhoz ér, gyorsan pár szót váltanak: Nedda megsúgja a férfinak, hogy Canio nem látta őt, Silvio pedig emlékezteti a nőt a tervükre. Neddának a türelmetlenkedő nézők miatt tovább kell haladnia. Végre megszólal a harang: kezdődik az előadás.

Colombina férje, Pagliaccio csak késő éjszakára várható haza. A nő türelmetlenül várja szolgáját, Taddeót. Helyette azonban Arlecchino hangja csendül fel: Colombina szeretőjéé.

Végre megérkezik Taddeo: csirkét hozott a boltból. Taddeo szerelmet próbál vallani e csodaszép, tiszta teremtésnek, aki azonban a csirke árával és az ablakkal van elfoglalva. Egyszer csak Arlecchino ugrik be az ablakon, leteszi a földre az üveget, amit hozott, fülön csípi Taddeót, és kihajítja. Taddeo kihátrál, és döbbenten ébred rá: azok ketten szeretik egymást! Elmegy – a közönség tapsol. Colombina asztalt terít, a pár leül egymással szemben – vacsoráznak. Arlecchino kis fiolát vesz elő: „Add e szert Pagliacciónak, mikor ágyba megy, s aztán szökjünk meg" – mondja. „Jó, add ide" – válaszolja Colombina. Taddeo lép be újra: nagy patáliával jelenti be, hogy Pagliaccio közeledik, és mindent tud! Arlecchino kiugrik az ablakon, Taddeo elbújik. Pagliaccio jelenik meg a színpad szélén. Colombina kikiált az ablakon: „Ma este hát! És onnantól örökre tiéd leszek!" Canio megdöbben, hogy újra szóról szóra ugyanazt hallja, de belekezd a játékba. Pagliaccio észreveszi, hogy két személyre van terítve az asztal. Colombina azt hazudja, Taddeóval vacsoráztak, csak az bezárkózott félelmében. „Ő tiszta! Azok a jámbor ajkak irtóznak a hazugságtól!" – mondja az ajtó mögül Taddeo. A közönség felnevet – Canio elveszti a fejét. Követeli Neddától, hogy mondja meg szeretője nevét. Nedda nem esik ki szerepéből. Canio kifakad: „Nem vagyok Pagliaccio! Bár a képem fehérre van mázolva, szégyenből és bosszúszomjból. A férfi követeli a jogát, a vérző szív vért kíván, hogy lemossa a szégyent, átkozott asszony!" Silvio alig bírja türtőztetni magát, a közönség feszülten figyel, el vannak ragadtatva Pagliaccio megindító alakításától. Colombina hidegen válaszol: „Nos, ha annyira méltatlannak ítélsz, bocsáss el most azonnal!" Canio a szerető nevét követeli. Nedda próbálja befejezni a darabot, de Canio tekintete belefagyasztja Colombinába a nevetést. Peppe közbe akarna avatkozni, de Tonio nem hagyja. Nedda nem hajlandó elárulni szeretője nevét: „Lehet, hogy méltatlan vagyok, de gyáva nem!" Canio nyílt színen többször megszúrja Neddát, még mindig a szerető nevét követelve. Nedda Silvióért kiált segítségért, aki a színpadra rohan. Canio Silvio felé fordul: „Á. Szóval te vagy az. Isten hozott!" Majd leszúrja őt is.

„La commedia è finita."

Ruggero Leoncavallo (1857-1919)

Mascagnival ellentétben Leoncavallo személyisége titokzatos és nehezen meghatározható. A róla készült fotók egy kedélyes, joviális urat mutatnak, falstaffi pocakkal és figyelemreméltó, felfelé kunkorodó bajusszal; összhatásában inkább hasonlít egy vidéki állomásfőnökre vagy egy nyugdíjas őrmesterre, mint egy művészre. Bizonytalanság van személyével, illetve élete első szakaszának alapvető adataival kapcsolatban – javarészt annak köszönhetően, hogy maga a zeneszerző informálta félre a közvéleményt. Leoncavallo kényszeresen hamisította az életével kapcsolatos adatokat, végzettségeket és ismeretségeket, önéletrajzában ráadásul egy évvel fiatalabbnak tüntette fel magát, mint valójában. Mikor kísérletet tettek arra, hogy állításait igazolják, így például előkerítsék diplomáját a Bolognai Egyetemről, vagy kiderítsék, melyik évben nősült, maguk az állítások mind megkérdőjeleződtek.

Ruggero Leoncavallo 1857. április 23-án született Nápolyban. Apja bíró, anyja pedig egy prominens nápolyi arisztokrata család sarja volt. Gyermekkorát a calabriai Montalto Uffugóban töltötte. Tizenegy évesen kezdte zenei tanulmányait. A fiatal Leoncavallo klasszikus és zenei oktatásban is részesült később Nápolyban: zongorázni és komponálni tanult a Konzervatóriumban, és mellette gimnáziumba járt. Húszévesen Bolognába ment tanulni; ezután kezdett komolyan gondolkodni azon, hogy zeneszerző legyen. A kor leghíresebb olasz költője, Carducci hatására nagyszabású tervbe fogott: az itáliai reneszánsz témájából történelmi operatrilógiát akart komponálni. Wagner *Az istenek alkonya* című zenedrámája előtt tisztelegve a *Crepusculum*[2] címet kapta, és három részből állt volna: *A Mediciek*, a *Savonarola* és a *Cesare Borgia* című operákból. Ezekből azonban csak az első rész született meg és az is csak évekkel később. Leoncavallo félretette a témát, hogy nekikezdjen egy kevésbé nagyratörő, romantikus opera, a *Chatterton* megírásának. A zeneszerző maga írta a librettót – mint későbbi pályája során majdnem minden darabjához. Ugyan meghirdették a mű bemutatását a bolognai Teatro del Corsóban, erre mégsem került sor. Ez volt az első csalódás Leoncavallo számára – és nem az utolsó...

Ezután három évet töltött zenészként Kairóban, ahonnan 1882-ben távozott tisztázatlan körülmények között, Párizst véve célba, ahol a bohémek életét élte a következő pár évben. Kezdetben olcsó kávézókban zongorázott, majd énektanár lett s végül az Opéra megannyi

[2] (latin) „alkony"

kiváló énekesének kísérője és mestere. A párizsi zenei élet részévé vált, és megismerkedett későbbi feleségével. Párizsban fejezte be *A Mediciek* librettóját, ennek köszönhetően ismeretséget kötött Giulio Ricordival, a híres kiadóval. 1890-re készült el a teljes mű, és egy évvel később Ricordi be akarta mutatni – de az utolsó pillanatban inkább Puccini *Edgar*jának javított változatát választotta helyette. Leoncavallo ismét nagyot csalódott.

A *Bajazzók* megírása épp ennek a csalódottságnak köszönhető. Történelmi trilógiáját félretéve Leoncavallo leült, hogy olyan népoperát írjon, ami versenybe szállhat a *Parasztbecsület* sikerével. A *Bajazzók* szövegkönyvét ő maga írta; a teljes anyag öt hónap alatt készült el, és azonnal küldte is Sonzognónak. A kiadó azonnal lecsapott a darabra, és be is mutatta a milánói Teatro Dal Vermében, Toscanini vezényletével 1892. május 21-én – szinte napra pontosan két évvel a *Parasztbecsület* ősbemutatója után. Az opera nagy sikert aratott, és hamar végigjárta Itáliát és Közép-Európát, ahol hasonló rajongással fogadták, mint a *Parasztbecsület*et két évvel korábban. Ettől kezdve Leoncavallo híres és gazdag lett, de a *Bajazzók* sikerét egyik későbbi műve sem tudta megismételni.

*A Medicie*ket 1893. novemberében mutatták be a Dal Vermében, de hűvös fogadtatásra lelt mind a közönség, mind a kritikusok körében. Leoncavallo elállt a trilógia másik két darabjának megírásától, és pályája hátralévő részében polgári operákat és operetteket komponált. 1897-ben Leoncavallo elkészítette a maga *Bohémélet*-feldolgozását, mellyel Pucciniével kívánt versenyezni, de – bár a közönség tetszését némileg megnyerte – Puccini kifinomultabb műve hamar lekörözte Leoncavallóét. További munkálatokat végzett a *Chatterton*on és *A Medicie*ken, amellyel Itáliában ugyan megbukott, de felkeltette a német császár érdeklődését, akitől Leoncavallo megbízást kapott a *Der Roland von Berlin* című opera megírására (1904), amely szerény sikert aratott Berlinben. Olaszországban a későbbiekben bemutatott művei langyos sikereket és bukásokat hoztak; igazi elismerést sosem.

A lemezfelvétel technikája meglepetésként jött el: az első felvételen rögzített olasz operaelőadás a *Bajazzók* volt, Leoncavallo dirigálásával. Ugyancsak nagy sikert ért el az Enrico Carusóval készített *Mattinata* című dal felvétele, amely a *Bajazzók* után a második legnépszerűbb művévé vált. Leoncavallo más operái alig láthatók-hallhatók manapság. Kivételek ez alól a *Zaza* bariton- és a *Bohémélet* tenoráriái, melyek a mai napig közkedvelt darabok koncerteken és lemezfelvételeken.

Leoncavallót sokan kora legjobb librettistájának tartották Boito után. Más zeneszerzők számára írt szövegkönyvei közül a legfigyelemreméltóbb a *Manon Lescaut* librettója, melyet Puccininek írt. Toszkánában, Montecatini Termében érte a halál 1919. augusztus 9-én; Firenzében temették el a Porte Sante temetőben. Végakaratának eleget téve földi maradványait feleségéével együtt Brissagóba (Ticino, Svájc) szállították a Maggiore-tavon keresztül 1989-ben.



Farkasréti Mária, Gál Erika és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus



A *Bajazzók*ról

Látva Pietro Mascagni elsöprő sikerét, amit a *Parasztbecsület*tel aratott, Leoncavallo eltökélte, hogy maga is megpróbálkozik a verista műfajjal. Mint mondta, a témát az életből merítette: gyermekkorában, Montaltóban hallotta a történetet egy bírósági tárgyaláson, ahol apja elnökölt. Leoncavallo librettójának forrása hamar vitát szított, s a mű forrásának igaz története a mai napig kérdéses. Mikor 1894-ben megjelent a *Bajazzók* francia kiadása, Catulle Mendès francia színműíró plágiummal vádolta a zeneszerzőt, mondván, hogy Leoncavallo a témát az ő egyik darabjából, *A tabarini asszony*ból *(La femme de Tabarin)* vette. Leoncavallo felháborodva adott választ, biztosítva a franciát, hogy a történet alapja a montaltói tárgyalás volt, s hozzátette, azt sem lenne szabad elfelejteni, hogy Mendès darabja sem eredeti mű: Manuel Tamayo y Baus spanyol író népszerű színművét, az *Egy új drámát (Un drama nuevo)* majmolja. Mendès nem firtatta tovább a dolgot, de a kétség továbbra is fennállt Leoncavallo kijelentései miatt – főként azért, mivel azok egymásnak is ellentmondtak.

1900-ra Leoncavallo meglehetősen részletgazdagon írta le az „epizódot", melyből ihletet merített, mondván, hogy konkrétan szemtanúja volt a gyilkosságnak, illetve azt állítván, hogy az operában szereplő Silvio nem más, mint Gaetano Schiavelli, Leoncavallóék fiatal szolgája.

Több mint valószínű, hogy a szerző a *Bajazzók* témáját valójában több forrásból merítette. Feltehetően hagyatkozott *A tabarini asszony*ra, de még inkább egy *Tabarin* című operára, amit Párizsban láthatott, s aminek főszereplője egy féltékeny bohóc, akit megcsal a felesége. És az is lehetséges, hogy éppen Tamayo drámájából vette át a „színház a színházban" elemet...

Akárhogy is, a *Bajazzók* egy lenyűgözően megszerkesztett mű lett, mely az áriákat, kettősöket, együtteseket és kórusrészeket két hosszú, folyamatos jelenetté (felvonássá) fűzi össze. Leoncavallo melódiáinak motívumai jellegzetesek, a feszültséget végig fenntartja a szerző a zenében, még az olyan könnyedebb jelenetek alatt is, mint Nedda és Silvio kettőse.

A darab címe *Pagliacci*, azaz Pagliaccio többes számban. A „pagliaccio" szó két dolgot jelent az olasz nyelvben: egyrészt a „bohóc"-ot általában (clown), illetve a commedia dell'arte egyik állandó karakterét, Pagliacciót, akit leggyakrabban Pedrolino (franciául: Pierrot) néven ismerünk, és a mai értelemben vett bohócok elődje. Állítólag Leoncavallo eredeti terve szerint a cím pusztán *Il pagliaccio* lett volna egyes számban, ám a próbák során megváltoztatta többes számra. A cím így nem pusztán Canióra utal, hanem az összes szereplőre, mintha csak azt mondanánk: *Bohócok*.[3]

[3] A magyar „Bajazzó" szó az olasz commedia dell'arte egyik állandó karakterét jelöli: Pagliaccio nevének egykor rosszul átvett, „magyarosított" formája. (Más, romlott kiejtések: pajozzo, pojáca.) Jelentése: cirkuszi bohóc, pojáca. A szó ebben a formában került be régen a magyar köztudatba a commedia dell'arte vonatkozásában, így Leoncavallo operája is ezt a címet kapta.

A szerkezet: színház a színházban, egy Prológgal.

A darab Tonio, a torz bolond Prológjával indul, melyben maga a szerző szól a nézőkhöz. Három fontos dolgot említ: 1) igaz történetet dolgoz fel, 2) férfiember mesél férfiaknak, 3) ne mint színészeket, hanem mint érző embereket figyeljék őket a nézők, hisz ők is csak „ugyanannak a magányos világnak levegőjét szívják". Nem véletlen, hogy Tonio nyitja a darabot.

I. felvonás: a reális világ. A darab eleve feszült légkörrel indul. Canio féltékeny szép feleségére, Tonio az örökös megaláztatásoktól szenved, Nedda pedig boldogtalan, mivel mást szeret. Mind a három főszereplő olyan érzelmi hőfokon ég már szinte a darab elejétől kezdve, mely garantálja a tragikus véget. Leoncavallo zsenije abban rejlik, hogy ezt a feszültséget kepés fokozni, és az opera végéig fenntartani. Csak egy szikra kell, és a gyilkos gépezet beindul... Esetünkben ez a gépezet szegény Tonio, a szikra pedig az, hogy visszautasítják. Canio és Nedda mindketten kegyetlenül bánnak vele: Canio nyilvánosan gúny tárgyává teszi, Nedda pedig durván kikosarazza és – önvédelemből ugyan – ostorral csap az arcába. Tonio nem bírja elviselni a megaláztatást: felindulásában bosszút esküszik; a külsőleg torz ember lelkileg is eltorzul. „Jókor van jó helyen": éppen meglátja a turbékoló Neddát és Silviót – így egy csapásra bosszút állhat Canión és a bűnös asszonyon is. Nedda számára a fiatal, szerelmes, lelkes helyi fiú menekülés a boldogtalanságból: a gyűlölt vándorélettől, a megunt férjtől és az idegesítő Toniótól. Az asszony sokáig hideg fejjel, reálisan gondolkodva hárítja a fiú szökési tervét, de végül győz a szenvedély. Ekkor lép be a féltékeny férj – az indulatok elszabadulnak. Ott helyben vége is lenne a darabnak, ha Silviónak nem sikerülne elmenekülni, és Peppe nem fegyverezné le Caniót. Tonio, hogy bosszúja teljesebb lehessen, azt javasolja gazdájának, kezdjenek neki az előadásnak, hátha a szerető is jelen lesz és lelepleződik... Canio belemegy a játékba.

II. felvonás: az előadás. Színház a színházban. Commedia dell'arte. A színészek négy állandó karaktert személyesítenek meg, és egy szokásos témát játszanak el: a házasságtörő asszony történetére „improvizálnak". Peppe adja Arlecchinót, a furfangos, démoni szolgát, Colombina szerelmesét. Tonio alakítja Taddeót, Colombina szolgáját, az esetlen fajankót, aki szíve hölgyét sosem nyerheti el. Nedda Colombina, Pagliaccio felesége, a rafinált szubrett. És Canio adja Pagliacciót, a fehér arcú, holdkóros álmodozót. Ő a bárgyú, a tudatlan, aki gyakorta válik gúny céltáblájává, de méltóságát sosem veszti el. A sors különös fintora, hogy ugyanazt a történetet kell eljátsszák a bohócok, mely szimultán zajlik saját életükben, és saját tragikus sorsukat kell kikarikírozniuk, hogy a közönség nevetését és tetszését elnyerjék. Nehéz eldönteni, mikor válik el színjáték és valóság, mit mondanak szerepből és mit komolyan. A (kettős) gyilkosságot ismét megakadályozhatná Peppe – de Tonio nem



László Boldizsár, Sáfár Orsolya, Kelemen Zoltán és az OPERA Gyermekkara
/ OPERA Children's Chorus

engedi: szánt szándékkal hagyja, hogy Canio leszúrja Neddát, majd Silviót. Nem véletlen, hogy a darab utolsó mondatát („La commedia è finita." – „Vége a komédiának.") eredetileg Toniónak írta a szerző. Ezáltal vált teljessé a keretes szerkezet, így lett „Epilógusa" a Prológusnak, s így válik érthetőbbé Tonio szerepe a drámában. A Caniót játszó tenoristák azonban olyannyira kisajátították az első évek alatt a darabzáró mondatot, hogy végül így került be a *Bajazzók* kottájának későbbi kiadásaiba.
A *Bajazzók*at a Magyar Királyi Operaház színpadán 1893. március 28-án mutatták be először Erkel Sándor vezényletével.

Commedia dell'arte

Az olasz eredetű commedia dell'arte („mesterek komédiaja") a XVI. század során a vásárokon és piacokon előadott improvizációs játékokból fejlődött ki egy egységes formává. A játékok szereplői állandó karakterek voltak, akik bizonyos típusokat személyesítettek meg, mint a szerelmesek, az öreg férj, a kapitány, az álmodozó stb. A komédiások maszkokban játszottak, ezzel is erősítve a karakterek tipizálását. (A maszkok használata valószínűleg a karneválokból lett átemelve.)
A műfaj hihetetlen koncentrációt és virtuozitást igényelt, valamint kölcsönös egymásra figyelést, erős érzéket a közös játékhoz. A commedia színészeinek legfőbb érdeme az volt, hogy egy előre felvázolt történet mentén improvizáltak, felelgettek egymásnak, a közönség reakcióihoz igazodva alakították a cselekményt, amelybe olykor előre begyakorolt paneleket (lazzi) és zenés számokat is beillesztettek.
A maszkok miatt kénytelenek voltak a színészek a testükkel és a hangjukkal kifejezni az érzelmeiket. Állandó karaktereket alakítottak, mint a fösvény öregembert (Pantalone), a hősködőt (Il Capitano) vagy a doktort (Il Dottore).
A commedia dell'arte később más országokban is teret hódított: Franciaországba például a fiának szórakozást kereső Medici Katalinnak köszönhetően került el a XVII. században, ahol új virágkorát kezdte élni. (Később többek közt Molière is alkalmazta a műfaj sajátosságait darabjaiban.)
A XVIII. századtól kezdve a műfaj Olaszországban hanyatlani kezdett, de egy olasz drámaírónak, Carlo Goldoninak köszönhetően újra feltámadt. Az improvizáció és túlzott „bohóckodás" háttérbe szorult, és egy realistább írói ábrázolástechnikának köszönhetően a

közönséget a saját bűneivel és erényeivel szembesítette. Goldoninak riválisa is akadt. Carlo Gozzi a hagyományosabb megközelítés híve volt: ő a maszkos karaktereket a saját mesevilágába helyezte. A valóságtól elrugaszkodott történetek érdekelték, és darabjai akkora népszerűségre tettek szert, hogy Goldonit sikerült leköröznie. (Gozzi darabjai közkedveltek voltak az operaszerzők körében is: sok opera librettójának alapját képeztek történetei. Hogy csak pár híres példát említsünk: Puccini *Turandot*, Prokofjev *A három narancs szerelmese*, illetve Wagner *A tündérek* című operáinak mind egy Gozzi-darab volt az alapja.)
A commedia azonban Gozzitól függetlenül is megjelent az opera műfajában. Többek közt Mozart, Rossini és Donizetti is előszeretettel dolgoztak bele a műfaj tipikus karakterjegyeit egyes vígoperáikba.
Leoncavallo operájában pedig egyenesen főszereplővé lépett elő a műfaj.

A verizmus

A művészi törekvéseket a realizmus és naturalizmus uralta a XIX. század közepétől a század végéig, s ez a klasszicizmus formalitásától és a leáldozó romantika fantáziavilágától való eltávolodást jelentette. Olaszországban a Verdi nevével fémjelzett romantikus időszak után lassanként új irányzatok ütötték fel a fejüket...
Franciaországból indultak az új műfaj gyökerei Henry Murger *Jelenetek a bohémek életéből* című novellafüzérével és ifj. Alexandre Dumas *A kaméliás hölgy*évl. (Előbbiből Leoncavallo és Puccini írt operát *Bohémélet* címmel, utóbbiból pedig *La traviata* címmel maga Verdi.) Jean-Francois Millet, Gustave Courbet és Edouard Manet képzőművészek szakítottak a hivatalos, Akadémia-szabta, mitikus hősöket ábrázoló irányzatokkal, és hétköznapi embereket festettek hétköznapi környezetükben – kitaposva ezzel az ösvényt a későbbi impresszionistáknak.
E realista hatásoktól inspirálva jött létre az 1860-as években a scapigliatura milanese[4] elnevezésű radikális művészeti mozgalom Olaszországban, amelynek tagjai írók, képzőművészek, zeneszerzők voltak; többek közt a híres zeneszerző és librettista, Arrigo Boito is. Hatással volt rajuk Charles Baudelaire *A romlás virágai* című verseskötete, Gustave Flaubert botrányos regénye, a *Bovaryné*, csakúgy, mint Wagner *Ring*je. A Risorgimentót[5] követő ka-

[4] (olasz) „milanói kócosak". Nevüket Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbraio* című regényéből vették.
[5] (olasz) „újjászerveződés". Politikai és polgári mozgalom az 1815-től 1872-ig terjedő időszak alatt, mely az itáliai területeket egy közös Olasz Királyságban kívánta egyesíteni.



Létay Kiss Gabriella, László Boldizsár és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

otikus időszakban lázadtak a korabeli polgári értékrend és az alárendelt viktoriánus nemi szerepek ellen; céljuk az olasz kultúra megújítása és egy újfajta, modern olasz esztétika bevezetése volt, amely felzárkózhat az új nemzetközi stílusokhoz. Az opera terén Boito *Mefistofele* és Franco Faccio *I profughi fiamminghi (A flamand menekültek)* és *Hamlet* című operáit említhetjük maradandó alkotásként; de a mozgalom legkiválóbb érdeme az volt, hogy elősegítette a verista operák megszületését.

A következő generáció, a giovane scuola („fiatal iskola"), akik közé Giovanni Verga, Luigi Capuana és Federico de Roberto tartozott, naturalista stílusra törekedtek: valódi helyszínen zajló valódi témákkal foglalkoztak. (Erre utal az olasz vero [„igaz"] szó, melyből a verizmus elnevezése ered.) Francia kollégáiktól eltérően ők hanyagolták a politikai üzenetű témákat; a vidéki életre és az elementáris szenvedélyekre koncentráltak. Ekkoriban történt, hogy Verditől hirtelen az új genre felé fordult a figyelem. A verizmus a levegőben volt – aztán bemutatták Mascagni *Parasztbecsület* című operáját...

Az első verista operát azonban Stanislao Gastaldon írta ugyanabból a Verga-novellából, miből Mascagni dolgozott. A *Mala pasqua* című operát hat héttel a *Parasztbecsület* ősbemutatója előtt mutatták be, de a közönség nem fogadta túl nagy lelkesedéssel. Mascagni operája azonban átütő sikert aratott, melyen felbuzdulva csak úgy ontották a verista operákat a zeneszerzők, akik abban reménykedtek, hogy így Mascagniéhez hasonló sikert érhetnek el. Ennek eredményeként állítólag 49 „népi opera" született 1892 és 1899 között, melyeknek helyszíne általában az elszegényedett olasz vidék vagy Nápoly, főszereplői az alsóbb társadalmi rétegekből kerülnek ki, a történetük pedig a szerelmi konfliktus miatt valamelyik szereplő erőszakos halálával végződik. E művek nagy része tiszavirág-életű volt, eltekintve egy-két kivételtől, például Giordano *Mala vita*, Smareglia *Nozze istriane* című operáitól. Azonban csak egyetlen olyan szerző volt, akinek sikere Mascagniéval vetekedett. Ruggero Leoncavallo, aki évekig Párizsban szívta magába a naturalista eszményt, a *Parasztbecsület* bemutatója után szinte napra pontosan két évvel debütált *Bajazzók* című operájával. Új csillag született.

Felvetődik a kérdés: vajon Puccini is verista szerzőnek számít-e? Puccini a verizmus szenvedélyeit alkalmazta darabjaiban: a szerelem, a féltékenység, kínzás, öngyilkosság, valamint gyakorta alkalmazott realista zenei fogasokat, pl. a római reggeli harangok a *Tosca*ban, autentikus japán melódiák a *Pillangókisasszony*ban, a *Bohémélet* témáját Murger-től vette – mégsem verista operákról van szó. Az egyetlen Puccini-mű, amely ízig-vérig verista alkotásnak számít, *A köpeny*. Ebben érvényesül a verista operák összes kritériája: alsóbb néposztálybeli közember erőszakos reakciója a fékezhetetlen érzelmek következtében.

Két opera egy estén

A *Parasztbecsület*et és a *Bajazzók*at, e két verista művet sok közös vonás köti össze.
Mindkét operát (és zeneszerzőjét) ugyanaz a milánói zenei kiadó, Edoardo Sonzogno fedezte fel.
Mindkét mű egy keresztény ünnepnapon játszódik: előbbi húsvétvasárnap, utóbbi pedig Nagyboldogasszony napján. Mindkét történetet a XIX. század második felében helyeztek el a szerzők, és mindkét esetben falusi helyszínt választottak Olaszország déli részén: Mascagni operája Szicíliában, Leoncavallóé pedig Calabriában (Szicília mellett, a „csizma" déli csücskében) játszódik.
Mindkét történet középpontjában a „férj–asszony–szerető" háromszög áll, s mindkét műben az elárult szerelmes (Santuzza, Tonio) lesz az „informátor", aki a felbőszült férjet az erőszakos cselekedet felé sodorja.
Mindkét zenedráma az elsöprő s végül pusztító emberi szenvedélyekről szól, melyek házasságtöréshez, féltékenységhez, bosszúhoz és gyilkossághoz vezetnek; a nyers emberi természetről és primitív ösztönökről, melyek kegyetlenségbe torkollnak.
Nem csoda hát, hogy a két rövid operát körülbelül 120 éve párban játsszák a világ operaházaiban, és legtöbbször csak mint „*Cav-Pag*" utalnak rá eredeti olasz címüket lerövidítve.
A Magyar Királyi Operaház élen járt e tekintetben, 1893. december 10-én már egy estén szólalt meg a két mű Budapesten, alig két héttel megelőzve a New York-i Metropolitant.



László Boldizsár, Létay Kiss Gabriella, Szegedi Csaba, OPERA Énekkara és Gyermekkara /
OPERA Chorus and Children's Chorus



Pietro Mascagni

Cavalleria rusticana

Synopsis

Easter Sunday in a Sicilian village.
Mother Lucia's son Turiddu is singing to his beloved Lola. Although she is already married, he would not hesitate to die for her and would not find happiness even in heaven without her...
We are in the Village square with its church and Mother Lucia's wine shop. Santuzza is looking for Turiddu. Lucia says her son has left for Francofonte to bring wine, but Santuzza knows he was seen in the village the previous night. Lucia's suspicion is raised as her son did not return home... Mother Lucia invites the girl into her house so they can talk in peace, but Santuzza does not dare enter her home: "Into your house I cannot enter! I am condemned!" Lola's husband, Alfio the carter, arrives at the square in good spirits. He is escorted by the people of the village. "Merry is the carter's life. He can travel all around. Happy is his calling, Richest treasures hauling," people sing. Alfio is content with his life: he loves his work and beautiful wife.
Alfio asks for some wine, but Lucia apologises: she has run out but already sent her son to bring some more. "I saw him but this morning; and very near my dwelling!" he says. Lucia looks at him with amazement, but Santuzza tells her to be silent. The chorus sings Regina Coeli. Alfio sends the women to church and then leaves. The people of the village go to church – except Santuzza and Mother Lucia.
Mother Lucia does not understand why Santuzza told her to be silent before Alfio. The girl reminds her of Turiddu and Lola's previous relationship, and reveals that Lola has not accepted that Turiddu now belongs to someone else: the two old lovers are still lovers, and she has been left in shame... She begs to Lucia to pray for her; she will talk to Turiddu once again – and for the last time. Mother Lucia returns to the church with a troubled mind.
Turiddu arrives. Santuzza tries to talk to him, but he refuses to respond. Santuzza starts to question to him: "Where have you been?" "Why do you ask me? At Francofonte," he replies. Santuzza does not believe him: she saw him on another street and Alfio himself saw him at his house the previous night... "Thus you return the love I gave you? You wish him to kill me?" Turiddu asks. "You love her! curses on her!" Santuzza cries desperately. Turiddu

warns the girl that he will never be a slave to her vain jealousy. "Beat me! insult me! I love and pardon; But all too heavy is my deep anguish!" the desperate Santuzza says.
"There are a thousand beautiful angels sitting in heaven, but none is fairer than he." Lola's song can be heard as she is approaching. They meet. Lola asks with a touch of sarcasm why the two of them are not listening to the mass inside. "Only the sinless can enter the church." Santuzza says. The two women begin to argue. Turiddu wants to leave Santuzza, but eventually Lola enters the church alone. Santuzza tries to reconcile with him, but he pushes her away: "Never will I relent." Turiddu rushes into the church after Lola. Santuzza, overwhelmed by anguish, cries in wrath: "On thee come Evil Easter, thou false swearer!"
Alfio arrives again and Santuzza tells him everything in her deep sorrow: "Turiddu betrayed me, despoiled me of honour; And your bad wife has taken him from me." Santuzza swears to the carter that she has told him the bitter truth, but regrets doing so immediately: "'Twas wicked in me to have spoken thus!" "They are infamous, unfit for living! And blood I'll have before the close of day!" Alfio replies.

The mass is over: the people come out of the church, men and women go home to their spouses with peace in their hearts. Turiddu approaches Lola as she leaves: does she really want to leave without saying goodbye? Lola explains to him that she must go home, and she has not seen her husband since he returned. Turiddu tries to convince her not to rush and have some wine instead. The glasses are filled, and Turiddu raises his glass to Lola: "To love!" "To your most happy fortune!" Lola replies. People drink merrily.
Alfio arrives at the square. Turiddu offers him a glass of wine immediately. "Thanks, sir! ... In me it would be poison, my heart's blood chilling!" the carter rejects the offer provocatively. Turiddu smashes the glass on the ground. Everybody knows what it means... The frightened women take Lola away from the square. The two men embrace and Turiddu bites the carter's ear as a sign of challenging him to duel. "Master Alfio, I know that the fault is my own; to you I swear, in the name of heaven, that like a dog I should be slaughtered." Alfio accepts the challenge – he will be waiting for his adversary in the orchard.
Turiddu says goodbye to Mother Lucia: he asks for his mother's blessing just as he did when he joined the army. He also makes her promise, should he not return, to take care of Santuzza as if she were her mother. Mother Lucia does not understand what her son means. Turiddu blames the wine for his strange words... "Pray you to heaven for me," he asks her and rushes away. Lucia cries after him with terrible apprehension. Santuzza appears and a crowd covers the square. A murmur is heard from the distance. "They have murdered Turiddu!"



Szántó Andrea, Alexandru Agache

Pietro Mascagni (1863–1945)

The composer of *Cavalleria rusticana* was the most vivacious theatrical figure in the generation of composers of the fin de siècle, and eventually became notorious as a pioneer of the giovane scuola ("new school"). He was continuously present in the Italian musical world as a conductor, teacher, orator and composer from 1890 to the dark days of the World War II. He was a bellicose and contradictory person, who inspired wonder in some and loathing in others. Although audiences soon realised that Puccini was the greater composer, Mascagni remained more popular, and his every appearance and utterance was a sensation.

Pietro Antonio Stefano Mascagni was born in Livorno on 7 December 1863 as the second son of a baker. He lost his mother when he was nine; his father was left alone with five children. Domenico Mascagni wanted his son to become a lawyer, but his plans were scuppered... There were neither musicians nor musical traditions in the Mascagni family, so he did not expect music to be more important to his son than just another element of a decent middle-class life. When he was 13, there were few things that interested Pietro more than composing. He soon neglected his other studies, which damaged his relationship with his father, so he soon left the house of his birth and moved to his uncle's. "You'll get a key to the house and entrance to every theatre..." he told his nephew. Pietro practiced and composed in the daytime and went to the theatre in the evenings.

He composed a symphony of four movements at the age of 16; his dramatic cantata *In filanda* made him a local celebrity when he was 17. He then composed music to Schiller's *Ode to Joy* in 1882. At the Milan Conservatory, he became acquainted with Wagner's music, which soon impressed him. He left the Conservatory after two years, and played music and conducted in travelling operetta companies. He married in 1889 and settled in Puglia as a music teacher. Then came a great opportunity for Mascagni, who was still only 26.

The story of the composition of *Cavalleria rusticana* is like a fairy tale or fictional Hollywood story. The composer, who was working at the time as a conductor with a fourth-rank opera company, heard about a contest for the composition of a one-act opera by the Sonzogno Publishing House in Milan. Mascagni finished *Cavalleria rusticana* within two months. "I already had every scene clear in my mind: I identified with the drama so strongly that I felt it within me as music," he said later. But when the time came to submit the work, he lost his courage. According to a gossip, he was so afraid of a fiasco that he hid the score in his drawer, and it would have stayed there had his wife not sent it to the competition organisers.

When *Cavalleria rusticana* was premiered at the Teatro Costanzi in Rome on 17 May 1890, the sweeping force of the opera captivated the audience. The success was phenomenal. Mascagni became a celebrity overnight, and his opera set off to conquer the entire world. Since 1890, *Cavalleria rusticana* has been performed more than 14,000 times in Italy alone. It was premiered in Budapest on 26 December 1890 under the baton of Gustav Mahler. This single premiere made Mascagni a recognised leader of Italian music and the successor to Verdi. The King of Italy named him a Knight of the Order of the Crown of Italy. He was appointed director of the Liceo Rossini in Pesaro, a position he especially enjoyed. He went on an American tour in 1903, but it failed due to poor organisation.

Of Mascagni's 14 subsequent operas, however, none achieved the success of *Cavalleria rusticana*. *L'amico Fritz*, *I Rantzau*, *Guglielmo Ratcliff*, *Silvano*, *Zanetto*, *Iris*, *Le maschere*, Il piccolo Marat – some were definitely fiascos, while others, after initial success, were soon dropped from the repertoire. He was 70 when he composed *Nero*, a highly successful opera thanks to his fascist friends, but its acclaim did not stand the test of time. He did not create much in other art forms, although he always toyed with the idea of composing a symphony. He spent most of his career as a conductor, and later composed music to silent films.

The fascist government later tried to dictate Mascagni's career: he became a symbol of fascist Italy, although he did not yearn for this "honour". In 1926, he was appointed to be Maestro Toscanini's successor as director of La Scala Milan. Although it was probably a political decision, no one questioned his aptitude. After the war, his compatriots condemned him for his well-known sympathies with fascism. He spent his final years in seclusion, poverty and shame. He was forgotten. The public forgot that the composer of *Cavalleria rusticana* was even still alive. When someone spoke of him as a living composer, they were greeted with a puzzled look as if they had said, "I've just had lunch with Meyerbeer." Yet there was a time when his most famous opera was being played in 96 opera houses worldwide simultaneously...

Mascagni died in his flat in Rome on 2 August 1945 at the age of 81. His funeral took place two days later. No Italian leaders were present at the ceremony. In 1951, his mortal remains were taken to Livorno, where he was reburied with an official tribute. "It is a pity I wrote *Cavalleria* first," he said once, "for I was crowned before I became king."

On *Cavalleria rusticana*

Edoardo Sonzogno, a leading music publisher in Milan, announced a contest in July 1888 for young composers whose operas were yet to be performed to compete for two prizes; the winner was to be awarded 3000 lire, second place with 2000 lire. The publisher requested one-act operas of one or two scenes, the topic of which was not defined – it could either be comic or tragic. The three best operas were selected by a jury of five prominent composers and critics. The three best operas were to be performed in one of Rome's leading theatres at Sonzogno's expense, and the jury would decide after the performances which two of the three operas to award.

The job of the jury was not easy. They received 73 operas, and the members of the jury examined each score one by one, independently and conscientiously before assembling to discuss the operas. Each work was discussed and they voted on which operas would be excluded. Thus 55 operas were dropped out of the 73. The composers of the remaining 18 works were invited to perform their operas on the piano before the jury. Then a closed meeting was held to discuss what they had heard, and in the evening of 5 March 1890, the jury announced which three operas would be performed in Rome. These three operas were Niccola Spinelli's *Labilia*, Vincenzo Ferroni's *Rudello*, and Pietro Mascagni's *Cavalleria rusticana*.

Those days no one knew Mascagni's name apart from his friends. The 26-year-old composer had heard about the contest only two months before the deadline for submitting the operas. He lost considerable time trying to find a libretto. He asked for help from a childhood friend, the writer Giovanni Targioni-Tozzetti. It was his idea to base the opera on Giovanni Verga's short story and play *Cavalleria rusticana*. A third friend, Guido Menasci, joined Targioni-Tozzetti to write the libretto. They sent the text in parts to Mascagni in Cerignola, sometimes writing verses on the backs of postcards. The opera was submitted on the closing day, with the motto "pax" ('peace' in Latin).

Giovanni Verga's short story *Cavalleria rusticana* is an iconic work of Italian naturalism in literature, part of the so-called verismo movement. It is a strongly realistic story built up from a chain of vivid dialogues, which do not provide either moral verdict or comment. It does not use conventional descriptions; the purpose of the few descriptive sentences is to highlight the characters and their worlds. In 1883, the writer decided to try his hand as a playwright, and he began his new career by adapting his former short story *Cavalleria*

rusticana for the stage. Verga did not adapt the short story automatically, but created a new work based on the original story, focusing on the conflicts on Easter Sunday that lead to the final and fatal encounter of Turiddu and Alfio. While he was working on the adaptation, he created a Greek chorus in the village, which does not have a direct role in the story, but it is an important spectator and participant of the drama; at the same time, they remind us of the fact that everybody knows everything in a Sicilian village – except for the main characters, perhaps. The play was premiered in Turin in 1884 with Eleonora Duse in the role of Santuzza. It was highly successful, and soon became an important play in Italian theatres.

Tartioni-Tozzetti and Menasci based their libretto on the play, changing its structure slightly. The librettists created a chorus of the villagers who appear only in certain points of the story, but their presence can be felt almost throughout the play. The authors softened Verga's style: the dialogues are less sharp, the hidden conflicts between rich and poor were almost entirely diminished, and the final duel was moved from the stage to behind the scenes.

This was the first opera to show a single, coherent and uninterrupted dramatic trajectory and was a novelty to late-19th-century audiences. In *Cavalleria rusticana*, Mascagni builds up and fuels tension in a wonderful fashion as the continuously increasing dramatic intensity of the 75-minute play produces an overwhelming impact on the audience. In addition to its dramatic power, another great attraction of the opera was the freshness and new features of its musical style. This was an opera that spoke the language of the people, combining the characteristics of songs and the operetta with more conventional operatic language, presented to the audience by the composer deprived of all embellishment.

In *Cavalleria rusticana*, we do not find folk elements in their traditional sense (excluding the Sicilian dialect). There are no real Sicilian songs or dances in *Cavalleria rusticana*. Lola's song is a Tuscan stornello, and Turiddu's serenade, although written in a Sicilian dialect, is more or less Neapolitan. Mascagni consciously avoided every element that would have made the opera and its characters too distinct.

The title of the opera describes the topic clearly. The main motifs of the story are damaged pride and the loss of honour and dignity. The central symbol of the melodrama is the church – Easter Sunday and the Passion, which represents Christian faith. Christ's sufferings with which he bore the sins of the world, the fundamental lesson of forgiveness, and a beginning of something new. In contrast with the sacred, the human is presented too: we see characters consumed by passion – unbridled and irrational passion. Love, deception and revenge lead to



László Boldizsár, Alexandru Agache

Ruggero Leoncavallo

Pagliacci

Synopsis

Act One

A crossroads near a village in Calabria near Montalto. A big tree. A tent and other equipment of a travelling commedia troupe around it. A scorching August afternoon. The Feast of Assumption. Between 1865 and 1870.

A happy, animated and curious crowd of villagers is approaching: they welcome Pagliaccio, "the Prince of Clowns" (officially called Canio) is coming back for the holiday together with his travelling troupe. Canio bids the noisy crowd to be silent and announces his show will be performed at 11 tonight.

Tonio rushes to the cart to help Canio's wife Nedda to get off, but Canio pushes him aside violently. The crowd has a good laugh about the gallant's fiasco. "You'll pay for this! Bandit!" he mumbles to himself and slinks off. The locals invite Canio for a drink. Peppe joins them, but Tonio does not. "Watch out, Pagliaccio, he wants to be alone to woo your Nedda," a villager teases him. Canio's reply is ironic and blood-curdling at the same time: "I say, the stage is one thing and life itself another; and if up there Pagliaccio surprises his wife with a lover in her chamber, why, he delivers a comic lecture and thereupon calms down and submits to a thrashing – and the public applauds to see such sport! But if I surprised Nedda in real life – as sure as I am speaking to you - the story would have a different ending. It's better not to play such games, believe me." His eyes flash like lightning. Some do not understand whether Nedda had really justified this... "Hardly! Forgive me, I adore my wife!" Canio says and kisses his wife on the forehead.

Pipes sound from the distance and church bells sound vespers. The crowd leaves together with Canio and Peppe. Nedda is left alone. She contemplates Canio's behaviour: did he read her most secret thoughts? She is aware that she must contend with her husband's wrath. Then she brushes aside her gloomy thoughts and tries to enjoy the August day. She recalls a song her mother used to sing when she was a child: it was about birds that fly towards the land of their dreams through clouds and storms, steadfastly towards the unknown realm that they seek in vain... While she is singing, Tonio sneaks out of the tent to listen to Nedda in secret. She notices the fool only at the end of her song. "I know well that

I am the twisted half-wit, that I inspire only scorn and loathing. But even so, I too dream dreams; I too know in my heart the pulsing of desire," she confesses to Nedda, but she just laughs at the confession of love. "Have you an itching back, or must I pull your ears to cool your ardour?" Tonio approaches Nedda more and more arduously as he cannot control his desire. Eventually, the woman seizes a whip and lashes the fool across the face. Tonio swears by the Holy Virgin that Nedda will pay for this.

Tonio leaves, followed soon by the arrival of Silvio, Nedda's secret lover. The woman is scared that the man risks visiting her now, as it is dangerous. But Silvio reassures her that he has seen Canio and Peppe in the tavern; no one can see them. Nedda warns him that Tonio is around, but Silvio is not afraid of the half-wit. "The half-wit is to be feared!" Nedda insists. Silvio begins to beg to her to elope with him: give up her wandering life and leave her husband whom she does not love any more. Nedda – although attracted by the promise of a happy future – rejects the crazy plan. "You love me no longer!" the desperate Silvio says. Nedda assures her that the love she feels to him will never die.

Tonio overhears this profession of love, and, thirsty for revenge, rushes to Canio. The two lovers kiss passionately. Nedda surrenders and agrees to flee. Silvio is about to leave when Canio arrives, led by Tonio. The husband just catches his wife's words: "Until tonight, and I'll be yours forever." Silvio runs away, followed by Canio. Nedda casts a hateful look at Tonio, who is happy to be taking revenge. Canio returns, having lost the lover's trail. He grabs his dagger and is ready to cut the woman's throat, but first he needs to know the lover's name. Nedda refuses to tell him. Eventually, Peppe returns and unarms the raving husband. He warns him that the villagers are coming and they have to get ready for the show. He sends Nedda to dress up, while Tonio tries to calm down Canio: "Be calm now, Master, it is better to dissemble. The lover will be back. Trust me, I'll keep an eye on her. Now for the show! … To succeed you must dissemble." Peppe and Tonio leaves to dress up. The shattered Canio is left alone.

Act Two

The show is about to begin. The audience throng: latecomers rush, jostle and elbow, some almost start a fight for the best places. Silvio arrives too. Peppe tries to calm down the audience. Nedda, dressed up as Colombina, walks to the audience to collect the admission fees. When she gets to Silvio, they exchange some words hastily: Nedda whispers to the man that Canio did not see him, and Silvio reminds her of their plan. Nedda must move on because of the impatient spectators. Finally, the bell rings: the show begins…

Colombina's husband Pagliaccio is expected home late at night. The woman waits for her

servant Taddeo impatiently. But instead of him, Arlecchino's voice can be heard: he is Colombina's lover. Taddeo arrives at last: he has brought a chicken from the shop. Taddeo wants to confess his love to this beautiful and pure woman, but she is preoccupied with the price of the chicken and the window. Suddenly, Arlecchino jumps in through the window, puts a bottle on the floor, takes Taddeo by the ear and throws him out. Taddeo backs out of the room, suddenly realising that the two are in love with each other. He leaves – and the audience applauds. Colombina sets the table, they sit down face to face and begin to have dinner. Arlecchino produces a small phial: "Take this drug and give it to Pagliaccio before he goes to sleep, and then we'll run off together," he says. "Yes, let me have it," Colombina replies. Taddeo enters the room again: he announces loudly that Pagliaccio is coming and he knows everything! Taddeo hides, and Arlecchino jumps out of the window.

Pagliaccio appears on the side of the stage. Colombina shouts through the window: "Till tonight, and I shall be yours forever!" Canio is shocked to hear exactly the same words again, but he continues to perform. Pagliaccio notices that the table has been set for two. Colombina lies that she had dinner with Taddeo, who has hidden in fear. "She is pure! Her pious lips abhor all falsehood!" Taddeo says from behind the door. The audience laughs – and Canio loses his temper. He demands that Nedda tell him the name of her lover. Nedda does not fall out of character Canio bursts out: "No, I am not Pagliaccio! Although my face is white, that is for shame and for the lust for vengeance! The man reclaims his right, the heart that bleeds wants blood to wash away the shame, damned woman!" Silvio can hardly contain himself, the audience is listening intensely, fascinated by Pagliaccio's moving performance. Colombina replies coldly: "Well, then, if you so judge me unworthy of you, drive me out forthwith!" Canio demands the name of her lover. Nedda tries to finish the play, but Canio's look makes Colombina's laugh freeze in her. Peppe wants to intervene, but Tonio does not let him do so. Nedda refuses to reveal her lover's name. "I may be unworthy, all you will, but, by God, I am no coward!" Silvio draws his dagger, but it is too late... Canio stabs Nedda on the stage several times, still demanding her lover's name. Nedda cries for help from Silvio, who rushes on the stage. Canio turns to Silvio: "Ah, then! It's you! Welcome!" And stabs him too.

"La commedia è finita."



Szegedi Csaba, László Boldizsár, Létay Kiss Gabriella

Ruggero Leoncavallo (1857-1919)

In contrast with Mascagni, Leoncavallo's personality was mysterious and difficult to pin down. Photographs show a jovial gentleman with a Falstaffian belly and a remarkable, upwardly curling moustache; the general impression of him is more that of a country stationmaster or a retired sergeant than an artist. There are uncertainties regarding his person and the details of the first part of his life – mainly because the composer himself gave false information to the public. Leoncavallo compulsively falsified details, qualifications and personal contacts, and even stated he was a year younger than he actually was in his curriculum vitae. When researchers looked into his claims, for example, his degree at the University of Bologna or his marriage records, all his statements came into question.

Ruggero Giacomo Maria Giuseppe Emmanuele Raffaele Domenico Vincenzo Francesco Donato Leoncavallo was born in Naples on 23 April 1857. His father was a judge, and his mother came from a prominent aristocratic family in Naples. He spent his childhood in Montalto Uffugo in Calabria. He began to learn music when he was eleven. Later, the young Leoncavallo received classical and musical education in Naples: he learnt to play the piano and composition at the Conservatory, and attended grammar school at the same time. When he was 20, he continued his studies in Bologna; it was then that he started to think seriously of becoming a composer. Inspired by Carducci, the most famous Italian poet of the era, Leoncavallo embarked upon realising an expansive plan: he wanted to compose an opera trilogy on the theme of the Italian renaissance. As a tribute to Wagner's *Götterdämmerung*, he named it *Crepusculum*[1], and it was to comprise three parts: the operas *I Medici*, *Savonarola*, and *Cesare Borgia*. However, only the first of these was finished, years later. Leoncavallo put aside this project so as to get down to compose a less ambitious romantic opera: *Chatterton*. The composer himself wrote the libretto – similarly to almost every work of his later career.

Although it was announced that it would be performed at the Teatro del Corso in Bologna, the premiere was cancelled. This was the first disappointment for Leoncavallo, but not the last... After this, he spent three years in Cairo as a musician, but left Egypt in 1882 under unclear circumstances. He travelled to Paris, where he lived the Bohemian life for several years.

[1] 'nightfall' (Latin)

He initially played the piano in cheap cafés, then worked as a vocal teacher, and finally a repetiteur and master of outstanding singers at the Opéra. He became a member of the musical life of Paris and met his future wife. He finished the libretto to *I Medici* in Paris, and became acquainted with the famous publisher Giulio Ricordi. The work was finished in 1890, and Ricordi wanted to perform it a year later – but at the last moment chose a revised version of Puccini's *Edgar*. This was another big disappointment to Leoncavallo.

The composition of *Pagliacci* was the end result of this disappointment. Putting aside his historical trilogy, Leoncavallo began to compose a popular opera that could compete with the success of *Cavalleria rusticana*. He wrote the libretto to *Pagliacci* himself; the entire material was finished in five months, when he sent it to Sonzogno. The publisher accepted the opera immediately and it debuted at the Teatro Dal Verme under the baton of Toscanini on 21 May 1892 – almost exactly two years after the premiere of *Cavalleria rusticana*. The opera was highly successful and soon travelled around Italy and Central Europe, where it was received with the same enthusiasm as *Cavalleria rusticana* had been two years earlier. From this time on, Leoncavallo was famous and rich, but none of his later works could repeat the success of *Pagliacci*.

I Medici was premiered at the Dal Verme in November 1893, but the reception was cold both from the audience and critics. Leoncavallo gave up composing the other two parts of the trilogy and composed operas and operettas for the rest of his career. In 1897, Leoncavallo composed his own version of *La bohème*, with which he intended to compete with Puccini's work, but – although it won some support from the audience – Puccini's more sophisticated opera soon edged out Leoncavallo's. He continued working on *Chatterton* and *I Medici*, the latter of which was a fiasco in Italy but raised the interest of German emperor, who commissioned Leoncavallo to write the opera *Der Roland von Berlin* (1904), which was modestly successful in Berlin. His later works in Italy brought moderate successes and fiascos, but no real recognition.

The appearance of sound-recording technology came as a surprise: the first recorded Italian opera production was *Pagliacci*, conducted by Leoncavallo. The record of the song *Mattinata*, sung by Enrico Caruso, was also highly successful and became his second most popular work after *Pagliacci*. Leoncavallo's other operas are hardly ever heard or seen nowadays. Exceptions are the baritone aria of *Zaza* and the tenor aria of *La bohème*, both of which are popular pieces at concerts and on recordings even today.

Leoncavallo was regarded by many as the best librettist of his era after Boito. Among his librettos written for other composers, the most remarkable is that of *Manon Lescaut*, which he wrote for Puccini.

He died in Montacatini Terme in Tuscany on 9 August 1919 and was buried at the Porte Sante cemetery in Florence. According to his will, his and his wife's mortal remains were taken to Brissago (Ticino, Switzerland) across Lake Maggiore in 1989.



Szappanos Tibor, Kelemen Zoltán, László Boldizsár, Sáfár Orsolya, Haja Zsolt és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus



On *Pagliacci*

Seeing Pietro Mascagni's overwhelming success with *Cavalleria rusticana*, Leoncavallo decided to try his hand at the style of verismo. He claimed to have found the theme in real life: he heard the story as a child in Montalto where his father presided over a trial.

The source of Leoncavallo's libretto soon sparked debate, and the real origin of the story is yet to be confirmed. When the French edition of *Pagliacci* was published in 1894, French playwright Catulle Mendès accused the composer of plagiarism, saying that Leoncavallo borrowed the theme from his play *La femme de Tabarin*. Leoncavallo replied indignantly, assuring the French author that the basis of the story was a trial in Montalto, adding that it must not be forgotten that Mendès's play was not an original piece either: it was based on the popular play *Un drama nuevo* by the Spanish Manuel Tamayo y Baus. Mendès did not pry into the matter anymore, but there are still doubts about Leoncavallo's statements – especially because they are contradictory.

By 1900, Leoncavallo had written down in full detail the "incident" that inspired him, saying that he had actually been an eyewitness to the murder and that Silvio in the opera was, in fact, Gaetano Schiavelli, the young servant of the Leoncavallos. It is highly probable that Leoncavallo drew on various sources for the theme of Pagliacci. He certainly used *La femme de Tabarin*, or rather the opera *Tabarin*, which he could have seen in Paris; its protagonist is a jealous clown cheated on by his wife. And it is also possible that he borrowed the idea of "theatre within the theatre" from Tamayo's play...

However, *Pagliacci* became a remarkably constructed work, which links the arias, duets, ensembles and choruses into two long and continuous scenes (acts). The motifs of Leoncavallo's melodies are unique, and he maintains tension in the music throughout the opera even in such lighter scenes as, for example, Nedda and Silvio's duet.

The title of the opera is *Pagliacci*, which is the plural of Pagliaccio. The word 'pagliaccio' is used in two senses in Italian: it can mean 'clown' in the general sense, or it can refer to the standard character of Pagliacco in commedia dell'arte himself, who is better known as Pedrolino (in French: Pierrot), the predecessor of clowns as we understand them today. Reportedly, Leoncavallo originally wanted to use the title *Il pagliaccio* in the singular, but changed it to the plural during the rehearsals. Thus, the title does not only refer to Canio, but to all the characters, simply as *Clowns*.

The structure: theatre within a theatre, with a prologue.

The play begins with the Prologue of Tonio, the deformed fool, in which the author himself talks to the audience. He mentions three important points: 1) it is based on a true story, 2)

it is a human artist writing for the human heart, 3) the audience should not watch them as actors but as people with real emotions as they are "breathing the same air of this orphan world". It is not accidental that Tonio opens the play.

Act One: the real world. The play begins in a tense atmosphere. Canio is jealous of his beautiful wife, Tonio suffers from constant humiliation, and Nedda is unhappy because she is in love with someone else. All the three main characters are burning at such high emotional temperatures from almost the very beginning of the play, that a tragic conclusion is guaranteed. Leoncavallo's genius is hidden in his ability to referring to increase this tension and maintain it until the end of the opera. Only a spark is needed to set the lethal machine in motion... In our case, the machinery is poor Tonio and the spark is his rejection. Both Canio and Nedda are cruel to him: Canio humiliates him in public, and Nedda harshly rejects his declaration of love and – although in self-defence – lashes him across the face with a whip. Tonio cannot bear this humiliation and swears to take revenge; the physically deformed person is now deformed mentally too. He is "at the right place at the right time," and catches sight of Nedda and Silvio[2] cooing – he can now take revenge on Canio and the sinful woman together. To Nedda, Silvio, the young, loving and enthusiastic youth provides an escape from unhappiness: the wandering life she hates, the husband she has become bored with and Tonio, who irritates her. For a while, the woman soberly rejects the boy›s plan to elope, but eventually passion wins out. The jealous husband enters and tempers (as well as Silvio) break loose. If it had not been for Peppe, who disarms Canio, the play would end here. To make his revenge complete, Tonio recommends that his master begin the show where the lover might turn up and reveal himself... Canio accepts the game.

Act Two: the show. Theatre in theatre. Commedia dell'arte. The actors represent four standard characters and play on a typical theme: they "improvise" on the story of the adulterous wife. Peppe plays Arlecchino, the witty and diabolical servant, Colombina's lover. Tonio plays the role of Taddeo, Colombina's servant, the simpleton, who can never win the beloved lady's heart. Nedda is Colombina, Pagliaccio's wife, the sophisticated soubrette. And Canio plays Pagliaccio, the pale-faced, lunatic dreamer. He is simple-minded and ignorant, often becomes the target of mockery, but never loses his dignity... It is a strange twist of fate that the clowns are performing the same story that is happening in their lives, and they have to show a caricature of their own tragedy so as to win the audience's laughs and cheers. It is hard to decide when acting and "reality" become detached and what they say as part of their "role" and what they really mean. Peppe could thwart the (double) murder again, but Tonio does not let him do so: he deliberately lets Canio stab Nedda and

[2] In commedia dell' arte, Silvio is one of the names of the male lovers.

then Silvio. It is no coincidence that the author originally meant the last sentence of the play ("La commedia è finita" – "The comedy is over") for Tonio. This completed the frame of the structure, this is how a Prologue was given an "Epilogue", and this makes Tonio's role more understandable in the drama. But the tenors singing Canio in the first years took over the closing sentence of the opera, and thus the scores of *Pagliacci* were eventually published with this modification.

Pagliacci was premiered at the Hungarian Royal Opera on 28 March 1893 conducted by Sándor Erkel.

Commedia dell'arte

Commedia dell'arte ("a comedy of craft") originated in Italy and developed into a unified art form from the improvisatory plays performed at markets in the 16th century. The plays had standard characters, who impersonated certain types like the lover, the old husband, the captain, the dreamer, etc. The comedians played in masks, thus strengthening the typical features of the character. (The use of masks was probably borrowed from the carnivals.)

This art form demanded unbelievable concentration and virtuosity, as well as mutual attention and a very strong ability to perform together with others. The most important talent of the actors of commedia was their ability to improvise along a storyline that had been drafted in advance; they responded to each other and modified the story according to the reactions of the audience, occasionally inserting lazzi, i.e. previously worked-out panels and musical numbers.

Because of their masks, the actors had to express their emotions with their bodies and voices. There were standard characters like the old miser (Pantalone), the braggart (Il Capitano) and the doctor (Il Dottore).

Commedia dell'arte conquered other countries later. Thanks to Catherine de' Medici, who wanted some entertainment for her sons, it appeared in France in the 16th century, where it enjoyed another heyday. (Molière later also used its characteristics in his plays.)

This art form began to decline in Italy from the 18th century, but was then revived again by Italian playwright Carlo Goldoni. Improvisation and excessive "buffoonery" were reduced, and the plays started to confront the audience with their own sins and qualities, as a result of a more realistic method of depiction by the authors. Goldoni also had rivals. Carlo Gozzi



Sáfár Orsolya, Szappanos Tibor és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

favoured the more traditional approach: he placed the masked characters in his own fairy-tale world. He was interested in stories detached from reality, and his plays became so popular that he managed to surpass Goldoni. (Opera composers also liked Gozzi's plays: many librettos were based on his stories. Some famous examples, Puccini's *Turandot*, Prokofiev's *The Love for Three Oranges*, and Wagner's *Die Feen* were all based on Gozzi plays.)
But commedia also appeared in opera independently of Gozzi. Mozart, Rossini, Donizetti and many others often included the typical characteristics of this art form in some of their comic operas.
Meanwhile, in Leoncavallo's opera, commedia dell'arte is raised the status of a protagonist.

Verismo

From the mid-19th century to the fin de siècle, artistic endeavours were dominated by realism and naturalism, which meant a divergence from the formality of Neo-Classicism and the fantastic worlds of declining Romanticism. In Italy, following the era associated with Verdi's name, new approaches emerged hot on each other's heels...
The roots of the new art form appeared in France with Henry Murger's series of short stories *Scènes de la vie de bohème*, and Alexandre Dumas, fils' *La Dame aux camélias*. (Leoncavallo and Puccini composed their operas entitled *La bohème* based on the former, and Verdi himself composed his opera entitled *La traviata* based on the latter.) Artists Jean-Francois Millet, Gustave Courbet and Edouard Manet broke with the official approaches set by the academies and those depicting mythical heroes, instead starting to paint everyday people in their everyday environments – beating a path for the impressionists who followed them. Inspired by such impacts of Realism, a radical artistic movement named scapigliatura milanese[3] was established in Italy in the 1860s; its members were writers, artist and composers, including the famous composer and librettist Arrigo Boito. They were inspired by Charles Baudelaire's poems in Les Fleurs du mal, Gustave Flaubert's scandalous novel Madame Bovary, as well as Wagner's Ring. In the chaotic period that followed the Risorgimento[4], they rebelled against contemporary middle-class values and the Victorian

[3] (Italian) 'Milanese dishevelled'. They borrowed their name from Cletto Arrighi's novel *La Scapigliatura e il 6 febbraio*.
[4] (Italian) 'Reorganisation'. A political and civil movement between 1815 and 1872, which strove to establish a united Italian Kingdom.

gender roles that were based on subordination; their aim was to renew Italian culture and introduce novel and modern Italian aesthetics to catch up to the new international trends. In the field of opera, Boito's *Mefistofele* and Franco Faccio's *I profughi fiamminghi (The Flemish Refuges)* and *Hamlet* can be mentioned as long-lasting works; but the most important merit of this movement was that it helped the creation of verismo operas.

Members of the next generation, the giovane scuola ("young school") included Giovanni Verga, Luigi Capuana, and Federico de Roberto, all of whom tried to create in naturalist style: they dealt with real themes taking place in real locations. (The Italian word vero ['true'], the root of verismo, refers to this.) Unlike their French counterparts, they ignored themes of political connotations; they focused on country life and elementary passions. It was around this time that attention suddenly turned from Verdi to the new genre. Verismo was in the air... And then Mascagni's opera *Cavalleria rusticana* was premiered...

The first verismo opera was actually composed by Stanislao Gastaldon, based on the same short story by Verga that Mascagni used. The opera *Mala pasqua* debuted six weeks before the premiere of *Cavalleria rusticana*, but the reception was not very enthusiastic. Mascagni's opera, however, was a breakthrough, and it prompted composers produce masses of verismo operas in the hope of achieving similar success. As a result, 49 "popular operas" are said to have been composed between 1892 and 1899; their location is usually the impoverished Italian countryside or Naples, with the main characters belonging to the lower social classes, and their story based on a character's violent death due to a love conflict. Most of these operas were very short-lived, with a few exceptions, for instance Giordano's *Mala vita* and Smareglia's *Nozze istriane*. There was only one composer whose popularity could compete with Mascagni's... Ruggero Leoncavallo, who had been breathing in the ideas of Naturalism in Paris for years, debuted with his opera *Pagliacci*, almost exactly two years after the premiere of *Cavalleria rusticana*. A new star was born.

The question arises inevitably: Does Puccini count as a verismo composer? Puccini used the passions of verismo in his operas: love, jealousy, torture and suicide, and often used the musical tricks of verismo, e.g. the morning bells of Rome in *Tosca*, authentic Japanese melodies in *Madama Butterfly*, and he borrowed the theme of *La bohème* from Murger – and yet these are not verismo operas. The only work by Puccini that can be regarded as a fully verismo opera is *Il tabarro*. It includes all the criteria of verismo operas: a violent reaction by an ordinary person from the lower social classes as a result of uncontrollable emotions.



Szegedi Csaba, Létay Kiss Gabriella, Haja Zsolt

Two operas on a single night

Cavalleria rusticana and *Pagliacci* are two verismo operas linked by several similarities. Both operas (and composers) were discovered by the same Milanese music publisher Edoardo Sonzogno.

The events of both operas take place on a Christian holiday: the former on Easter Sunday, and the latter on the Day of Assumption. Both stories take place in the second half of the 19th century, and the location is a village in the south of Italy in both cases: Mascagni's opera takes place in Sicily whereas Leoncavallo's work in Calabria (the southern part of the "boot" opposite Sicily).

Both stories focus on the "husband–wife–lover" triangle. In both cases, the betrayed lover (Santuzza and Tonio) becomes the "informant" who drives the furious husband to commit his violent deed.

Both operas are about overwhelming and eventually destructive human passions which result in adultery, jealousy, revenge and murder; about the crude human nature and primitive instincts that lead to brutality.

Therefore, it is not surprising that these two short operas have been performed as a double-bill in opera houses worldwide for about 120 years, and are most often referred to as "Cav-Pag". The Hungarian Royal Opera was one of the first houses to do so on 10 December 1893, two weeks ahead of the New York Metropolitan.

Felelős kiadó *Responsible publisher:* **Dr. Ókovács Szilveszter,**
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet írta és szerkesztette *The programme was written and edited by* **Kenesey Judit**
Angol fordítás *English translation:* **Hegedűs Gyula, Adrian Courage**
Fotók *Photos*: **Berecz Valter, Nagy Attila**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozefa**
Frissített kiadás: 2024 *Revised edition: 2024*



Farkasréti Mária, László Boldizsár

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS

AXIÁL · BMW · Herend 200 · MTVA · MVM

ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS

BOSCH Életre tervezve · rexroth A Bosch Company · Dr. Feith Zoltán · K&H · Molnár Beton · TRESemmé Used by Professionals

opera.hu | facebook.com/Operahaz