

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



ifj. Johann Strauss

A DENEVÉR

Die Fledermaus



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	7
A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye	11
A <i>denevérről</i>	14
A rendező gondolatai	20

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	22
<i>The Viennese and Budapest operetta in cultural history</i>	28
<i>On Die Fledermaus</i>	34
<i>Reflections of the director</i>	37

ifj. Johann Strauss
A DENEVÉR
Die Fledermaus

Nagyoperett három felvonásban, magyar nyelven, magyar és angol felirattal

Operetta in three acts, in Hungarian, with Hungarian and English surtitles

Szövegíró *Librettist* **RICHARD GENÉE, CARL HAFFNER**

Fordította *Translated by* **FISCHER SÁNDOR, ROMHÁNYI JÓZSEF, ROMHÁNYI ÁGNES**

Rendező *Director* **SZINETÁR MIKLÓS**

Díszlettervező *Set designer* **CSIKÓS ATTILA**

Jelmeztervező *Costume designer* **VÁGÓ NELLY**

Koreográfus *Choreographer* **LŐCSEI JENŐ**

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

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Bemutató: 2001. június 28., Erkel Színház

Premiere: 28 June 2001, Erkel Theatre

Eisenstein **KOVÁCSHÁZI ISTVÁN / SZAPPANOS TIBOR**

Rosalinda **HORTI LILLA / SÜMEGI ESZTER**

Frank **BÁTKI FAZEKAS ZOLTÁN**

Orlovskij *Orlofsky* **MESTER VIKTÓRIA**

Alfréd *Alfred* **BONCSÉR GERGELY / BARTOS BARNA / PÁL BOTOND**

Dr. Falke **SZEGEDI CSABA**

Dr. Blind **BIRI GERGELY**

Adél *Adele* **MIKLÓSA ERIKA / RÁCZ RITA / ZEMLÉNYI ESZTER**

Iván *Iwan* **TELEKI NAGY KRISZTIÁN**

Frosch **VIDA PÉTER / PINDROCH CSABA**

Ida **KAPI ZSUZSANNA**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara,
valamint a Magyar Nemzeti Balett

*Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus, and the
Hungarian National Ballet*

Vezényel *Conductor* **RAJNA MARTIN / TÓTH SÁMUEL CSABA**



Cselekmény

I. felvonás

Eisenstein bécsi polgár tisztos háza fölött viharfelhők gyülekeznek. A ház urát öt nap fogházra ítélik pofozkodásért, s amíg ő felmentését szeretné elérni a bíróságon, asszonykáját, Rosalindát már egykori udvarlója, Alfréd, a tenorista ostromolja, hogy használják ki ezt a kis szalmaözevegységet. Úrnőjét nehéz helyzetében még szobalánya, Adél is magára hagyta. Kimenőt kér, beteg nénikéjéről siránkozik, ám titokban Orlovskij herceg báljára szeretne menni, ahová – úgy tudja – nővére, Ida, a kis balerina hívta meg levélben. Eisenstein feldúltan érkezik haza. Sűrű szemrehányások közepette végleg kidobja kétbalkezes ügyvédjét, Blindet, aki miatt most már nyolc napra kell bevonulnia a fogházba, márpedig azonnal, csupán egy búcsúvacsorára engedték haza. Ekkor váratlanul betoppan Falke jegyző, aki a család barátja volt, amíg Eisenstein durván meg nem tréfálta: egy álarcosbálon egy utcai padra tette ki aludni a jegyző urat, akit másnap reggel nagy feltűnést keltő jelmezéről azóta is Doktor Denevérként emlegetnek városszerte. A jegyző megsúgja Eisensteinnek, hogy magával viszi Orlovskij báljára, éjfélkor majd mehet a börtönbe kipihenni a lumpolást. Falke titokban Rosalindát is meghívja Orlovskijhoz, még jelmezről is gondoskodik számára. Rosalinda kimenőt ad Adélnak, és sorsába belenyugodva hagyja, hogy az eddig ablaka alatt szerenádozó Alfréd bejöjjön hozzá, és folytassa hódító hadműveletét. Meghitt együttétüket azonban hamarosan megzavarja Frank, a fogházigazgató, aki személyesen jött el Eisensteinért. Rosalinda akaratának engedelmessé Alfréd megadóan vállalja a férj szerepét, s bevonul a fogházba.

II. felvonás

Orlovskij herceg fényes palotájában unottan fogadja vendégeit, mignem „főbe lövi” magát egy üveg vodkával. Ettől kezdve élvezettel figyeli a Falke által rendezett komédiát, amelynek gyanútlan szereplői egymás után jelennek meg a színen. A Rosalinda ruhájában érkező Adél színésznőnek adja ki magát. A Renard márkivá előlépett Eisenstein ráismer a szobalányukra, de hiába akarja leleplezni, a végén ő kérhet bocsánatot. Ezek után „veretes” francia nyelvű

párbeszédet folytathat a Chagrin lovag néven bemutatkozott Frankkal. Aztán a két „előkelő francia” udvarolhat Adélnak és Idának, amíg Falke össze nem hozza Eisensteint egy titokzatos magyar grófnővel, akinek álarca mögött Rosalinda rejtőzik. Eisenstein mindent bevet a hódítás érdekében, de a várt pásztoróra elmarad, helyette csak zenélő óráját veszíti el. Kétségbeesetten próbálja visszaszerezni, ám az idő lejárt, mennie kell a fogházba.

III. felvonás

A fogházigazgató irodájában a részeg Frosch foglár moralizál, amikor hasonlóan mámoros állapotban betámolyog a főnöke. Még át sem tekintették a bonyolult helyzetet, amikor becsönget Adél Idával. Kéri Frankot, hogy mint megígérte, segítse színpadra a tehetséges Adélt. Ezután Eisenstein érkezik, aki meglepődik azon, hogy alkalmi cimborája, Chagrin lovag itt fogházigazgató, és még jobban meglepődik, amikor megtudja, hogy „Eisensteint” már a bál előtt beszállították az ő otthonából, az ő felesége mellől a börtönbe. Közben a türelmetlen Alfréd már az ügyvédjét várja. Rosalinda is befut, hogy mentse a helyzetet. Az ügyvéd maskarájában Eisenstein érkezik, aki segítség helyett bosszút ígér a leleplezett hűtlen feleségnek és csábítójának. Rosalinda azonban előveszi Eisenstein óráját, amelyet még magyar grófnóként csalt ki tőle. Eisenstein gyorsan taktikát vált, letagadja kilétét, Adél azonban azonosítja gazdáját. Végül betódul a fogházba az Orlovskij-bál vendégserege. Falke diadalmasan bejelenti, hogy tréfája sikerült, ezzel bosszút állt a Denevér. Eisenstein megnyugszik, mert meghagyják abban a hitben, hogy Alfréd is csak egy szereplője volt ennek a komédiának. Minden marad a régiben, csupán Adélból lesz színésznő, most már Orlovskij támogatásával.





A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye – részlet

Az operett hálás témája a kultúrtörténetnek, még ha a műfaj művelői – a „magas” kultúra bűvöletében – többnyire némi lenézéssel hártják is el e témát, jobbik esetben elnéző mosollyal bocsátják meg egy-egy kísérletező kolléga „operett-ballépését”. Igaz, a szórakoztatóipar zenés termékei jórészt együgyűek, sekélyesek. Primitívsege és illanó könnyedsége ellenére az operett mindig is nagyon népszerű volt, különösen Közép-Európában, az Osztrák-Magyar Monarchiában, és nemcsak a zeneileg képzetlen köz-közönség számára, hanem a művelt nagypolgárság és értelmiség, sőt a muzikusok, művészek, írók körében is. Az operett átjár régiók és országok határain, átjár társadalmi rétegek, politikai székértáborok között: valóban nemzetközi és emberközi műfaj. Tartós sikerének és tömeghatásának felderítése tehát a kultúrtörténész számára nemcsak hálás, hanem izgalmas kérdés is. A válasz keresésében jó kiindulópontnak ígérkezik keletkezésének rövid történeti áttekintése.

Az operett elődei között találhatók több évszázadra visszatekintő, előkelő ősök, a vígopera (*opera buffa*) és köznépi felmenők, a *Singspiel* és a *Volkststück*. A családfán olyan nevek csillognak, mint Pergolesi, Mozart, Donizetti, és olyan kevésbé ismert nevek szerénykednek, mint Johann Schenk, Karl Ditters von Dittersdorf, John Gay és Johann Christoph Pepusch. A zenés játék – akár az opera kicsinyítése, akár a *Singspiel* polgárosítása – azonban csupán előzmény. Az operett mint modern műfaj, mint a polgári középosztály győzelmének hírvívője, az 1850-es években született Párizsban. Legitim szülőatyja a szakirodalom és a közönség egybehangzó véleménye szerint Jacques Offenbach volt.

A vélemény valóban csaknem egyöntetű, az indokolása kevésbé. Számos szerző az Offenbach alkotta új műfaj ironikus tematikai és zenei hangvételét, a társadalomkritikát, a bonapartista politikai rendszer gúnyos szatírját emeli ki. Eszerint az operett funkciója az volt, hogy „görbe tükröt mutasson korának”. Nem kétséges, hogy a nagyoperettekből, az *Orfeusz*ből, a *Szép Helén*éből, a *Gerolsteini nagyhercegnő*ből áradó ironia a szánalmas Napóleon-imitációt, a parvenü császári udvart és nagypolgárságot célozta meg, de ihletése és funkciója mélyebben

históriai értelmű: a beérkezett polgárság szabadszelleme értelmisége búcsúztatta nevetve a nemzeti romantika hőskultuszát, epopeáit és nagyoperáit, az antikvitásból vagy a középkorból kölcsönzött álruhás drámáit. A romantikus opera Itáliában, német földön, Közép- és Kelet-Európában még virult, amikor Párizs már gúnyosan kifigurázta az állisteneket – és a tőzsde papjait.

A párizsi, az angol, majd a bécsi operett kirobbanó sikerét három sajátosságának köszönhette. Elsősorban a friss, szellemes-dallamos zenének, amely befogadta az opera szép szólóit, duettjeit, kvartettjeit, kórusait, de kerülte, sőt gúnyolta a fellengzős pátoszt, a mesterként drámaiságot. Népszerűségét fokozta a tánczene és a folklorisztikus motívumok beépítése. Másodsorban, széles tömegeket vonzott a fordulatos történet, amely a vágyálmokat elégitette ki, s többé-kevésbé a népi igazságérzetet, miként a népmese. Az operett hatását növelte harmadik erénye: a látványossága, a pompás díszletek, a csillogó kosztümök, a művészi táncok.

Belső értékein kívül volt az operett születésének és tüneményes karrierjének egy alapvető környezeti feltétele: a nagyváros. Valamennyi színházi műfaj a kortól, a társadalomtól meghatározott térbeli környezethez kapcsolódott: az antik poliszhoz, a reneszánsz és a barokk fejedelmi udvarhoz, az intim kamarateremhez. A 19. századi nagyváros is megtalálta a szórakoztató műfajainak legmegfelelőbb helyet: a tágas kőszínházat, az operaházat, a hangversenytermet – és a sportstadiont.

A múlt század második felének operája egyre erősebben felbontotta a *bel canto* melodikus dallamszövését. Közönsége a műélvezők szűk körére csökkent, akik követni tudták a wagneri és posztwagneri absztrakt, intellektuális zene exkluzív birodalmába. Amíg a századvég operája – a kései Verdi és Puccini több műve is – vesztett közérthetőségéből, s ezáltal szegregálta a műértő elitet a lefelé bővülő népelemektől, addig az operett a nagyvárosi tömegkultúra igényeihez igazított összművészet, *Gesamtkunstwerk* lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat a felső rétegektől a művelődésre szomjas munkásságig.

*

Az új zenés műfajt kedvező környezet fogadta Bécsben, ahol a történeti szituáció és hagyomány, szóval a *hely szelleme* találkozott az operettben. Bécs soknemzetiségű társadalmával, uralkodó udvara és arisztokráciája mindig is hajlott a kozmopolitizmusra, polgársága pedig lojális alattvaló volt, csodálta, utánozta, de ki is gúnyolta a mágnások világát és az abszolutista bürokrácia vaskalaposságát. A 19. század derekán a város barokk és biedermeier hagyományai is összebékült. A jámborságot és az érzékiséget, a lojalitást és az iróniát, a látványosságot és a humort, a zenét és a táncot az operett egyesítette.

A műfajnak mélyrenyúló hazai gyökerei voltak. Előzménynek tekinthető az óbécsi (*Alt-Wiener*) népi komédia, továbbá a táncos-énekes darab, amelyben az osztrák-német *Ländlerből* kifinomodott valcer, a cseh-lengyel polka, a mazurka, a magyar csárdás előkelő helyre került. Ez a *Singspiel* néven ismert műfaj azonban – főként a párizsi operett hatására – új nevet és tartalmat kapott a század második felében. Ezt jelezte Offenbach, Hervé gyors és viharos sikere és adoptálása Franz Suppé, Karl Millöcker és mindenekelőtt ifj. Johann Strauss műveiben. A bécsi operett azonban sokban különbözött a párizsitól: nem volt olyan kíméletlenül ironikus, zenéjében sem a fanyar szatirikus motívum, hanem inkább az édes-ábrándos dallamosság, és a táncban nem a kánkán, hanem a keringő uralkodott. Ezt kedvelte, igényelte a bécsi közönség, ennek felelt meg leginkább Suppé *Szép Galathea*-ja, Boccacciója, Strauss *A denevére*.

Hanák Péter (In: *Budapesti Negyed. 1997/2-3. 16-17.*)

A denevérről

Társadalmi ringlispil

A *denevér* az első operett, amely nem kosztümös, hanem keletkezésének korában, azaz ifj. Johann Strauss jelenében játszódik. Színpadán mint egy szédítő körhintán a bécsi Prater forgatagában, úgy jelennek meg az Osztrák-Magyar Monarchia bábfigurái. Gabriel von Eisenstein, a nemességre utaló „von” szócskát vagy nagyzolásból biggyeszette nevéhez, vagy egy régen elszegényedett, egykor jobb napokat látott család sarja. Polgári környezetben, nyugdíjából él. Felesége Rosalinda, akinek Gabriel talán nem is az első férje, hiszen kiderül, hogy csak négy éve élnek együtt. A házasság előtt az asszonyt gyengéd szálak fűzték Alfrédhoz, a korosodó operaénekeshez, aki művészi pályáját – úgy tűnik – Orlovskij herceg ének mestereként fejezi be. Az Eisenstein házaspárnak csak egy szobalányra, Adéla telik. Az értelmiséget dr. Falke, a jegyző képviseli, míg dr. Blind, az idióta aktakucac maga a Hivatal elleni megtestesült tehetetlenség, akinek hivatalos beavatkozásával sikerül elérnie, hogy védence, Eisenstein öt nap fogság helyett nyolcat kapjon... Aztán itt van Orlovskij herceg, ez a lárvaarcú transzvesztita (eredetileg nadrágszerep), e kétes hátterű lump, akinek nincs palotája Bécs belvárosában, legfeljebb villát tart fenn egy „nagyvároshoz közeli fürdőhelyen” – amint *A denevér* autentikus rendezői utasításában olvassuk. És felvonulnak az államrend annyit parodizált tisztviselői: Frank a börtönigazgató és Frosch a foglár képében, önmaguk karikatúrájaként. Őket pörgeti meg Haffner és Genée ügyes librettója s mindenekelőtt Strauss mákonyos zenéje. Forog a ringlispil, tótágast áll a világ, s a szereplők jóleső kábulatba esnek, mely egészen a kijózanodásig tart.

Valcer és polka: a felejtés és az átverés zenéje

Frosch, a börtönőr persze mindig részeg és mindig boldog, s éppen ezáltal erősíti meg *A denevér* keserű igazságát: „glücklich ist, wer vergisst”, azaz: „boldog, aki felejt”. *A denevér*ben van mit felejtetni, de van min töprengeni is. A bécsi Heldenplatz impozáns, barokk császári



palotája ellenére a bemutató idején már sokan tudták, hogy Ausztriát kiszorították az európai nagyhatalmak köréből. A porosz-osztrák háború, a kivonulás Itáliából, a kiegyezés a magyarokkal mind aláásta a Habsburg-ház tekintélyét, s ezen a bécsi vilákiállítás sem segített 1873-ban: súlyos tözsdeválás követte, az emberek tömegével szegényedtek el. Az élet munka nélkül és munkával egyaránt nehezzé vált. Ebben a hangulatban mutatták be *A denevér*t, a zenetörténet egyik legpesszimistább szórakoztatójának remekművét. A valcer mákonya voltaképpen ebben a süllyedő korszakban vált nélkülözhetlenné. Valcerfüggő lett mindenki, aki felejteni akart, s a keringő nagy mágusa épp *A denevér* szerzője, ifj. Johann Strauss volt. Természetesen a darab elsősorban keringőkre épül. Egyikre, a II. felvonásban, táncolnak is. A többire csak felejtenek. Például Alfréd az I. felvonásban a bordalban, illetve a tercettben Rosalindával és a börtönigazgatóval: „*Boldog, aki elfelejti, amit nincs mód megváltoztatni*” – Rosalinda a házasságát, Alfréd a félreértésből rászakadt börtönben töltendő éjszakáját. A zene ennél jóval rejtélyesebb, s a szituációtól eloldódva már régóta a felejtés szállóigéjévé vált. Lassú valcerre fogadnak egymásnak örök barátságot; az Orlovskij-estély vendégei bizalmas tegeződéssel csak egyetlen uralkodó hatalmát ismerik el: a pezsgőét. Mámorosan, ünnepélyesen éneklük el a testvériség himnuszát („*Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein*”), s utána elzümögik a „*Duidu*”-valcert. A keringővel ellentétben a polka a játék, az intrika, az átverés zenei kísérőjelensége. Rögtön a darab elején felhangzik, amikor Adél megkapja a bálba hívó levelet. Mögötte Falke jegyző rejtőzik, a játékmester, aki a bosszú hadműveletét irányítja. Rosalinda is polkával oldja fel a kényes szituációt, amikor a hirtelen betoppant börtönigazgató a férj hálókabátjában találja a házibarátot. A polka Frank átverésére szolgál. A II. felvonás részegségében aztán elszabadul a pokol – és persze a polka is. Ugyanezzel a vad rohanással, megoldás nélkül fejeződik be az egész mű. Fél évszázaddal később, a két világháború égése között azt mondták erre a fajta színpadi haláltáncra: tánc a vulkán tetején. *A denevér* nagy drámai igazságai közé tartozik, hogy az ember, az emberiség mindig is a vulkán tetején táncolt, s táncol ma is.

Magyar álarc *A denevéren*

Ifj. Johann Strauss, akit a romantika nagy klasszikusai, Richard Wagnerrel az élen, a század legmuzikálisabb emberének tartottak, remekül ismerte a magyar népies zenét. Akkoriban a legjobb cigánybandák rendszeresen játszottak Bécsben, olykor egy estén Strauss zenekarával. A komponista tehát első kézből vehette a lassút és a frisset, nem beszélve Liszt Ferenc *Magyar rapszódái*ról, amelyeket a keringőkirály a zongora királyától ugyancsak gyakran hallhatott. A Strauss-zene magyar rétegét nemcsak Rosalinda híres csárdása alkotja, hanem *A cigánybáró* II. felvonásának magyaros, a *Rákóczi-indulót* idéző fináléja, egy másik, kevésbé népszerű operett, a *Pázmán lovag* virtuóz csárdása s persze mindenképp az *Éljen a magyar!* gyorspolka, mely valójában szintén csárdás, lélegzetelállító tempóban, mintegy két percbe sűrítve mindazt, amit a 19. században magyaros zenének tartottak. Ízig-vérig magyar muzsika szól Rosalinda csárdásában úgy, hogy minden dallamfrázis, a legapróbb melodikus ötlet is Strauss saját találmánya. A magyar zenei idioma elemei jó helyre kerülnek, mint például a rövid, búsongó klarinétszóló a lassú rész elejére; a magyaros ritmikát kiemelő hangszerelés pedig az előadás érzelmes árnyalatainak becsempészése a partitúra szólamai közé. Strauss még azt is megkomponálta, mikor emelkedjen meg az éneklő hangja, hol hagyja szabadjárá a tempót, és hol fogja vissza magát, s mindenképp az énekszólam egyes motívumainak hangszeres kiemelésével, aláhúzásával szilaj tartást kényszerít az előadókra. Azt a feszes, határozott (*giusto*) karaktert teremt meg, ami a magyar zene egyik alapvető sajátossága. Nagy és színes zenekar kíséri a csárdást, rézfúvók és ütőhangszerek szerepelnek itt bőven, melyekkel azonban Strauss rendkívül izléselesen, takarékosan bánik. Ezért hat a csárdás valamennyi szólama, hangszíne revelációként. A magyarparódia autentikusra sikeredett.

*

A *denevér* első sikerét nem Bécsben, hanem Hamburgban aratta 1880-ban, Budapesten pedig először a Magyar Királyi Opera mutatta be 1895-ben. A nagyoperett számtalan bemutatót és rengeteg változatot ért meg az Operaházban, és többek között olyan rendezőegyeniségek vitték színre, mint Alszegehy Kálmán, Márkus László és Mihályi Ferenc, Oláh Gusztáv és Vámos László. Szinetár Miklós kétszer is felújította a művet, első alkalommal 1967-ben, melyet egy filmváltozat követett. A mai estén látott rendezés volt a második felújítása, 2001-ből.

Batta András

A rendező gondolatai

A *denevér* ravasz, különleges, sokarcú darab. Mi jellemzi? Egyfelől az élet szeretete, az öröm keresése, az élni-szeretni-enni-inni jó hite. A másik oldalon pedig szkeptikus rajz az ember kiszolgáltatottságáról, megalázhatóságáról és ironikus rajz a polgári szerelmi és házassági viszonyokról. Itt mindenki megcsal mindenkit. Senki sem az, aminek látszik. És a darab végére minden szereplő gazdagabb egy keserű élménnyel – mint Mozart operáiban. De itt azért a keserű édes is, mert Johann Strauss zenéje az élet kicsattanó ünneplése, ugyanakkor lenéző az iróniája, amivel kora erkölceit szemléli.

Nem akartam a darabot aktualizálni, nem is kell, hiszen amiről szól, az máig aktuális. A kettős erkölcs: ahol mi csalunk, de nem viseljük el, hogy minket megcsalnak. A kis ember mindenkori elcsábíthatósága, hogy felsőbb körökbe juthasson, és mindezeknek a feloldása pezsgőben, egy pillanatnyi egymásra találásban, az öröm mámorában.

Szinetár Miklós



Horti Lilla, Boncsér Gergely



Synopsis

Act 1

The storm clouds are gathering above the Viennese Herr von Eisenstein's house. He has been sentenced to a five-day prison term for duelling. While he is away battling in court for acquittal, his wife Rosalinda is courted by an old suitor, Alfred, the famous tenor. Alfred tries to persuade his old flame to make good use of her brief grass widowhood. Rosalinda is about to be left completely alone: her chambermaid Adele wants to go to the ball at Prince Orlofsky's, to which she has been invited – as far as she is aware – by her sister Ida, the ballerina. Eisenstein arrives home in deep distress. He has been arguing with his lawyer, Dr Blind. His prison term has been extended to eight days because of Blind's incompetence. Blind promises to appeal, but Eisenstein throws him out. He has only been allowed home for a farewell dinner. He sends Adele to the nearby restaurant to bring some comforting delicacies. The lawyer Dr Falke comes to visit. He was a friend to the family until Eisenstein played a nasty trick on him. Three years ago, the two of them had been to a costume ball together dressed as a butterfly and a bat. On the way home, Eisenstein got the doctor drunk and left him asleep in the park in his bat costume. Ever since, everyone in Vienna has called him the Batty Doctor. However, this time Dr Falke convinces Eisenstein to come to the ball at Prince Orlofsky's and postpone reporting to gaol (where he can recover from the party) until midnight. Dr Falke secretly also invites Rosalinda to Orlofsky's and provides her with a costume. Rosalinda decides to let Adele off for the night, and, resigning herself to her fate, allows Alfred, serenading under her window, to enter. However, their intimate *rendezvous* is interrupted when Herr Frank, the director of the prison where Eisenstein is to spend his gaol term, enters. He has come to personally escort Eisenstein to his prison. Rosalinda begs Alfred to say he is Eisenstein to avert a scandal. Alfred agrees and leaves with Frank to take Eisenstein's place in prison.



Act 2

Receiving his guests in his lavish palace, Prince Orlofsky laments his terminal boredom and eventually 'shoots himself in the head' with a bottle of vodka. Dr Falke assures him that tonight he will laugh: he has planned a little comedy, whose unsuspecting actors enter the scene one after another. Arriving in Rosalinda's dress, Adele is introduced as an actress. Eisenstein is introduced as the Marquis de Renard and is flabbergasted to see his chambermaid at the ball. Adele is equally horrified to see her master but continues to insist that she is an actress. Eisenstein has a gruelling conversation in French with Chevalier Chagrin, who is in fact Frank. The two 'illustrious' Frenchmen woo Adele and Ida, while Falke introduces Eisenstein to the mysterious Hungarian countess, who is in fact Rosalinda. Eisenstein flirts with the woman but loses his chiming watch in the process. He tries desperately to get it back, but his time is up, and he must begin his prison sentence.

Act 3

Frosch, the gaoler, is delivering an intoxicated soliloquy in the prison director's office when an equally inebriated Frank comes in. They have not even weighed up the tricky situation when Adele and Ida arrive. They take Frank (or Chevalier Chagrin, as they know him) at his word, and ask him to help Adele break into show business. Next, Eisenstein enters and is taken aback to find that his drinking mate, Chevalier Chagrin, is the director of the prison. His surprise is even greater when he learns that von Eisenstein was arrested the evening before, while he was at home dining with his wife. Meanwhile, Alfred impatiently waits for the lawyer he has sent for. Rosalinda arrives, wanting to save the day. However, Eisenstein returns, disguised as the lawyer. Instead of help, he swears to take revenge on his unfaithful wife and her suitor. But Rosalinda counters his accusation by producing the watch she swindled out of him as a Hungarian countess. Eisenstein then changes tactic and denies his identity, but Adele identifies her master. Finally, Prince Orlofsky and all the party guests pour into the gaol. Dr Falke announces that the whole situation was a joke – the revenge of the Bat. Eisenstein is reassured in his belief that Alfred too was just part of the joke. All is forgiven and everything returns to normal, only Adele becomes an actress with Orlofsky's help.





The Viennese and Budapest operetta in cultural history – excerpts

The operetta is a rich vein in cultural history, despite researchers in the field – enchanted by “high” culture – usually treating this topic with some contempt, or forgiving an experimenting colleague’s “operetta blunders” with a condescending smile. It is true though that the musical products of the entertainment industry are usually simple and shallow. But in spite of its primitiveness and fleeting light-heartedness, operetta has always been very popular, especially in Central Europe and the Austro-Hungarian Empire, and not only among a general audience with no musical training, but also among the educated middle classes, professionals and even musicians, artists and writers. Operetta transcended the borders of regions and countries, as well as social groups and political parties: it is a genuinely international and interpersonal genre. The exploration of the reasons for its continued success and massive impact is both rewarding and exciting. When searching for these reasons, a brief summary of the history of its development seems to be a good starting point.

Among the forerunners of operetta are prominent ancestors with centuries of tradition: the opera buffa and its more common forefathers, the *Singspiel* and the *Volksstück*. The family-tree contains such glittering names as Pergolesi, Mozart and Donizetti, and lesser-known names like Johann Schenk, Karl Ditters von Dittersdorf, John Gay and Johann Christoph von Pepusch. The “music play” – either a diminished opera or the elevation of the *Singspiel* – is only a precursor. The operetta as a modern genre and this messenger of the triumph of the middle class was born in Paris in the 1850s. According to the unanimous opinion of academic literature and audiences, its father was Jacques Offenbach.

Although opinions are almost identical, explanations are less so. Many authors highlight the ironic nature of the theme and music of the new genre, as well as its social critique and the sarcastic satire of the Bonapartist political regime. They claim that the function of the operetta was to “present a distorting mirror to the era”. It is undeniable that the irony exuded by the grand operettas, *Orphée aux enfers*,

La belle Hélène and *La Grande-Duchesse de Gérolstein* targeted the pathetic imitation of Napoleon, the *parvenu* imperial court and the bourgeoisie, but its inspiration and function has deeper historical roots: the liberal intellectuals in the newly emerged bourgeoisie said farewell to the cult of the hero of national romanticism along with its *Volksoperas*, grand operas and costumed plays borrowed from the antiquity and the Middle Ages. The romantic opera was still flourishing and moving people in Italy, Germany and Central and Eastern Europe, but Paris was already sarcastically mocking society’s fake gods – and the priests of the stock exchange.

The sweeping success of the Parisian, the British and later the Viennese operetta was thanks to three characteristics. Firstly, the fresh, ingenious and melodious music that incorporated the beautiful solos, duets, quartets and choruses of the opera, but avoided and even mocked its bombastic pathos and artificial theatricality. Its popularity was enhanced by the inclusion of dance music and folk motifs. Secondly, the intricate stories that attracted large audiences and satisfied their dreams and the popular sense of justice, in the same way that folk tales do. The impact of the operetta was reinforced by its third characteristic: the spectacle of grandiose set, glittering costumes and artistic dances.

In addition to its own values, the birth and incredible growth of operetta can be attributed to a fundamental external factor, that of the metropolis. Every theatrical genre has been linked to a physical environment determined by the era and the society: the theatre of the antiquity to the polis, and the renaissance and baroque plays to the royal courts and intimate chambers. The metropolis of the 19th century also found the most suitable space for its entertainment genres: spacious stone theatres, opera houses, concert halls – and sports stadiums.

The opera of the second half of the 19th century gradually broke up the melodic texture of bel canto. Its audience shrunk to the small circle of connoisseurs who could follow it in the exclusive realm of Wagnerian and post-Wagnerian abstract intellectual music. While the opera of the fin de siècle – Verdi’s late works and many of Puccini’s operas – lost much of its comprehensibility, and thus segregated the art elite from the ever-growing sections of the society under them, the operetta became a Gesamtkunstwerk, a general art adjusted to suit the demands of the mass culture of the metropolis: it integrated the society of the metropolis into a kind of common culture, from the highest social groups to a working class thirsty for culture.



The new musical genre arrived in Vienna under the favourable circumstances of historical situation and established tradition, so the Zeitgeist converged on the operetta. The multi-ethnic Viennese society, the imperial court and the aristocracy had always showed an inclination towards cosmopolitanism, and the middle class was a loyal subject: it admired and copied, but, at the same time, derided the world of nobility and the pedantry of the absolutist bureaucracy. By the mid- 19th century, the traditions of urban Baroque and Biedermeier had reconciled. It was the operetta that united piety and sensuality, loyalty and irony, spectacle and humour, music and dance. The genre had well-established roots in the country. Its antecedents were the old Viennese (*Alt-Wiener*) popular comedy and pieces featuring dance and music in which the waltz – that had developed from the Austrian-German *Ländler* –, the Czech-Polish polka, the *mazurka* and the Hungarian *czardas* were all given distinguished roles. But this genre known as *Singspiel* (song-play) was given a new name and content in the second half of the century – mainly influenced by the Parisian operetta. This was marked by the rapid and noisy success of Offenbach and Hervé, and the adoption of their music in the works of Franz Suppé, Karl Millöcker, and especially Johann Strauss Jr. Viennese operetta, however, was different from Parisian operetta in many respects: it was not so ruthlessly ironic, its music was not dominated by sour satirical motifs but sweet and sentimental melodies, and its dance was not dominated by the can-can but the waltz. This was what Viennese audiences liked and expected, and Suppé's *Die schöne Galathee* and *Boccaccio* and Strauss's *Die Fledermaus* met these expectations best.

Péter Hanák (In: Budapesti Negyed. 1997/2-3. 16-17.)



Kovácsházi István, Horti Lilla

On *Die Fledermaus*

Social merry-go-round

Die Fledermaus is the first operetta with a story to take place in Johann Strauss Jr.'s time. Its stage is like a merry-go-round in the whirling Prater in Vienna, presenting the figures of the Austro-Hungarian monarchy. Gabriel von Eisenstein, who uses the word 'von' in his name as a reference to his nobility, either to show off or as evidence that he is an impoverished descendant of a family whose heyday is long gone. He lives from his pension in a lower middle-class environment. His wife is Rosalinda, and perhaps he is not her first husband, as we learn that they have been living together for only four years. Before the marriage, she had a romantic relationship with the aging opera singer Alfred, who finished his artistic career as Prince Orlofsky's court singing master. The Eisensteins can afford to keep only one chambermaid, Adele. The intellectuals are represented by Dr. Falke, the notary, while Dr. Blind, the dumb paper-pusher, is the embodiment of incompetence. The result of his official intervention was that his client, Eisenstein, was sentenced to eight days of imprisonment instead of five... And there is Prince Orlofsky, this larva-faced transvestite (originally a breeches role), a playboy of questionable background, who does not own a palace in the city of Vienna, but a villa "at a spa resort near the capital city" - as the original director's instruction reads in the score of *Die Fledermaus*. The officials of the state who are caricatured so often also appear in turn, represented by prison governor Frank and prison guard Frosch as their own parodies. Haffner and Genée's clever libretto and, most of all, Strauss's enchanting music spins them all round and round. The merry-go-round is revolving, the world turns upside down, and the characters fall into a comfortable numbness, which lasts right until they sober up.

Waltz and polka: music for forgetting and swindling

Of course, Frosch, the prison guard is not afraid of sobriety as this condition is entirely unknown to him. He is always drunk and happy, thus justifying the bitter truth of *Die Fledermaus*: "Glücklich ist wer vergisst" - "Happy is he who forgets". In *Die Fledermaus*, there is a lot to forget and also to think about. In spite of the imposing Baroque imperial palace at Heldenplatz in Vienna, many knew at the time of the première that Austria had been

edged of out from the club of great European great powers. The Austro-Prussian war, the withdrawal from Italy and the Compromise with the Hungarians had undermined the prestige of the House of Habsburg, and the Vienna World Exhibition of 1873 failed to help much either: it was followed by a severe stock exchange crash, and masses of people became impoverished. Life was hard without work and also with work. This was the general mood when *Die Fledermaus* debuted, the masterpiece of the most pessimistic entertainer in music history. The opium of the waltz became indispensable in this era of decline. All who wanted to forget became waltz addicts, and the great wizard of the waltz was the composer of *Die Fledermaus*, Johann Strauss Jr. Of course, the play is mainly based on waltzes. They dance to one in Act 2, but only forget to the others, for example Alfred sings in the wine song and in the terzet with Rosalinda and the prison governor: "Happy is he who forgets what can't be changed." Rosalinda tries to forget about her marriage and Alfred tries not to think about the night he is about to spend in prison due to a misunderstanding. However, the music is much more mysterious than this; it has become detached from the situation and has long been used as a slogan for forgetting. Dancing to a slow waltz, they swear eternal friendship, and the guests of the ball at Prince Orlofsky's address one another in colloquial fashion as they recognise the sole sovereign in the world: champagne. They sing the anthem of brotherhood and sisterhood in a passionate and festive mood ("*Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein*"), and then hum the "Duidu" waltz.

Polka, in contrast to waltz, is the musical accompaniment to play, intrigue and swindle. It is heard at the very beginning of the piece when Adele receives the letter of invitation to the ball. Dr. Falke, the funmaker, is hiding behind her, controlling the campaign of revenge. Rosalinda relieves the embarrassing situation with a polka too, when the prison governor appears unexpectedly and finds his lover in the husband's house coat. The purpose of the polka is to swindle Frank. In the drunken Act 2, polka and hell break loose. The whole operetta finishes with this wild rush and without resolution. Half a century later, between the two world wars, this kind of *danse macabre* on stage was referred to as "dancing on a volcano". One of the dramatic truths of *Die Fledermaus* is that mankind has always danced on volcanoes, and is still doing so.



A Hungarian mask on *Die Fledermaus*

Johann Strauss Jr. – who was regarded as the most musical person of the century by the great figures of Romanticism, including Richard Wagner – knew Hungarian *völkisch* music perfectly. At that time, the best Gypsy bands played in Vienna regularly, sometimes on the same evening as Strauss's orchestra. Strauss therefore had first-hand knowledge of the "slow" and the "fresh" dance music, not to mention Franz Liszt's *Hungarian Rhapsodies*, which The Waltz King very often heard from the King of the Piano. The Hungarian layer of Strauss's music is not restricted to the *czardas* of the waltz; it also includes the Hungarian-style finale of the second act of *Der Zigeunerbaron*, which recalls the *Rákóczi March*, and the virtuoso *czardas* of another, less-known operetta *Ritter Pázmán*, and, above all, "Éljen a Magyar!" ("Long Live The Magyar!"), the fast polka that is in fact a *czardas* at a breath-taking tempo, condensing into two minutes all that was thought to be Hungarian music in the 19th century. Johann Strauss Jr. speaks Hungarian musical language without an accent in Rosalinda's *czardas*, yet each phrase and even the subtlest melodic ideas are his inventions. The elements of Hungarian musical idioms are placed perfectly: the short and sorrowful clarinet solo at the beginning of the slow part, the orchestration that highlights Hungarian rhythms, and the insertion of the emotional shades of the performance among the parts of the score. Strauss even defined when the singers' voice must be raised, where they should let the tempo free and when they should be more restrained, and, most of all, by highlighting every motif of the vocal part with instruments, he forces the musicians to keep the pace. He creates the strict and accurate (*giusto*) character, an essential characteristic of Hungarian music. The *czardas* is accompanied by a large and colourful orchestra; there are plenty of brass and percussion instruments, but Strauss uses them with utmost care and restraint. This is why each part and shade of the *czardas* has the effect of a revelation. The Hungarian parody proved to be authentic.

*

Die Fledermaus did not triumph at its premiere in Vienna. It was a success only later, in 1880 in Hamburg. In Budapest, the work debuted at the Hungarian Royal Opera in 1895. Miklós Szinétár renovated the work twice, for the first time in 1967, followed by a film version. The arrangement seen tonight was the second renovation in 2001.

András Batta



Sümeji Eszter, Kovácsházi István

Reflections of the director

Die Fledermaus is a unique and diverse piece. What are its characteristics? First, the love of life, the search for joy and the belief in life, love, eating and drinking. On the other hand, it is a sceptical picture of man's helplessness and humiliation and an ironic picture of love and marriage among the middle classes. Everybody cheats on everybody here. Nobody is what they seem. By the end of the piece, every character has gained some bitter experience – as in Mozart's operas. Yet here, the bitter is sweet too as Johann Strauss's music is the exalted celebration of life, and, at the same time, his irony despises the morals of his age.

I did not want to place the operetta in our age. This is not necessary as its theme is valid even today. This is the double standard: we cheat but cannot stand to be cheated. The man in the street can always be tempted with promises of reaching the higher circles; where differences are dissolved in champagne, a momentary connection and the rapture of joy.

Miklós Szinetár

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,**
Mátrai Diána Eszter
Angol fordítás *English translation by* **Hegedűs Gyula**
Fotók *Photos:* **Berecz Valter, Pályi Zsófia, Rákossy Péter**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozefa**
Frissített kiadás: 2024 *Revised edition: 2024*



Vida Péter

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN

