

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Vajda János

Mario és a varázsló

Mario and the Magician

Bartók Béla

A kékszakállú herceg vára

Bluebeard's Castle



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
A rendező gondolatai	8
Mario és a varázsló	10
Cselekmény	10
A szerzők	10
A műről	13
Thomas Mann: <i>Mario és a varázsló</i>	14
A kékszakállú herceg vára	20
Cselekmény	20
A szerzők	24
A műről	27

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>The director's thoughts</i>	38
<i>Mario and the Magician</i>	40
<i>Synopsis</i>	38
<i>The authors</i>	38
<i>About the opera</i>	42
Thomas Mann: <i>Mario and the Magician</i>	43
<i>Bluebeard's Castle</i>	56
<i>Synopsis</i>	50
<i>The authors</i>	52
<i>About the opera</i>	55

Vajda János
**Mario
és a varázsló**
Mario and the Magician

Opera egy felvonásban, magyar nyelven, magyar és angol felirattal
Opera in one act, in Hungarian, with Hungarian and English subtitles

Szövegíró Librettist **BÓKKON GÁBOR**

Rendező, díszlettervező Director and set designer **GALAMBOS PÉTER**

Jelmeztervező Costume designer **KÁRPÁTI ENIKŐ**

Koreográfus Choreographer **SOLTI CSABA**

Angol szöveg English translation by **ARTHUR ROGER CRANE**

Karigazgató Chorus director **CSIKI GÁBOR**

Cípolla **PALERDI ANDRÁS / BRETZ GÁBOR**

Mario **CSÉMY BALÁZS**

Angiolieri asszony Mrs Angiolieri **TOPOLÁNSZKY LAURA**

Angiolieri úr Mr Angiolieri **HÁBETLER ANDRÁS**

Gyapjúínges The woollen-shirted one **MATYÓ MÁRIÓ**

Római úr Roman gentleman **GEIGER LAJOS**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus

Karmester Conductor **KOVÁCS JÁNOS**

Bemutató: 2013. november 9., Erkel Színház

Premiere: 9 November 2013, Erkel Theatre

Bartók Béla
**A kékszakállú
herceg vára**
Bluebeard's Castle

Opera egy felvonásban, magyar nyelven, magyar és angol felirattal
Opera in one act, in Hungarian, with Hungarian and English subtitles

Szövegíró Librettist **BALÁZS BÉLA**

Rendező, díszlettervező Director and set designer **GALAMBOS PÉTER**

Jelmeztervező Costume designer **KÁRPÁTI ENIKŐ**

Koreográfus Choreographer **SOLTI CSABA**

Angol szöveg English translation by **ARTHUR ROGER CRANE**

Judit Judith **GÁL ERIKA / MESTER VIKTÓRIA**

Kékszakállú Bluebeard **PALERDI ANDRÁS / BRETZ GÁBOR**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara,

valamint a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatói

*Featuring the Hungarian State Opera Orchestra, as well as students
of the Hungarian Dance University*

Karmester Conductor **KOVÁCS JÁNOS**

Bemutató: 2013. november 9., Erkel Színház

Premiere: 9 November 2013, Erkel Theatre



A rendező gondolatai

Mindkét opera labirintustörténet. A labirintus a beavatás-történetek metaforája, önmagunk megismerésének helyszíne. A *Mario és a varázsló* a társadalmi, *A kékszakállú herceg vára* a személyes önismeretről szól. Minden embernek vannak különleges képességei, és nem mindegy, mire használjuk tehetségünket. A kérdés az, mi történik akkor, ha egy ember istennek képzei magát? Mi zajlik le benne, és mit okoz környezetében ez a téveszme?

Minél mélyebbre jutnak az emberek saját démonaik megismerésében, annál jobban elbizonytalanodnak. Kíváncsiságuk mégis nagyobb félelmeiknél. A démonjainkkal való szembenézés – bármilyen fájdalmas is legyen – elvezet önmagunk megismeréséhez. ... Azt gondolom, hogy ez a beavatási szertartás a felnőtté válás rituális folyamata. Napjainkban társadalmi és személyes szinten egyaránt válságban vagyunk – elvesztettük a felnőtté válás képességét (tiszteltet a kivételnek), ami számomra az egyén valódi felelősségvállalását jelenti. A *Marió*ban a társadalmi kiskorúság a probléma forrása, ez élteti a parancsolás és engedelmesség egymást feltételező, egymást kölcsönösen kiegészítő viszonyát, ahogyan Thomas Mann írja is.

Galambos Péter



Bretz Gábor és az OPERA Énekkar / OPERA Chorus

Vajda János

Mario és a varázsló

Cselekmény

„Azt teszed, amit akarsz. Vagy előfordult már, hogy nem tetted meg, amit akartál? Vagy éppen amit nem akartál, azt tetted?”

Nyári viharos este Torre di Venerében. Egy különös bűvész estjére csődül össze a nyaralóváros közönsége: még a herceg is megjelenik családjával. A közönség már zúgolódik a kései kezdés miatt, amikor végre berobog a bűvész: Cipolla. Egy gyapjúínges fiatalember beleköt, ám igencsak ráfázik: akarata ellenére rábírja a mágus, hogy kiöltse a nyelvét a közönségre.

Cipolla elsőként fejszámolási mutatóval kápráztatja el a publikumot, majd a közönség soraiban ülő Angiolieri asszonyt vonja teljesen a hatása alá: gondolataiból kiolvassa, hogy a hölgy korábban a nagy színésznő, Eleonora Duse társalkodónője volt. Ezután megtáncoltatja a társaságot, ám egy római úr ellenáll: őt nem lehet csak úgy, akarata ellenére befolyásolni. Cipolla elfogadja a „kihívást”: nemsokára a római úr is ott mulat a többiek között.

A bűvész tekintete végül egy szomorú fiatalemberen állapodik meg: Marión, a kávéházi pincéren. Cipolla egészen megbűvöli a fiút: kitalálja, hogy Mariót szerelmi bánat kínozza, s a hipnózisban végül maga Cipolla játssza el a lányt, aki csókot kér szerelmesétől. A fiú megcsókolja a bűvészt, s abban a minutumba felriad révületéből. Mario pisztolyt ránt, és többször Cipollára lő.

A szerzők

Thomas Mann (1875–1955) a 20. század legnagyobb német regényírója, a humanista Németország és a nagyvilág polgára egyszerre, aki a goethei német lélek, a heinei gyöngédség és a kanti szépség örököse volt. Polgári családba született, rövid ideig egy biztosítótársaságnál dolgozott, és a müncheni egyetemen műszaki tanulmányokat is folytatott. Végül 21 évesen úgy határozott, gyermekkori szenvedélyét választja hivatásául: főállású író lett. Két éves olaszországi tartózkodása alatt írta meg első regényét, *A Buddenbrook házat*, amellyel 26 évesen világhírű íróvá vált. 1929-ben irodalmi Nobel-díjjal tüntették ki. Neve Európában hamar egybeforrt az emberek békés együttéléséért folytatott kampány-

nyal. Az I. világháború értelmetlen vérontását is aggodalommal figyelte, Hitler hatalomra kerülése után pedig nyíltan szót emelt a fasizmus ellen, melyet „az excentrikus barbárság és a primitív, tömegdemokratikus vásári durvaság óriáshullámának” nevezett, melynek egyik fő jelensége a „tömeges görcsbesés, bódécsörgettyűzés, halleluja és monoton slágerszavak dervisszerű ismétlése, míg mindenkinek habzani nem kezd a szája.” Az 1929-ben írt *Mario és a varázsló* is a fasiszta diktatúra veszélyeire figyelmeztető írás. Hamar nemkívánatos személy lett, 1933-tól emigrációban élt, többek közt Amerikában, 14 évig. 1937-ben a fasiszta Németország megfosztotta állampolgárságától és díszdoktori címétől. A háború után, 1952-ben Svájcban telepedett le, mivel úgy vélte, akár Kelet-, akár Nyugat-Németországban való letelepedése jelképes állásfoglalás lenne, ő pedig nem kívánt elköteleződni sem a Demokratikus, sem a Szövetségi Köztársaság mellett. Nyolcvan éves korában halt meg Zürichben. Az egész világ gyászolta. Hatalmas életművet hagyott maga után: pályája elejétől kezdve napi rendszerességgel dolgozott, akár egy hivatalnok.

Vajda János (1949–) Bartók-Pásztory-díjas, Kossuth-díjas zeneszerző, a mai magyar operaszerezés egyik jelentős képviselője. Sokoldalú komponista, aki mind színpadi, mind nagyzenekari, kamarazenekari és kórusműveket, valamint dalokat is írt. Miskolcon született, tanulmányait a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán végezte: karvezetést Párkai Istvántól, zeneszerzést Petrovics Emil-től tanult. 1979-ben szerzett diplomát. 1979 és 1980 között Amszterdamban tanult. 1974-től 1979-ig a Magyar Rádió és Televízió Énekkarának korrepetitora. 1981-ben tanársegédként kezdett tanítani Petrovics Emil mellett a Zeneakadémián, később egyetemi docens lett. A zeneszerző így vall munkásságáról: „A több szinten fogyasztható zenében hiszek. Az én ideálom olyan mű, amelynek több rétege van. Egyfelől örömet jelent annak, aki csak a felületet hallja-éli meg. Másfelől élményt ad annak, akinek a műveltsége, adottsága, tájékozottsága lehetővé teszi, hogy egy mű második, harmadik rétegét is felfedezze.” *A Mario és a varázslót* először a Zenés TV Színház közönsége láthatta 1986-ban, színpadi bemutatója 1988-ban volt az Operaházban. Ezt követően Vajda két további operájának – *Leonce és Léna* (1999), *Karnyóné* (2007) – is itt volt az ősbemutatója, míg *A képzelt beteg, avagy őfelsége komédiása* az Eiffel Műhelyház Bánffy termében mutatkozott be 2020-ban.

Bókkon Gábor (1954–1990) budapesti születésű költő, zeneesztéta, a *Mario és a varázsló* librettistája. 1974-ben a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola ütős tanszakán végzett, később zeneesztétikát tanult. 1975–77-ben a 25. Színház munkatársa volt. 1977-től szabadfoglalkozású alkotó volt, aki szokatlan alaphelyzetekre épülő epikus műveket írt. Alkotásait szenttelen hangvétel jellemzi, verseskötetei közül kiemelkedik a *Néhány szó a tigrisekről* (1982) és az *E szép világ hát nem enyém?* (1999).



A műről

„Már 1979-ben foglalkoztam a *Mario és a varázslóval*. Egy jó részével elkészültem, amikor féltettem, mert felmerült egy zenei probléma, amelyen nem tudtam túljutni. A kulcs az volt, amikor rájöttem, hogy egy valódi tánczenét kell komponálnjak. Világossá vált, hogy az egész szituációt ellenpontozni lehet: minél durvábban bánik a varázsló az emberekkel, annál behízesebb, szerethetőbb a zene. Ezzel a zenei megoldással egyben az a szerencsés helyzet állt elő, hogy a közönség számára egyértelműbb, fogyaszthatóbb lett a muzsika. Ugyanakkor áttételesebbé is vált a történet” – mondta Vajda János operájáról, az 1983–1985-ben keletkezett *Mario és a varázslóról*. A mű ősbemutatója 1988-ban volt, és az azóta több felújításban és rendezésben színpadra állított darab a modernkori magyar operatörténet egyik legsikeresebb és leghatásosabb kompozíciója lett.

Negyed évszázaddal a premier után már kevesekben merül fel, hogy maga az irodalmi alapmű, Thomas Mann 1929-ben írt elbeszélése mennyire sok problémát tartogat az operai feldolgozók számára. A lélektani, etikai és ideológiai kérdéseket feszegető, *A kékszakállú herceg várához* hasonlóan példázat-szerű történet – melyet egyetlen szereplő dominál – inkább egy monodráma, s nem dialógusokban kibontakozó drámai műre ad lehetőséget. Bókkon Gábor szövegkönyve a dramaturgizálás során felmerülő nehézségek többségét igen meggyőzően kezelte, de nem mind-egyiket. Éppen ez a körülmény tette elkerülhetlenné a megzenésítést: a dramaturgia csakis a zene révén válhatott következetessé és hitelessé. Úgy is fogalmazhatunk, hogy ha a librettó önmagában is hiánytalan volna, nem lenne értelme megzenésíteni, hiszen prózai műként is teljes élményt adhatna.

A zeneszerző egykoron így nyilatkozott: „Az ötletért, hogy Thomas Mann novellájából operát írjak, eleinte nem lelkendeztem különösebben. Rendszertelenül dolgoztam rajta, majd számtalan újrakezdés után rá kellett jönnöm, hogy a felmerült problémák mindenekelőtt zenei természetűek. Az első próbálkozásaimból hiányzott a zenei és dramaturgiai koncepció, mondhatni az ürügy, hogy egyáltalán megzenésítsem a művet, az indok, hogy szépprózából zenét és operát írjak. Olyan rendszert kellett felépítenem, amely elfogadhatóvá teszi azt a – különösen napjainkban – abszurd szituációt, amelyben felnőtt emberek ahelyett, hogy normálisan beszélgetnének, inkább önfeledten dalra fakadnak.” Vajda olyan zenedramaturgiát dolgozott ki, melynek egyes elemei az operai hagyományból többé-kevésbé ismerősek lehetnek, ám a drámai helyzet, a szöveggörnyezet ezeket az elemeket új vagy egyenesen szokatlan megvilágításba helyezi. Az ismerősség érzése, párhuzamosan a cselekmény előrehaladásával, fokozatosan erősödik, sőt: a darab legvégére a zene kifejezetten hétköznapivá, használativá, azaz triviálissá válik. Egyre inkább otthonosan érezzük magunkat a darab (és a manipuláció nagymestere, Cipolla) világában. Ez a helyzet ambivalens befogadói szituációt hoz létre. A néző – miként a darabbeli

közönség – önfelédten adja át magát a tánc sodrásának, ugyanakkor (szemben a színpadon látott közönséggel) tudja, hogy ez az önfelédtség ellentétben áll mindazzal, amit saját emberi mivoltában övni való értéknek gondol.

A darab befejezése részben eltér az eredeti novellától. Tallián Tibor egy kritikájában igen találó értelmezését adta a különbségnek. „A hatalom által az történik, amit az emberek tudattalanul leginkább tenni akarnak. Cipolla nem kényszeríti Torre di Venere polgárait, hogy táncoljanak, hanem a beteljesülés ígéretével csábítja őket – azzal, hogy megengedi nekik, hogy azt tegyék, amire a legjobban vágnak. Semmire sem vágnak inkább, mint hogy táncoljanak. Cipolla hipnózis nem altat, hanem felszabadít: felébreszti bennük azt, akik lelkük mélyén lenni szeretnének. Ezért, hogy a varázsló halála nem vet véget a táncnak. A varázsló tovább él; a varázsló bennünk él: a függőség iránti vágy legbensőbb titkunk, kondicionálásunk legfőbb tartalma. Primitív-élesebb formában ezt a felismerést fogalmazta meg már a Karinthy-féle Barabbás-példázat: Krisztus helyett Barabbást, a megváltó helyett a gyilkost választja a társadalmi tudattalan. A *Marióban* a dilemma szavak-nevek nélkül fogalmazódik meg, a hangzás és a látvány ösztönsikján. De kétségtelen, hogy a tömegöszton itt is választ. Ha megkíséreltem megszemélyesíteni választását, némileg tétován úgy bátorodom fogalmazni: a tömeg Mario helyett Cipollát választja. A mesebeli ifjú szolgálgegy helyett a vén szemfényvesztőt, a sárkányölő helyett a sárkányt.”

Thomas Mann: Mario és a varázsló

Részletek

A Torre di Venerére való emlékezésnek kellemetlen a levegője. Az atmoszférát bosszúság, izgalom, feszültség remegtette kezdettől fogva, s végül megtörtént a kirobbanás ezzel a borzalmas Cipollával, kinek személyében végzetserűen s egyébként emberileg nagyon megrázóan testesült meg és sűrűsödött össze az, ami a hangulatban tulajdonképpen kínos volt. Hogy a rettentő végkifejlésnél (amely, utólagosan úgy érezzük, eleve elrendeltetett, s a dolgok lényegében rejllett) még a gyerekeknek is jelen kellett lenniük, magában is szomorú és csak félreértésen alapuló kisiklás, s csupán e különös ember család ámitása a ludas benne. Hál’ istennek, a gyerekek nem értették meg, hol végződött a komédia, és hol kezdődött a szerencsétlenség, és abban a boldog hitben maradtak, hogy minden csak játék volt.

[...]



Hogy összefoglaljam: ez az önérzetes nyomorék a leghatalmasabb hipnotizőr volt, akít valaha láttam. Ha a nyilvánosságnak port hintett szemébe előadásai természetével kapcsolatban, és bűvészmesternek hirdette magát, ezzel kétségkívül csak a rendőri intézkedéseket akarta elkerülni, amelyek efféle mutatványok iparszerű üzését szigorúan tiltják. Talán a külső álcázás ilyen esetekben szokásos, és hivatalosan is eltűrik, vagy félig eltűrik. Mindenesetre a bűvész a gyakorlatban kezdettől fogva kevéssé rejtette véka alá tevékenysége valódi jellegét, és műsorának második felét most már egészen nyíltan és kizárólag a speciális kísérletezés, az akaratfosztás és -átvitel demonstrálása töltötte ki, noha a kísérő szónoklatokban még mindig a körülírás uralkodott. Nevetséges, izgalmas, csodálatos kísérletek hosszára nyúló sorozatában, mely éjfélját még javában folyt, az érdektelentől az iszonyúig mindent láttunk, ami megnyilvánulása a természetes-titokzatos területnek csak lehet, s a groteszk részleteket feszülten követte a kacagó, fejrázó, térdére csapó, tapsoló publikum, amely szemmel láthatóan egy erős öntudatú egyéniség varázsa alatt állt, noha, legalább az én érzésem szerint, nem minden háborgás nélkül Cipolla diadalainak az egyesekre és az egész közönségre nézve sajátosan megszegyenítő jellege iránt.

[...]

A tánc nyilván élvezetes volt, s nem tartott soká, míg az ifjú követőkre talált; két másik fiatalember, egyikük egyszerű, másikuk úriás öltözetben csatlakozott hozzá a szteppet járni. Ekkor jelentkezett a római úr, és dacosan föltekerte a kérdést, vajon a cavaliere vállalkozik-e rá, hogy megtanítsa táncolni akkor is, ha ő nem akarja.

- Akkor is, ha nem akarja! - felelte Cipolla olyan hangon, amelyet nem tudok elfelejteni.

Még most is a fülemben van az a félelmetes „Anche se non vuole!”, és akkor megkezdődött a harc. Cipolla, miután ivott egy pohárkával és friss cigarettára gyújtott, a római urat fölállította valahol a középjáratban, arccal a kijáratnak, maga is odaállt mögé bizonyos távolságra, és megfűttenette ostorát, ezt parancsolva

- Balla! - Ellenfele meg se moccan. - Balla! - ismételte a lovag nyomatékosan, és csattantott. Láttuk, amint a fiatalember gallérijába húzza nyakát, és amint ugyanakkor egyik kezét csuklóban megemeli, és egyik sarkát kifordítja. De a kísértés e vonagló jeleinél, amelyek hol erősödtek, hol ismét alábbhagytak, sokáig nem történt egyéb. Mindenki tisztában volt vele, hogy itt előre eltökélt kemény ellenállást, hősies konokságot kell legyőzni; ez a legény az emberi nem becsületéért állt ki a gátra, rángatózott, de nem táncolt, és a kísérletezés oly sokáig elhúzódott, hogy a cavaliere kénytelen volt figyelmét megosztani; egyszer-egyszer a színpadon bokázók felé fordult, s feléjük suhintotta ostorát, hogy igájában tartsa őket, s közben félreszónokolva nem mulasztotta el a közönségnek megmagyarázni, hogy a hejehujázók egyáltalán nem fognak utólag kimerültséget érezni, akármeddig is táncolnak,

mert tulajdonképpen nem azok ropják odafönt, hanem ő. Azután tekintetét ismét a római tarkójába fúrta, hogy legyűrje az akaraterőt, mely uralma ellen szegült.

[...]

Ah, és mi lett a mi Mariónkból szédítő szavai közben? Nehezemre esik elmondani, mint ahogy nehezemre esett látni is, mert az a legbensőbb érzések kiszolgáltatása, az elcsüggedt és örületben föllizzó szenvedély világ elé tárása volt. Kezét összekulcsolta ajka előtt, vállá mély zihálással süllyedt és emelkedett. Boldogságában nyilván nem hitt szemének és fülének, s éppen csak azt az egyet felejtette el, hogy valóban nem volna szabad nekik hinnie.

- Silvestra! - lihegte leigázottan, keble legmélyéből.

- Csókolj meg - mondta a púpos. - Hidd el, szabad. Szeretek. Csókolj meg itt - s mutatóujja hegyével, kezét, karját s kisujját szétterpesztve, arcára mutatott, szájához közel. S Mario hozzáhajolt, és megcsókolta.

A teremben mély csönd lett. A pillanat fura, iszonyú és izgalmas volt - Mario üdvözült boldogságának pillanata. E rövid s kínos percben, mialatt a boldogság és az illúzió minden lehető vonatkozása megragadta a lelkeket, nem mindjárt kezdetben, hanem nyomban Mario ajkának szomorú s groteszk egyesülése után a förtelmes hússal, mely alácsúszott csókjának, a giovanotto kacagása hangzott föl bal felől, egyedül szakadva ki a feszültségből, durván, kárörvendően és mégis, nagyon kellene csalódnom, ha nem a szájalom együtthangzásával ennyi álomködös balság iránt, ha nem a „Poveretto!” kiáltás mellékzengésével, amelyet a varázsló az imént rossz helyre irányítottnak jelentett ki, s a maga számára igényelt.

Ugyanekkor azonban - a kacagás még tartott - a nyilvános csókkal illetett cavaliere titkon, a szék lába mellett megsuhintotta ostorát, és Mario fölriadva, hátratátorodott. Állt és bámult, hátrahajló testtel, két kezét megcsúfolt ajkára szorította, egyiket a másik fölé, azután öklével többször a halántékára csapott, megfordult, s miközben a teremben zúgott a taps, és Cipolla ölébe kulcsolt kézzel, vállrezegtetve, hangtalanul nevetett, lerohant a lépcsőn. Lenn, még teljes lendületben, lábát szétvetve hirtelen megfordult, karját előrelendítette, és két laposan lecsapó dördülés hasította át a tetszésajt és nevetést.

Hirtelen néma csend támadt. A bokázó táncosok is megálltak, és elképedve meresztették szemüket. Cipolla egy ugrással fölpattant székéről. Védekezőn, oldalt nyújtott karral állt ott, mintha azt akarná kiáltani: „Állj! Csönd! El előlem! Mi ez?”, s a következő pillanatban feje mellére bukott, s visszazötytyent székére, majd oldalvást lefordult a földre, ahol feke maradt mozdulatlanul: egymásra hányt ruhák s görbe csontok halma. A felfordulás szörnyű volt. Zokogó hölgyek rejtették arcukat kísérőjük mellére. Orvosért, rendőrt kiáltoztak. Fölrohantak a pódiumra. Csapatostul vetették magukat Marióra, hogy lefegyverezzék; kicsavarják kezéből az apró, sötét fémű, pisztolyhoz alig hasonló masinériát, amelyet szorongatott, s melynek szinte nem is létező csöve a sorsnak oly váratlan és ismeretlen irányt szabott.

Kézen fogtuk – végre hát – a gyerekeket, és a belépő csendőrpár mellett elhaladva, a kijárat felé von-
szoltuk őket. – Ez már a vége volt? – tudakolták, hogy nyugodt lélekkel távozhassanak. – Igen, ez volt
a vége – hagytuk rájuk. Rettenetes vég, szörnyű, végzetes befejezés. És fölszabadító vég mégis – nem
tehetek róla, így kellett és így kell érzennem!”

Sárközi György fordítása



Topolánszky Laura, Palerdi András, Hábetler András és az OPERA Énekkar / OPERA Chorus

Bartók Béla

A kékszakállú herceg vára

Cselekmény

– Megérkeztünk.

Ez a Kékszakállú vára.

Judit, jössz-e még utánam?

– *Elhagytam az apám, anyám,*

Elhagytam szép testvérbátyám,

Elhagytam a vőlegényem,

hogy váradba eljöhessenek.

– Most csukódjék be az ajtó.

– *Milyen sötét a te várad.*

Vizes a fal! Kékszakállú!

Sír a várad! Sír a várad!

– *Miért jöttél hozzám, Judit?*

– *Szél bejárjon, nap besüssön.*

Tündököljön a te várad!

Hét fekete csukott ajtó.

Minden ajtó legyen nyitva!

Szél bejárjon, nap besüssön!

Én akarom kinyitni, én!

Kékszakállú, add a kulcsot,

Add a kulcsot, mert szeretlek!

1.

– Ez a kínzókamra, Judit.

– *Szörnyű a te kínzókamrád!*

– Félsz-e?

– *Nem. Nem félek.*

Add ide a többi kulcsot!

– Vigyázz, vigyázz miránk, Judit.

2.

– Ez a fegyveresház, Judit.

– *Vér szárad a fegyvereken.*

– Félsz-e?

– *Add ide a többi kulcsot!*

– Vigyázz, vigyázz miránk, Judit!

– *Idejöttem, mert szeretlek.*

Most már nyiss ki minden ajtót!

– Adok neked három kulcsot.

Akármit látsz, sose kérdezz.

3.

Ez a váram kincsháza!

Vérfolt van az ékszereken!

4.

– Ez a váram rejtett kertje.

– *Virágaid földje véres!*

– Nézd, hogy derül már a váram!

5.

– Lásd, ez az én birodalmam.

Itt lakik a hajnal, alkony.

Itt lakik nap, hold és csillag.

– *Véres árnyat vet a felhő.*

– Nézd, tündököl az én váram.

Áldott a te kezed, áldott.

– *De két ajtó csukva van még.*

– Gyere, gyere, csókra várlak!

– *Nyissad ki még a két ajtót!*

– Vigyázz, vigyázz a váramra,

Vigyázz, nem lesz fényesebb már.

– *Életemet, halálomat, Kékszakállú!*

– Adok neked még egy kulcsot.

6.

– *Csendes, fehér tavat látok.*

Milyen tó ez, Kékszakállú?

– Könnyek, Judit, könnyek, könnyek.

– Az utolsót nem nyitom ki.

– *Nagyon szeretsz, Kékszakállú?*

– Csókolj, csókolj, sose kérdezz.

– *Kit szerettél én előttem?*

– Csókolj, csókolj sose kérdezz.

– *Szebb volt, mint én? Más volt, mint én?*

– Judit, szeress, sose kérdezz.

– *Tudom, tudom, Kékszakállú,*

mit rejt a hetedik ajtó.

Ott van mind a régi asszony,

legyilkolva, vérbe fagyva.

Nyisd ki a hetedik ajtót!

7.

– Lásd a régi asszonyokat,

lásd, akiket én szerettem.

Hajnalban az elsőt leltem,

övé most már minden hajnal.

Másodikat délben leltem,

minden dél az övé most már.

Harmadikat este leltem,

övé most már minden este.

Negyediket éjjel leltem.

Tied lesz már minden éjjel.

– *Kékszakállú, nem kell, nem kell!*

– Te voltál a legszebb asszony!

És mindég is éjjel lesz már... éjjel...



A szerzők

Bartók Béla (1881– 1945) a Torontál megyei Nagyszentmiklóson (ma Sânnicolau Mare, Románia) született. Édesapja, Bartók Béla, a helyi földmívesiskola nagy zenekedvelő; édesanyja Voit Paula pedig kiváló zongorista és tanító volt.

Ötödik születésnapján kapta élete első zongoraleckéjét édesanyjától; kiskorától kezdve rendkívül fogékony volt a zenére, és nagyon hamar elkezdett komponálni is. Hétéves volt, mikor édesapja elhunyt; ezután az édesanyjának kellett eltartania két gyermekét: Bélát és a kis Erzsébetet (Elzát). Gyakran voltak kénytelenek költözni, így kerültek Pozsonyba is, ahol Erkel László tanította a kis Bartókot. 1899-től budapesti Zeneakadémián folytatta tanulmányait Koessler János zeneszerző tanítványaként és Thomán István zongoranövendékeként. Eleinte zongoristaként volt ismert: Európa sok városába hívták koncertezni Bécsből Berlinig; a komponálás csak idővel került előtérbe munkásságában.

Nagy hatással volt rá többek közt Richard Strauss muzsikája, és Dohnányi is, akitől zongoraleckéket is vett. Közben élete fontos részévé vált a népzene kutatás: fonográffal és viaszlemezekkel felszerelve a magyar, majd a szlovák és román népzenei kincsek gyűjtésére kezdett. Kodály Zoltánnal közösen felbecsülhetetlen munkát végeztek a népzene gyűjtésének, lejegyzésének, rendszerezésének és oktatásának terén. 1907-ben nevezték ki a Zeneakadémia zongoratanárává. 1909-ben vette el első feleségét, Ziegler Mártát, akitől 1910-ben született meg első gyermeke, ifj. Bartók Béla. Zeneszerzői munkáját ekkor mind a közönség, mind a kritika elutasította. Ennek köszönhetően az 1911-ben komponált *Kékszakállút* is csak *A fából faragott királyfi* 1917-es sikere után egy évvel mutatták be. Az I. világháború alatt született meg *A csodálatos mandarin* című balettje Lengyel Menyhért szövegkönyvére. Az 1920-as évek alatt világszerte sokat koncertezett. 1923-ban elvált, 1924-ben pedig elvette egy tanítványát, Pásztory Dittát, akitől egy évvel később megszületett második fia, Péter.

1935-től a Magyar Tudományos Akadémia tagja. 1838-tól kezdve egyre inkább aggasztotta a nemzetszocialista hatások erősödése a magyar és a nemzetközi politikai helyzetben, majd 1939 végén, szeretett édesanyja halála után határozta el, hogy külföldre költözik. 1940. október 8-án lépett fel utoljára Budapesten Ferencsik Jánossal, majd amerikai turnéra indult, ahonnan nem tért vissza. A Columbia és Harvard Egyetemen is tanított előadóként. 1942-ben leukémiát diagnosztizáltak nála, de állapota átmenetileg stabilizálódott és sikerült tovább dolgoznia: ekkoriban született a *Concerto* (1943), a Yehudi Menuhinnek szerzett *Szonáta szóló hegedűre* (1944) és utolsó műve, a *III. zongoraverseny* (1945) is. Hosszas betegség után 1945. szeptember 26-án hunyt el. Földi maradványait 1988-ban szállították Magyarországra és helyezték el a Farkasréti temetőben.

Balázs Béla (1884–1949) szegedi polgári családból származott, apja tanár volt. Egyetemi éveit Eötvös-kollégista volt, ahol Kodály Zoltán volt a szobatársa. Egy ideig Berlinben és Párizsban tanult ösztöndíjjal: magába szívta a német filozófiákat és a francia dekadens költészetet; ezek erős nyomot is hagytak korai költészetén. Hazatérve középiskolai tanár lett. 1908-tól a *Holnap* egyik költője, és jelen volt a *Nyugatban* is annak indulásától kezdve. 1909-ben vitákat váltott ki és sikert aratott *Doktor Szélpál Margit* című drámájával, a következő évben pedig elkészült első verseskötete: *A vándor énekel*. A fiatal Balázs Béla a lélek kalandjait hajszolta, a végzet vállalását és mindezek szimbolikus átélését. Ez időben kelt drámai játékaik közel állnak Maeterlinck és Hofmannsthal ez időben világnépszerűségű szimbolista színjátékaihoz. 1911-ben írta *A kékszakállú herceg vára* című verses drámát. Később, már a háború alatt írta azután a népmesékhez legközelebb álló *A fából faragott királyfi*t, amelyből ugyancsak Bartók formált halhatatlan táncjátékot.

Balázs Béla otthon is volt a *Nyugat* körében, meg nem is. Individualistább és főleg nacionalistább volt társainál. Amikor 1914-ben kitört a háború, maga kérte, hogy a szerb hadszíntérre küldjék haditudósítónak. A háború borzalmai azonban átférték világnézetét: lelkes nacionalistából elkeseredett pacifistává vált. A Tanácsköztársaság idején vezető kulturpolitikai szerepet vállalt, majd menekülnie kellett az ellenforradalom elől. A bécsi emigráció alatt kezdett mind erősebben foglalkozni filmesztétikával. Elméleti műveinek egy részét németül írta, s így hamarosan nagy tudományos és művészeti feltűnést keltett. A német fasizmus uralomra kerüléséig felváltva járt Bécsben, Berlinben és Moszkvában: részt vett az új filmművészet alakításában és forgatókönyveket írt. Prózaí művei egyre szélesebb körben váltak ismertté; Thomas Mann is nagy elismeréssel írt róla. Hitler uralomra kerülése után Moszkvába költözött, ahol a Filmakadémia tanára lett, és részt vett az emigráns magyar irodalmi életben. 1945-ben azonnal hazatért. A Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára lett, megírta a *Valahol Európában* forgatókönyvét, majd Kodály Zoltánnal együtt készítette el a *Cinka Panna* című balladaoperát. Ez volt utolsó műve. 1948 után félreállították, állását elvesztette. Nemsokára, hatvanöt éves korában meghalt. Csak évtizedekkel halála után került életműve – különösen filmesztétikai munkássága – a méltó helyére.



A mőről

Férfi és nő tragédiája

Bartók Béla 1911-ben, nyolc hónapon keresztül dolgozott első és egyetlen operáján. A következő években több alkalommal is visszatért a darabhoz, *A kékszakállú herceg vára* 1917-ben nyerte el végleges alakját. A művet 1918-ban, Egisto Tango vezényletével mutatta be az Operaház. A szövegkönyvet Balázs Béla írta. Miként Maurice Maeterlinck néhány évvel korábban az *Arianne et Barbe-bleu* (*Ariadné és Kékszakáll*) esetében, a dráma kialakításakor maximálisan igyekezett figyelembe venni az opera műfaji követelményeit, de nem zárta ki a szöveg prózaszínházi előadását sem. A Maeterlinck-darab nyomán szerzett operát – Paul Dukas művét – Balázs Béla Kodály Zoltán társaságában látta Párizsban, a Dukas-mű öntudatos Ariadnéjának figurája minden bizonnyal hatott az általa elképzelt asszony, Judit személyiségjegyeire.

A Bartók-opera férfi és nő egymás iránti elköteleződésével kezdődik. A szövegkönyv tanúsága szerint Judit hozza a nagyobb kockázatot jelentő, egzisztenciáját alapjaiban érintő döntést: a Kékszakállú hercegért elhagyja apja házát és elhagyja vőlegényét is. A mű a két ember kapcsolatának fejlődését, az egymásra ismerés és az eltávolodás állomásait járja végig, példázatszerűen, sokjelentésű szimbólumok fénytörésében, mindvégig azt sugallva, hogy nem Egy férfi és Egy nő drámája pereg le szemünk előtt, hanem A férfié és A nőé.

A darabban két cselekménysor fut párhuzamosan. Az eseményeket értelmezhetjük úgy is – összhangban a középkori eredetű rémtörténettel –, hogy Judit fokozatosan meggyőződik a herceg bűnösségéről, megbizonyosodik, hogy az asszonyait kegyetlenül megkínzó kéjúrrol szóló mendemondák igazak. Másfelől viszont a zárva tartott ajtók nem a bűn bizonyítékait rejtik, hanem a herceg személyiségének, múltjának, emlékeinek szimbólumokban megtestesülő részleteit.

A darab során feltárlakozó ajtók a lélek megnyílásának folyamatát jelképezik. A két történetyszál az utolsó ajtónál ér össze. A múlt asszonyai élnek, emlékképként nagyon is elevenek (a herceg tehát nem gyilkos), nekik köszönhető mindaz, amivé a férfi vált. Az élet és a személyiség kiteljesítésének „feladata” Juditra várt volna (a megváltó nő ideája a Wagner-operák ihletéséről árulkodik), ám a felismerés későn következik be. A tragédiában mindketten osztoznak. Judit nem nyer boldogságot a Kékszakállú mellett, emlékké válna a férfisorsot be nem teljesítő asszonyok mellé sorolódik. Kékszakállú pedig tudja, hogy az utolsó asszony Judit volt, és az élettől nem várhat további megváltókat. A Kékszakállú számára oly fontos négy asszony a napszakok szimbolikája szerint követi egymást: Reggel – Dél – Este – Éjszaka. S bár a zene sugall egyfajta ciklikusságot (az örök visszatérés mítoszát, illetve mérenyét), úgy sejtjük, hogy a Kékszakállú herceg számára nem kél új Hajnal.

A szimbolikus nyelv az egymást követő szerelmek történetiségével kapcsolatban teljesen világosan fogalmaz. A herceg életében meghatározó kapcsolatok egymásra épülnek, a hatások nem oltják ki

kölcsönösen egymást, a Kékszakállú gazdagsága egy folyamat eredménye. Amikor a férfi a kiteljesedett életet kínálja fel, a nő egykedvű reakciója visszautasítással ér fel, és teljes mértékben érthető is, hisz miféle életfeladat várhat itt rá? Mindaz, ami a herceget nagygyá, elégedetté és boldoggá tette, tökéletesen idegen számára, hiszen az „építkezés” processzusában nem vett részt. Az egymás után kinyitott ajtók mögött a Kékszakállú múltjának epizódjait fedezi fel Judit, azokat az epizódokat, melyekhez neki nem volt, nem is lehetett köze. A kinczókamra a kontroll nélküli szadisztikus ösztönök korát, a gyermekkort idézi fel; a fegyverek háza a maga harcias játékaival a kiskamaszok világára utal. A kincseskamra az anyagi javak felhalmozásának időszakát, a fiatal felnőttkort juttathatja eszünkbe; a kert a megállapodás, a birodalom a férfi-hatalom kiteljesülését jelképezi. A „karrier” csúcsáról nézve a hatodik ajtó (férfibánat, könnyek tava) valóban a lélek eltitkolni való territóriumá.

Molnár Szabolcs

Találkozások

1905 karácsonya. Bartók levelet ír egyik pártfogó barátnéjának, Gruber Henriknének, aki öt év múlva majd Kodály Zoltán felesége lesz. A levélben legfrissebb zenei élményéről, Richard Strauss, a *Zarathustra* és a *Hósi élet* – Bartók korábbi zeneszerzői fejlődésében döntő szerepet játszó művek – szerzőjének új operájáról, a *Salomé*ről ír. A zongorakivonatot nem tudta félretenni, míg végig nem játszotta. Végre sikerült Wagner után operát írni. S Oscar Wilde szövegéért is lelkesedik. (Könyvtárában fenn is maradt a dráma angol változatának gondosan tanulmányozott példánya.) Saloméban vágy ébred a bebörtönzött próféta, Jochanaan (Keresztelő Szent János) iránt, akinek – mivel elcsábítani nem tudja – levágott fejét szerzi meg.

1907 januárja. Kodály Zoltán idegenkedve mesél az operában frissen megnézett *Salomé*ről barátnéjának, Gruber Emmának. Levele Berlinben kelt, ahova nemrégiben érkezett, hogy régi Eötvös kollégiumi barátjához, Balázs Bélához csatlakozva, egy fél évet egyetemi tanulmányokkal töltsön, együtt éljék a komoly „bohémok” ifjú művészetét, s tavasszal fölkerelkedve, Párizsba vonuljanak át, a világvárost, annak művészi életét, képtárait, s valami ennél is többet, a „némettel” vagy „germánnal” szemben a „franciaságot”, a „latinságot” felfedezni. A donjuanizmus élményvilágával kacérokodó Balázs Béla egykorú naplójegyzései szerint ekkor kezd egy „dramolett” tervével foglalkozni, melyben két „nőcsábító”, Don Juan és Kékszakáll találkoznak. 1910-ben Balázs Béla Kodály és Bartók előtt fölolvassa egyfelvonását, *A kékszakállú herceg várát*. Bár önállóan is előadható színpadi mű, eleve megzenésítésre szánja, éppúgy mint Maurice Maeterlinck (Debussy *Pelléas és Mélisande*-jának költője), az *Arianne et Barbe-bleu*-t, melyet Paul Dukas zenésített meg, s melyet Kodály – talán épp Balázzsal együtt – még Párizsban, 1907 kora nyarán megismert. A Kékszakállú szimbolikus „misztérium-játékában” Baláznak sikerül a szecessziós modern nemzeti stíluskeresés jegyében az „individuális” téma megfogalmazásához sajátosan magyar népi, balladai hangot találnia. Szövege a két komponista közül Bartókot ragadta meg.

Bartók és a magány

Aligha kétséges, hogy Bartók a kor közérzetéből fejez ki valamit művében. Miként Frigyesi Judit (*Béla Bartók and Turn-of-the-Century*. Budapest, 1998) meggyőzően hangsúlyozta, a problematikának, az új művészi eszközökkel létrehozott formai tökélynek s a lemondás gesztusának megtaláljuk párját Ady, Babits lírájában. Mert a meg nem értés, a magány, a férfi és nő közötti kapcsolat reménytelensége nem csupán a megzenésítésre választott szöveg sajátja – mellyel a komponista különben mélyesen azonosult –, hanem a zenéé is. Benne van a poláris szélsőségre épülő tonális alaptervben (Fisz-pentaton keret, C-pentaton csúcspont az 5. ajtónál) éppúgy, mint a két szereplő énekszólamának ellentétében: a Kékszakállú pentatóniája és Judit nyugtalan, expresszív dallamformálása közötti kontrasztban. A szimmetria, mely Bartók zeneszerzői gondolkodásának egyik kulcsfogalma s eszköze lett a forma, a harmónia, a dallamrajz terén egyaránt, maga is megközelíthetetlen zártságot, vagyis valami módon a magány metaforáját hozza létre.

De Bartók azért tudta kifejezni a kor magány-élményét, mert személyes sorsában maga is többszörösen átélte. A gyermekkori, éveken át tartó betegségek, az aggódó gondoskodás elszigetelték a társaságtól. Apja korai halála (a gyermek 8 éves korában), az ezt követő nehézségek, megélhetési gondok a család életében, vándorlás városról városra, iskoláról iskolára, miközben átmenetileg – hónapokig – még anyjától is távol, rokonoknál kellett maradnia, csak fokozták a gyermeket ért megpróbáltatásokat, s az elhagyatottság élményét, miközben kétségkívül szerepük volt a rendkívüli zenei tehetségnek rendkívüli alkotóvá fejlődésében. Csalódások éppen a korai sérülések miatt különösen súlyosan érinthették. Hiszen nem szükségszerű, hogy a párizsi Rubinstein versenyen 1905-ben – 24 évesen – elszenvedett, s igazságtalannak érzett zeneszerzői és zongoraművészi kudarc miatt valaki nyomban a teljes rezignációra gondoljon. Nem szükségszerű, hogy öngyilkosságon gondolkozzék, amikor úgy érzi, Geyer Stefi hegedűművésznő iránt érzett szerelme reménytelen, örökre viszonzatlan fog maradni. Balázs Béla misztériuma közvetlenül szólította meg őt.

Az opera komponálása

Króó György kéziratvizsgálatai (*Adatok A kékszakállú herceg vára keletkezéstörténetéhez*, 1969) óta tudjuk, hogy Bartók operájának komponálása nem zárult le 1911 nyarának végén. Szerzője legalább háromszor, 1911 végén, 1912-ben majd 1917-ben lényeges átdolgozást hajtott végre művén. E revíziók legmélyebben a zárójelenet kidolgozását érintették, ahol először kerül közvetlen egyidejű kapcsolatba a két protagonista szólama, s amint Carl Leafstedt, az egyik legújabb Kékszakállú-monográfia (*Inside Bluebeard's Castle*, 1999) szerzője kimutatja, több ponton stílári változást is hoztak: a harmóniavilág merészebbé, expresszívebbé, a tonalitástól messzebbre rugaszkodóvá vált.

Ugyancsak Leafstedt hívta föl a figyelmet arra, hogy a korai revíziók szorosan összefüggenek azzal a két operapályázattal, melyre Bartók – végül is egyaránt sikertelenül – művét benyújtotta: a Lipótvárosi



Kaszinó Erkel-pályázatával (1911 őszi) és a Rózsavölgyi Zeneműcég operapályázatával (1912). A visszaszűrés valódi oka – legalábbis az utóbbi pályázat esetében bizonyíthatóan – nem a zene elleni kifogás lehetett, hanem az, hogy a librettót „színpadra alkalmatlannak” találták, mely a pályázat legelső szempontjával ütközött, s így az operát zeneileg feltehetőleg nem is értékelték. Balázs Béla szövegét még az 1918. május 24-én megtartott bemutató után is sok bírálat érte; egyedül Kodály vette védelmébe mint valódi drámairó költői koncepciójú művét. Bartók pedig számos magánlevelében nevezte – még Balázs Bélától való személyes elhidegülése után is – kiváló librettónak.

A mű zenei formája

Balázs Béla misztériumjátéka nemcsak szavak és gesztusok nyelvén szól. A cselekményt színek és fények szimbolikus játéka kíséri végig. A kezdet az átláthatatlan sötétség. Az 5. ajtó várba beáradó vakító napfényéig fokozódik, és az ezt követő fokozatos visszasötétedés, a verőfényből ismét visszamerülés a magányos, dermedt, moccanatlan éjszakába. A zenei forma ezt a szimmetrikus szerkezetet követi, s jeleníti meg hatalmassá növesztve. A mű a kezdet tonálisához visszatérve, a kezdet zenéjével zárul. A darab szövege polgári és modern „urakhoz” és „asszonyságokhoz” szóló, ám regősénekre utaló megzenésíttlen verses prólógussal indul. Ebbe kapcsolódik a zenei elbeszélés mottója, végletekig stilizált négy soros pentaton dallamversszak, régi stílusú népdal-esszencia. Ezt halljuk majd kétszer is, fájdalmas harmóniak kíséretében a darab végén. Előtte ugyancsak visszatér a fafúvósok első lány témája, amit Lendvai Ernő klasszikus elemzésében (*Bartók dramaturgiája*, 1964) a hazatérő Kékszakállúnak az éjszakába belobbanó fáklafényével hoz összefüggésbe. A vár kapujának bezárultakor, a bevezetés második fő szakaszában Judittal együtt a komor, sötét, hideg várral ismerkedünk meg, melyet egyenletes mozgású, szünni nem akaró basszus-ostinato jellemez. Megakad pillantása – s a zenei folyamat is – a hét csukott ajtón. Szerelmére hivatkozva a kulcsokat kéri, hogy kitarhassa az ajtókat, s földéríthesse a „síró” várat. A tulajdonképpeni cselekmény itt indul, s nem áll másból, mint a kulcs követeléséből, Kékszakállú válaszából – aki eleinte ellenáll, de végül mindig enged –, s az újabb és újabb ajtók felnyitásából. Ugyanaz történik meg – a mese jegyében – hétszer, de mindig másként. A mű innen kezdve némiképp fűzér- vagy szvitszerű képek sorát vonultatja fel: a hét ajtó hét különböző zenei kép. E képekben az illusztratív jelleg dominál: fafúvósok és xilofon láncsörgése a Kínzókamrában, hadi trombiták a Fegyveresházban, cseleszta és két szólóhegedű irizáló fénye a Kínzókamrában, vonós tremoló és lágyan éneklő kúrthang a Titkos kertben, orgonával és színpadra helyezett rézfúvósokkal kiegészített forte zenekari tutti a Birodalom ábrázolásánál, dermedt harmóniak, hárfa, cseleszta rezdülések, fúvós sóhajok a Könnyek tavánál, fafúvós gyász-zene a Régi asszonyoknál. Sajátos formaritmus alakul ki azonban a változó feszültségű és terjedelmű – tulajdonképpeni cselekményhordozó – átvezető szakaszok révén. Az 1. és 2. ajtó (a Kínzókamra és a Fegyveresház) kinyitása után Kékszakállú három kulcsot bíz Juditra, s így a 3. és 4. ajtó

szinte közvetlenül egymás után táruul föl. Az 5. ajtó kinyitását, mely Kékszakállú Birodalmára enged kitekintést, maga a herceg sűrgeti. Az utolsó két ajtó kulcsát azonban egyre hosszabb és egyre hevesebb jelenet közben szerzi meg Judit. A két izgatott jelenet egyre tragikusabb, egyre súlyosabb zenei képbe, előbb egy Adagióba (Könnyek tava), majd egy Molto adagióba (Régi asszonyok) torkollik.

Vikárius László

Részletek Bartók Geyer Stefihez írott leveleiből

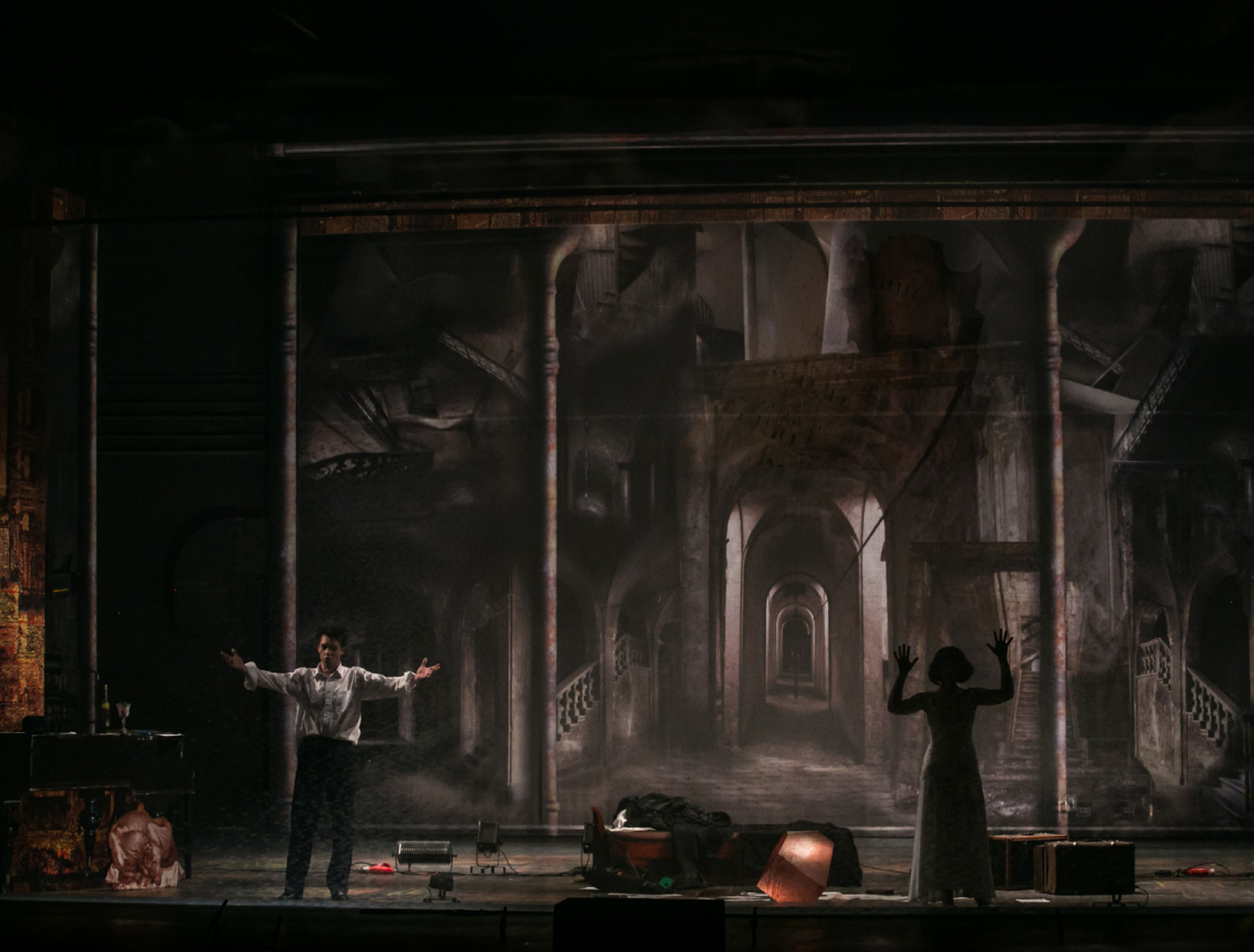
„Nekem eddig még csak egyetlen egy barátom van, azt is néha csak önámítással nevezhetem annak, úgy, hogy az igazságnak nem nézek merően a szemébe. Mert én barátságot csak a főbb dolgokban való felfogásbeli harmóniával képzelhetek. Éppen ezért önálló férfiegyének közt ritka, vagy lehetetlen az igazi barátság. Férfi és nő között inkább, mert bizonyos hagyományos alkalmazkodó készség lép föl vagy egyiknél vagy másiknál. Az én egyetlen barátom is – asszony. Megjegyzem – csak barátom! Azt már elvégeztem magamban, hogy férfibarátom nem lesz, mert nem lehet. Csakis önálló ember lehetne erre való, de ez a körülmény szinte kizárja a felfogásbeli harmóniát. Ha ilyenek összeállnak, mint két össze nem illő fogaskerék, egymást zúzva, recsegye-ropogva indulnak meg, minden tényleges eredmény nélkül, hogy végre is széjjelessenek. Jellemző példa: Wagner és Liszt.”

„Gúnyos megjegyzéseit provokálta az a sejtelmem, hogy mást, mint magát nem szerethetek többé. Erre egy vallomással kell felelnem: életemben háromszor szerettem nőt; először komoly, hosszú és gyötrelmes volt a küzdelem – egyetlen egy órányi zavartalan tiszta boldogságot nem nyújtott, vége szakítás volt –, a második egy kellemetlen emlékü tévedés volt; utána megfogadtam magamban, hogy soha többé! bár éreztem magamban a lehetőséget. Harcba akartam szállni önmagammal és a körülmények négy sivár esztendeig mellettem voltak: nem találtam senkire, csak az elhagyatottság kísért állandó barát gyanánt. Azután magára találtam és – küzdeni akartam magammal régi fogadalmamhoz híven. Elbuktam. És most harmadszor úgy érzem, olyan egészen biztosan érzem, hogy ez utoljára volt. Ahhoz a végső határhoz jutottam, amelyen túl nem kérhetek senkitől szerelmet, nem kérhetem senkitől, hogy ossza meg velem életét. Érzem és meggyőződés, hogy nem vár más rám, csak a hosszú egyedüllét. Le kell mondanom örökre erről a benső boldogságról.”

Bartók levele Geyer Stefihez, 1908. február 8.



Mester Viktória, Palerdi András

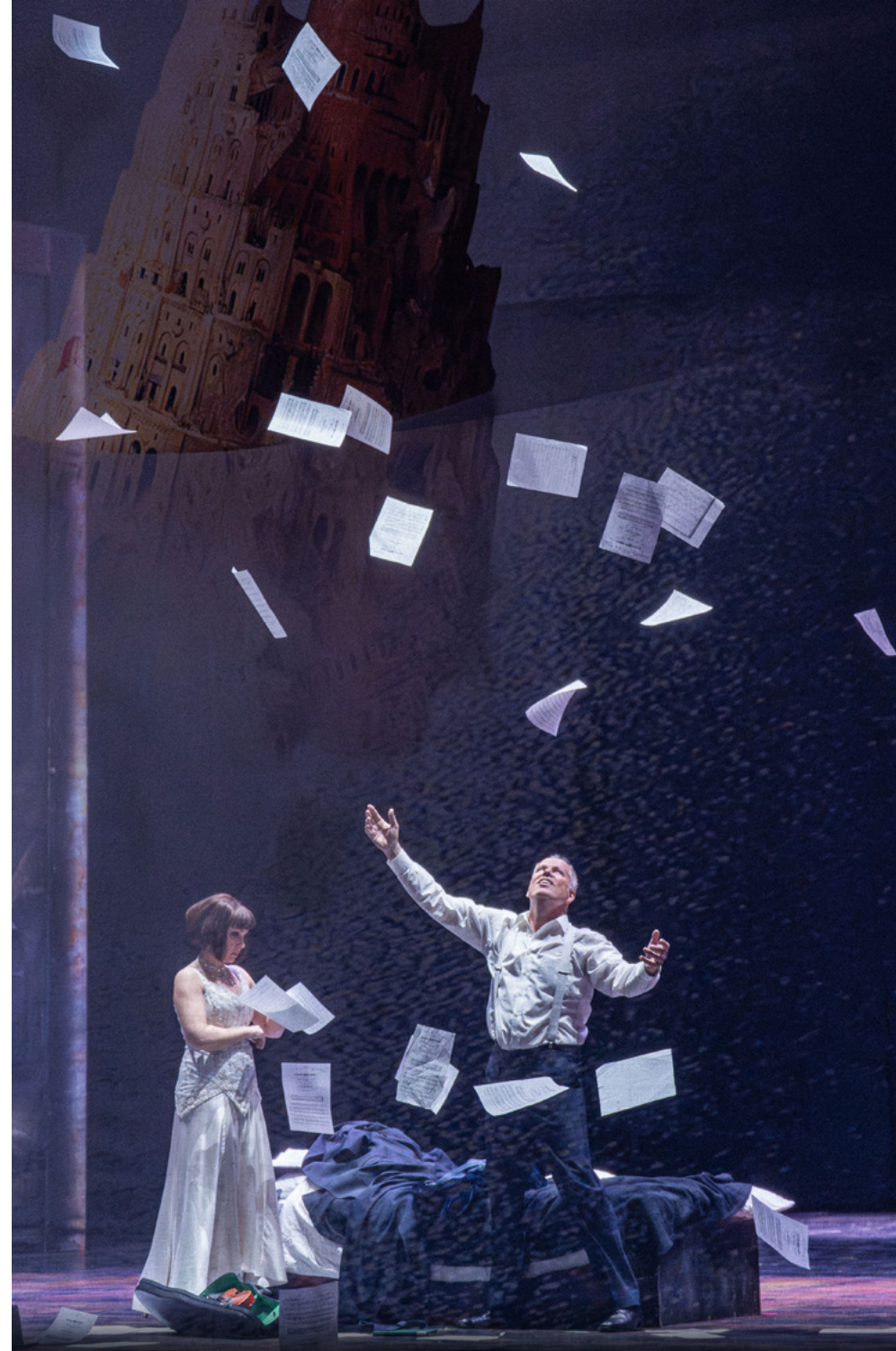


The director's thoughts

Both operas are labyrinth stories. The labyrinth is a metaphor for initiation: the place where we go in order to reach an understanding with ourselves. *Mario and the Magician* is all about self-understanding in a social sense, whereas *Bluebeard's Castle* is about personal self-knowledge. Every human being has unique abilities, and it is no trivial matter how we use our talents. The question is: what happens when a person believes himself to be a god? What transpires in such a person's mind, and what consequences does it have on his environment?

The deeper that people understand their own demons, the more uncertain they become about them. And yet, their curiosity is always stronger than their fears. Facing our demons – no matter how painful this might be – leads to a better knowledge of ourselves. I believe that this initiation ceremony is the rite of passage in the process of becoming an adult. Today we face a crisis at both the social and personal levels – by and large, and with great respect to the exceptions, we have lost our ability to become adults, by which I mean true recognition of responsibility on the part of the individual. In the case of *Mario*, the source of the problem is social immaturity, which feeds into the interdependent and mutually complementary relationship of control and obedience, just as Thomas Mann himself wrote.

Péter Galambos



Mester Viktória, Pallerdi András

János Vajda

Mario and the Magician

Synopsis

"You do what you like. Or is it possible you have ever not done what you liked – or even, perhaps, done what you didn't like?"

It is a stormy summer night in Torre di Venere. The inhabitants of the summer resort town are thronging to a special night of magic: even the prince has arrived with his family. The audience starts to murmur about the delayed start when in rushes the magician, Cipolla. A young man in a woollen shirt picks a quarrel with him, but then is put quite in his place when the wizard induces him, against his will, to stick his tongue out at the audience.

Cipolla then commences to dazzle his audience with a mathematical trick, and then places Mrs Angiolieri, whom he selects from the audience, completely under his power: reading her thoughts to learn that she was once a companion of the great actress Eleonora Duse. Soon he has the assembly dancing, but one gentleman from Rome resists: he won't be so easy to influence against his will. Cipolla accepts the "challenge", and presently the Roman gent is cavorting along with the others.

Finally, the conjurer's eyes settle on a morose young man: Mario, the waiter from the café. Cipolla mesmerises the boy, discovering that Mario is suffering from a lovesick heart. As the hypnotic state continues, Cipolla himself plays the role of the girl, requesting a kiss from her sweetheart. The boy kisses the magician, and at that moment he awakens from his trance. He draws a pistol and shoots several bullets into Cipolla.

The authors

Thomas Mann (1875–1955), the greatest German novelist of the 20th century, a citizen of both humanist Germany and the world, was an heir to Goethe's German soul, Heine's sensitivity and Kant's sense of beauty. Born into a middle-class family, he worked briefly for an insurance company and then began technical studies at the University of Munich. At the age of 21, he decided to pursue his childhood dream of becoming a full-time writer. While living in Italy for a period of two years, he wrote his first novel, *Buddenbrooks*, which earned the 26-year-old writer world fame. After he won the Nobel Prize for literature in 1929, Europeans soon identified him with his campaign for peaceful coexistence. He was

deeply aggrieved by the pointless bloodshed of World War I, and after Hitler's rise to power he openly raised his voice against Nazism, which he called the "giant wave of eccentric barbarism, the vulgar crudity of primitive mass-democracy that is sweeping the world", which was primarily characterised by "mass fits, showground-stall bell-ringing, hallelujah, and dervish-like repetition of monotonous slogans till everyone is foaming at the mouth". *Mario and the Magician*, written in 1929, also warns about the threat of Nazi dictatorship. Mann soon became a persona non grata, and after 1933 lived in exile, including in the USA, where he lived for 14 years. In 1937 Nazi Germany deprived him of his citizenship and honorary doctorate. After the war, in 1952, he settled in Switzerland, feeling that choosing either East or West Germany would have been a symbolic declaration of favouritism. After he died in Zurich at the age of 80, the entire world mourned him. He left behind a vast oeuvre: from the very beginning of his career he had produced as much text on a daily basis as a civil servant would have.

Composer **János Vajda** (1949–) is a winner of the Bartók–Pásztory Award and the Kossuth Prize, and is one of the foremost representatives of contemporary Hungarian opera. Composing in a wide range of styles, he has written stage music, symphonic, chamber and choral works, as well as lieder. Born in Miskolc, he studied conducting with István Párkai and composition with Emil Petrovics at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. After graduating in 1979, he continued his studies in Amsterdam from 1979 to 1980. Between 1974 and 1979 he was a répétiteur with the Hungarian Radio Chorus. In 1981 he began teaching as an assistant lecturer alongside Emil Petrovics at the Music Academy, where he later became a docent. "I believe in the kind of music that can be consumed at several levels. My ideal is a work with many layers. First, it gives pleasure to those who can only hear and experience it at the surface level. And it also offers enjoyment to those whose education, abilities and knowledge make it possible for them to explore the second and third layers of the work," said the composer. *Mario and the Magician* was first produced for television in 1986, and it received its stage premiere at the Opera House in 1988. Further operas by Vajda – *Leonce and Lena* in 1999 and *Mrs Karnyó* in 2007 – also enjoyed their world premieres at the Opera House, whereas his latest opus, *The Imaginary Invalid, or The Cabal of Hypocrites* was first staged at the Eiffel Art Studios in 2020.

Gábor Bókkon (1954–1990) was a Budapest-born poet, music aesthetician and the librettist of *Mario and the Magician*. He graduated from the Béla Bartók High School of Music as a percussionist in 1974 and later studied music aesthetics. From 1975 to 1977 he worked at the 25. Theatre, and since 1977 he was a freelance author. He produced epic works based on unusual situations; his works are characterised by a tone of indifference. His major works include the poem collections *Néhány szó a tigrisekről* (*Some Words about Tigers*) published in 1982 and *E szép világ hát nem enyém?* (*So This Beautiful World Is Not Mine?*), published posthumously in 1999.



About the opera

"I began to deal with *Mario and the Magician* as early as 1979. I finished a large part of it, but then I put it aside because a musical problem arose that I could not resolve. The key to solving it came when I realised that I had to compose actual dance music. It was clear that the whole situation needed to be counterpointed: the more crudely the magician deals with the people, the more insinuating and likeable the music should be. This musical solution resulted in the fortunate situation that the music became more understandable and digestible for the audience. At the same time, the story became more complex," claimed János Vajda about his opera *Mario and the Magician*, composed between 1983 and 1985. It was premiered in 1988 and has been staged in several revivals and productions, and is now one of the most successful and influential compositions of modern Hungarian opera.

Twenty-five years after the premiere, few of us are aware how many problems the source, Thomas Mann's short story of 1929, poses for an opera composer. Similarly to *Bluebeard's Castle*, which brings up psychological, ethical and ideological issues, it is a parable-like story – dominated by a single character – more like a monodrama than a dramatic work that develops out of dialogue. Gábor Bókkon's libretto succeeded in handling most of the difficulties that arose during dramatisation, although not all of them. This is what made the musicalisation so critical: it was the music that made the dramaturgy consistent and convincing. In other words, if the libretto were perfect in itself, then there would be no point in setting it to music, as it would be able to provide a perfect artistic experience simply as a work of prose.

As the composer said: "Initially, I wasn't enthusiastic about the idea of writing an opera to Thomas Mann's short story. I worked on it erratically, and after putting it down and picking it back up again many times, I had to realise that the problems that had arisen were mainly musical ones. My first attempts lacked a musical and dramaturgical concept, which is to say a reason for setting this work to music, the motivation for composing music and opera to prose. I had to devise a system which makes us accept the absurd situation (which is especially absurd today) when grown adults begin to sing with abandon instead of speaking normally." Vajda worked out a musical dramaturgy, some elements of which might be more or less familiar from operatic traditions, but the dramatic situation and the context places these elements in new and sometimes unusual perspectives. As the parallel stories develop, the feeling of familiarity gradually strengthens; moreover, by the end of the opera, the music becomes completely ordinary and everyday, that is, trivial. We feel more and more at home in the world of the opera (and that of the great master of manipulation, Cipolla). This results in an ambiguous situation (full of contradictions) for the viewers. The audience – similarly to the audience of the play – surrenders

ecstatically to the whirling dance, while it is aware (unlike the audience on the stage) that this ecstasy is in contrast with everything that they believe to be of value and worth preserving in their own humanity. The ending of the opera differs slightly from that of the original short story. In a review, Tibor Tallián gave a very thoughtful explanation for this discrepancy: "Cipolla's power is the power to make people do what they subconsciously most want to do. He does not force the citizens of Torre di Venere to dance, but instead seduces them with the promise of fulfilment – by allowing them to do what they wish for most. There is nothing they wish for more than to dance. Cipolla's hypnosis does not put them to sleep, but instead liberates them: it wakes them up with regard to what they yearn to be deep in their hearts. That is why the magician's death does not put an end to the dance. The magician lives on; he lives on in us: our innermost secret is our yearning for dependence, and it is the main content of our conditioning. This recognition was expressed in a more primitive and sharper form by Karinthy's Barabbas parable: the social unconscious chooses Barabbas instead of Christ, the murderer instead of the Saviour. In *Mario*, this dilemma appears without words or names, only at the instinctive levels of sound and spectacle. It is undeniable though that the mass instinct makes a choice here too. If I try to personalise their choice, I dare to say somewhat hesitantly: instead of Mario the crowd chooses Cipolla. Instead of the young servant boy of the fairy tales they choose the old trickster, instead of the dragon killer they choose the dragon."

Thomas Mann: *Mario and the Magician* Excerpts

The atmosphere of Torre di Venere remains unpleasant in the memory. From the first moment the air of the place made us uneasy, we felt irritable, on edge; then at the end came the shocking business of Cipolla, that dreadful being who seemed to incorporate, in so fateful and so humanly impressive a way, all the peculiar evilness of the situation as a whole. Looking back, we had the feeling that the horrible end of the affair had been preordained and lay in the nature of things; that the children had to be present at it was an added impropriety, due to the false colours in which the weird creature presented himself. Luckily for them, they did not know where the comedy left off and the tragedy began; and we let them remain in their happy belief that the whole thing had been a play up till the end.

[...]

Let me state once for all that this self-confident cripple was the most powerful hypnotist I have ever seen in my life. It was pretty plain now that he threw dust in the public eye and advertised himself as a prestidigitator on account of police regulations which would have prevented him from making his living by the exercise of his powers. Perhaps this eye-wash is the usual thing in Italy; it may be permitted or even connived at by the authorities. Certainly the man had from the beginning made little concealment of the actual nature of his operations; and this second half of the programme was quite frankly and exclusively devoted to one sort of experiment. While he still practised some rhetorical circumlocutions, the tests themselves were one long series of attacks upon the will-power, the loss or compulsion of volition. Comic, exciting, amazing by turns, by midnight they were still in full swing; we ran the gamut of all the phenomena this natural-unnatural field has to show, from the unimpressive at one end of the scale to the monstrous at the other. The audience laughed and applauded as they followed the grotesque details; shook their heads, clapped their knees, fell very frankly under the spell of this stern, self-assured personality. At the same time I saw signs that they were not quite complacent, not quite unconscious of the peculiar ignominy which lay, for the individual and for the general, in Cipolla's triumphs.

[...]

It looked unmistakably like enjoyment, and other recruits were not long in coming forward: two other young men, one humbly and one well dressed, were soon jiggling alongside the first. But now the gentleman from Rome bobbed up again, asking defiantly if the Cavaliere would engage to make him dance too, even against his will.

'Even against your will,' answered Cipolla, in unforgettable accents. That frightful 'anche se non vuole' still rings in my ears. The struggle began. After Cipolla had taken another little glass and lighted a fresh cigarette he stationed the Roman at a point in the middle aisle and himself took up a position some distance behind, making his whip whistle through the air as he gave the order: 'Balla!' His opponent did not stir. 'Balla!' repeated the Cavaliere incisively, and snapped his whip. You saw the young man move his neck round in his collar; at the same time one hand lifted slightly at the wrist, one ankle turned outward. But that was all, for the time at least; merely a tendency to twitch, now sternly repressed, now seeming about to get the upper hand. It escaped nobody that here a heroic obstinacy, a fixed resolve to resist, must

needs be conquered; we were beholding a gallant effort to strike out and save the honour of the human race. He twitched but danced not; and the struggle was so prolonged that the Cavaliere had to divide his attention between it and the stage, turning now and then to make his riding whip whistle in the direction of the dancers, as it were to keep them in leash. At the same time he advised the

audience that no fatigue was involved in such activities, however long they went on, since it was not the automatons up there who danced, but himself. Then once more his eye would bore itself into the back of the Roman's neck and lay siege to the strength of purpose which defied him.

[...]

It was grisly, the way the betrayer made himself irresistible, wreathed and coquetted with his crooked shoulder, languished with the puffy eyes, and showed his splintered teeth in a sickly smile. And alas, at his beguiling words, what was come of our Mario? It is hard for me to tell, hard as it was for me to see; for here was nothing less than an utter abandonment of the inmost soul, a public exposure of timid and deluded passion and rapture. He put his hands across his mouth, his shoulders rose and fell with his pantings. He could not, it was plain, trust his eyes and ears for joy, and the one thing he forgot was precisely that he could not trust them.

'Silvestra!' he breathed, from the very depths of his vanquished heart.

'Kiss me!' said the hunchback. 'Trust me, I love thee. Kiss me here.' And with the tip of his index finger, hand, arm, and little finger outspread, he pointed to his cheek, near the mouth. And Mario bent and kissed him.

It had grown very still in the room. That was a monstrous moment, grotesque and thrilling, the moment of Mario's bliss. In that evil span of time, crowded with a sense of the illusiveness of all joy, one sound became audible, and that not quite at once, but on the instant of the melancholy and ribald meeting between Mario's lips and the repulsive flesh which thrust itself forward for his caress. It was the sound of a laugh, from the giovanotto on our left. It broke into the dramatic suspense of the moment, coarse, mocking, and yet-or I must have been grossly mistaken-with an undertone of compassion for the poor bewildered, victimised creature. It had a faint ring of that 'Poveretto' which Cipolla had declared was wasted on the wrong person, when he claimed the pity for his own.

The laugh still rang in the air when the recipient of the caress gave his whip a little swish, low down, close to his chair-leg, and Mario started up and flung himself back. He stood in that posture staring, his hands one over the other on those desecrated lips. Then he beat his temples with his clenched fists, over and over; turned and staggered down the steps, while the audience applauded, and Cipolla sat there with his hands in his lap, his shoulders shaking. Once below, and even while in full retreat, Mario hurled himself round with legs flung wide apart; one arm flew up, and two flat shattering detonations crashed through applause and laughter.

There was instant silence. Even the dancers came to a full stop and stared about, struck dumb. Cipolla bounded from his seat. He stood with his arms spread out, slanting as though toward everybody off, as though next moment he would cry out: 'Stop! Keep back! Silence! What was that?' Then, in that



instant, he sank back in his seat, his head rolling on his chest; in the next he had fallen sideways to the floor, where he lay motionless, a huddled heap of clothing, with limbs awry.

The commotion was indescribable. Ladies hid their faces, shuddering, on the breasts of their escorts. There were shouts for a doctor, for the police. People flung themselves on Mario in a mob, to disarm him, to take away the weapon that hung from his fingers-that small, dull-metal, scarcely pistol-shaped tool with hardly any barrel-in how strange and unexpected a direction had fate levelled it!

And now-now finally, at last-we took the children and led them towards the exit, past the pair of carabinieri just entering. Was that the end, they wanted to know, that they might go in peace? Yes, we assured them, that was the end. An end of horror, a fatal end. And yet a liberation-for I could not, and I cannot, but find it so!

Translated by Helen Tracey Lowe-Porter



Béla Bartók

Bluebeard's Castle

Synopsis

'Here we are now. Now at last you see
Before you Bluebeard's castle.
Judith, answer. Are you coming?
'Mother and father beloved,
Brother and sister devoted,
– all of them – I left them weeping,
All my kindred, to come hither.'
'Let the door be shut and bolted.'

'Ev'rything lies deep in shadow.
The walls are sweating.
Walls and rafters, all are weeping.'
'Tell me why you came here, Judith.'
'Wind shall blow through, light shall enter,
Your house shall glitter bright as gold.'

'Seven doors all barred and bolted.
All those locks must be unfasten'd.
Wind shall scour them, light shall enter!
I'll unlock it, only !!
Let me have the keys, my Bluebeard.
Give me them because I love you.'

1
'Judith, 'tis my torture chamber.'
'Fearful is thy room of torture.'
'Art thou afraid?
'No! I'm not afraid.
Give me keys to all the others!
'Judith, careful, 'tis my castle.'

2
'Tis my armoury, Judith.'
'Blood-stained are thy battle weapons.'
'Are you frightened?
'Give me the keys to all your doorways!
'Pray be careful, careful, Judith.'
'I came hither because I love you.
Let me enter ev'ry doorway.'

'Three more heavy keys I give thee.
Thou shall see, but ask me nothing.'

3
'Tis my castle's treasury.'
'All your precious gems are blood-stained!'

4
'Tis my castle's secret garden.'
'All the soil around is blood-soaked!'
'Look, my castle gleams and brightens.'

5
'Now behold my spacious kingdom.
Here both dawn and twilight flourish.
Here sun, moon, and stars have dwelling.'
'Yonder cloud throws blood-red shadows.'

'See, how my poor castle glitters.
Thy pure blessed hands have done this.'
'Two doors are still not open.'
'Come, my love, I yearn to kiss thee.'
'Let the last two doors be opened.'
'Child, beware, beware my castle.
Careful, it will shine no longer.'
'Though I perish I fear nothing.'
'Come, I grant thee one more key.'

6
'I can see a sheet of water,
White and tranquil sleeping water.
What is this mysterious water?
'Tears, my Judith, tears, tears.'

'The last of my doors must stay shut.'
'Dost thou love me, deeply, truly?
'Kiss me, kiss me. Ask no questions.'
'Tell me whom you loved before me?
'Kiss me, kiss me. Ask me nothing.'
'Was she very fair? Did you love her more,

More than you love me, my Bluebeard?
'Judith, love me, ask no questions.'
'I have guessed your secret, Bluebeard.
I can guess what you are hiding.
All your former wives have suffer'd,
Suffer'd murder, brutal, bloody.
Open for me the last of your doorways!'

7
'All my former wives await thee.
Hearts that I have loved and cherished!
The first I found at daybreak,
Hers the dawn of ev'ry new day.
The second one I found at noon,
Hers the blaze of ev'ry midday.
The third I found at evening.
Hers is ev'ry solemn sunset.
The fourth I found at midnight.
Ev'ry night is thine hereafter.'
'Bluebeard, Bluebeard, spare me, spare me.'
'Thou art queen of all my women,
Henceforth all shall be darkness,
Darkness, darkness.'

Based on the translation by Christopher Hassall

The authors

Béla Bartók (1881–1945) was born in the Torontál County town of Nagyszentmiklós (today part of Romania; its Romanian name is Sânnicolau Mare). His father, also named Béla, was the music-loving head of the local school of agriculture, while his mother Paula Voit was a schoolteacher as well as an excellent pianist.

He received his first piano lesson from his mother on his fifth birthday; even from his early childhood he was unusually sensitive to music and soon began to compose. When he was seven, his father died, and the task of raising Béla and his younger sister Erzsébet (Elza) fell to their mother. Circumstances often forced them to move, and this is how they wound up in Pozsony (today's Bratislava), where the young Bartók studied piano with László Erkel. In 1899 he was admitted to the Budapest Academy of Music, studying composition with János Koessler and piano with István Thomán. He gained his first recognition as a pianist and received invitations to play concerts in numerous European cities, including Vienna and Berlin; composition only became the main focus of his work over time.

Among his influences was the music of Richard Strauss, as well as that of Dohnányi, from whom he also received piano lessons. In the meantime, researching folk music had also become an important part of his life: equipped with a phonograph and wax discs, he began to collect the treasures of Hungarian, and later Slovak and Romanian, folk music. Working together with his friend Zoltán Kodály, he made invaluable contributions to the collection, recording, classification and teaching of folk music. He was given an appointment as a piano teacher at the Academy of Music in 1907. He married Márta Ziegler in 1909, who the following year bore him his first child, a son who was also christened Béla. His musical compositions at the time were rejected by audiences and reviewers alike. This lack of popularity meant that *Bluebeard's Castle*, which was composed in 1911, would only be premiered in 1918, a year after his first ballet, *The Wooden Prince*, enjoyed a major success. He composed another ballet, *The Miraculous Mandarin*, to Menyhért Lengyel's libretto during World War I. After the cessation of hostilities, the 1920s found him playing concerts, this time all over the world. He divorced Márta in 1923 and a year later married his student Ditta Pásztor, who became the mother of his second son, Péter.

Bartók became a member of the Hungarian Academy of Sciences in 1935. By 1938 he was growing increasingly concerned about the growing influence of National Socialism both in Hungary and abroad, and after his beloved mother's death in late 1939 decided to leave the country. He played his last Budapest concert on 8 October 1940 with János Ferencsik, and then set off on a tour of the United States, never to return. He taught as lecturer at both Columbia and Harvard, but then in 1942 was diagnosed with leukaemia; after his condition had stabilised temporarily, he was able to



resume his work and composed his *Concerto for Orchestra* (1943), his *Sonata for Solo Violin* (1944), which he dedicated to Yehudi Menuhin, and his last work, his *Concerto for Piano No. 3* (1945). He died on 26 September 1945 after succumbing to his long illness. His remains were brought to Hungary and reinterred at Farkasréti Cemetery in 1988.

Béla Balázs (1884–1949) was born into a middle-class family in Szeged, where his father was a teacher. During his university years he attended Eötvös College, sharing a room with Zoltán Kodály. Studying on a scholarship in Berlin and Paris for a time, he soaked up both German philosophy and French decadent poetry; these had a strong impact on his early poems. After returning home he worked as a teacher in a secondary school. From 1908 he was one of the poets for the periodical *A Holnap* (*Tomorrow*) periodical and was also published in *Nyugat* (*West*) from its very beginning. His play *Dr Margit Szélpál* both generated debate and reaped great success in 1909, and in the following year he published his first book of poetry: *A vándor énekel* (*The Roamer Sings*). The young Béla Balázs sought the adventures of the soul, the acceptance of destiny and the symbolic experience of all these. His dramatic plays of this period were similar to Maeterlinck's and Hofmannsthal's symbolist plays, which were popular all around the world at that time. He wrote his play in verse *Duke Bluebeard's Castle* in 1911. Later, during the war, he wrote *The Wooden Prince*, which, more of a folk tale than anything, was turned into an immortal dance drama by Bartók.

Béla Balázs felt himself both at home and an alien amidst the *Nyugat* circle. He was more individualistic and more nationalistic than his peers. When the war broke out in 1914, he volunteered to be sent to the Serbian front as a war correspondent. But the horrors of war changed his views of the world: the ardent nationalist turned into a bitter pacifist. He undertook a leading role in the cultural policy of the Republic of Councils in 1919, and then had to escape from the counter-revolution. He began to concern himself with film aesthetics more deeply while in exile in Vienna. He wrote most of his theoretical works in German, and thus received a great deal of artistic and scholarly attention. Before the Nazi's took over power in Germany, he lived by turns in Vienna, Berlin and Moscow, taking part in the development of the new art of film and writing scripts. His prose works became increasingly well-known; Thomas Mann paid tribute to him in his writing. After Hitler's accession to power, Balázs moved to Moscow, where he became a lecturer at the Film Academy and took part in the literary life of the Hungarian émigrés there. In 1945 he came home immediately. He was appointed to be a lecturer at the College of Theatre and Film Arts, wrote the script of the film *Valahol Európában* (*Somewhere in Europe*), and then created the ballad opera *Cinka Panna* in collaboration with Zoltán Kodály. It was his last work. After 1948 he was sidelined and lost his jobs. He died shortly thereafter at the age of 65. It was only decades after his death when his oeuvre, especially his work in film aesthetics, gained the recognition it deserved.

About the opera

A tragedy of Man and Woman

Béla Bartók worked on his first and only opera for eight months of 1911. In the years to follow he returned to it on several occasions, and *Bluebeard's Castle* was completed in its final form in 1917. It was premiered at the Hungarian Royal Opera under the baton of Egisto Tango in 1918. The libretto was written by Béla Balázs. When writing the play, just as Maurice Maeterlinck had done a few years earlier with his *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariadne and Bluebeard*), as much as possible, Balázs tried to take the special requirements of opera as a genre into consideration, but he did not dismiss the idea of a prose performance of the text either. Béla Balázs watched an opera – the work of Paul Dukas – based on Maeterlinck's play in Paris with Zoltán Kodály, and the self-confident figure of Ariadne in Dukas's play undoubtedly had an impact on the character of the woman he was imagining, Judith.

Bartók's opera begins with the mutual commitment of man and woman. According to the libretto, Judith has made the riskier decision, one which will affect her life profoundly: she has left her father's house and her fiancé for Duke Bluebeard. The work describes the development of the relationship between the two, the stages of their getting to know each other and then distancing themselves from each other; and it does so in a parable-like way in the reflection of symbols of multiple meanings. It continuously suggests that it is not a drama of “a” man and “a” woman before our eyes, but rather that of “the” man and “the” woman.

In the play there are two threads running parallel with each other. The events can be interpreted – in line with the horror story of medieval origin – that Judith gradually realises that the Duke is guilty and the rumours about the lecherous lord who brutally tortures his wives are all true. On the other hand, the locked doors do not hide evidence of his crimes, but rather details of the Duke's personality, past and memories that are embodied in symbols.

The doors that open up in the course of the play represent the process of the opening of the soul. The two threads of the story merge at the last door. The women of the past are still living, alive as memories (and therefore the Duke is no murderer), and the man is in their debt for everything he has become. The “task” of realising both life and personality would have awaited Judith (the ideal of the redeeming woman reveals the inspiration taken from Wagner's operas), but the recognition occurs too late. They both suffer the tragedy. Judith cannot be happy at Bluebeard's side, and as she becomes a mere memory, she takes her place among the women who have been unable to fulfil the man's fate. Bluebeard is aware that Judith is the last woman, and he cannot expect another redeemer from life. The four women who are so important to Bluebeard follow one another according to the symbols of the times of the day: Morning – Noon – Evening – Night. And although the music has a kind of cyclical nature (the myth of and hope for eternal renewal), we can suspect that no new day will dawn for Duke Bluebeard.



The symbolic language is absolutely clear in connection with the history of the loves as they followed one another. The crucial relationships in the Duke's life are built one upon the other, their effects do not cancel each other out, and Bluebeard's wealth is the result of a process. When the man offers her an already fulfilled life, the woman's indifferent response amounts to a rejection, which is completely understandable, since what kind of challenge could await her there? All the things that have made the Duke great, satisfied and happy are entirely alien to her, as she played no part in the "construction" process. Behind the doors that open one after the other, Judith is able to discover episodes from Bluebeard's past, episodes with which she does not and cannot have any connection. The torture chamber alludes to childhood and its period of uncontrolled sadistic instincts; the armoury, with its bellicose games refers to the world of young adolescents. The treasure reminds us of the period of collecting material wealth in young adulthood; whereas the garden represents reconciliation and the realisation of the realm and masculine power. As seen from the summit of a "career", the sixth door (male sorrow, the lake of tears) actually is the territory of the soul that must be kept secret.

Szabolcs Molnár

Encounters

Christmas of 1905. Bartók writes a letter to one of his patrons, Mrs. Henrik Gruber, who will marry Zoltán Kodály five years later. In his letter, he writes about his most recent musical experience, the new opera *Salome* by Richard Strauss, composer of *Also sprach Zarathustra* and *Ein Heldenleben* – two pieces which made a decisive impact on his development as a composer. He was unable to put the piano score to *Salome* down until he had played it all the way through. Finally, someone coming after Wagner had succeed in composing an opera! And he was enthusiastic about Oscar Wilde's text. (A copy of the English version of the play showing signs of detailed analysis was found in his library.) *Salome* is overwhelmed with passion for the imprisoned prophet Jochanaan (John the Baptist), whom she tries to seduce. But to no avail – so she decides to have him beheaded instead.

January 1907. Zoltán Kodály writes to his friend Emma Gruber about *Salome*, which he had just seen performed at the Opera House and found distasteful. His letter was posted from Berlin, where he had just arrived, joining his old Eötvös College friend Béla Balázs to spend a term at the university and live the lives of young artists and serious "Bohemians" together; in the spring they set out to Paris to discover the metropolis with its artistic life and galleries, and something else: to explore "Frenchness" and the "Latin nature", as opposed to the "German" or "Teutonic". Béla Balázs, who was dabbling in the world of Don Juanism at the time, mentioned in his journal that he had started to draw up a "dramolette" in which the two "seducers of women", Don Juan and Bluebeard, would meet. In 1910 Béla Balázs read his one-act play *Bluebeard's Castle* to Kodály and Bartók. Although it is a dramatic piece which can be performed as is, he intended it to be set to music from the beginning, similarly

to Maeterlinck's (the librettist of Debussy's *Pelléas et Mélisande*) intentions for his *Ariane et Barbe-bleue*, set to music by Dukas, whose opera Kodály – and perhaps Balázs himself – had seen in Paris in the early summer of 1907. In the symbolic “mystery play” of Bluebeard, Balázs successfully found a uniquely Hungarian folk and balladesque tone to develop this “individualistic” theme in line with the search for a modern national “Art Nouveau” style. Of the two composers, it was Bartók who was more impressed by the text.

Bartók and loneliness

It can hardly be denied that Bartók expresses something of the mood of the era. As Judit Frigyesi pointed out convincingly in *Béla Bartók and Turn-of-the-Century* (Budapest, 1998), the principal issues and the formal perfection achieved through the new artistic tools, as well as the gesture of resignation, can also all be found in the poetry of Endre Ady and Mihály Babits. Lack of understanding, loneliness and the hopelessness of relationships between man and woman are not only apparent in the musicalised text – which the composer deeply identified himself with – but also in the music. It is perceivable in the tonal plan, which is based on extreme polarities (the framing in F sharp pentatonic, and the climax in C pentatonic at the fifth door) as well as the contrast between the vocal parts of the two protagonists: the dichotomy between Bluebeard's pentatonic and Judith's restless and expressive melodies. The symmetry, which is a key issue in Bartók's philosophy as a composer and became his tool in form, harmony and melodic line alike, created for itself an inaccessible confinement or isolation, or, in a manner of speaking, a metaphor of loneliness.

Bartók could express the feeling of loneliness that prevailed during the era because he himself had experienced it many times in his personal life. When he was a child, the years of illness and his parents' anxious care isolated him from others. His father's early death (when Bartók was only eight), and the difficulties which followed – the financial problems of the family, the continuous movement from town to town and from school to school when he sometimes had to stay with relatives away from his mother for months – exacerbated the ordeal of childhood and the feeling of loneliness, and all of these undoubtedly played a role in creating, out of an outstanding musical talent, an outstanding artist. Because of these early wounds, disappointment affected him more deeply than it did most people, as it is not a matter of inevitably that one react to one's – in his view, unjust – failure as a composer and pianist at the Rubinstein Competition in Paris in 1905, at age 24, with total resignation toward life. It is not necessary to contemplate suicide when one feels that one's love for violinist Stefi Geyer is hopeless and will never be returned. Béla Balázs's mystery play touched his heart directly.

Composing the opera

Ever since György Kroó performed his analyses on the manuscript score (*Data on the Genesis of Duke Bluebeard's Castle*, 1969) we have known that Bartók did not finish composing his opera in the late summer of 1911. The composer made important revisions on his piece at least three times: in late 1911, in 1912, and in 1917. The most fundamental changes were made to the development of the closing scene, where the two protagonists enter into direct and simultaneous contact for the first time, and as Carl Leafstedt, author of the latest monograph on Bluebeard (*Inside Bluebeard's Castle*, 1999) pointed out, these resulted in many kinds of stylistic changes: the harmonic world turned bolder and more expressive, and became more detached from tonality.

It was Leafstedt again who discovered that the early revisions were closely related to the two opera competitions Bartók entered with his opera – ultimately unsuccessfully at both: The Erkel Competition of the Lipótváros Casino (autumn of 1911) and the opera competition of the Rózsavölgyi Music Publishing Company (1912). The real reason for the rejection – proven by evidence in the latter case – was probably not over any objection to the music, but the fact that they found the libretto “unsuitable for the stage”, meaning that it did not comply with the first criterion of the competition, and thus the music to the opera was probably not even examined. Béla Balázs's text was heavily criticised after the premiere on 24 May 1918; it was only Kodály who defended it as a work of art with a poetic concept written by a genuine playwright. Bartók regarded it as a superb libretto in many of his private letters – even after he had become estranged from Béla Balázs.

Musical structure

The language of Béla Balázs's mystery play is not only one of words and gestures. The story is accompanied by a symbolic play of colours and lights throughout the opera. The beginning is set in pitch darkness. The light increases to the level of the glaring sunshine, which flows through the fifth door, followed by gradual darkening: the dazzling light fades into lonely, frozen and motionless night. The musical form follows and interprets this symmetric structure, augmenting it to a huge degree. The opera closes with the opening music, returning to the tonality of the opening. The text was written for modern, middle-class “gentlemen” and “ladies”, but it begins with a prologue in prose, evoking a folk minstrel song. The motif of the musical storyline is related to this: it is a four-line verse of a pentatonic melody, the essence of an old-style Hungarian folk song, stylised to the extreme. We can hear it again later, accompanied by painful harmonies at the end of the opera. It is preceded by the returning soft theme of the woodwinds, which Ernő Lendvai in his classic study *Bartók's Dramaturgy* (1964) associated with the light of the arriving Bluebeard's torch as it flares up in the night. When the gate of the castle closes in the second main section of the introduction, we, together with Judith, can see a grim, dark, cold castle, which is represented by an incessant bass ostinato with



an even pace. Her eyes – and the musical progression – are captivated by the seven locked doors. Referring to her love, she asks for the keys to open the doors wide and explore the “weeping” castle. The actual story begins here, and this consists of no more than her demanding the various keys, Bluebeard resists in the beginning, but always gives in eventually – and opens door after door. The same thing happens – as in a fairy tale – seven times, but each time in a different way. From this point on, the opera presents a series of pictures like a string or a suite: the seven doors are represented by seven different musical scenes. These scenes are dominated by an illustrative character: woodwinds and the chain-rattling of the xylophone in the Torture Chamber; military bugles in the Armoury; the iridescent colours of a celesta and two solo violins in the Treasury; the tremolo of the strings and softly singing French-horn in the Secret Garden; a forte tutti of the orchestra amended with the organ and brass instruments positioned on the stage representing the Kingdom; frozen harmonies, harp, quivers of the celesta and sighs of the winds at the Pool of Tears; the funereal music of the woodwinds for the Former Wives. And yet at the same time, a unique rhythm of forms develops because of the transitional passages with diverse levels of tension and length, which actually move the story along. After opening the first and the second doors (those of the Torture Chamber and the Armoury), Bluebeard hands over three keys to Judith, and thus the third and fourth doors open almost right after the other ones. It is the Duke himself who urges her to open the fifth door, which shows the view of Bluebeard’s Kingdom. But Judith is only able to obtain the keys to the last two doors after longer and more emotional scenes. These two agitated scenes lead to even more tragic and powerful musical pictures, first an Adagio (Pool of Tears), followed by a Molto adagio (Former Wives).

László Vikárius

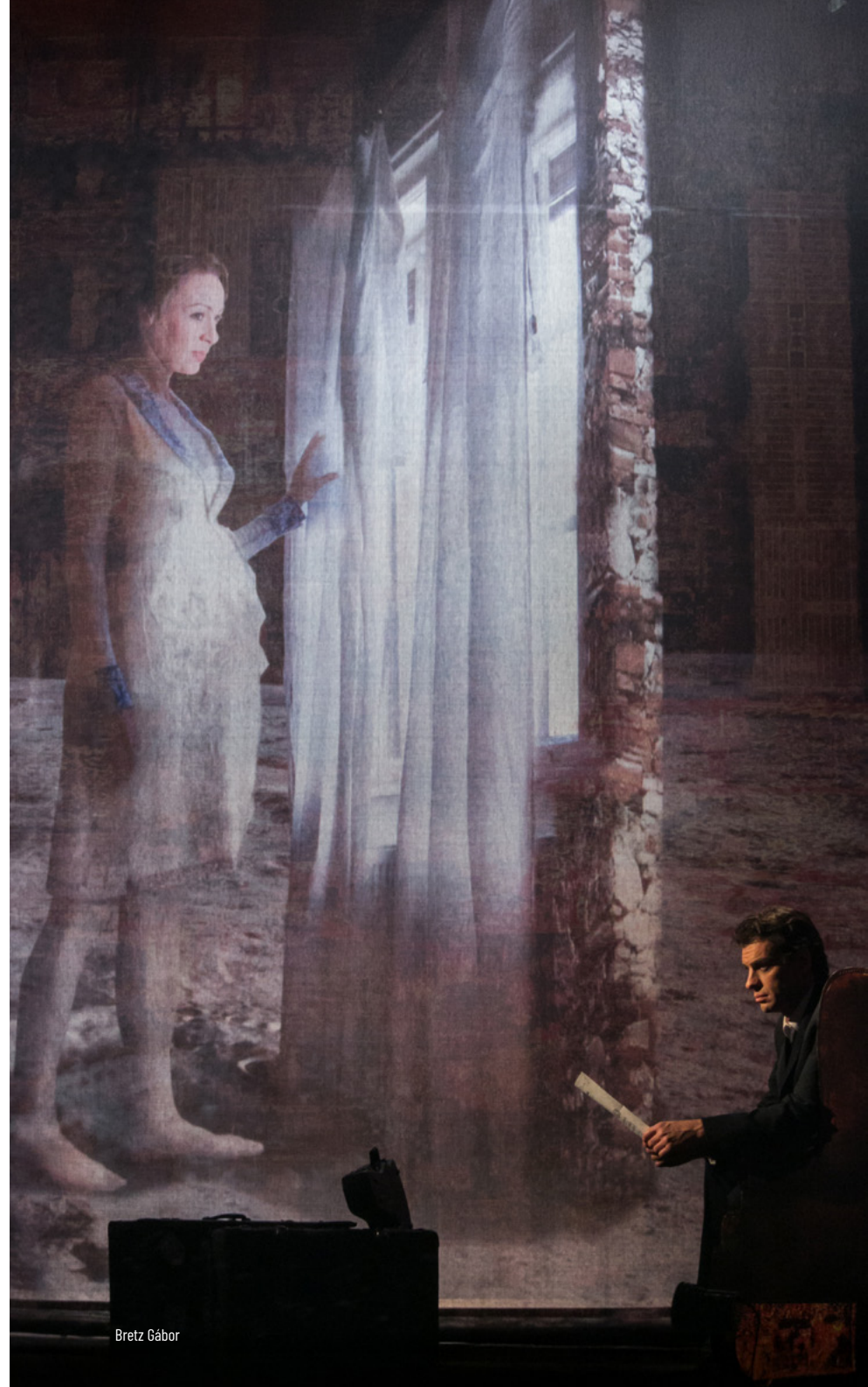
Excerpts from Béla Bartók’s letters to Stefi Geyer

“So far I’ve had only one friend, and I can sometimes only use the word “friend” with some degree of self-delusion, in the sense that I’m not looking the truth straight in the eye. Because I can imagine friendship only with harmony in concepts of the major things. That’s why it is rare or impossible to find real friendships between independent men. The more so between men and women, because a certain traditional tendency to conform will appear in either or both of them. My only friend is – a woman. I note – she’s only a friend! I have accepted it in myself that I shall never have a male friend, because it is impossible. Only an independent man could be suitable, but this factor almost excludes harmony in concepts. If such people unite, as with gears that do not fit, they will begin to crash and rattle against each other without any real result, and in the end they will fall apart. A typical example: Wagner and Liszt.”

“My suspicion that I can’t love anyone else but you provoked a sarcastic remark from you. I can respond to this with a confession: I’ve loved women three times in my life; the first was a serious, long and painful struggle – it did not produce a single hour of undisturbed and clear happiness and ended with a breakup. The second was an embarrassing mistake; after that I swore to myself: never again! However, I still felt the possibility in myself. I wanted to go to battle with myself and my situation remained the same for four bleak years: I couldn’t find anyone, and loneliness accompanied me as a permanent friend. Then I found you – and I wanted to fight myself to keep my old oath. I failed. Now I feel it for the third time, I feel it so certainly that this was the last one. I’ve arrived at the final point after which I can’t ask for love from anyone, I can’t ask anyone to share her life with me. I feel it and it is my conviction that nothing else awaits me but long loneliness. I have to relinquish this internal happiness forever.”

Bartók to Stefi Geyer, 8 February 1908

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*
Molnár Szabolcs, Kenesey Judit, Jávorszky György
Angol fordítás *English translation by* **Arthur Roger Crane, Hegedűs Gyula**
Fotók *Photos:* **Berecz Valter, Csibi Szilvia, Herman Péter, Nagy Attila**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozefa**
Első kiadás: 2013 *First published in 2013*
Második, bővített kiadás: 2015 *Second, extended edition: 2015*
Frissített kiadás: 2025 *Revised edition: 2025*



STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN

