

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Giuseppe Verdi
Rigoletto



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	7
A <i>Rigoletto</i> színrevitele 2005-ben, Budapesten	13
A mesterré érett Verdi	14
Victor Hugo: <i>A király mulat</i> – részletek	21
A dráma és a libretto	25

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	32
<i>Staging Rigoletto in Budapest, in 2005</i>	35
<i>Verdi, the new maestro</i>	37
<i>Victor Hugo: Le roi s’amuse (The King’s Diversion) – excerpts</i>	44
<i>The play and the libretto</i>	50

Giuseppe Verdi

Rigoletto

Opera három felvonásban, olasz nyelven, magyar, angol és olasz felirattal

Opera in three acts, in Italian, with Hungarian, English, and Italian subtitles

Szövegíró *Librettist* **FRANCESCO MARIA PIAVE**

Rendező *Director* **SZINETÁR MIKLÓS, HARANGI MÁRIA**

Diszlettervező *Set designer* **CSIKÓS ATTILA**

Jelmeztervező *Costume designer* **VELICH RITA**

Koreográfia *Choreographer* **LŐCSEI JENŐ**

Varsányi Anna nyersfordítását a felirathoz átdolgozta *Anna Varsányi's rough*

translation revised for use as subtitles by **ORBÁN ESZTER**

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

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Bemutató: 2005. március 30., Erkel Színház

Premiere: 30 March 2005, Erkel Theatre

A mantovai herceg *Duke of Mantua* **ANDREI DANILOV / BARTOS BARNA /**

HORVÁTH ISTVÁN

Rigoletto **ALEXANDRU ÁGACHE / MÓKUS ATTILA / KÁLMÁNDY MIHÁLY**

Gilda **RÁCZ RITA / SZEMERE ZITA / TOPOLÁNSZKY LAURA**

Sparafucile **RÁCZ ISTVÁN / SZVÉTEK LÁSZLÓ**

Maddalena **SZÁNTÓ ANDREA / MESTER VIKTÓRIA / MEGYESI SCHWARTZ LÚCIA**

Monterone gróf *Count Monterone* **GÁBOR GÉZA**

Marullo **CSEH ANTAL**

Borsa **PAPP BALÁZS** e. h. *univ. stud.* / **PÁL BOTOND / KISS TIVADAR**

Ceprano gróf *Count Ceprano* **GEIGER LAJOS / DANI DÁVID**

Ceprano grófné *Countess Ceprano* **KAPI ZSUZSANNA**

Giovanna **WIEDEMANN BERNADETT / VINCZE KLÁRA / FARKASRÉTI MÁRIA**

Apród *Page* **KISS DIÁNA**

Porkoláb *Court usher* **BÁTKI FAZEKAS ZOLTÁN**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara,

valamint a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatói

és a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus,

students of the Hungarian Dance University,

and students of the Hungarian National Ballet Institute

Karmester *Conductor* **DÉNES ISTVÁN / CSER ÁDÁM**



Cselekmény

I. felvonás

1. jelenet – Terem a hercegi palotában

A mantovai herceg legújabb kalandjával dicsekszik az egybegyűlt nemeseknek: megismert egy fiatal polgárlányt, akihez egyszerű öltözetben, diákként közeledett, és feltett szándéka elcsábítani. Közben nem hagy fel az udvarlással Ceprano gróf feleségének sem: férje jelenléte ellenére ajánlatot tesz neki. Megérkezik Rigoletto, az udvari bolond, aki kigúnyolja a hercegi önkénynek kiszolgáltatott házaspárt. Éles nyelvének már szinte minden udvaronc áldozatul esett. Marullo érkezik a hírrrel, hogy Rigoletto szeretőt tart, és elhatározzák, hogy visszafizetik a sok megaláztatást: elrabolják a nőt. Beront a bábra Monterone gróf, hogy felelősségre vonja a herceget, aki az ő lányát elcsábította. Rigoletto kifigurázza őt is, mire a gróf megátkozta a bolondot.

2. jelenet – Utca, Rigoletto háza és kertje

Rigolettót megrettentette Monterone átka. Hazafelé megállítja őt a bérgyilkos Sparafucile, és felajánlja neki szolgálatait. Rigoletto elutasítja. Hazasiet a lányához, Gildához, akit a világtól elzártan nevel, és aki a foglalkozását és nevét sem ismeri. A lány elhallgatja előle, hogy hónapok óta találkozik egy ismeretlen diákkal, akibe szerelmes. A diák nem más, mint az álruhás herceg. Rigoletto távozása után megérkeznek az udvaroncok, és el akarják rabolni a nőt, akiről azt hiszik, hogy a bolond szeretője. Váratlanul visszatér Rigoletto, akit meggyőznek, hogy Ceprano grófnét akarják elrabolni. Rigoletto részt vesz a játékban, és túl későn eszmél rá, hogy saját lánya elrablásában segédkezett.

II. felvonás – Terem a hercegi palotában

Az udvaroncok felajánlják a hercegnek az elrabolt lányt. Megérkezik a kétségbeesett Rigoletto is, akiből ezúttal az udvaroncok üznek csúfot. Az apa felvilágosítja lányát a titokzatos udvarló kilétéről és valódi természetéről, de Gilda érzelmei továbbra is változatlanok: szereti a férfit. Rigoletto halálos bosszút esküszik.

III. felvonás – A Mincio folyó partja, Sparafucile háza

Az éjszaka folyamán Rigoletto felkeresi Sparafucilét, és megbízza a herceg meggyilkolásával, de előbb még ki akarja ábrándítani Gildát belőle. Kényszeríti, hogy nézze végig, miként udvarol a férfi Sparafucile húgának, a szép Maddalénának. A megzavarodott és kétségbeesett Gildának apja megparancsolja, hogy férfiruhában azonnal induljon Veronába. A lány azonban visszatér Sparafucile házába, ahol értesül apja gyilkos tervéről. Maddalénának tetszik a herceg, ezért arra kéri bátyját, hogy kímélje meg az életét, és ölje meg helyette az első idegent, aki a fogadóba betér. Gilda úgy dönt, feláldozza magát. Férfiruhában lévén, bekopog a kapun. Amint belép, halálos sebet kap. Sparafucile egy zsákot ad át Rigolettónak azt állítva, hogy a herceg holtteste van benne. Ekkor Rigoletto meghallja a távolban a herceg hangját, kinyitja a zsákot, és megtalálja benne haldokló lányát. Így teljesedik be Monterone átká.





Geiger Lajos, Andrei Danilov, Kapi Zsuzsanna, Alexandru Agache, a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatói és a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei / students of the Hungarian Dance University and students of the Hungarian National Ballet Institute



A *Rigoletto* színrevitele 2005-ben, Budapesten

Verdi saját korának kérdései érdekelték, amikor kiválasztotta Victor Hugo drámáját a *Rigoletto*hoz. A hatalom korlátlan, a szolga kiszolgáltatott és ura helyett is ő bűnhődik. Ezt akkor bátor tett volt kimondani, ám a diktatúrák arca változik. Az egykori igazságok közhe-lyekké koptak, mint ahogy sláger lett a *Rigoletto* számos áriájából. De a zene zsenialitása megunhatatlan mélységeiben megőrizte számunkra az eredeti mű kimondott igazságait. A közhelyektől és a banalításoktól félve sok színpadi megvalósítás a környezet elszánt modernizálásával, a darab 20. századra transzponálásával próbált „up-to-date” aktualitást adni a *Rigolettónak*. A másik oldalról meg gyakran játszották muzeális áhítattal, felidézve a középkori Mantova külsőségeit. Persze mindkét felfogásban voltak remek és gyenge elő-adások, s a színpadi megoldásokon túl a zenei megvalósítás kiválósága vagy gyarlósága gyakran szorította háttérbe a színpadi szándékot.

A mi előadásunk egy harmadik úton kíván járni. A színpadot Verdi korába helyezi, ahol az első felvonás jelmezbálja csak utalás az eredeti környezetre. Nagyobb hangsúlyt kap a bohóc kiszolgáltatottsága. Ez sem új téma, hiszen a *Bajazzóktól* a *Mephistóig* számos mű szól erről. De a mi előadásunk azt is el szeretné mondani, hogy ha valaki belekerül egy élet-helyzetbe, ahol félelemből vagy érdekből egy erkölcsstelen hatalom cinkosává válik, akkor abból már nincsen szabadulás – mert erről is szól a darab. És még sok mindenről: emberi részvétről, közönyről és képmutatásról, hiszen Ceprano gróf félti a feleségét, mégis részt vesz Rigoletto lányának elrablásában. Marullo, aki Rigoletto szemében az egyedüli jó ember az udvaroncok között, egyszerre szánja és megveti a bohócot. A herceg szörnyeteg, de egy pillanatra vonzó, őszinte szerelmes is tud lenni.

Verdi is tudta a titkot, mint Shakespeare vagy Mozart, hogy az emberi jellem igen összetett, és hogy sok minden függ attól, honnan nézzük. Rigoletto Monterone szemszögéből csak egy aljas talpnyaló, tragédiájának fényében viszont szánandó, szerencsétlen, kiszolgálta-tott ember. Célunk az, hogy ennek a kifogyhatatlanul gazdag remekműnek sok-sok ízét érzékeltesük az opera és a színház hűséges barátaival.

Szinetár Miklós

A mesterré érett Verdi

Talán soha nem volt könnyebb dolga Verdinek és szövegíróinak (jelen esetben Francesco Maria Piavének), mint *A király mulat* átdolgozásakor, hiszen ez a dráma teljes egészében a cselekményre koncentrál, nincs meg benne az a stiláris retorizmus, az az ömlő szóáradat, amely például az *Ernanit* jellemzi. A dráma és a librettó összevetéséből például kiderül, hogy az opera szövegkönyve összesen két kevésbé jelentős jelenetet hagy ki a drámából, és az egyetlen hozzátevés a herceg II. felvonásbeli áriája. Louis Jouvet, a nagy színész írja: „*Hugo – maga az opera. I. Ferenc ezért sokkal inkább otthon van a Rigolettóban, mint A király mulatban...*”

Tehát a *Rigoletto* Verdi számára az ideális szövegkönyv volt. A bemutató után két évvel így írt Antonio Sommának, *Az álarcosból* későbbi librettistájának: „*A hosszú gyakorlat megerősített abban a véleményemben, amelyet a színpadi hatás dolgában vallok, noha pályám kezdetén nem volt meg a bátorságom, hogy ezeket az elveket teljes egészükben megvalósítsam. (Tíz évvel ezelőtt például nem mertem volna a Rigolettót megkomponálni.) Úgy vélem, hogy operaműfajunk nagyfokú monotóniában szenved, úgyannyira, hogy ma visszautasítanám az olyan cselekményeket, mint a Nabucco vagy A két Foscari. Nagyon érdekes színpadi helyzeteket nyújtanak, de változatosság nélküliek. Egyetlen egy hírt pendítenek meg, emelkedett érzelmekét, ha úgy tetszik, de mindig ugyanazt... Véleményem szerint a színpadi hatás tekintetében a Rigoletto volt a legjobb szűzsé, amit valaha is megkomponáltam (egyáltalán nem beszélek irodalmi és költői értékéről). Hatalmas erejű cselekmény, változatosság, lendület, pátosz: és mindez a herceg kéjsóvár, szabados, könnyed személyiségéből ered; innen Rigoletto félelmei, Gilda szenvedélye stb., stb., s mindez kimagasló pillanatokat alakít ki, többek között a kvartett jelenetét, amely mindig is a leghatásosabb szcénák közé fog tartozni, amit csak korunk színháza létrehozott.*”

Hatalmas erejű cselekmény, változatosság, lendület, pátosz... Ez az tehát, ami Verdit vonzza. S valóban, a *Rigoletto* partitúrája mindezt csodálatos módon adja vissza. A Verdi-kutatás évtizedeken keresztül a *Rigolettót* tekintette a mester ún. középső periódusa kezdő darabjának, és egyben az első igazán egyéni hangú, valóban érett Verdi-operának. Ma nem érezzük igazságosnak a Verdi-életmű korszakokra való tagolását, úgy véljük, hogy a *Nabuccótól* egyenes vonalú, töretlen fejlődés vezet a *Falstaffig*, s hogy ez a fejlődés természetesen egyre kifinomultabb, egyre változatosabb eszközöket vesz igénybe, ám lényegében, alapjában: a dramaturgiai koncepció terén az első műtől az utolsóig egységes. Mindennek ellenére, valóban a *Rigoletto* a legjelentősebb mérföldkövek egyike Verdi

pályafutásában. Ugyanis ez az az opera, amelyben először érezzük teljes mértékben a hagyományokkal való szakítást.

A cabaletta-hang, amely a *Rigolettót* közvetlenül megelőző *Legnanói csatában*, *Luisa Mil-lerben*, *Stiffelióban* még bőven megtalálható, a *Rigolettóból* úgyszólván teljesen hiányzik (egyetlen példája a herceg II. felvonásbeli áriája). Eltűnnek a hagyományos dallamtípusok, megritkulnak az áriát vagy kettőt lezáró koloratúras kádenciák, s a forma csak abban az esetben idomul a hagyományos elképzeléshez, ha ez a szituációval összeegyeztethető. A zenedramaturgiai összefüggések a *Rigolettóban* válnak először rendszerré, mindenre kiterjedő dramaturgiai koncepcióvá.

Az egyes lélektani magyarázatú utalásokra kitérünk még, először a darab fő szereplőit kell szemügyre vennünk: hogyan jellemzi őket Verdi, és milyen eszközökkel teszi ezt a jellemzést egységessé. A Sommához írt levél bizonyága szerint Verdi a herceget tekintette a darab központi figurájának. Zenei jellemzése aránylag könnyen megragadható: legtöbb dallamában a táncos lejtést érezzük, leggyakrabban a hármás lüktetést (3/8, 6/8). Emellett a dallamok kiemelkedő, hangsúlyozott pontjain a legtöbb esetben a kvart hangköz jelenik meg. A két összetevő: a táncos lüktetésű ritmika és a határozott, erőteljes, célratörő jellegű sugárzó kvartmelodika együttesen állítja elénekelt a figurát, amit Verdi a mantuai herceg alakjában meglátott. Ő maga írta: „*mindenképpen teljhatalmú úr*” legyen és jellemtelen kéjenc. Mi sem természetesebb, mint egy ilyen színpadi alakot a tánczene idiómájával jellemezni, a tánczenéével, amely árasztja magából a könnyedséget, a szertelenséget, s ha úgy tetszik, a ledérséget. Egyetlen jelenete van csak a hercegnek, amelynek zenei megformálásában sem a táncos lüktetésnek, sem a kvartmelodikának nem leljük nyomát: az egyetlen ária ez, amelynek mélyről fakadó, igazi líráját semmiképpen sem vonhatjuk kétségbe: a II. felvonás „*Őt elrabolták tőlem*” kezdetű jelenete, illetve az ária bevezető recitativója és lassú szakasza.

A herceg alakja tehát azáltal válik zenedramái jellemmé, hogy Verdi azonos eszközökkel ábrázolja az egész darab folyamán. Ezek az eszközök, ez az ábrázolás élesen körvonalazott, markáns egyéniséget állít elénekelt, ám olyat, aki a darab során nem változik, statikus marad. Ugyanígyen statikus jellemzésű Gilda is. Verdi két módon állítja elénekelt a figurát. Gildának is megvan a maga jellegzetes dallammenete, az a bizonyos lefelé hajló, skálaszerű vagy skálamentből egy-két hangot kihagyó dallamív, amely annyi Verdi-hősnőnek fő zenei jellemvonása. Ez a lehajló dallamív Gilda legtöbb jelenetében előfordul, legpregnansabb példája az I. felvonás 2. képbéli ária („*Ő, e név mily szép, mily lágú, / Benne cseng a boldogság*”). Jellemző, Verdi mennyire fontosnak tartotta Gildának ezt a motívumát: a rövid előjátékban csak az átoktéma és ez a melódia kapott helyet. Felesleges lenne részletesen

felsorolni, hol mindenütt szerepel a lehajló skáladallam Gildával kapcsolatban. Talán még jellemzőbb e finom leányalak zenei megformálására, jellemének visszaadására az a körülmény, hogy szólamában igen gyakran találjuk meg más szereplők dallamkörének tipikus alakzatait. Gilda zenei egyénisége talán ezáltal válik leginkább statikussá: nem fejlődik, hanem időről időre a különböző szituációkban átveszi szereplőtársainak érzelmeit, azoknak hatása, befolyása alá kerül.

A két statikus főszereplővel szemben hallatlanul dinamikus, szinte jelenetről jelenetre változó képet mutat a címszereplő zenei jellemzése. Emlékezzünk csak Verdi soraira: „*A magam részéről éppenséggel nagyon is helyesnek, szépnek találok, hogy ezt a külsőre nyomorék és neveléses, belül azonban szenvedélyes és szeretetet árasztó alakot szerepeltessem.*” Ehhez hozzá kell tennünk, hogy Rigolettónak vannak olyan jelenetei, amikor nemcsak kívülről nyomorék, hanem lelkiileg is. Így szinte az egész I. felvonásban egyetlen egyéni hangja nincs, következetesen átveszi és megtartja a léha hercegi udvart ábrázoló hangvételt, ura és környezete dallamvilágát. A Monterone grófit pimasz gúnnal kifigurázó bohóc ellenszenves, mondhatni intrikus intonációja ez, amely csírájában már szinte Jago hangvételét előlegezi. Rigoletto az első olyan színpadi alak az operatörténetben, akire nem húzható rá sem a „pozitív”, sem a „negatív” hős jelzője, aki fejlődő, változó, szenvedő, ellentétes tulajdonságokat hordozó ember. Operaszínpadra állításának merészsége vetekszik a következő Verdi-darabok egyike, a *Traviata* témaválasztásának merészségével.

Az I. felvonás 2. képétől kezdve aztán annál egyénitettebb a púpos bohóc zenei ábrázolása. Monológja egyértelműen világítja meg lelkivilágának szinte énhasadásos kettősségét; a gonosz, illetve gonosszá tett testi-lelki nyomorék áll az egyik oldalon, vele szemben az ellentétes, pozitívjellemvonás: az apai szeretet. Ez a monológ önmagában is bizonyítja Rigoletto lényének ellentmondásosságát s egyben dinamizmusát. Mint mondtuk, a két másik főszereplővel szemben ő az állandóan változó, mindig más és más oldalát mutató figurája a darabnak. Verdi így Rigolettónál nem alkalmaz a herceghez és Gildához hasonlóan állandóan vissza-visszatérő dallam típusokat vagy jellegzetes hangköz-lépéseket. Az alak egységes karakterizálásának talán egyetlen szembetűnő eszköze, hogy alig hagyja el az Asz-dúr-Desz-dúr hangnemkörét. Felfedezhető ugyan, hogy a Rigoletto-melódiákban sűrűn fordulnak elő tercek, de egyrészt ezek a többi szereplőnél is fel-felmerülnek, másrészt semmiképpen sem olyan hangsúlyozott az alkalmazásuk, mint a herceg kvartjainak vagy Gilda lehanyatló dallamivének. Természetes, hogy a Gilda-jelenetekben Rigoletto a legkantábilisabb hangot üti meg, hiszen az apai szeretetről kell szólnia. E dallamok (I. felvonás 2. kép: „*Nem tűnik el a fájdalom, nem csendesül a bánat*”, „*Ő őrizd, asszony, ezt a rózsát*”, II. felvonás: „*Sírdjál, sírdjál, én édes gyermekem*”; III. felvonás: „*Ó, el ne hagyj, vár reád még az élet...*”) esetében soha

nem merül fel kétely, mint a herceg lírikus témáinál – mindig tudjuk, hogy a legmélyebben átérzett érzelmekből születtek. (Érdekes megfigyelné egyébként, Verdihez mennyire közel állt az apai szeretet zenei kifejezése. Gondoljunk felejthetetlen apafiguráira: Nabuccóra, Rigolettóra, az öreg Germont-ra, Simon Boccanegrára, az öreg Millerre. Messze vezetne ennek az érzelmenek és zenei kifejezésnek beható vizsgálata, Verdi egyéni életútjával való összevetése. Minden bizonnyal azonban fennáll ez az összefüggés, hiszen a mester fiatalon vesztette el két gyermekét, és második házasságából nem volt utóda...)

A címszereplő zenedrámai megformálásának további vizsgálata már az analízis egy más területére vezet át: a forma megújítására. Utaltunk már rá, hogy Verdi fejlődése – egy bizonyos időszakától kezdve – nem ragaszkodik a hagyományos formákhoz. Ha a szituáció úgy kívánja, habozás nélkül lazítja-robbantja a tradicionálisan rögződött formatípusokat. A *Rigoletto* ebből a szempontból döntő jelentőségű fordulópont, hiszen ebben az operában úgyszólván teljesen eltűnnek a formailag zárt egységek, illetve egy-egy szakasz átmegegy, átalakul, átadja a helyét a következőnek. Rigoletto II. felvonásbeli nagyjelenete valóságos mintapéldája ennek az új típusú formaalkotásnak. A „*Lara, lara...*” látszólag dalszerűen zárt menetet beszélgető recitativók szakítják meg, majd rövidre fogott jelenetecske következik az apróddal, hogy utána teljes erővel törjön ki, robbanjon az ária, vagy inkább a nagyjelenet gyors szakasza, a „*Szolgalelkek, ti rablók, ti gyávók!*” Amint a szituáció változik, előbb egy közepes tempójú szakaszban énekel Rigoletto Marullóhoz, majd befejezésként kerül sor a lassú részre: „*Térdre hullva könyörgök kegyelmet*”. Hol vagyunk már a tradíciótól, a Rossini-Bellini-Donizetti-korszak, vagy akár a korai Verdi-operák recitativo-lassú-recitativo-gyors merev formasémájától! És tulajdonképpen így vagyunk az összes áriával, kivéve a herceg II. és III. felvonásbeli, valóban zárt áriáit. Még a hagyományos cavatinaként induló Gilda-ária formarendje is meg van bontva a befejezés előtt beleszórt kisjelenettel, az udvaroncok megérkezésével. Ugyanígy a herceg „kesztyűáriája” tulajdonképpen csak hosszabb szakasza a Borsával folytatott dialógusnak.

Az érem másik oldala, a formai megújításnak ezzel egybevágó, bár látszólag ellentétes jelensége, hogy a kettősök, együttesek átalakulnak rövidre fogott áriák láncolatává. Az első Rigoletto-Gilda-kettős például nem más, mint hol Gildának, hol Rigolettónak egy-egy kis áriája, olyan többszakaszos formakomplexum, amely rövid, önálló részekre bomlik. Ám ez a szerkesztésmód soha nem válik mozaikszerűvé, mert a duetteket, együtteseket összefűzi a közös hangulati tartalom, esetleg a vissza-visszatérő motívikus összefüggések. Ez a formaszerkesztés egyébként nem Verdi találmánya; az olasz mester csak visszatér az opera műfajának legnagyobb lángelméjéhez, Mozartoz, aki ugyanezen elv szerint építette fel együtteseit, főleg késői operáinak fináléit. A nagy komplexumokra való törekvés, a

jelenetek nagy egységének, a forma nagy ívének megvalósítása egyébként is ettől kezdve fő törekvései közé tartozik a mesternek. Tulajdonképpen az egész első kép egyetlen formaegység, amelyben éles lezárásnak végig nyoma sincs. Az egyes formaszakaszok záróhangjai rendszerint azonosak a következő formaegység kezdőhangjával; még olyan extrém megoldásban is, mint például a kesztyűária markáns, forte zenekari utójátékának hirtelen elvágása a menüett piano, s amellet az eredeti partitúra szerint a színpalak mögé helyezett kis zenekaron megszólaló első hangjával. Ugyancsak az első kép hívja fel a figyelmünket egy olyan megoldásra, amely megint csak nem Verdi felfedezése, de amelyet ő fejlesztett a legmagasabb színvonalra. A csevegő-beszélgető jelenettípusra, két vagy több szereplő dialógusára gondolunk. Előzményeit megtaláljuk már az elődök-nél: hadd utaljunk *A sevillai borbély* II. felvonásbeli kvintettjére, vagy a *Lammermoori Luciában* a szextettet megelőző jelenetre. Azokban is, Verdi hasonló jeleneteiben is a hangsúly áttolódik a zenekarra, illetve a zenekar adja a folyamatos dallamszöveget. Efölött a zenekari szövedék fölött szólalnak meg aztán a szereplők rövid, rendszerint pár szavas mondatai. Hol átveszik a zenekari szólamok dallamait, hol pedig recitativoszerűen szólalnak meg. Az együttesekkel kapcsolatban természetesen külön kell beszélni a kvartettéről. Sokszor és sokan írtak már erről a csodálatos remekműről, amely Verdi ellentéteken nyugvó együttes építkezésének talán legszebb példája. Négy szereplő négy különböző helyzetből fakadó összecsapása ez a négyes. Mind a négy a helyzetét és jellemét hűen festő négy különböző dallamot énekel, s ezek a dallamok ugyanakkor a legcsodálatosabb harmóniában olvadnak össze. Zeneileg éppoly remekmű, mint dramaturgiailag; az első szempontból nézve az ellenpont remeke, a másiktól szemlélve egy adott szituáció konfliktusának zseniális bemutatása.

A zenei és a dramaturgiai újítások, továbbfejlesztések mellett említsük meg azt is, hogy vannak a *Rigolettóban* nagyon is tradicionális részek, s ezek az önálló kóruszámok. Két ilyen zárt kórusrészlet van a darabban: az I. felvonás 2. képében a „*Szépen csendben, hogy semmit ne halljon*” kezdetű, amely a maga piano-staccato jellegével az egyik láncszem csak abban a hosszú sorban, amely Verdi művein, hasonló szituációkban felhangzó együttesekből kialakulva, végigvonul. A másik kóruszám, a II. felvonás „*A pletyka azt beszélte*” kezdetű száma még hagyományosabb, jellegzetesen „donizettis” darab (amely indulójellegével tulajdonképpen még a szituációval magával is szembekerül).

Jelentős előrelépés viszont a *Rigoletto* még egy vonatkozásban: a hangszerelés terén. Nem véletlenül dicsérte az összes korabeli kritika a darab zenekari részét. Elég, ha a Rigolet-

to-Sparafucile-duett félelmetesen groteszk hangszínére (szólógordonka, szólónagybőgő, nagydob, klarinét, fagott) gondolunk, vagy a Gilda-ária szinte a mennyből leszálló fuvola-kettősére: mind a kettő tökéletes szituáció-ábrázolás.

Sok mindenről kellene még említést tenni a *Rigolettóval* kapcsolatban. Az utolsó kép szinte „zenétlen” indításáról, a színpalak mögötti szövegtelen kórus hallatlan merészségéről, meg néhány motivikus utalásról (így például arról, hogy a Monterone átkát követő együttes dallama szinte szó szerint idéződik vissza az átok beteljesülésének pillanatában, a Gilda megölését közvetlenül megelőző tercettben), a visszatérő átokmotívumról (amely tulajdonképpen nem egy, hanem két motívum) stb. Célunk az volt, hogy a *Rigoletto* analizisén keresztül mutassuk be a mesterré érett Verdi dramaturgiai eszközeit, operakoncepcióját.

Várnai Péter



Victor Hugo: A király mulat

Részletek

II. felvonás 2. jelenet

TRIBOULET (egyedül)

(...) Ő, a sors s az emberek nagyon gonosszá tettek és kegyetlenné, tudom. Ó, jaj! bohóc vagyok! ó, jaj! testre idétlen! Mindig e gondolat! és álomban vagy ébren álmodva, föld körül szállni, majd – „udvari bolond vagyok csupán” – ezen elbotlani! Nem vágyom, nem tudok, nem teszek semmi mást, csak nevetek! – Ő, milyen nyomorúság s gyalázat! Hogyan! mit katonák tesznek egy rongydarab köré gyűlve, amit zászlónak mondanak, mit spanyol koldusok, gyarmaton a fegyencek s a rabszolgák Tunisz földjén is megtehetnek, mely minden emberé, ki lélegzik s mozog, hogy nevetés helyett sírhasson, a jogot nem élvezem! – Nagy Ég! szomorúan s mogorván, mert kényelmetlenül szűk börtön testi formám, ocsmány külsőm miatt undorral telve benn, minden erőre és szépségre irigyen, fények között, ahol csak elborul világom, majd vadul s egyedül, mikor homályra vágyom, mikor elrévedek néha s enyhítgetem lelkemet, mely zokog, zokog keservesen, uram, vidám uram jön hirtelen felém, ki mindenható, a nők kedvence, s szeret élni szerencse karjain, feledve a halált, magas, ifjú, erős király, s szép legkivált, s meglök lábbal, amíg sóhajtok a sötétben, s „Nevetess meg, bolond!” – ásítva mondja nékem, – Ember ő is, szegény, az udvari bolond!”

(...) Titeket is, deli urak, sok gúnyos úrfi,
hej de utál! milyen ellenségek vagyunk mi!
Hogy megfizettet ő lenézéseitekért!
Hányféle meglepő visszavágáshoz ért!
Fekete démon ő, kire gazdája hallgat.
Szerencsétek, urak, ekképp meg sem foganhat.
S mihelyt egy sikeres életpálya kerül
a karmai közé, letépi azt s örül!
– Ti rontottátok el! – Jaj! hát az élet ennyi?
Mitől más rúg be, a borba epét keverni,
eltiporni a jobb ösztönt, mihelyt kikel,
eszmélő észet bohóccsörgőkkel nyomni el (...)

V. felvonás 3. jelenet

TRIBOULET (egyedül, a zsákra meredve)

(...)
Ez itten egy bohóc, az ott uralkodó! –
Király! s milyen király! királyok fejedelme!
S legyőztem, ő ez itt, lábam előtt heverve.
Szemfődele e zsák, és sírja a folyam.
S ki tette ezt?

(Karját keresztbe fonva)

No ki? egyedül én magam. –
Nem, nem hihetem el, hogy ilyen diadalmat
arattam, mit sokan hinni majd nem akarnak.
Mit fog mondani az utókor? nemzetek
közt milyen megdöbbenést fog kelteni e tett!
Sors, hova helyezel, hamar ragadsz el onnan!
Hogyan! ki legfelül állt földi hatalomban,
egy Valois Ferenc e lánglelkű király
Ötödik Károly e vetélytársa, ki már
szinte megistenült – hőse ütközeteknek,
kinek lépteitől a bástyák megremegtek,
Marignan hőse, ő, aki egy éj alatt

nagy garral verte szét a zászlóaljakat,
és vértől csepegő kezében, pirkadatnak
jöttén, három kemény kardból egy csonk maradt csak,
e király ily hamar tűnik el hát a föld
színéről, mely fölött dicsfénye tündökölt!”

Kálnoky László fordítása



A dráma és a librettó

A király mulat – Victor Hugo drámájának középpontjában I. Ferenc (1494–1547, uralkodott 1515-től) francia király áll (bár Hugónál az egyes felvonások főszereplője – a felvonások alcíme szerint – más és más). De ki is ez a király, és miért fontos? Ugyan a történészek megegyeznek abban, hogy Ferenc élvhajhász és felszínes volt, emellett a legszigorúbbak is kénytelenek elismerni műveltségét és éles elméjűségét. Uralkodása kezdetén rögvest belecsozott a külpolitika sűrűjébe: 1515-ben Marignanónál megverte a svájci csapatokat, akik innentől fogva – vagyis 500 éve – semlegesek maradtak a körülöttük kialakuló konfliktusokban. I. Ferenc hamarosan egy másik, jelentősebb kihívás előtt áll: 1519-ben pályázik a német-római császári címre (ellenfelei közt található az angol VIII. Henrik is), s a spanyol Habsburg V. Károlynak rengeteg pénzébe (Fugger-kölcsönbe) kerül, hogy legyőzze. Ennek a hatása sem kevésbé hosszú távú...

I. Ferenc Franciaországa a reneszánsz Franciaországa – a Loire menti kastélyok, az Itália-majmolás időszaka. A francia hadak szinte állandóan harcolnak Itália földjén. De ezek mellékkörülmények ahhoz képest, hogy a ferenci abszolutizmus alatt az infrastruktúra fejlődik, a nemzetudat felvirágzik (ami a 16. században egyáltalán nem magától értetődő), melynek része pl. egyfajta nyelvújítás: az észak-francia nyelvújítás ekkor válik uralkodóvá. Ferenc királyi könyvtárat és nyomdát alapít, udvari emberei közt találjuk a költő Clément Marot-t (aki Hugo drámájában is szerepel) és Leonardo da Vincit is. Ferenc kortársa Rabelais, Du Bellay és Ronsard. És a Triboulet nevű, híres udvari bolond, aki szakmájában azon kevesek közé tartozik, akinek nevét az utókor is megjegyezte.

A kort csak némi megszorítással nevezhetjük reneszánsznak: ha vallásháború az ő Franciaországában még nem dúl, azért a protestánsüldözés megjelenik. Ferenc és felesége síremléke – mely a Saint Denis-i székesegyházban található – éppenséggel a középkor halálkultuszát juttatja eszünkbe: a síremléken minden szépítés vagy idealizálás nélkül két hulla-szobor látható, a maga meglehetősen naturalisztikus voltában, beesett mellkassal, sárga, görbülő lábujjakkal. A 16. század első felének Franciaországa tehát ellentmondásos: mindenképp az egyik fénykor az ország életében, árnyoldalakkal.

Victor Hugo aligha véletlenül választotta I. Ferencet és korát drámája tárgyául. *A király mulat*ban nagyon is fontos a pompa, a nagyzás, a hírességekkel teli udvar – és fontos, hogy I. Ferenc korának egyik legtekintélyesebb uralkodója világviszonylatban is. Hugo drámájához ugyanis egy „nagy” király kellett – a dráma egyik sugallt mondanója épp az, hogy nem a király a nagy, hanem az országa, akár a király ellenében, akár az ő kicsinyes, gyarló és nevetséges volta ellenében is. Ez 1832-ben, a szindarab keletkezésekor

elég súlyos mondandó: innen könnyen érthetjük, miért volt sürgős egy amúgy lagymatag és pohos, nőcsábászokdásra alkalmatlan király, Lajos Fülöp cenzúrájának betiltani a darabot. Érdekes egy pillanatra elidőzni a címnél is. A francia nyelv a címben szereplő *mulat*-ot visszaható igével (*s'amuse*) fejezi ki. Az első felvonásban „a király *mulat*” tömondat meglepően gyakran szerepel szó szerint – megerősítve azt az értelmezést, hogy a király mulattatására nincs szükség (vagyis nemcsak a Navarrai Margit által felajánlott, a dráma szövegében is megjelenő tudósok fölöslegesek, hanem pl. Triboulet, a király fő mulattatója, de mindenki más, így a költő Clément Marot is). Ami persze azt is jelenti, hogy a királynak ez, a maga-mulattatása a legfőbb célja (mit neki a német-római császárság!) de akár azt is, hogy *mulat mindenkien*. Például Triboulet-n vagy a többi talpnyalón. 1832-ben ez egy köztársaság-párti drámairótól rendszerkritika, mely nemcsak az uralkodót illeti, hanem az egész udvart, pontosabban azokat, akik ezt a rendszert elfogadják.

Tudjuk, a Verdi-opera tervezett első librettóját a cenzúra nem engedélyezte, ezért kellett a címet és a szereplőket megváltoztatni. A „mantovai herceg” nem más, mint Vincenzo Gonzaga (1562-1612), de a nevét nem szabad leírni, noha az akkori olasz közönség pontosan tudja, ki az. Monteverdi és Rubens foglalkoztatójáról van szó, aki Tasso barátja is, s akinek – többek közt épp kulturális – fényűzése Mantova hanyatlásához vezet. Érdekes, hogy Vincenzo nemhogy nőcsábász, de éppenséggel impotens hírében állt, aki titokban az Újvilágból hozott afrodiziákumokat, és akinek első házassága (1581-84) épp ezen indok, a házasság el nem hálása miatt bomlott fel. Ezt a nézetet némiképp cáfolni látszik, hogy az 1594-ben, unokatestvérével kötött, második házasságából öt gyermek származott. Vagy csak arról lenne szó, hogy a nemzőképtelenség gyógyítható?

Akárhogy is: ha Ferenc a világ ura, Gonzaga herceg csak lokális nagyúr, aki a fényűzésben akár párhuzamba állítható Hugo címszereplőjével, de hatalomban aligha. Ez fontos. És az is fontos, hogy az „ellenzéki” Verdi két évvel 1848 után nem intézhető el egy tollvonással. Vagyis ha az osztrák cenzúra meg is akadályozhatja, hogy Hugo drámája változtatás nélkül váljék (népszerű) operává, avval a legszigorúbb cenzor is tisztában van, hogy érdemes megtalálnia a kompromisszumot. A köztisztletben álló Verdit nem lehet lesöpörni. Egyrészt mert akármikor elvonulhat más országba új operájával (hisz épp most érkezett Párizsból), másrészt egy túlzott tiltás olaj a tűzre. Érdekes kicsit eljátszani ismét a történelemmel – 1848-49 a tudatunkban bukásként él, de ha félretesszük a belénk nevelt nemzeti gyász-központú történelemfelfogást és jobban belegondolunk, 20-25 éven, egy emberöltőn belül mindaz beteljesedett, ami akkor elbukni látszott: az olasz, a német egység (bár utóbbi a Habsburgok nélkül), a polgári demokráciába, az alkotmányosságba való átmenet, de még a magyar alkotmány ügye is. Magyarország a Bach-korszakban alighanem a legrosszabbat

kapta az inga visszalendülésétől, Itália kényesebb terep volt, vagy talán egyértelműbbnek tűnt már akkor is, hogy a helyzet nem sokáig tartható. 1859 nem szimplán a solferinói Habsburg-vereség dátuma, hanem egy folyamat része, s e folyamat 1848-49 után sem állt meg, egy pillanatra sem.

A cenzúra tehát annyit ért el Piave librettójában, hogy a címből és a szereplők közül eltűnt a király. S bár az opera zenéjét ez aligha érinti, a dráma és a librettó szempontjából mégis lényeges, hogy I. Ferenc a világ ura, míg a mantovai herceg csak helyben dönt életéről, haláláról. Ez nem a két szövegben szereplő uralkodók személye miatt fontos, hanem a Triboulet és Rigoletto közti különbség miatt. Piave librettója első ránézésre Hugo drámájának zseniális zanzáját adja: mindent kihagy belőle, ami fárasztó (elsősorban az olykor elviselhetetlen melodramát), de egy operához képest hihetetlenül sok mindent megtart: a szereplők nagy részét, a jeleneteket és azok sorrendjét, a cselekményt. Ám Piave nem pusztán sűrít: nála valójában egész másutt vannak a hangsúlyok.

A két uralkodó – I. Ferenc és Gonzaga herceg – hasonlít a leginkább: a mantovai herceg első áriája (*Questa o quella*) valóban mindent elmond arról, amihez Hugónak egy fél felvonás kellett a darabja elején. Dramaturgiai különbséget később se találunk: az udvari bolondot mindketten felismerik, amikor diáknak öltözve próbálják a lányát meghódítani, mindketten mérgesek, amikor az udvaroncok megzavarják a pásztorórát, és mindketten aggály nélkül teszik magukévá a bolond lányát, akiről mindketten tudják, hogy a lánya.

Az udvari bolond lánya sem különbözik jelentősen. Elsőre hajlamosak vagyunk úgy értelmezni Blanka-Gilda sorsát, mint a kiszolgáltatott, ártatlan lányét, aki apját odaadón szereti, és aki lassan felnő az áldozathoz, melyet hűtlen szeretőjéért vállal. Ha pusztán a két dráma szövegét nézzük, Blanka-Gilda csak apja szavaiban nagyszerű és ártatlan lány, cselekedeteiben egyáltalán nem annyira az. Sokkal inkább a kíváncsi, titkolózó, naiv, első látásra a végletekig szerelmes fiatal lány jól ismert típusát jeleníti meg, aki egy vígjátékban is alapos segítségre szorulna. Hugo Blankája talán egy fokkal jobban felfogja, mi történt vele a dráma 3. felvonásában, ám a 4. felvonás „kvartettje”, a rivális Maguellone és a király jelenete tükörként mutatja, hogy Blanka semmivel sem különb, mint a bérgyilkos húga, már ami a csábítóhoz való viszonyát illeti. Abban is hasonlítanak, ahogy meg akarják menteni a királyt – Blanka annyiban áll Maguellone felett, hogy önmagát áldozza fel, de ennek indoka meglehetősen prózai („*Mivel már nem szeret, nincs más, csak a halál. / Meghalok érte hát*”). Tegyük hozzá: Blanka ekkor már bukott nő, a 19. század első felében keletkezett drámában aligha várhat rá ennél magasabb sors. Gilda csak annyival rokonszenvesebb, amennyivel kevesebb sornyi szerepe van Piave szövegeknyvében, illetve amit a szerephez Verdi zenéje hozzáad: *Verdi* Gildáját nem lehet nem szeretni.

A legnagyobb különbség a dráma és a librettó udvari bolondjának szerepében van. Rigoletto az opera első felvonásában valóban tenyérbemászó, és hinnünk kell Ceperanónak és társainak, okuk van annyira gyűlölni, hogy meg akarják ölni. Rigoletto az első felvonás első képében nem is mutat mást, mint a mindenkibe belekötő, kissé életunt figurát, aki maga ellen hívja ki a sorsot. Hugo Triboulet-je ezzel szemben az első felvonásban szellemes, sziporkázó, bár a heccelésben kétségkívül a végsőkig elmenő, igazi udvari bolond, aki magát a királyt is folyamatosan ugratja. Míg Rigoletto drámai vétsége tehát nem csupán az, hogy Monteronén gúnyolódik (hiszen ő csak egy azok közül, akik okkal átkozzák), addig Triboulet valóban Saint-Vallier kigúnyolásával követi el a(z első) drámai vétséget.

Fejlődik-e Triboulet, illetve Rigoletto? A dráma második felvonásában (illetve az opera második képében) civilben látjuk az udvari bolondot – ez azonban nem feltétlenül változás, még kevésbé fejlődés: egyszerűen másik énjét, másik arcát mutatja. Rigoletto a vélt aszszony- (valójában leány-) szöktetésben szinte túlzottan vehemensen segítkezik („*Énrám is adjatok, hisz értem a tréfát!*”), és ez még akkor is szembeötlő, ha tudjuk, buzgalma mögött az a megnyugvás áll, hogy „kollégái” nem a lányát akarják elrabolni. Viszont mindkét műben kétségkívül sokkal emberibb, szerethetőbb az apa-figura, mint mikor udvari bolondként áll előttünk. Az igazi változás a harmadik felvonásban áll be: ekkor, lánya megbecsteleltésekor török meg végképp Triboulet, ekkor érti meg, hogy betelt az átok, s e felvonás végén ígér bosszút a Bastille-ba kísért Saint-Vallier-nak (illetve Rigoletto a vérpadra vonuló Monteronénak). Hugo drámájának ezt a felvonását a legnehezebb színpadra vinni – Triboulet nagyon is emberi, de cseppet sem árnyalt, sírásba torkolló könnyörgése csak igen jó színészi játék mellett elviselhető.

A negyedik felvonás bosszúszomjas Triboulet-je után az ötödikben a győzelemittast láthatjuk – Hugóhoz híven ezt is némiképp eltúlozva („*Örülj, hitvány bohóc, ha büszkeséged ily nagy, / Egy bolond bosszúja egy világot megingat!*”). Rigoletto nem megy ilyen messzire („*Ím, egy pojáca arcába lép egy úrnak!*”). A különbség nem annyira a két történet uralkodójának nagysága között van: sokkal inkább Triboulet és Rigoletto figurája közt. Rigoletto mindvégig szerencsétlen, nyomorult kisember, akire visszaütnek bűnei, s aki szépen hozza a rút külső – érző szív közhelyét. Ebben természetesen szerepe van Gildának, épp szívbe markoló naivsága miatt, illetve a Verdinél szinte elmaradhatatlan, könnyfacsaró búcsúkettős miatt. Rigoletto összeférhetetlen és utálatos udvari bolond, de személyes tragédiája kivívja a néző tiszteletét és részvétét, lánya bukása, Rigoletto bosszújának tragikus kudarca pedig a katarzist. Rigoletto szánalmas és elviselhetetlen pojácából válik szeretettel teli és sajnálatra méltó kisemberré, nagy vesztesé.

Triboulet képlete ennél árnyaltabb. Ő is – mint Hugo megannyi hőse – a társadalom számkivetettje, testi hibája magyarázza emberidegenségét. Viszont nem kisember, mert végig szerepet játszik, talán csak a második felvonásban, lányával kettesben mer önmaga lenni, de akkor is csak pillanatokra. A harmadik felvonásban kiesik a szerepéből, illetve kínosan nem találja, hogy kellene viselkednie. A bosszúszomjas Triboulet viszont elköveti azt a vétséget, hogy azt hiszi, legyőzheti a világ urát – vagyis a *hűbrisz* vétségét. Fodor Géza hívja fel a figyelmünket (a *Simon Boccanegra* kapcsán) arra, hogy a drámai cselekményben véletlen (a *thüké*) már Arisztotelész szerint sem szerepelhet. Vagyis minden tragikus hős saját vétsége miatt szenved el a tragédiát. Triboulet nyilvánvaló vétsége váltja ki Saint-Vallier átkát: Saint-Vallier lánya meggyalázása miatt támad a királyra – Triboulet-nek is ez lesz a sorsa. E szimmetria is mutatja: a bűn és büntetés mérlege Blanka ártatlanságának elvesztésével helyreáll – ami ezután következik, az dramaturgiailag már egy másik fejezet. Blanka halálára azért van szükség, mert Triboulet gondolatköre még mindig a király körül forog, hozzá méri magát.

A felületes néző hajlamos azt gondolni, az alapvetően nagyregény-író Hugo a drámában is terjedős, és Triboulet olykor nehezen elviselhető melodráma ebből következik, tehát írói hiba. Hugo azonban ennél sokkal rafináltabb szerző: A *király mulat* nehézsége épp arra szolgál, hogy túlzottan ne azonosulhassunk Triboulet-vel. Az *anagnóriszisz* (vagyis a zsákban lévő Blanka felismerése) hiába egy ártatlan és szerencsétlen lány tragédiája, nem vezet el a *katharszisz*hoz. Hugo nem engedi: Triboulet lánya felismerése után is szörnyen, banálisan és ripacs módra viselkedik. Blanka hiába könyörög, hogy ne nyagassza. Ez nem Gilda és Rigoletto búcsúja: ez egy pojáca színjátéka. Triboulet-vel nem lehet azonosulni, még a legvégén sem. Hugo drámájának ugyanis nem ő a főszereplője, hanem a címben szereplő király, akit nem lehet legyőzni. Aki bár erkölcsstelen és felelőtlen, fölötte áll mindenkinek, egyszerűen nem érheti fel egy Triboulet.

Hugo drámája sokkal politikaiabb, és ebből a szempontból történelmibb, árnyaltabb, összetettebb, mint Piave szövegkönyve. Ám ez sem véletlen, még kevésbé Piave tévedése. Egy Verdi-operának ugyanis nem a politikai elit beavatottjaihoz kell szólnia a sorok közt rejlő sugallatokkal. A *Rigoletto* feladata az, hogy behozza az operaszínpadra s hőssé tegye a testileg is nyomorult kisembert. A két műnek tehát csak az alapanyaga és a cselekménye egyezik meg, minden másban különbözik. Hogy az utókor a *Rigolettót* érzi jobb műnek, az viszont elsősorban Verdi zenéjének köszönhető.

Mesterházi Gábor



Synopsis

Act 1

Scene 1 – A hall in the ducal palace

The Duke of Mantua is boasting about his most recent adventure to the assembled nobles: he has made the acquaintance of a young well-to-do maiden of the city, whom he has approached dressed in the simple clothes of a student with the intention of seducing her. In the meantime, he is also not giving up his courtship of the wife of the Count of Ceprano: in spite of her husband's presence, he makes advances at her.

Rigoletto, the court fool, arrives and mocks the married couple, who are at the mercy of the duke's whims. Nearly all of the courtiers have fallen victim to the jester's sharp tongue at one time or another, and when Marullo arrives with the news that Rigoletto is keeping a lover, they all resolve to repay him for his many humiliations by abducting the girl. The Count of Monterone storms into the ball to call the duke to account for seducing his daughter, only to be caricatured by Rigoletto. Monterone curses the jester.

Scene 2 – Rigoletto's house and garden, and the adjacent street

Rigoletto is terrified by Monterone's curse. On his way home, he is stopped by the assassin Sparafucile, who offers the jester his services. Rigoletto dismisses him and hurries home to his daughter, Gilda, whom he has raised sequestered away from the world in complete ignorance of her father's name and profession. The girl, however, is concealing from him the fact that for months now she has been meeting with an unknown student, with whom she has fallen in love. The student is none other than the duke in disguise. After Rigoletto departs, the courtiers arrive with the aim of abducting the woman whom they believe to be the jester's lover. Rigoletto suddenly returns, and they convince him that they are trying to kidnap Countess Ceprano. Rigoletto takes part in the game, and only when it is too late does he realise that he has assisted in the abduction of his own daughter.

Act 2 – A hall in the ducal palace

The courtiers offer up the kidnapped girl to the duke. Also arriving, overcome with despair, is Rigoletto: this time, however, he is the one who is mocked by the courtiers. The jester

informs his daughter of her mysterious suitor's identity and true nature, but Gilda remains unmoved: she loves the duke. Rigoletto swears deadly revenge.

Act 3 – By the River Mincio and Sparafucile's house

During the night, Rigoletto finds Sparafucile and hires him to murder the duke, but first he wants to disillusion Gilda with him. He forces her to watch as the duke courts Sparafucile's lovely younger sister, Maddalena. The confused and distraught Gilda is ordered by her father to put on men's clothing and head for Verona right away. The girl, nevertheless, returns to Sparafucile's house, where she finds out about her father's murderous plan. Fearing the prince, Maddalena asks her brother to spare his life and instead kill the first stranger who enters the inn. Gilda decides to sacrifice herself. Wearing men's clothes, she knocks on the gate and, upon entering, is mortally wounded. Sparafucile hands over a sack to Rigoletto, claiming that it contains the duke's dead body. Upon hearing the duke's voice in the distance, however, Rigoletto opens the sack and discovers his dying daughter inside it. Monterone's curse has thus been fulfilled.



Staging *Rigoletto* in Budapest in 2005

Verdi had the problems of his own time in mind when he chose Victor Hugo's play as the basis for *Rigoletto*. Power was limitless, the servant was at the mercy of his master, and he bore the brunt of punishment in his place. It was a brave act to pronounce all this explicitly at the time, but the nature of dictatorships changes. Former truths fade and become commonplace, just as many of the arias of *Rigoletto* have become popular hits. But the excellence of the music has preserved the explicit truths of the original work in its depths, ensuring it never becomes mundane. In an attempt to avoid the hackneyed and banal, many productions try to make *Rigoletto* appear more 'up-to-date' by desperately modernising the environment and transposing the opera to the 20th century. On the other extreme, the work has often been performed with a museum-like piety, recalling the sight of the medieval city of Mantua. Of course, there have been excellent and poor performances at either end of the spectrum, with the brilliance or failings of the given musical implementation often overshadowing the staging concept. Our production aims to find a third way. The stage is set in Verdi's age, and the masked ball in the first act is merely an allusion to the original environment. The defencelessness of the clown is given more emphasis. This is not a novel theme, as a number of works discuss the role of the clown, from *I Pagliacci* to *Mefistofele*. But our production also wants the viewer to understand that if a person, through either fear or self-interest, finds his or herself becoming an accomplice to an immoral power, it can be impossible to break out – and this is what this opera is partly about. And about many other things: human compassion, indifference and hypocrisy. For example, Count Ceprano fears for his wife, yet he participates in the kidnap of Rigoletto's daughter. Marullo, whom Rigoletto regards as the only good man in the court, pities and despises the jester in the same breath. The Duke is a monster, but, for a fleeting moment, he can be an attractive and honest man in love. Verdi knew the secret, just as Shakespeare and Mozart did before him, that the human soul is very complex, and that many things depend on the perspective from which they are observed. In Monterone's perception, Rigoletto is just a vile sycophant, but, in view of his tragedy, he is nothing worse than a pitiable, miserable and helpless man. Our aim is to present the many such nuances of this inexhaustibly rich masterpiece to the faithful friends of opera and theatre.



Verdi, the new maestro

Verdi and his librettist (this time Francesco Maria Piave) never had an easier job than the adaptation of *Le roi s'amuse*. The play focuses on the plot exclusively, without the stylistic rhetoric and flood of words so characteristic of, for instance, *Ermani*. A comparison of the play and the libretto reveals that the libretto omits only two relatively unimportant scenes, and the only addition is the Prince's aria in Act Two. The great actor Louis Jouvet wrote: "Hugo's play is an opera already. That is why Francis I is more at home in *Rigoletto* than in *Le roi s'amuse*..." Thus, *Rigoletto* was an ideal libretto for Verdi. Two years after the première, he sent the following words to Antonio Somma, who later wrote the libretto for *Un ballo in maschera*: "Long experience has confirmed the ideas I always had on theatrical effects, although I did not have the courage to express them in my early days, only in part. (For instance, *ten years ago*, I would not have risked writing *Rigoletto*.) I find your opera too monotonous, in the sense that I would not today write works like *Nabucco*, the *Foscari*, etc. These present interesting scenic elements, but with no variety. (...) As far as dramatic effectiveness is concerned, it seems to me the best material that I have yet put to music (I'm not speaking of literary or poetic worth) is *Rigoletto*. It has the most powerful dramatic situations, it has variety, vitality, pathos; all the dramatic developments result from the frivolous, licentious character of the Duke. Hence Rigoletto's fears, Gilda's passion, and so on, give rise to many dramatic situations - including the scene of the quartet, which, as far as effect is concerned, will always be one of the finest our theatre can boast."

Powerful dramatic situations, variety, vitality and pathos - this is what attracts Verdi. And indeed, the score of *Rigoletto* reflects all this in a marvellous way. For decades, research on Verdi regarded *Rigoletto* as the first opera of the maestro's so-called 'middle period' and, at the same time, the first really mature Verdi opera with a genuinely unique tone. Today, we do not find it appropriate to divide Verdi's *oeuvre* into periods or look for a straight and unbroken development leading from *Nabucco* to *Falstaff*. This development is, of course, increasingly sophisticated and uses ever more diverse tools, but the dramaturgical concept is essentially unchanged from the first opera to the last. In spite of all these, *Rigoletto* is one of the most significant milestones in Verdi's career. This is the opera in which we can feel entirely the abandonment of traditions for the first time. The *cabaletta*-voice, which can be heard quite often in *La battaglia di Legnano*, composed right before *Rigoletto*, *Luisa Miller* and *Stiffelio*, is almost completely absent from *Rigoletto* (the only example of it being the Duke's aria in Act Two). Traditional melodic patterns disappear, the coloratura

cadenzias at the ends of arias and duets become sparse, and the form follows the traditional concept when this is appropriate to the dramatic situation. *Rigoletto* is the first opera in which the internal relations of musical dramaturgy constitute a system and an overall dramaturgical concept.

Some psychological explanations of certain allusions will be discussed later, but first we need to take a look at the main characters of the play: how Verdi portrays them and what tools he uses to make this characterisation coherent. Verdi's letter to Somma proves that he considered the Duke to be the focal figure of the opera. His musical portrayal is relatively easy to grasp: we can hear a dance-like character in most of his melodies, usually with the triple beat (3/8, 6/8). Moreover, a fourth can usually be heard at the most important and accentuated points of the melodies. These two ingredients: the dance-like pulsing rhythms and the fourth melodies symbolising a confident, powerful and assertive character, together represent the figure that Verdi saw in the Duke of Mantua. He himself wrote that he must definitely be "a lord of absolute power" and an immoral lecher. Nothing can be more natural than characterising such a figure on stage with the idioms of dance music, which exudes grace, eccentricity and even licentiousness. The Duke has only one scene lacking the rhythm of dance in its music and the fourth-melodies; his only aria, the deep and genuine lyricism of which cannot be denied. This comes in the scene beginning with "*Ella mia fu rapita*" ("She has been stolen from me") as well as the introductory recitative of the aria and its slow section. The Duke becomes a character of the musical drama that Verdi represents with the same tools throughout the opera. These tools and this method of portrayal present a determined personality of sharp contours who does not change throughout the play and remains static. Gilda has a similarly static representation. Verdi presents her figure in two ways. Gilda also has her signature tune, that certain descending scale-like arc of melody, sometimes omitting some sounds from the scale, which is the main musical character of so many heroines of Verdi. This descending arc appears in most of Gilda's scenes; its most significant example is in her aria in Act One Scene Two ("*Cara nome che in mio cor*" - "Dear name within this breast"). The importance Verdi assigns to this motif of Gilda is typical: the brief overture only contains the curse theme and this melody. It would make no sense to list all the places where this descending scale-melody appears in connection with Gilda. It is even more a characteristic of this girl's gentle figure and the representation of her character that her part often includes typical features of other characters' melodies. This is what makes Gilda's musical personality most static: it does not develop, but adapts the other characters' emotions and falls under their influence in various situations, time and again.

In contrast with the Duke and Gilda, the two static main characters, the musical presentation of the title character is extremely dynamic, and provides an image which changes from scene to scene. Let us recall Verdi's words: "Personally, I find it fascinating and appropriate to include this seemingly crippled and ridiculous, but internally passionate and loving figure." We must also add that, in certain scenes, it is not only Rigoletto's appearance, but also his soul that is crippled. Thus, almost through the entire first act, he does not have an individual voice at all, consistently adopting and maintaining the dance-like tone that represents the Duke's depraved court, his master's and his environment's melodies. His personal voice only appears on a single occasion here, but is far from being likeable: it is the repulsive, even intriguing intonation of the court jester who ridicules Count Monterone with his impertinent sarcasm, which, in its essence, almost foreshadows Iago's tone. Rigoletto is the first theatrical character in the history of the opera who cannot be typecast either as a "positive" or a "negative" hero; one who is developing, changing and suffering, and possesses contradictory traits: *a human being*. Presenting him on the operatic stage was almost as courageous an act as the choice of subject for one of Verdi's next works, *La traviata*.

From Act One Scene Two, the musical representation of the hunchbacked jester becomes more and more individualised. His monologue clearly shows the almost schizophrenic dichotomy of his soul; on one side, the man, crippled both physically and mentally, is evil, or has been made evil, contrasts with the positive trait, paternal love, on the opposite side. This monologue proves the contradiction and, at the same time, dynamism in Rigoletto's personality. As has been said earlier, unlike the two other main characters, he is the ever-changing figure of the opera, showing various faces time and again. Consequently, Verdi does not apply returning melodies and characteristic intervals as in the cases of the Duke and Gilda. The only apparent tool of the uniform portrayal of the figure is the fact that he hardly ever leaves the keys of A flat major or D flat major. It can be observed, however, that thirds appear quite frequently in Rigoletto's melodies. These occur occasionally in other characters' roles, too, although their application is definitely not as emphasised as the Duke's fourths or Gilda's declining melodies. It is natural that in the scenes with Gilda, Rigoletto uses the most *cantabile* tone as he must sing about paternal love. In terms of these melodies (Act One Scene Two: "*Deh non parlare*" - "Speak not of one whose loss to me", "*Veglia o Donna*" - "Safely guard this tender blossom"; Act Two: "*Piangi, fanculla*" - "Weep, my child, and let thy tears"; Act Three: "*Se t'invola qui sol qui sol rimarre*" - "Oh, do not leave me here alone"), no doubts arise, unlike in the case of the Duke's lyrical themes, we always know that they are born from the deepest emotions. (It is interesting to note how important it was for Verdi to express paternal love in music. Let us just think of his

unforgettable father figures: Nabucco, Rigoletto, the old Germont, Simon Boccanegra and the old Miller. However, thorough research of this emotion and musical expression, and a comparison with Verdi's life, would be a step too far. Yet there is definitely a connection here as the maestro lost his two children in infancy, and he had no offspring from his second marriage...)

If we examine further the musical and dramatic representation of the title character, we come to another area of analysis: formal renewal. We mentioned earlier that Verdi's development – from a certain phase of his career – did not stick to traditional forms. If the situation required it, he did not hesitate to loosen and break traditionally well-established formal structures. *Rigoletto* is a major milestone in this respect as formally closed units virtually disappear in the opera; certain phases transform and become the next. Rigoletto's grand scene in Act Two is almost a textbook example of this new way of creating forms. The seemingly *lied*-like closed process of "Lara, lara..." is interrupted by recitatives of conversations, and is followed by a short scene with the page, and then the aria, or rather the fast section of the great scene "Minions, sycophants, panders, thieves..."; "Cortigiani, vil razza dannata" explodes with full volume. As soon as the situation changes, Rigoletto first sings to Marullo at moderate tempo, and eventually the slow part is sung: "I pray you to have pity on me" "Perdono, pietate". How far it is from the traditions and the rigid "recitative-slow-recitative-fast" forms of the Rossini-Bellini-Donizetti era or the early Verdi operas. And this is true for all the arias, except perhaps the Duke's genuinely close arias in Act Two and Three. Even the form of Gilda's aria, which begins as a traditional *cavatina*, is broken with an interspersed short scene before the end with the arrival of the courtiers. Similarly, the Duke's aria "Questa o quella" is, in fact, a longer part of his dialogue with Borsa.

On the other hand, there is also the phenomenon of formal renewal, which is consistent with this yet seems also to be contradictory: the duets and ensembles become series of short arias. The first Rigoletto-Gilda duet, for instance, is nothing more than short arias, first by Gilda and then Rigoletto, a complex form of multiple sessions which can be divided into short and distinct units. However, this method of composition never becomes mosaic-like, because the duets and ensembles are linked by the common mood, and perhaps returning motifs. This technique of formal construction was not Verdi's invention; the Italian maestro simply returned to the greatest genius of opera, Mozart, who constructed his ensembles, especially the finales of his later operas, following the same principle. An aspiration to create larger complex structures and a unity of scenes, as well as the great arch of the form, were all central to the maestro's purpose from this time on. In fact, the

whole of Scene One is a single formal unit which does not contain strict closings at all. The closing note of each formal section is usually identical to the opening note of the following section; even in such special solutions as the sudden interruption of the powerful and *forte* orchestral postlude to the "Questa o quella" aria, with the first note of the *piano* minuet which, according to the original score, is to be played by a small ensemble placed behind the scenes. Scene One contains a solution which was again not Verdi's invention, but it was he who raised it to a higher plane. This is the chattering of scene featuring dialogues of two or more characters. Its preliminaries can be found in his predecessor's works: let us just refer to the quintet in Act Two of *Il barbiere di Siviglia* or the scene preceding the sextet in *Lucia di Lammermoor*. In these, and in Verdi's similar scenes, the emphasis is shifted to the orchestra, which provides a continuous texture of melodies. The characters' short sentences of usually a couple of words sound above this orchestral texture. Sometimes they take over the melodies of the parts of the orchestra, at other times, they sound like recitatives. Many have written about this wonderful masterpiece, which is perhaps the most beautiful example of Verdi's construction of ensembles founded on opposites. This quartet is a clash of four characters from four different situations. Each of the four sings their own different melodies to faithfully describe their situation and personality. At the same time, the melodies merge into the most wonderful harmony. It is a masterpiece both in music and dramaturgy; from the former perspective, it is an excellent example of counterpoint, and, from the latter perspective, a brilliant presentation of the conflict of the given situation.

In addition to the musical and dramaturgical novelties and developments, it must also be mentioned that *Rigoletto* contains unmistakably traditional sections in the form of the chorus pieces. There are two such closed chorus parts in the opera: in Act One Scene Two, that beginning with "Zitti, zitti, moviamo a vendetta" ("Silence, silence, while vengeance we seek"), which, with its *piano-staccato* nature, is an eye in the long chain to be found in many of Verdi's operas sung by ensembles in similar situations. The other chorus number in Act Two ("*Sorrenti uniti*" – "As we with glee") is an even more traditional, Donizetti-style piece (which is, in fact, in contrast to the situation with its march-like nature).

Rigoletto was a major step forward in another aspect too: orchestration. It was no coincidence that all contemporary reviews praised the orchestral parts of the opera. It is enough to think of the hideously grotesque tone of the Rigoletto-Sparafucile duet (solo cello, solo double bass, bass drum, clarinet and bassoon) or the flute duo in Gilda's aria, which sounds as if it was descending from heaven: both are perfect representations of the situation.

Many other features could be discussed in connection with *Rigoletto*: the almost “music-less” beginning of the last scene, the incredible braveness of the chorus without words from behind the scenes, and some allusions to motifs (for instance, the melody of the ensemble after Monterone’s curse is repeated almost word for word at the moment when the curse is fulfilled in the trio preceding Gilda’s murder), the returning curse motif (which is actually not one but two motifs), and so on. Our aim was to use the analysis of *Rigoletto* to introduce Verdi’s dramaturgical methods and concepts about the opera at the time when he emerged as a new maestro.

Péter Várnai



Rácz István, Bartos Barna, Szántó Andrea

Victor Hugo: *Le roi s'amuse* (*The King's Diversion*)

Excerpts

Act II Scene 2

TRIBOULET (*alone*)

(...)

Accurst indeed! – For man with nature leagues
To make me wicked, heartless, and depraved!
Buffoon! Oh, heav'n! – deformed, despised, disgraced;
Always that thought, or sleeping or awake, –
It haunts my dreams, and tortures me by day:
The vile buffoon – the wretched fool of court
Who must not, cannot, dare not, for his hire
Do aught but laugh! Oh grief! oh misery!
The poorest beggar, or the vilest slave, –
The very galley convict in his chains,
May weep and soothe his anguish with his tears.
Alas, I dare not! Oh, 'tis hard to feel
Bowed down to earth with sore infirmities;
Jealous of beauty, strength, or manly grace, –
With splendour circled, making me more sad.
In vain my wretchedness would hide from man, –
In vain my heart would sob its griefs alone. –
My patron comes, – the joyous, laughing king,
Beloved of women! heedless of the tomb;
Well shapen, handsome, King of France, – and young,
And with his foot he spurns me as I hide;
And, yawning, cries, "Come, make me laugh, buffoon."
Alas, poor fool! – and yet am I a man.

(...)

Soh! gallant courtiers and brave gentlemen,
Oh, how I hate you! – here behold your foe;
Your bitter sneers I pay you back with scorn,
And foil and countermine your proud desires.
Like the bad spirit, in your master's ear
I whisper death to each aspiring aim,
Scattering, with cruel pleasure, leaf by leaf,
The bud of hope – long ere it come to flower.
You made me wicked: – yet what grief to live
But to drop poison in the cup of joy
That others drink! – and if within my breast
One kindly feeling springs, to thrust it forth
And stun reflection with these jingling bells.

Act V Scene 3

TRIBOULET (*alone, his eyes fixed on the body*)

(...)

Here, see the Jester ! There, the King of Kings,
Monarch o'er all, unrivalled, Lord supreme!
Beneath my feet I spurn him as he lies,
The Seine his sepulchre, this sack his shroud.
Who hath done this?

(*Folding his arms.*)

Tis I – and I alone,
Stupendous victory! When morning dawns
The slavish throng will scarce believe the tale,
But future ages, nations yet unborn
Shall own, and shudder at, the mighty deed.
What, Francis of Valois, thou soul of fire,
Great Charles's greater rival, King of France,
And God of battles! at whose conquering step
The very battlements have quaked for fear!
Hero of Marignan, whose arm o'erthrew
Legions of soldiers, scattered like the dust



before the impetuous wind! whose actions beamed
Like stars o'ershining all the universe,
Art thou no more? – unshrived, unwept, unknown,
Struck down at once!

Translation by Frederick L. Slous



The play and the libretto

The protagonist of Victor Hugo's play *Le roi s'amuse* is Francis I (1494–1547, crowned 1515), although in Hugo's work the main character of each act, according to the sub-headings of the acts, is a different individual. Who was this king and why was he important?

Although historians agree that Francis was a rakish and shallow person, even the most critical have to acknowledge his education and wit. He found himself in the turmoil of foreign policy at the very beginning of his reign: his troops defeated the Swiss at Marignano in 1515, and ever since then – that is, for the last 500 years – Switzerland has remained neutral in the conflicts which have developed around it. Francis I soon had to face another, more significant challenge: in 1519 he applied for the title of Holy Roman Emperor (his rivals included Henry VIII of England), and it cost Charles V Habsburg of Spain an enormous amount of money (loaned by the Fuggers) to defeat him. The impact of this has also proven to be enduring...

France under the reign of Francis I was the France of the Renaissance – the era of castles along the River Loire and the imitation of Italy in all matters. French troops were fighting in Italy almost continuously. But these are only minor events compared to the fact that, under Francis's absolutist reign, infrastructure was developing and national consciousness was flourishing (though this was not self-evident in the 16th century), which also included a kind of renewal of language: this was the period when the northern French language became dominant. Francis established a royal library and printing shop, and among the nobles of his court could be found the poet Clément Marot (who also appears in Hugo's play) as well as none other than Leonardo da Vinci himself. Among Francis's contemporaries were Rabelais, Du Bellay and Ronsard, as was the famous court jester Triboulet, one of the few of his profession whose name has become inscribed history.

This period can be referred to as the Renaissance only with certain caveats: even though there were no religious wars in France under Francis's reign, the persecution of Protestants did take place. The gravestone for Francis and his wife – located in St. Denis's cathedral – reminds us of the cult of death of the Middle Ages: the monument features two statues of corpses without any attempts at embellishment or idealisation, being instead rather naturalistic, with sunken chests and bent toes. France in the mid-16th century therefore was full of contradictions: it was certainly a glorious period in the history of the country, but with a dark side as well.

It was hardly a coincidence that Victor Hugo chose Francis I and his era as the theme of his play. In *Le roi s'amuse*, splendour, megalomania and a court full of luminaries are very important aspects – and it is also important that Francis I was one of the most respected rulers of his time, even from a worldwide perspective. Hugo needed a 'great' king for his play – and one of the implied messages of the play is precisely that it is not the king who is great, but rather his country, even despite the character of the king, who might himself be narrow-minded, weak and ridiculous. In 1832, when the play was written, these were hard words: from today's perspective it is easy to understand why it was so urgent for the censors of Louis Philippe – who was in any case a tepid and paunchy king, completely unsuccessful with women – to ban the play.

It is worth taking some time to examine the title. The French language uses a reflexive verb (*s'amuse*) here. In Act One, the simple sentence "*the king amuses himself*" appears surprisingly frequently – supporting the interpretation that it is actually unnecessary to entertain the king (rendering superfluous not only the scholars who are offered by Margaret of Navarre and also mentioned in the text, but also, for instance, Triboulet, the king's main entertainer, along with everyone else, including the poet Clément Marot). All of which also means that amusing himself is the king's main purpose (what does he care about the Holy Roman Empire?), and also that he finds everyone amusing. Including Triboulet and the other sycophants. In 1832, it was a criticism of the system from a republican playwright, and it was aimed not only at the sovereign, but also at the entire court, or, more precisely, all those who accepted this system.

It is well known that the first libretto of Verdi's opera was rejected by the censor, and that is why the title and the characters had to be changed. The "Prince of Mantua" was actually Vincenzo Gonzaga (1562–1612), but it was not permitted to put his name in writing, even though the Italian audiences of the time knew exactly who was being referred to. The person in question had been the employer of Monteverdi and Rubens and a friend of Tasso; his love of luxury – cultural luxury, among other forms – led to the decline of Mantua. It is interesting to note that Vincenzo was not a womaniser, and was even rumoured to be impotent, a man who had aphrodisiacs brought in secret from the New World and whose first marriage (1581–1584) unravelled for the lack of offspring. This view, however, seems to be in contradiction with the fact that he had five children from his second marriage – in 1594 – to his cousin. Or does this simply mean that sterility is treatable?

In any case, if Francis is the lord of the world, then Prince Gonzaga is just a local potentate who can be compared to Hugo's title character in terms of lavishness, but not of power. This is important. And it is also important that the dissident Verdi could not be disposed

of with a single stroke of a pen two years after 1848, so whereas Austrian censorship could prevent Hugo's play from becoming a (popular) opera in an unchanged form, even the strictest censor was aware that it was worth trying to reach a compromise. The widely esteemed Verdi could not be swept aside. Firstly, because he could have simply taken his opera off to another country any time he liked (as he has just returned from Paris), and secondly, because excessive prohibition tends to fuel the fires. It is worth playing with history for a while again – 1848/1849 lives on in the memory of Hungarians as a failure, but if we leave behind the concept of history we were taught at school, which focuses on national mourning, and look more closely, it is apparent that within 20 to 25 years, a generation's time, everything was achieved that had earlier seemed to have failed: the unifications of Italy and Germany (although the latter without the Habsburgs), the transition to bourgeois democracy and a constitutional system, and even the issue of the Hungarian constitution. Hungary probably received the worst treatment after the pendulum swung back during the so-called Bach Era, but Italy was a more delicate question, or perhaps it already looked more obvious that the situation could not be maintained for very long. 1859 was not only the date of the defeat of the Habsburgs at Solferino, but part of a process that did not stop after 1848/1849, even for a moment. All the censors were able to achieve regarding Piave's libretto was to have the king disappear from the title and the list of characters. And, although it hardly influenced the music of the opera, it was still important for the play and the libretto that Francis I was the ruler of the world while the Prince of Mantua was able to render decisions regarding life and death purely at the local level. However, this is not important because of the personalities of the rulers in the two works, but because of the differences between Triboulet and Rigoletto.

At first sight, Piave's libretto gives an excellent summary of Hugo's play: he leaves out everything that is tiresome (especially the melodrama, which is sometimes unbearable), but retains an incredibly large amount compared to other operas: most of the characters, the scenes and their order, as well as the plot. But Piave did not only condense: he actually shifted the emphases to entirely different places.

It is the two rulers – Francis I and Prince Gonzaga – who are most similar: the Prince of Mantua's first aria (*Questa o quella*) tells us everything for which Hugo needed half an act to explain at the beginning of his play. We cannot find any further differences in dramaturgy either: they both recognise the court fool when, disguised as students, they attempt to seduce his daughter, and both grow angry when the courtiers disturb the rendezvous, and they both avail themselves of the jester's daughter without scruple, even though they are aware that she is his daughter.

The jester's daughter is not much different. Initially we tend to interpret the fate of Blanka-Gilda as that of a helpless and innocent girl who loves her father devotedly, and who slowly measures up to the sacrifice that she has made for her unfaithful lover. If we look at the texts of the two plays, it is only in her father's words that Blanka-Gilda is a wonderful and innocent girl, her deeds fall well short of this. She is, much rather, a representative of the well-known figure of the curious, secretive and naïve young girl who falls in passionate love at first sight, and even in a comedy she would be in need of a lot of help. Of the two, Hugo's Blanka might comprehend slightly better what is happening to her in the third act of the play, but the 'quartet' of Act Four – the scene with the rival Maguellone and the king – shows like a mirror that Blanka is in no way better than her contract-killer sister, at least in terms of their attitudes to seducers. They also resemble each other in the way they try to save the king – Blanka is superior to Maguellone in this respect, as she sacrifices herself, even though her reason for this is rather prosaic (*As he does not love me anymore, there's nothing left but death / I shall die for him now.*) We must add that Blanka was already a fallen woman who in the first half of the 19th century could scarcely expect a more exalted fate. Gilda is only more likeable because she has fewer lines in Piave's libretto and because of Verdi's music, which adds a lot to her role: it is impossible not to like Verdi's Gilda.

The biggest difference between the play and the libretto lies in the roles of the court clown. Rigoletto is definitely impertinent in the first act of the opera, and we have to believe Ceprano and his fellows: they do have reason to hate him so much that they want to kill him. In the first scene of Act One all that Rigoletto shows is a slightly world-weary figure who picks a quarrel with everyone and challenges fate. Hugo's Triboulet, on the other hand, is in the first act witty and sparkling, and even if he undeniably goes to extremes when making fun of others, he is every inch a court jester, who continuously teases even the king himself. While Rigoletto's dramatic sin is not only his mocking of Monterone (as he is just one of many who have reason to curse him), Triboulet actually commits (the first) dramatic sin when he mocks Saint-Vallier.

Do Triboulet and Rigoletto develop? In the second act of the play (Scene Two in the opera) we can see the jester wearing his everyday clothes – but this is not necessarily a change, much less a development: we can simply see his other face, his other self. Rigoletto assists in the abduction of a female whom he believes to be a woman (but who is, in fact, a young girl) in an almost excessively helpful way (*"Give some to me too, as I understand the joke"*), and this stands out even if we know that behind his industriousness there is the conviction that his "colleagues" would not make off with his own daughter. But in both works this father figure is definitely much more human and likeable than when he stands before us

as the court fool. The real change occurs in Act Three: this is the point when Triboulet collapses completely after his daughter is deflowered, and he quickly understands that the curse has been realised and swears revenge on Saint-Vallier as he is escorted to the Bastille (just as Rigoletto curses Monterone as he ascends to the scaffold) at the end of the act. This act of Hugo's play is the most difficult to stage – Triboulet's very human, but not in the least bit nuanced, begging and, later, his weeping, can be endured only in a perfect artistic rendering.

The vengeful Triboulet of Act Four is followed by the triumphant one of Act Five – slightly exaggerated, which is a characteristic of Hugo. (*"Rejoice, wretched clown if your pride is so great. / The revenge of a fool will shake the world!"*) Rigoletto does not go so far as this (*"Hark, a buffoon steps upon the face of a lord"*). The difference does not lie in the greatness of the kings in the two stories, but rather between the figures of Triboulet and Rigoletto.

Rigoletto is throughout a wretched and miserable little man whose sins come back to haunt him, and who is a perfect representative of the common "ugly appearance, feeling heart" device in literature. Gilda, of course, has an important role in this because of her heart-breaking naivety and, what is almost indispensable in Verdi's operas, a touching farewell duet. Rigoletto is an ill-natured and spiteful court fool, but his personal tragedy makes the viewer feel sympathy towards him, and his daughter's fall and the tragic failure of Rigoletto's revenge bring catharsis. Rigoletto is transformed from a pathetic and unbearable buffoon to a loving and bereft little man deserving of sympathy: a loser of greatness. Triboulet's character is more sophisticated. He too – like so many of Hugo's heroes – is an outcast from society, and his physical defect explains his misanthropy. However, he is not a little man, because he is playing a role all along, and can be himself perhaps only in the second act, when he is alone with his daughter, although this only lasts for a few moments. In Act Three he falls out of character for a while, and does not know how he should behave. But the vengeful Triboulet makes a mistake when he believes he can defeat the lord of the world – the sin of *hubris*. Géza Fodor draws our attention to the fact (in connection with *Siman Boccanegra*) that coincidence (*thyke*) has not been allowed to occur in dramatic action since Aristotle. In other words, every tragic hero suffers tragedy because of his or her own sins. Triboulet's obvious offence makes Saint-Vallier curse him: Saint-Vallier attacks the king because his daughter is humiliated – and Triboulet's fate will be similar. This symmetry shows that the balance between crime and punishment is settled after Blanka is dishonoured – and what follows belongs to a different chapter from a dramaturgical point of view. Blanka's death is necessary because Triboulet's thoughts keep returning to the king, as he compares himself to him.

A superficial viewer might think that Hugo, being basically a novelist, is verbose in his plays too, and Triboulet's difficult to endure melodrama results from this fact, making it an authorial error. But Hugo is a much trickier composer than that: the purpose of the clumsiness of *Le roi s'amuse* is to prevent us from identifying ourselves with Triboulet too much. The *anagnorisis* (i.e. the recognition of Blanka in the sack) might be a tragedy of an innocent and unlucky girl, but it does not lead to catharsis. It is Hugo who does not let it happen: Triboulet behaves in a terrible, banal and histrionic way even after recognising his daughter. Blanka begs him in vain not to harass her. It is not Gilda's and Rigoletto's farewell: this is the buffoon's show. It is impossible to identify with Triboulet even at the very end of the play. Because it is not he who is the protagonist of Hugo's play, but the king of the title, who cannot be vanquished. He, albeit immoral and irresponsible, stands above all, and no Triboulet will ever reach him.

Hugo's play is more political, and in this respect, more historical, balanced and complex than Piave's libretto. But this is neither accidental nor a mistake on Piave's part. A Verdi opera was not meant to address the members of the political elite by making insinuations between the lines. The mission of *Rigoletto* is to bring the physically deformed everyman onto the operatic stage and make him a hero. Therefore, it is only the base material and the plots which are the same in the two works, but they are different in every other respect. The fact that posterity feels *Rigoletto* to be the better work of art is primarily due to Verdi's music.

Gábor Mesterházi

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



Szemere Zita, Mókus Attila

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS

