

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Giacomo Puccini
TURANDOT





Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
Szerelm és lélek a hatalmi játszmák forgószelében - A rendező gondolatai	10
A duett! A duett!	13
A <i>Turandot</i> egy egész pályás letámadás - Beszélgetés Halász Péter karmesterrel	13
A <i>Turandot</i> keletkezése	18
Néhány levélrészlet	19
James Inverne: A vég kezdete	22
Alexandra Wilson: Méltó lezárás?	23
<i>Nincsen már barátom...</i>	25

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	28
<i>Love and soul in the whirlwind of power games - The director's thoughts</i>	30
<i>The duet! The duet!</i>	31
<i>Turandot is an all-out attack - In conversation with conductor Péter Halász</i>	33
<i>The genesis of Turandot</i>	36
<i>Letters from and to Puccini - Fragments</i>	38
<i>James Inverne: Beginning of the End</i>	42
<i>Alexandra Wilson: A suitable ending?</i>	43
<i>I am friendless...</i>	50

Giacomo Puccini
TURANDOT

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

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

Giacomo Puccini operáját befejezte *Giacomo Puccini's opera was finished by* **FRANCO ALFANO /**

LUCIANO BERIO

Szövegíró *Libretto by* **GIUSEPPE ADAMI, RENATO SIMONI**

Rendező, koreográfus *Director, choreographer* **BARTA DÓRA**

Látványtervező *Set and costume designer* **TIHANYI ILDI**

Világítástervező *Lighting designer* **KATONKA ZOLTÁN**

Magyar szöveg *Hungarian translation by* **LAMI KLÁRA**

Angol szöveg *English translation by* **KESZTHELYI KINGA**

Zenei asszisztensek *Musical assistants* **DOMAN KATALIN, TEREMI DÁRIUS,
DR. BARTAL LÁSZLÓ, FARAGÓ ZSÓFIA, HIDEKGUTI PÁLMA, KÁLVIN BALÁZS**

A rendező munkatársai *Assistants to the director* **TORONYKÖY ATTILA, NIKLAI JUDIT,
TÓTH ERIKA**

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

A Gyermakkor vezetője *Head of the Children's Chorus* **HAJZER NIKOLETT**

Bemutató: 2024. november 9., Operaház

Premiere: 9 November 2024, Opera House

Turandot **SÜMEGI ESZTER / RÁLIK SZILVIA**

Altoum császár *Emperor Altoum* **GULYÁS DÉNES**

Timur **FRIED PÉTER**

Kalaf *Calaf* **LÁSZLÓ BOLDIZSÁR / YUSIF EYVAZOV**

Liü **PASZTIRCSÁK POLINA / KRISZTA KINGA**

Ping **ERDŐS ATTILA**

Pang **SZAPPANOS TIBOR**

Pong **PÁL BOTOND / KISS TIVADAR**

Mandarin **PALERDI ANDRÁS**

Táncosok *Dancers* **ASSZÚ ÁBEL, BAKONYI JUSZTINA, FÖLDESI MILÁN, HOLOPOVICS ZSÓFIA,
JÓNÁS ROLAND, KAISER FRUZZINA, KERCSÓ ATTILA, KIS ESZTER, KULCSÁR TAMÁS,
MEZŐ MÁTÉ, NAGY MÁTYÁS CSABA, NÉMETH LÁSZLÓ, RUDISCH BOGLÁRKA, STÁRY KATA,
TÓTH BRIGITTA, TÓTH-INSALATA ELISA**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara, Énekkara és Gyermekkara

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra, Chorus, and Children's Chorus

Karmester *Conductor* **HALÁSZ PÉTER**



Cselekmény

I. felvonás

Az újabb kivégzésre érkező tömeg izgatottan és félve hallgatja a Mandarin bejelentését: Turandot, Altoum császár lánya csak annak a nemes vérből származó kérőnek nyújtja kezét, aki meg tudja fejteni az általa feladott három rejtvényt. Ha a kérő vállalja a kihívást, visszaút nincs, a kudarc következménye halál. Most éppen egy perzsa herceget sújt ez az ítélet, a tömeg várja, hogy felkeljen végre a hold, és beteljesedjen az ifjú végzete. A forgatagban egy idős férfit hasztalan próbál támogatni a szolgálólánya, míg nem egy fiatalember siet segítségükre. Ő Kalaf herceg, aki névtelenségbe burkolózva rejtőzködik ellenségei elől; az idős férfi pedig nem más, mint atyja, Timur, a tatárok elűzött fejedelme, akit a hűséges szolgálólánya, Liù a száműzetésben sem hagyott el. A herceg kérdéseire, hogy kicsoda ő, és miért segíti apját, azt válaszolja, hogy egyszer régen Kalaf rámosolygott, s ezt a pillanatot ő sohasem felejtí el. Az égbolton megjelenik a hold, a türelmetlen nép szinte extázisban követeli, hogy kezdődjön végre a kivégzés. Amikor azonban a perzsa herceg színre lép, a tömeget meghatja nemes szomorúsága, és kegyelmet kér számára Turandottól, aki viszont hajthatatlan. A hercegnő láttán Kalaf bejelenti, hogy hajlandó kiállni a próbát. Timur, Liù és a váratlanul megjelenő három miniszter minden érve, hogy hagyjon fel öngyilkos tervével, süket fülekre talál. Kalaf gongütéssel jelzi: készen áll a kihívásra.

II. felvonás

Ping, Pang és Pong, a császár három minisztere Turandot rendre véres, kivégzésekbe torkolló próbái miatt kesereg, remélik, hogy most végre győz a szerelem, és helyreáll a béke, miközben persze készülődnek mindkét eshetőségre: a menyegzőre és a kivégzésre. Felidézük, hányan buktak már el az elmúlt években a próbák során, és hány kivégzést kellett végrehajtatniuk ahelyett, hogy vidéki birtokaikon békében tölthették volna napjaikat. A palotánál gyülekezik a nép, mindenki kíváncsi, helyt áll-e az ismeretlen kérő. Turandot hercegnő azt állítja, hogy az ósanyján esett gyalázat miatt büntet minden férfit, és a császár után ő is felszólítja nyilvánosan az új kérőt, hogy ne kísértse a sorsot, és lépjen vissza. Kalaf azonban rendíthetetlen, és végül mindenki meglepetésére a hercegnő mindhárom kérdésére helyes választ ad. A nép ünnepel, de Turandot kétségbeesik, és könyörög apjának, hogy ne kényszerítse hozzá az ismeretlenhez. Kalaf alkut ajánl, ő csak egyetlen rejtvényt ad fel: ha napfelkelte előtt a hercegnő kitalálja a nevét, fejét önszántából fogja a hóhér bárdja alá hajtani.

szünet

III. felvonás

Ezen az éjszakán senki sem alhat a városban: Turandot kiadja, hogy aki nem tesz meg mindent azért, hogy kiderüljön az idegen herceg neve, az halál fia. Kalaf mindaddig magabiztosan áll ellen minden kísértésnek, amíg meg nem jelennek az örök, és Turandot már Timurt és Liüt is kinhalállal fenyegeti. A szolgálólány elmondja, hogy ő az egyetlen, aki tudja az ismeretlen herceg nevét, majd a kínzás hatására inkább feláldozza magát, hogy Kalaf, akit ő is régóta szeret, életben maradjon. A hercegnő értetlenül szemléli, hogyan képes valaki ilyen áldozatot hozni a szerelemért, Kalaf kegyetlenséggel vádolja, majd mégis önmaga fedi fel a nevét, sorsát Turandot kezébe helyezve. Reggel ismét összegyűlik mindenki, a hercegnő pedig az egész udvar, a császár és a nép előtt kimondja az ismeretlen szót, a herceg nevét: Szeretet.

Szerelem és lélek a hatalmi játszmák forgószeleiben

A rendező gondolatai

A mű zenei befejezése lett a rendezői elmélkedésem kezdete. Köztudott, hogy Puccini nagyszabású remekművének megalkotása közben halt meg. A fatális helyzetű *Turandot* a világ operaszínpadain kétféle zenei zárással játsszák. Gyakrabban Franco Alfano és ritkábban Luciano Berio változatával. Puccini halálának 100. évfordulója alkalmából a Magyar Állami Operaház *Turandot*-jában mindkét verzió megtekinthető, így külön-külön mindkét finálé színpadra került.

A kínai hercegnő mesebeli története Berio által befejezve új perspektívát kínál. A cinikusabb 21. századba kalauzol el bennünket, egy pszichológiailag következetesebb és korszerűbb értelmezést megkívánva, ahol a szerelem pusztító ténye többször is idézőjelbe kerülhet. A magát elérhetetlennek és hatalmasnak tartó hercegnő háta mögött létrejövő szövetség, az abból fakadó veszteség és dráma, a címszereplő jellemváltozása, az öldökléséből fakadó lelkiismeretfurdalással való szembenézés által.

Manipuláció. Hatalomvágy. Hatalomszerzés.

Szerelem. Szerelmi vágy. Szerelemtetetés.

Ezek azok a motívumok, melyek köré Puccini *Turandot* című operája Berio zenei zárással épül. Úgy vélem, Altoum császár nem egy hatalmas végstadiumát élő, rövidesen leköszönő uralkodó, Turandot pedig nem csupán egy vérengző kedvű császári örökös. Itt komoly nagyhatalmi játszma folyik, melyben a címszereplő is csak egy tudtán kívüli báb, Kalaf pedig titokban összejátszik a birodalom jövőjéről nagyon is határozott elképzelésekkel rendelkező császárral. Mondhatjuk, hogy Turandot itt



a „rossz zsarú”, akinek a segítségével úgy tudja a császár likvidálni, a számára ellenszenves utódjelölteket a lánya házasságának ürügyén megvalósuló vérengzés és lefejezések közepette, hogy a trón tiszta marad, s őt nem tartják véreskezű uralkodónak. Turandot idővel felismeri, hogy milyen szerepbe kényszerítették. Összeroppan. Majd némi reményt is lát, hogy ki tud börtönéből törni, ám nagy tanulság számára, hogy Kalaf sem különbözik apjától. Bár a daliás, vonzó és uralkodásra is rátermett férfi érzelmileg megingatja... A szerelem pedig csak egy mulékony érzés, mely ráadásul a kiszemelt férfi számára csupán eszköz a célja eléréséhez, vagyis a hatalom megszerzéséhez.

Ez talán a megszokottnál egy kevésbé romantikus felfogás, amit azonban remekül támogat a Luciano Berio által komponált új finálé, amely szintén nem az önfelédtté happy endet festi meg, hanem egy jóval kritikusabb és maibb végkicsengéssel értelmezi a történetet. Mindezt úgy teszi, hogy végig alázatosan szolgálja az eredeti Puccini-féle színházi szándékot.

Barta Dóra





A duett! A duett!

„A duett! A duett! Ez a csúcspont, minden, ami szép és eleven a drámában, itt találkozik!” – [írja Puccini Aministrak. Majd két hónappal később:] „Nagyszerűnek kell lennie. Ez a két lény, aki úgyszólván a világon kívül áll, a szerelem által emberivé válik, és ennek a szerelemnek mindenkit át kell járnia a színpadon a zenekari fináléban...”

A sors mélységesen keserű fintora, hogy ezt a kettőt Puccini soha nem fejezte be – azt a kettőt, amelyhez minden kreatív energiáját összegyűjtötte, amellyel azt a fennkölt és magaslatos dolgot óhajtotta kifejezni, hogy a mindent elsöprő szerelem diadalmaskodhat az ember ember-telensége felett. Elképesztően sok idő telt el a szöveg megírásával, és mikorra az olyan formát öltött, ami elnyerte a komponista tetszését, abba kellett hagynia a munkát – mégpedig végleg. Azonban a tény, hogy Puccini nem tudta befejezni ezt a bizonyos kettőt, nem pusztán tragikus betegségének következménye; úgy tűnik, mélyen a belsőjéből eredt, valamiféle tudatalatti akadály szabott gátat neki [...]

A Turandot egy egész pályás letámadás

Beszélgetés Halász Péter karmesterrel

Puccini befejezetlenül maradt Turandotjának idei bemutatóján felcsendül az opera Alfano- és a Berio-féle vége is, ami számos kérdést von maga után. Rögtön azt is, hogy vajon miért maradt fragmentum a mű.

A zeneszerző kezdetől fogva rengeteget küszködött librettistáival, Giuseppe Adamival és Renato Simonival az opera befejezésén, újabb és újabb verziókat kérve tőlük. E mellett a küzdelem mellett persze végsősoron halála akadályozta a befejezést: két évig harcolt a gégerájkával, és az utolsó fél évében már lehetett tudni, mennyire súlyos a betegsége, mégsem dolgozott a befejezésen, holott addig az volt a gyakorlata, hogy csak akkor állt neki a partitúra részletes hangszerelésének, ha a vázlatokat már az elejétől a végéig kidolgozta. Ezesetben azonban szokatlan módon operáját Liù haláláig rendkívül részletgazdagon meghangszerelte és kidolgozta, a harmadik

¹ Carner, Mosca, Puccini – A Critical Biography, Gerald Duckworth & Co. Ltd., Letchworth, 1958.

felvonás maradék részéből viszont csak egy pár rövid vázlatot hagyott maga után. Ennek több oka is lehetett: Liù halála nagyon mély és személyes zene lett, ami saját tragikus szerelmi történetére is reflektált (viszonyt folytatott ugyanis egy szolgálólányával, aki öngyilkos lett), és nem lehetett könnyű neki innen továbblépni. Puccini mély empátiájával talán nem érezte művésziileg igaznak azt, hogy a két korántsem pozitív főhőse hirtelen boldog szerelemben egyesüljön ennyi áldozaton átgázolva. Ezt a kérdést nem lehet egyértelműen megválaszolni, mert a választ magával vitte a Mester a túlvilágra.

Mit érdemes tudni a Franco Alfano és Luciano Berio fináléiról?

Puccini utolsó napjaiban Riccardo Zandonait javasolta a befejezésre, akinek *Francesca da Rimini* című operája nagyon elnyerte tetszését. A kottakiadó mégis Franco Alfánót (1875-1954) bízta meg a munkával, aki kezdetben vonakodott, de aztán elvállalta a feladatot. A bemutató karmestere, a legendás Arturo Toscanini nem értett egyet azzal, hogy Alfano túl sok saját zenét komponált a záróduettbe, és stilisztikailag is igencsak eltért az előzményektől. Az 1926-os ősbemutatón Liù halála után letette a karmesteri pálcát, az azt követő előadásokon pedig az Alfano-vég Toscanini által kb. 130 taktussal megrövidített verziója hangzott el, amely a későbbiekben nyomtatásba került, és az opera megszokott befejezése lett.

Luciano Berio (1925-2003) 2002-ben komponálta a maga *Turandot*-befejezését, eleve azzal a szándékkal, hogy a Puccini-vázlatokat saját késői, 20. századi zenei nyelvezetével egészítse ki. Hasonlóan bánt Schubert vázlataival a *Rendering* című zenekari művében, és a híres *Sinfonia* is tele van idézettel Mahlertől Stravinskyig. Több idézetet hallunk a *Turandot* fináléjában Wagner *Trisztán és Izoldájából* – ami Puccinire is óriási hatással volt – és nem hagyta figyelmen kívül a befejezés dramaturgiai problémáit sem: nála nem bombasztikus finálét hallunk, mint Alfánónál, hanem ő inkább kérdőjellel zárja a darabot. A felhőtlen boldogság itt elmarad.

Hozzád melyik befejezés áll közelebb?

Ezt a kérdést én nem tudom egyértelműen megválaszolni. Mind az Alfano-, mind a Berio-befejezés nagyszerű munka szakmailag, de nem nőnek fel Puccini zsenialitásához. Puccini minden taktusát szívéből komponálta, és ezért is örvendenek a darabjai akkora népszerűségnek. Nehéz elképzelni Puccini tollából azt a fajta, kissé öncélú bombasztikusságot, ami az Alfano-véget jellemzi. Ám a Berio-féle hosszú és sokszor kissé inkább intellektuális, mint érzelmdús zenekari közzjáték sem jellemző Puccinire. Persze senki sem tudja, hogyan fejezte volna be a Mester a művet, hiszen az egész *Turandot* is (talán Liù áriáit leszámítva) egy újfajta zenei világ, amelyben Debussy, Ravel és Bartók is visszaköszön. Puccini ekkorra már nemcsak Richard Strauss nyelvezetét, hanem Schönberg atonalitását is nagy figyelemmel követte.

A 21. századra szerintem teljesen elfogadott és érvényes az a gyakorlat, hogy befejezetlen műveket is teljes műalkotásnak tekintsünk. Ezért én azt is el tudnám fogadni, ha Liù halálánál vége lenne az előadásnak, de érdekes és inspiráló kalandnak tartom az OPERA koncepcióját, hogy ezúttal a vágatlan, eredeti Alfano- és a Berio-féle finálé is megszólaljon.

Mi lehet az oka annak, hogy a Berio-féle befejezés ritkábban szólal meg?

Egyrészt jóval később született, ám az is igaz, hogy ennek ellenére már nagyon gazdag előadói tradícióval rendelkezik. Azt hiszem, a közönség nyitottsága is szükséges hozzá, hogy befogadja Berio zenéjét, amely szerintem csöppet sem gyengébb befejezése az operának.

Barta Dóra rendezésében Turandot (ahogyan a császár és Kalaf is) némileg más figuraként jelenik most meg a színen, mint az megszokott. Vérengző nő helyett egy császár által mozgatott báb, aki később felismeri bábmivoltát. Puccini és Berio/Alfano hogyan ábrázolja a zenében a címszereplőt, illetve az ő többi szereplőhöz való viszonyát?

Puccinivel Turandot egy sziget, nem igazán van interakciója a többi szereplővel. Az ária egy kinyilatkoztatás, a Kalafhoz intézett kérdések is bizonyára ugyanígy szólhattak bármelyik más, már kivégzett herceg esetében is. Turandot első emberi reakciója az, amikor apját kérleli Kalaffal folytatott vesztés harca után, hogy ne adja őt a herceg karjaiba. Ez a pillanat is valószínűleg csak egy reflexből és traumából születik. Először akkor látjuk őt ténylegesen „emberré” válni és a jeges karakterét olvadni, amikor rádöbben Liùn keresztül arra, hogy mi a szerelem. Turandot szerepe bár nem túl hosszú, egy rettegett és borzasztóan nehéz drámai szoprán szerep, minden szoprán számára mérföldkő a szinte lehetetlen technikai nehézségeivel, amely nagy hangj volument, valamint tudatosan vezetett és makulátlan énektechnikát kíván. Turandot énekszólama olyan, mint a rejtvényei: nagyon sokan elbuktak már rajta és csak az igazi hősök (jelen esetben hősnők) állják ki a próbát.

Őrületes, sodró erejű zenéről van szó. Milyen eszközökkel éri el Puccini, hogy az első pillanattól az „utolsóig” beszippantsa a nézőket?

Valóban, a *Turandot* hatása alól nehéz kikerülni. Egyrészt megkapóak a dallamok és a hangszerelés, másrészt a harmóniavilág rendkívül részletgazdag. Az opera különlegesen nagy apparátust foglalkoztat. A harmadik főszereplő (Turandot és Kalaf után) a hatalmas kórus, amely nagyon hatásos tablókat formál meg, de nemcsak hangos és vad vagy ünnepélyes muzsikával, hanem halk, rejtélyes vagy éppen éteri szépségű zenével is. Ezenkívül gyerekkórust is hallunk, valamint hat színpadi trombita, három harsona, két szaxofon és egy eredeti kínai gongyor is erősítik a zenekari hangzást. Mint már említettem, a 20. század nyelvezete is rajta hagyta nyomát a *Turandoton*. Ami nem változott, hogy a Mester „egész-pályás letámadást” végez a hallgató érzelmeivel szemben, aminek senki nem bír ellenállni.



Számodra mi a legfontosabb ebben a műben, amit szívesen kiemelnél, ami meghatározza, hogyan vezényled?

Ennek a csodálatos, nagyszabású operának adottak a nagy tablói, amelyeknél fokozottan kell vigyázni arra, hogy mindig kellő odafigyeléssel és minden felesleges pátosz nélkül szólaljanak meg. Személy szerint nagyon szívesen koncentrálok a nagy dinamikai kontrasztokra, nagy figyelemmel a halk és puha részekre, valamint arra, hogy a részletgazdag hangszerelés minél plasztikusabban megszólaljon.

A Turandot keletkezése

Turandot kínai hercegő egy perzsa történet hősnője az *Ezer és egy nap* című perzsa mesegyűjteményben², melyből Carlo Gozzi (1720–1806) velencei drámaíró *Turandot* című színdarabját írta. A mű közel áll a commedia dell'arte színházi hagyományához, és először Friedrich Schiller (1802), később pedig Waldfried Burggraf német drámaíró dolgozta át (1925). A történet Ferruccio Busoni (1917) azonos című operája alapjául is szolgált. Puccini számára Giuseppe Adami (1878–1946) és Renato Simoni (1875–1952) librettisták írtak szövegkönyvet. A komponista Gozzihoz és Schillerhez képest nem az ellenszenves, rideg szépséget látta Turandotban, amely valamiféle zadista kegyetlenség mögé rejtőzik, hanem egy szeretni tudó nőt, akinek történetét – néhány változtatástól eltekintve – eredeti, ám koncentrált formában, számos szereplőt kihagyva közvetíti. A commedia dell'arte karakterek (Pantalone, Truffaldino, Brighella) három bizzar és finoman komikus miniszterként jelenik meg az operában. A *Triptichon* elkészülte után Puccini minden eddiginél nagyobb türelmetlenséggel keresett új operanyagot, mintha megérezte volna a nem túl távoli végét. 1920 őszén, a Torre del Lago-i vadászlatogatás során a zeneszerző felkérte Renato Simoni újságírót, hogy dolgozzon ki egy librettót Adamival. Adami nagyon örült az együttműködésnek, és a két szerző először a *Fanny* című darabot adaptálta operalibrettóvá Charles Dickens nyomán, de az a zeneszerzőnek nem tetszett. Simoni most meseanyag kiválasztását javasolta, és hamarosan felmerült Gozzi *Turandotja* is. Puccini ugyanis évekkorábban látta Max Reinhardt berlini színházi előadását, amely igen nagy hatást tett rá. Simoni, aki korábban újságíróként élt Kínában, nagyon jól ismerte az országot és annak irodalmát. Puccini barátja, báró Fassini pedig korábban az olasz konzulátuson szolgált Kínában, kínai stílusban díszített házában nagyszámú zenei mintát kínált a librettistáknak és a zeneszerzőnek. Például egy értékes

zenedobozt, amely az igazi kínai császári himnuszt játszotta, amit Puccini nagyjából változatlanul felhasználott a második felvonás fináléjában. A báró mutatta meg továbbá azt a másik dallamot is, amely a három miniszter zenéjét inspirálta.

Végül 1924. szeptember elején Puccini megkötötte az előadási szerződést a milánói Scalával. A zeneszerző a nagy Turandot – Kalaf duettig (III. felvonás) jutott a partitúrával, amikor meghalt (1924. november 29.). Az opera hátralévő befejezetlen részét (Turandot – Kalaf duett és a rövid zárókép) aztán Franco Alfano tette teljessé a Puccini által hátrahagyott 36 vázlatlap alapján. A premierre 1926. április 25-én került sor Arturo Toscanini vezényletével a milánói Scalában. Azon a ponton, ahol Puccini eredetiye véget ér, Toscanini a közönséghez intézett szavakkal leállította az előadást: „Itt ér véget a mester munkája”, és csak a második előadástól csendült fel a *Turandot* teljes egészében, vagyis Alfano kiegészítéseivel. Luciano Berio (2002) olasz zeneszerző új források alapján kiegészítést írt a művéhez.³

Néhány levélrészlet

Puccini Simoninak

Úgy érzem, hogy jól „robotoltam”: de lehet, hogy tévedek, ha azokat a „fordulatokat” nézzük, amelyekkel ma kísérleteznek, és amelyek a hangzás tüskés útjai és a diszsonancia felé vezetnek, ahol az érzés – az az érzés, amely örömet és bánatot ébreszt – vagy eltűnik, vagy messze kerül. Ebben az operában beleadtam teljes lelkemet, meglátjuk, lelkem rezdülései szinkronban vannak-e a közönséggel.

[...]

Egy kis kínai tónust kell belekeverni. Emberi dolgot szerettem volna átadni, amikor a szív beszél, oly mindegy, hogy Kínában vagy Hollandiában, az értelme egy és ugyanaz, célja pedig minden ember célja.

1924. március 25.

² Az *Ezer és egy nap: perzsa mesék (Les Mille et un jours, contes persans)* egy közel-keleti novellagyűjtemény, amelyet 1710 és 1712 között adott ki a francia orientalista François Pétis de la Croix. Bár a történetek nagy része egy 15. századi török gyűjteményből származik, szerkezetét tekintve *Az ezeregyéjszaka meséi* mintájára készült. Az *Ezer és egy nap* nemcsak a Turandot-történet miatt volt nagy hatással az európai kultúrára, hanem számos más művet is inspirált.

³ Kloiber, Rudolf, Konold, Wulf, Maschka, Robert, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter, 2024.

Puccini Clausettinek⁴

Reméljük, meggyógyulok, és újra elővehetem a *Turandotot*. Mostanában a házamban csak egy zene van: a fájdalmas csend.

1924. október 29.

Puccini Schnablnak⁵

Kedves Riccardo,
köszönöm, hogy érdeklődött irántam. A befejezetlen *Turandotra* gondolok!

1924. november 12.

Puccini Magrininek⁶

Üdvözlöt nektek, akik boldogok, egészségesek és fiatalok vagytok. Mily szomorú az életem.

1924. november 17.

Clausetti Adaminak

Súlyos szívkrízis állt be STOP katasztrófától tartunk STOP kétségbe vagyunk esve STOP

1924. november 28. 21 óra

⁴ Carlo Clausetti olasz zeneszerző, librettista, rendező, akivel Puccini szinte a teljes operaszerzői pályafutása alatt mély barátságot és szakmai kapcsolatot ápol.

⁵ Riccardo Schnabl olasz zenetörténész, Puccini barátja.

⁶ Angiolino Magrini Puccini vadásztársa, barátja.



James Inverne

A vég kezdete

Részlet

[...]

Bár Puccini hagyott hátra jegyzeteket az utolsó jelenetekhez, tanítványa, Alfano a maga útját járta – és ez a befejezés hangzik el azóta is. Ám a történetnek nincs vége: Luciano Berio, az egyik vezető olasz zeneszerző is megalkotta saját, merőben különböző fináléját.

[...]

A kritikusok és az operarajongók már hosszú ideje egyaránt elégedetlenek Alfano megközelítésével. A *Turandot* egy keleti mese, amelyben a címszereplő hercegnő rejtvényeket eszel ki kérióinek. A tét magas: házasság vagy fejevesztés. Amikor Kalaf herceg végül diadalmasan megfejtí a három rejtvényt, Turandot, akinek még van esélye az álhűs Kalaf fejét venni, ha rájön a nevére, megkínozza Liüt, a hercegbe szerelmes szolgálólányt. Az azonban inkább feláldozza saját életét, minthogy elárulja a férfit. Liü meghal, és mielőtt a történet befejeződhetett volna, Puccini maga is elhunyt.

Ekkor lép színre Alfano, aki trombitafanfárokkal ismét Kalafot helyezi előtérbe, ahogy a fiatal herceg egy mindent elsöprő csókkal elnyeri Turandot szívét. Ez a finálé azonban dühíti Beriót. „Liü túl fontos ahhoz, hogy megfeledezzünk róla” – mondja a zeneszerző. „Alfano viszont újra Kalafra és annak folyamatos erekciójára koncentráll!”

Berio változata az opera egész természetét megváltoztatja. Alfano szinte sikermusicallé teszi a *Turandotot* a bombasztikus, fűlbemászó fináléval. Berio viszont valami halkabb, ezáltal pedig nyugtalanítóbb befejezést választ. [...] Liü halálát követően a vonósok kényelmetlen harmóniákkal támadják a közönséget, a remegő harangjáték és a baljós dobok a gyász kifejezőeszközei, és a halálra figyelemzetnek. A trombitaszó pedig Alfanótól eltérően, aki a diadalt fejezte ki vele, itt az erőszakra utal – arra emlékezteti a nézőt, hogy Turandot ősanja erőszak áldozata lett, és ebből fakad a hercegnő ádáz bosszúszomja a férfiak ellen. Berio letisztítja Puccini áradó melódiáit, és a hangszerek kerülnek előtérbe. Feszültség és veszély lóg a levegőben.

Berio nyilvánvalóan szükségét érezte az új befejezésnek, de vajon az operavilág is osztozik nézetében? James Jolly, a *Gramophone* magazin szerkesztője nem annyira biztos benne. „Az elkötelezett operarajongók hallani akarják majd” – állítja. Jolly szerint Berio változatának népszerűsítéséhez elismert karmesterek támogatására van szükség, hogy kiállja az idő próbáját. „Ha ők kiállnak mellette, futótűzként terjedhet el. [...]”⁷

⁷ James Inverne: *Beginning of the End*, 2002. <https://time.com/archive/6883246/beginning-of-the-end-2/>

Alexandra Wilson

Méltó lezárás?

Részlet

Az 1920-as évek végére az érzelmesség már nem jelentett egyet az őszinteséggel; persze lehet, hogy soha nem is volt így. [...] Puccinit, aki a karrierjét az őszinteségre építette, néhányan a kezdetektől fogva csak bábjátékosnak tartották. Mindezek a kételemek ismét felütötték a fejüket 1926-ban egy olyan esemény kapcsán, amelynek nemzeti ünnepszámba kellett volna mennie, de kis híján katasztrofába fulladt (T.i. a *Turandot* bemutatója – *A szerk.*). Az olasz kritikusok, köztük a leginkább nyíltan gondolkodók is csak néhány évvel a *Turandot* bemutatója után merték elfogadni, hogy a rideg, gépies Turandot jelentheti az új „igazi” Puccinit. A haladó szellemiségű *Rassegna musicale* hasábjain egy évtizeddel később Renato Mariani felvetette a lehetőségét egy új lezárásnak Puccini életműve kapcsán. Annak ellenére, hogy „mindig is, és ma is kijelenthetjük, hogy az igazi Puccini, a legjobb Puccini, az autentikus Puccini tökéletesen csak a *Manonban*, a *Bohéméletben* és a *Pillangókisasszonyban* érhető tetten”, Mariani személyes és vitatott nézete szerint a zeneszerző legőszintébb megnyilatkozása a semmibe vett, sokat kritizált és félreértett késői stílusa volt, amely *A Nyugat lányában*, a *Triptichon* első két részében és a *Turandotban* jelenik meg:

A hiteles zenész itt mutatkozik meg: a művészi és emberi fáradozás, ami elvezette őt Mimitől Turandotig szükségszerű és sürgető volt; e nélkül a munka nélkül az életművét ma határozottan befejezetlennek éreznénk. ... Megtagadni ezt a Puccinit, megtagadni a *Turandotban* az egészséges, élő modernitás pozitív értékeit és vitathatatlan időszerűségét csupán azt jelenti, hogy képtelenek vagyunk értékelni művésze legnagyobb erőnyeit.

A *Turandotot* 1926-ban övező fanfárok közepette úgy tűnt, Puccini valójában kevés hallgatóját győzte meg jól beharangozott, állítólag „legőszintébb” művével. Ehelyett inkább olyan operának tűnt, amely minden szinten tele van feszültséggel és ellentéttel a két főhős, az ember és gép, a két kifejezőmód, a múlt és jelen viszonyát, valamint Puccini szándékát és a kritikusok által megítélt alkotást illetően: inkább átmeneti műként tekintették, mint kifejezett végpontként, amit a kritikusok vártak tőle. Vitatkoztak azon is, hogy Puccini melyik „hangja” volt az „igazi” utolsó operájában, miközben a *Turandot* mindkét főhős, az egyfajta maszk volt a maga módján, amit a zeneszerző arra használt, hogy óvatosan átvértelmezze saját esztétikai megközelítését, felülbírálja saját művészi stratégiáit egy olyan stilizált gesztusokkal teli műben, amely látszólag kigúnyolja az opera műfajának túlzó voná-

sait. A *Turandothra* úgy is tekinthetünk mint az opera esztétikájának 20. századi ártértékelésére és a modernitás esetleges, megszerkesztett természetének ábrázolására. A sokrétű elgondolások azzal kapcsolatban, hogy mit is jelent modernnek lenni, összekeveredik a *Turandot* befogadásában és magában az operában is, mivel Puccini több különböző zenei nyelvezetének használatával semmissé teszi azt a koncepciót, hogy van egy bizonyos mód, amellyel a „modern” gondolatok kifejezhetők. Egy ilyen műben tehát az „igazi” Puccinit keresni hiábavaló dolog.⁸

Nincsen már barátom...

Puccini tizenkilenc hónappal a halála előtt, 1923. március 3-án költötte az alábbi, magáért beszélő verset.

*Nincsen már barátom,
gyötör a magányom,
a zene is
elszomorít.
Ha jó a halálom,
csönd-óvatos lábon,
boldog leszek,
ha megnyugszom én.
Ó, az én életem,
mennyi kín, gyötremelem,
s még azt hiszik,
boldog vagyok.
(...)
De jó már a halálom,
csönd-óvatos lábon, s
boldog leszek, ha
megnyugszom én.⁹*

Giacomo Puccini

⁸ In: Alexandra Wilson: *The Puccini Problem. Opera, Nationality, Modernity*. Cambridge University Press, 2007, 218–220. o.

⁹ Ismeretlen fordító.



Synopsis

Act I

The crowd gathering for another execution listen to the announcement of the Mandarin with fear and excitement: Turandot, daughter of Emperor Altoum will only marry if a suitor of noble blood can answer three of her riddles. Should a suitor accept the challenge, there is no turning back, the consequence of a failure is death. The latest victim of the harsh sentence is a prince from Persia, and the people await the rising of the moon when the beheading will take place. In the commotion, a servant girl tries to aide an old man until a younger man offers his help. He is none other than Prince Caláf in disguise, on the run from his enemies, whereas the old man is his father, Timur, the banished ruler of the Tartars whom the faithful servant Liù has not abandoned in exile. When asked by the Prince who she is and why she helps his father, Liù explains that once Caláf smiled at her and she would never forget that moment. The moon rises on the horizon, the ecstatic crowd demands the execution to begin. However, when the Persian prince appears, they are moved by his noble sorrow and beg Turandot for mercy. She is unyielding. By seeing the Princess, Caláf announces himself as suitor. None of the warnings of Timur, Liù, and the three ministers entering the scene suddenly can sway him. Caláf sounds the gong to signify that he is ready to take up the challenge.

Act II

Ping, Pang, and Pong, the three imperial ministers moan about Turandot's riddles that result in bloody executions one after the other. They hope that love can triumph at last, and peace will prevail. Still, they are about to prepare for both eventualities: marriage or beheading. They reminisce how many have fallen over the years and how many executions they were forced to organise instead of enjoying their days in their native provinces. The crowd gathers at the palace to witness if the unknown suitor can solve the riddles. Princess Turandot claims that she must take revenge on all men to avenge her violated ancestress. After the Emperor, she also warns this new suitor to give up his aspiration and not to tempt fate. Caláf is unrelenting, and to everyone's astonishment, he solves all three riddles. The crowd is jubilant while Turandot is in despair. She begs her father not to make her marry the unknown man. Caláf then presents a riddle of his own: if the Princess can guess his name before dawn, he will forfeit his life willingly.

interval



Act III

No one must sleep tonight. Turandot has decreed that anyone not striving to find out the name of the foreign Prince is to be sentenced to death. Caláf is confident until the guards appear, and Turandot threatens Timur and Liù with torture and death. The servant girl claims she is the only one who knows the name of the unknown man. As a result of torture, she sacrifices herself for Caláf, she is in love with, to stay alive. The Princess cannot comprehend how anyone can make such a sacrifice for love. Caláf accuses her of cruelty, but he divulges his name and puts his destiny in Turandot's hands. The crowd gathers again in the morning, and the Princess announces the unknown word, that is, the Prince's name to the court, the Emperor, and the people: Love.

Love and soul in the whirlwind of power games

The director's thoughts

The end of the opera in musical terms was the beginning of my reflection as a director. It is widely known that Puccini died while creating his monumental masterpiece. The fatal *Turandot* is performed with two different musical endings on opera stages around the world. Either with Franco Alfano's more frequently performed version, or that of Luciano Berio. For the 100th anniversary of the composer's death, the Hungarian State Opera now presents both endings of *Turandot*, staged differently.

The fairy tale of the Chinese princess, as completed by Berio, offers a new perspective. It takes us into the more cynical 21st century, demanding a psychologically consequent and more contemporary interpretation, in which the mere fact of love can repeatedly be challenged. Through the alliance forged behind the back of the princess who considers herself unattainable and powerful, the ensuing loss and drama, the change of character of the title character through a confrontation with the remorse resulting from bloodshed.

Manipulation. Hunger for power. Gaining power.

Love. Sexual desire. Pretending love.

These are the motifs around which Puccini's *Turandot* is built with Berio's ending. I do not believe that Emperor Altoum is a ruler at the end of his regime about to retire, and Turandot is not simply a bloodthirsty imperial heiress, either. There is a serious power game going on here, in which the title

character is an unwitting puppet, and Caláf is secretly conspiring with the Emperor, who has very definite ideas about the future of the empire. Turandot can be regarded as the "bad cop" here, with whose help the Emperor is able to liquidate the candidates for the throne he dislikes, in the midst of carnage and beheadings carried out on the pretext of his daughter's marriage, so that the throne remains clean and he is not considered a bloodthirsty ruler. Over time, Turandot realises the role she has been forced to play. She has a breakdown. Then she sees some hope that she can break out of her prison, but it is a great lesson for her that Caláf is no different from her father, even though the dashing, attractive, and talented man sways her emotionally... And love is only an ephemeral feeling. Moreover, for the man she favours is only a means to achieve his goal, i.e. power.

This is perhaps a little less romantic than usual, but the interpretation is excellently supported by the new finale composed by Luciano Berio, which does not represent a joyful happy ending, but interprets the story with a much more critical and contemporary ending, and all this in a way that serves the original theatrical intention of Puccini humbly throughout.

Dóra Barta

The duet! The duet!

"The duet! The duet! It is a nodal point, all that is beautiful and vivid in the drama converges on it!" – [Puccini writes to Adami. Then two months later:] "It must be a great duet. These two beings, who stand, so to speak, outside the world, are transformed into humans through love and this love must take possession of everybody on the stage in an orchestral peroration..."

It was the most bitter irony of fate that this duet was never finished – this duet for which the composer summoned all his creative energies, in which he aspired to something exalted and lofty, and which was to convey his message to the world: the triumph of all-conquering love over the inhumanity of man. An unconscionable time was expended on recasting the text, and when at last it had been moulded into the form which found the composer's approval, he had to abandon his work, never to resume it again. Yet Puccini's failure to complete this particular love duet cannot be merely ascribed to the onset of his tragic illness; it seems to have sprung from something deep down in himself, from obstacles in his unconscious mind [...]¹

¹ Carner, Mosco, Puccini – A Critical Biography, Gerald Duckworth & Co. Ltd., Letchworth, 1958.



Turandot is an all-out attack

In conversation with conductor Péter Halász

At the 2024 premiere of Puccini's unfinished *Turandot*, both Alfano's and Berio's endings of the opera will be performed, which raises many questions. First of all, why did the work remain a fragment?

The composer struggled a lot with his librettists, Giuseppe Adami and Renato Simoni from the beginning, and he kept asking them for new and new versions regarding the finale of the opera. In addition to this struggle, his death ultimately prevented the completion: he fought with throat cancer for two years, and in the last six months it was already clear how serious his illness was. Yet he did not work on the completion, although until then his practice had been to begin the elaborate orchestration process only after having worked out the drafts from start to finish. In this case, however, in an unusual way, he orchestrated and developed his opera in extreme details until Liù's death, and left behind a couple of short notes about the rest of the third act. There could be several reasons for this: Liù's death became a very deep and personal music, which also reflected a tragic love story of his own (he was in a relationship with a maid who committed suicide), and it could not have been easy for him to move on. With his deep sympathy, Puccini may not have felt it artistically true that the two protagonists far from being positive characters would suddenly unite in happy love after taking so many victims. This question cannot be answered unequivocally, because the Master took the answer to his grave.

What is worth knowing about the finales of Franco Alfano and Luciano Berio?

In his final days, Puccini suggested Riccardo Zandonai to complete his work, whose opera *Francesca da Rimini* had made a great impression on him. However, the music publisher entrusted the work to Franco Alfano (1875–1954), who was initially reluctant but accepted the task. The conductor of the premiere, legendary Arturo Toscanini, disagreed with Alfano having composed too much of his own music for the final duet, and that it was stylistically very different from the previous scenes. After Liù's death at the 1926 world premiere, Toscanini laid down the conductor's baton, and at subsequent performances, Alfano's finale was played shortened by approximately 130 bars by Toscanini. This version was published later, and it became the common ending of the opera.

Luciano Berio (1925–2003) composed his *Turandot* finale in 2002, with the initial intention of adding his own 20th-century musical language to the drafts by Puccini. He treated Schubert's notes in a similar way in his orchestral work *Rendering*, and his famous *Sinfonia* is full of musical quotations from Mahler to Stravinsky. In the finale of *Turandot*, we hear several quotes from Wagner's *Tristan*

und *Isolde*, a work which also had a huge impact on Puccini, and he did not ignore the dramaturgical problems of the ending either: with Berio's version, we do not get to hear a bombastic finale, as with Alfano's, he ends the opera with a question mark instead. There is no carefree happiness there.

Which finale do you prefer?

I cannot give a straightforward answer to this. Both endings are great from a professional point of view, but they do not measure up to Puccini's genius. Puccini composed all his bars from the heart, and that is why his operas are so popular. It is difficult to imagine Puccini coming up with a somewhat autotelic bombastic finale that characterises Alfano's. On the other hand, Berio's longer and somewhat more intellectual than emotional orchestral interlude is not characteristic of Puccini, either. Of course, no one knows how the Master would have finished the work, since the whole of *Turandot* (with the possible exception of Liù's arias) is a new kind of musical world reminiscent of Debussy, Ravel, and Bartók as well. By this time, Puccini was following not only the language of Richard Strauss, but also the atonality of Schönberg with great interest.

For the 21st century, the practice of considering unfinished works as complete works of art is completely accepted and valid. Therefore, I could also accept if the performance ended with Liù's death, but I consider the concept of the Budapest OPERA to be an interesting and inspiring adventure, by having both the unabridged, original finale by Alfano and Berio's version performed.

What could be the reason for Berio's finale performed less often?

Firstly, it was composed much later, but in spite of this, it already has a very rich performance tradition. I think that the audience being open-minded is also necessary to accept Berio's music, which, in my opinion, is not an inferior ending to the opera.

In Dóra Barta's production, Turandot (as well as the Emperor and Calàf) appears as a slightly different figure than usual. Instead of a bloodthirsty woman, she is a puppet controlled by the Emperor, and she later realises her status. How do Puccini and Berio/Alfano portray the title character in the music and her relationship to the other characters?

With Puccini, Turandot is an island, she doesn't really interact with the other characters. Her aria is a proclamation, and the riddles addressed to Calàf must have sounded the same in the case of any other – since then, executed – prince. Turandot's first human reaction is when she begs her father after losing to Calàf not to make her marry the Prince. This moment is probably only born from a reflex and a trauma. We really see her actually becoming "human" and his icy character melting for the first time when, through Liù, she realises what love is. The role of Turandot, although not a very long one, is a dreaded and terribly difficult dramatic soprano role, a milestone for all sopranos with

its almost impossible technical difficulties demanding a high vocal volume and a well-controlled and immaculate vocal technique. Turandot's part is just like her riddles: many have already failed and only the real heroes (in this case heroines) pass the test.

It is frenetic and whirlwind music. What means does Puccini use to captivate the audience from the first moment to the "last"?

Indeed, it is difficult to escape the impact of *Turandot*. On the one hand, the melodies and the orchestration are catchy. On the other hand, the harmonies are extremely detailed. This opera employs particularly large ensembles. The third main character (after Turandot and Calàf) is the large chorus, which creates very effective tableaux, but not only with loud, wild, or solemn music, but also with soft, mysterious, or even ethereally beautiful music. Moreover, it also features a children's chorus, as well as six trumpets on stage, three trombones, two saxophones, and an original Chinese gong set to enhance the orchestral sound. As I have already mentioned, the language of the 20th century also left its mark on *Turandot*. The only thing that has not changed is that the Master carries out an "all-out attack" on the listener's emotions, which no one can resist.

What is the most important thing in this work for you personally that determines the way you conduct it?

This wonderful, grandiose opera features large tableaux, where extra care must be taken to ensure that they are always performed with due care and without any unnecessary pathos. Personally, I really like to focus on the large dynamic contrasts, pay careful attention to the quiet and soft parts, as well as make the rich orchestration sound as full-bodied as possible.

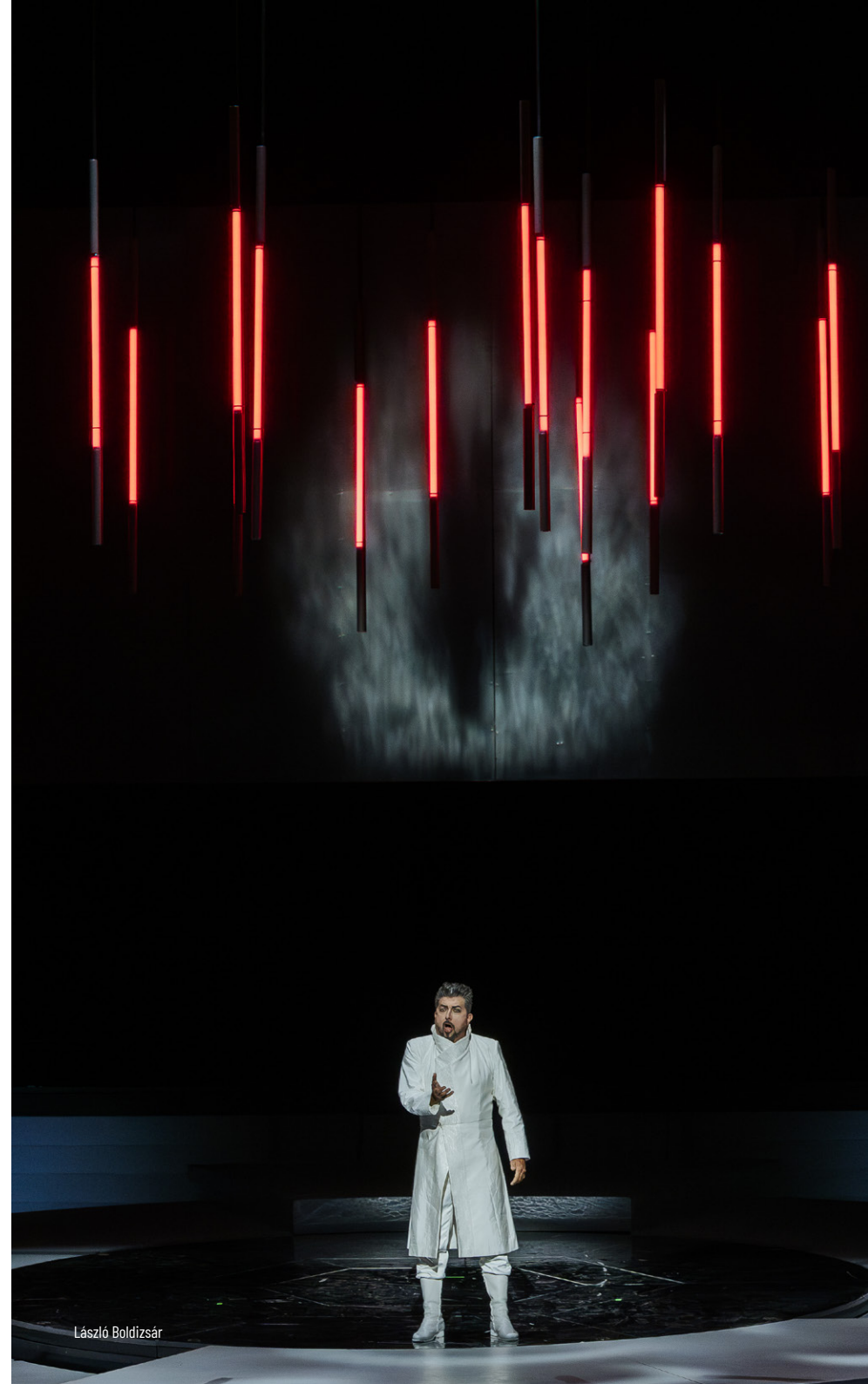
The genesis of *Turandot*

The Chinese Princess Turandot is the heroine of a Persian story in the short story collection *The Thousand and One Days: Persian Tales*² that served as a basis for the play *Turandot* by Venetian playwright Carlo Gozzi (1720–1806). The work is closely related to the theatrical form of *commedia dell'arte* and was first adapted by Friedrich Schiller (1802), later by the German dramatist Waldfried Burggraf (1925). The story also served as the basis for the opera of the same name by Ferruccio Busoni (1917). Librettists Giuseppe Adami (1878–1946) and Renato Simoni (1875–1952) wrote the libretto for Puccini. Compared to Gozzi and Schiller, the composer did not see the unsympathetic, harsh beauty in Turandot that hides behind some kind of sadistic cruelty, but a woman who knows how to love, whose story – apart from a few changes – he conveys in an original but concentrated form, omitting several characters. The *commedia dell'arte* characters (Pantalone, Truffaldino, Brighella) appear in the opera as three bizarre and subtly comic ministers.

Following the completion of *Il trittico*, Puccini looked for a suitable material for an opera with greater impatience than ever before, as if sensing the not-too-distant end. In the autumn of 1920, during a hunting trip to Torre del Lago, the composer asked journalist Renato Simoni to develop a libretto with Adami. Adami was very happy about the collaboration, and the two authors first adapted the play *Fanny* into an opera libretto based on Charles Dickens, but it was not to the composer's liking. Simoni then suggested choosing a fairy-tale, and soon Gozzi's *Turandot* came up. Years earlier, Puccini had seen Max Reinhardt's production in Berlin, which made a great impression on him. Simoni, who previously worked as a journalist in China, knew the country and its literature very well. Baron Fassini, a friend of Puccini's previously served at the Italian consulate in China, and in his house decorated in Chinese style, he offered a large number of musical samples to the librettists and the composer including a precious musical box that played the real Chinese imperial anthem, and Puccini used it almost unaltered in the finale of the second act. It was also the baron who presented another melody that inspired the music of the three ministers.

Finally, at the beginning of September 1924, Puccini signed a performance contract with La Scala in Milan. The composer had progressed until the great duet between Turandot and Kalaf in Act III with the score when he died (29 November 1924). The remaining unfinished part of the opera (the duet and the short finale) was then completed by Franco Alfano based on the 36 sketch sheets left behind by Puccini. The premiere took place on 25 April 1926, conducted by Arturo Toscanini at La Scala.

² *The Thousand and One Days: Persian Tales (Les Mille et un jours, contes persans)* is a short story collection from the Middle East published by French orientalist François Pétis de la Croix between 1710 and 1712. Although the majority of these stories originate from a 15th-century Turkish collection, its structure is modelled on *The Thousand and One Nights*. Apart from the story of Turandot, *The Thousand and One Days* had a wide influence on European culture, and it inspired many other works.



At the point where Puccini's original score ends, Toscanini stopped the performance with the words addressed to the audience: "Here the opera ends, because at this point the maestro died", and it was not until the second performance that *Turandot* was played in its entirety, that is, with Alfano's additions. Italian composer Luciano Berio wrote a finale (2002) to the work based on new sources.³

Letters from and to Puccini – fragments

Puccini to Simoni

25 March 1924

I feel I have laboured well, but I may be wrong, if we look at the "turns" which are being experimented today, which lead to the rough paths of sound and dissonance, where feeling – feeling which gives pleasure and arouses sorrow – either disappears or gets too far. I put my entire soul into this opera, we'll see if the vibrations of my soul correspond with the audience.

[...]

A little Chinese tone should be mixed into it. I wanted to convey a human aspect, when the heart speaks, it doesn't matter if one is in China or Holland, the meaning is the same, and the goal of it is the goal of all people.

*Puccini to Clausetti*⁴

29 October 1924

Let's hope I can recover and resume work on *Turandot*. There is only one kind of music in my house nowadays: painful silence.

³ Kloiber, Rudolf, Konold, Wulf, Maschka, Robert, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter, 2024.

⁴ Carlo Clausetti: Italian composer, librettist, director, friend and colleague of Puccini throughout his career as an opera composer

*Puccini to Schnabl*⁵

12 November 1924

Dear Riccardo,

Thank you for enquiring about me. The unfinished *Turandot* is on my mind!

*Puccini to Magrini*⁶

17 November 2024

Greetings to all of you – happy and healthy young men. How sad is my life!⁷

Clausetti to Adami

28 November 1924, 9 p.m.

Serious cardiac arrest supervened stop Fear worst stop All heart-broken stop⁸

⁵ Riccardo Schnabl: Italian musicologist, Puccini's friend

⁶ Angiolino Magrini: Puccini's friend and hunting partner

⁷ Translated by Mosco Carner

⁸ Translated by Ena Makin



James Inverne

Beginning of the End

Excerpt

[...]

Even though Puccini had left notes for the final scenes, his student Alfano did his own thing – and his ending has been performed ever since. But the story is not over yet: Luciano Berio, one of Italy's leading composers, has come up with his own, very different ending. [...]

Critics and opera buffs alike have long been dissatisfied with Alfano's take. *Turandot* is a savage Oriental fairy-tale, in which the princess of the title poses riddles to her suitors. The stakes are high: her hand in marriage, or their heads on platters. When Prince Caláf eventually triumphs by correctly answering three riddles, Turandot – who, says the disguised Caláf, can still have his head if she discovers his name – tortures the prince's loving servant-girl Liù, who then kills herself rather than betray him. Liù dies, and before bringing the story to a close Puccini died too.

Step forward Alfano, who shifts the focus back to Caláf with a blast of trumpets as the young prince wins Turandot's heart with a knock-'em-dead kiss. This finale makes Berio's blood boil. "Liù is so important you can't ignore her," he says. "But Alfano just turns back to Caláf and his perpetual erection!"

Berio's treatment changes the whole nature of the opera. Alfano makes Turandot almost seem a blockbuster musical, with his bombastic sing-along finale. Berio opts for something quieter and more unsettling. [...] After Liù's demise, the strings take the audience into uncomfortable harmonies, while a trembling glockenspiel and ominous drums mourn and warn of death. When trumpets blare, it's not with Alfano's triumphalism, but with violence – reminding us that Turandot's ancestor was raped, hence her vicious revenge on men. Berio scrapes away at the lushness of Puccini's melodies, leaving instruments exposed. The mood is of suspense and danger.

Berio clearly felt the need for a new ending, but does the opera industry feel the same need? James Jolly, editor of Gramophone magazine, is not so sure. "Dedicated opera fans will want to hear it," he says. Jolly thinks Berio's variation will need the patronage of star conductors if it is to stand a chance of longevity. "If they support it," he says, "it could spread like wildfire. [...]"⁹

⁹ James Inverne: *Beginning of the End*, 2002. <https://time.com/archive/6883246/beginning-of-the-end-2/>

Alexandra Wilson

A suitable ending?

Excerpt

Sentimentality seemed no longer to equate to sincerity by the late 1920s; perhaps in truth it never really had. [...]. Puccini, whose reputation had been built on his sincerity, had in fact been regarded by some as a puppet-master from the outset, but for such concerns to re-emerge in 1926 at what should have been a moment of national celebration was little short of disastrous. Only some years after the *Turandot* premiere would the Italian critics – and even then only the most forward-thinking – be prepared to accept that the cold, mechanical Turandot might actually represent the new 'real' Puccini. Writing in the forward-looking *Rassegna musicale* a decade later, Renato Mariani proposed an alternative reading of Puccini's work. Despite the fact that 'it was always asserted and it is still asserted that the real Puccini, the best Puccini, the authentic Puccini is expressed completely only in *Manon*, in *Bohème*, and in *Butterfly*, Mariani's personal, controversial, opinion was that Puccini's ignored, criticised and misunderstood late style – as found in *La fanciulla del West*, the first two operas of *Il trittico* and *Turandot* – was the composer at his most sincere:

The authentic musician is here: the artistic and human toil that led him from Mimi to Turandot was necessary and urgent; without such labour his oeuvre would have appeared, today, decidedly incomplete. ... To deny this Puccini, to deny in *Turandot* the positive values of healthy, living modernity, of absolute indisputable contemporaneity, is to fail to appreciate the best of his art.

Amid the fanfares that surrounded *Turandot* in 1926, it seemed that Puccini had in fact pleased few listeners with his much-hyped, supposedly most 'sincere' work. Rather, it was an opera characterised by tensions and dichotomies at every level, between the two heroines, between the human and the machine, between the two stylistic manners, between past and present, between what Puccini intended and what the critics perceived: more of a transitional work than the decisive end-point that the critics expected. They fought over which of Puccini's 'voices' in his last opera was 'sincere', but both female principals in *Turandot* were, in their own way, different sorts of masks, used by Puccini as part of a cautious re-evaluation of his aesthetic approach, a critique of his own artistic strategies in a work of stylised gestures that seemed to send up the very excesses of opera itself. *Turandot* can be seen both as a re-evaluation of the aesthetics of opera



in the twentieth century and as an illustration of the contingent, constructed nature of modernity. Multivalent conceptions of what it meant to be modern jumbled together both in the reception of *Turandot* and in the opera itself, with Puccini's use of several different musical voices destabilising the idea that there was one particular way in which 'modern' ideas might be expressed. Within such a work, any quest to find the 'real' Puccini was futile.¹⁰

¹⁰ In: Alexandra Wilson: *The Puccini Problem. Opera, Nationality, Modernity*. Cambridge University Press, 2007, pp. 218–220.



I am friendless...

Nineteen months before his death, on 3 March 1923, Puccini penned some verses, afterwards discovered among his papers. They speak for themselves:

*I am friendless
And alone
Even music
Saddens me.
When death comes
To call me
I shall find happy repose.
Oh, how hard is
my life!
Yet to many
I seem happy.
But my successes?
They pass . . .
and little remains.
They are ephemeral things:
Life runs on
Toward the abyss.
The young
take pleasure in life,
Yet who
heeds it all?
Youth
is soon past
And the eye scans
eternity.*

*Giacomo Puccini*¹¹

¹¹ In: Mosco Carner: *Puccini. A Critical Biography*. Alfred A. Knopf, New York, 1959.



Rálik Szilvia, Kriszta Kínga

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* **Mátrai Diána Eszter**
Fordítás *Translation:* **Jávorszky György**
Fotók *Photos:* **Berecz Valter, Nagy Attila**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozefa**
Megjelent 2024-ben *Published in 2024*



László Boldizsár, Sümegi Eszter

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN

