OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Giuseppe Verdi

Traviata

La traviata

Sáfár Orsolya, Boncsér Gergely

Tartalom

Alkotók és szereposztás 4
Cselekmény 7
Kinek van több joga a szerelemhez? – interjú Anger Ferenc rendezővel 8
Az örök téma: a „bukott nő” 13
Hommage à Marie Duplessis 15
A. D. 20
Egy kurtizán és egy komponista találkozása 25
A Traviata születése, bukása és diadala 26
A bukásból felemelkedő angyal 29
Bibliográfia 31

Contents

Cast and creative 4
Synopsis 34
Who has more of a right to love? – an interview with stage director Ferenc Anger 38
The ever so popular theme of the fallen woman 41
Hommage à Marie Duplessis 45
A. D. 48
An encounter between a courtesan and a composer 52
The conception, failure and triumph of La traviata 54
The angel who ascends after falling 58
Bibliography 61

Giuseppe Verdi

Traviata

La traviata

Opera két részben, három felvonásban, olasz nyelven, magyar, angol és olasz felirattal
Opera in two parts, three acts, in Italian, with Hungarian, English, and Italian subtitles

Szövegíró *Libretto* **Francesco Maria Piave**
Rendező *Director* **Anger Ferenc**
Látványtervező *Set and costume designer* **Zöldy Z Gergely**
Koreográfus *Choreographer* **Venekei Marianna**
Dramaturg, magyar nyelvű feliratok *Dramaturg, Hungarian subtitles* **Kenesey Judit**
Angol nyelvű feliratok *English subtitles* **Arthur Roger Crane**
Karigazgató *Chorus director* **Csiki Gábor**

Bemutató: 2016. június 24., Margitsziget / 2016. szeptember 24., Operaház
Premiere: 24 June 2016, Margaret Island / 24 September 2016, Opera House

Violetta Valéry **Kolonits Klára / Sáfár Orsolya / Pasztircsák Polina**
Flora Bervoix **Fürjes Anna Csenge**
Annina **Sahakyan Lusine / Vincze Klára**
Alfredo Germont **David Esteban / Boncsér Gergely / Szappanos Tibor**
Giorgio Germont **Şerban Vasile / Kelemen Zoltán / Szegedi Csaba**
Gastone **Ujvári Gergely**
Douphol báró *Baron Douphol* **Káldi Kiss András / Cseh Antal**
d'Obigny márki *Marquis d'Obigny* **Fülep Máté**
Grenvil doktor *Doctor Grenvil* **Zajkás Boldizsár / Pataki Bence**
Giuseppe **Oláh Levente Máté / Nótás György**
Küldönc *A messenger* **Andrássy György / Bagdi Tamás**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara, valamint a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatói és a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei
Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus, students of the Hungarian Dance University, and students of the Hungarian National Ballet Institute

Karmester *Conductor* **Dénes István / Jankó Zsolt**

Boncsér Gergely, Pasztircsák Polina

Cselekmény

I. felvonás

Violetta Valéry Párizs legtündöklőbb kurtizánja, akinek súlyos tüdőbaja miatt egy időre vissza kellett vonulnia a társasági élettől. Most újra bált ad, amin párizsi bohémek, előkelő és gazdag urak ugyanúgy megfordulnak, mint Violetta orvosa és más kurtizánok, így például a közkedvelt Flora. Violettát kitartója, a gazdag Douphol báró oldalán látjuk, az estélyen azonban bemutatják neki a fiatal Alfredo Germont-t, aki nyíltan udvarolni kezd a nőnek. Mint kiderül, a férfi már egy éve szerelmes Violettába. Mikor Violetta elszédül, Alfredo aggódva próbálja őt meggyőzni, hogy hagyjon fel az önpusztító életmóddal, és válassza az ő szerelmét. Violetta vívódik: feladhatja-e a fényes, mulatozással teli, ugyanakkor sivár életet azért, hogy végre először igazán szeressék és viszontszerethessen.

II. felvonás

Három hónappal később Violetta és Alfredo Párizstól nem messze, vidéken élnek boldog szerelemben. Az önfeledt vidéki élet azonban nem olcsó mulatság, és Violetta a kiadásokat fedező pénzt értékeinek eladásával teremti elő. Amikor erre Alfredo rádöbben, elönti a szégyen, és Párizsba siet, hogy pénzt szerezzen.

Violetta levelet kap, melyben Flora invitálja őt bálba aznap estére – de hiába: Alfredo távollétében Alfredo apja, Giorgio Germont érkezik, hogy rábeszélje a nőt: hagyja el Alfredót, hiszen egy kurtizánnal folytatott kapcsolat kompromittálja az egész Germont családot. Violetta szíve majd' megszakad, de végül megígéri Germont úrnak, hogy meghozza szerelme családjáért ezt az áldozatot. Csak egyet kér: mondják majd el Alfredónak az igazságot, ha ő már nem lesz többé. Az idős Germont őszintén meglepődik a nő nagylelkűségén, és távozik.

Violetta nehéz szívvel nekilát, hogy levélben búcsúzzon el szerelmétől, ám a visszatérő Alfredo meglepi őt. A nő könnyek közt öleli magához szerelmét, majd felindultan elrohan. A mit sem sejtő Alfredónak nem sokkal később meghozzák Violetta levelét, amelyben szakít a férfival. Giorgio Germont érkezik újra, fiát vigasztalja, akit arra kér, hogy térjen vissza családjához. Alfredo megtudja, hogy Violetta elfogadta a meghívást aznap estére Flora báljába, és azt hiszi, szerelme a régi élete és a báró miatt hagyta őt el. A dühtől elvakultan bosszút esküszik.

Ugyanaznap este Flora álarcosbálján az a hír járja, hogy Violetta és Alfredo szakítottak. A váratlanul megjelenő férfi maga igazolja a szóbeszédet. Amikor Violetta is megérkezik a báró karján, Alfredo kihívó megjegyzéseket tesz a bárónak, aki sértetten „párbajra" hívja a fiatal Germont-t: nagy tétben kezdenek kártyázni. Alfredo egyre nyer, a feszültség pedig egyre nő. Flora vacsorázni hívja a vendégeket, így Violetta négyszemközt maradhat Alfredóval. Arra kéri a férfit, menjen el az estélyről, nehogy elmérgesedjen a helyzet Alfredo és a báró között. A boldogtalan férfi kéri szerelmét, hogy térjen vissza hozzá, ám a nő az idős Germont-nak tett ígéretét megtartva azt hazudja Alfredónak, hogy a bárót szereti. A fiatalember az egész vendégsereg előtt megszégyeníti Violettát.

III. felvonás

Violetta haldoklik. Magára maradt; csak szolgálója, Annina és a doktor tartottak ki mellette. Szobájába a párizsi karnevál zaja szűrődik be. Violetta elvesztett szerelmére gondol, és búcsúzik az élettől. Váratlan látogató érkezik: Alfredo, akinek apja elmondta a teljes igazságot. Boldogan öleli magához imádottját, Violetta azonban erőtlenül omlik vissza az ágyra. Az idős Germont is megérkezik fia után, hogy kifejezze háláját, ám késő: Violetta szerelme karjában hal meg.

Kinek van több joga a szerelemhez?

Interjú Anger Ferenc rendezővel

A *Traviata* igazi kihívás minden rendező számára, hiszen vitán felül az operairodalom legnépszerűbb művéről van szó, amelyről szinte mindenkiben él egyfajta kép a Zeffirelli-film, a sok klasszikus előadás, vagy épp az elmúlt évek híres modern rendezései kapcsán. Ön milyen nyomon indult el, amikor az új produkció világán gondolkodott?

A *Traviata* népszerűsége áldás és átok egyszerre, hiszen ez az opera hihetetlen tömegeket vonz, viszont az emberek többsége óhatatlanul valamiféle elvárással ül be a nézőtérre, és ez megnehezítheti azt, hogy a mű mélyebb rétegeit is sikerüljön felfedezni egy előadásban. A legtöbb operától eltérően ebben a darabban viszonylag kevés utalás van a korra, amelyben játszódik, és ezzel Verdi és Piave nagy szabadságot hagytak a rendezőknek. A *Traviata* felkínálja magát az aktualizálásra – ez azonban csapda. Ez az opera egy „kisreálban" játszódó kamaradarab, ennél fogva triviális, egyszerű megoldások irányába hajlamos terelni az alkotókat. Ha csupán egy korhű vagy éppen modern életképben merül ki a látvány és a játék, akkor könnyen elsikkadhat a mű lényege, lelke, költészete. Éppen ezért Zöldy Z Gergely látványtervezővel igyekeztünk kerülni azt, hogy egyértelműen korhű vagy modern, illetve túlzottan reális világot alkossunk – arra törekedtünk, hogy egy olyan teret sikerüljön létrehozni, ami segít érzékeltetni a darab mélyebb mondanivalóját és hangulatát. Így jutottunk el egy olyan, modern jegyeket viselő, de mégis kortalan, letisztult, egyszerű díszlethez, ami reményeink szerint segít közvetíteni a zene és a szöveg szimbolikáját, költészetét. Mind a négy kép szinte „üres térben" játszódik, amit egy külső, magasabb és egy belső, mélyebben fekvő részre bontottunk; az őket elválasztó üvegfalak pedig hol sötétek, hol áttetszőek – ezáltal a főszereplő érzelmi világát is árnyaltabban lehet megmutatni. Arra törekedtünk, hogy az alapvetően üres, letisztult térben lehetőleg kevés eszközzel (bútorral, kellékkel) dolgozzunk, és a mindennapi, funkcionális tárgyakba sikerüljön belecsempészni az opera szimbolikáját. Így született meg a felhő-motívum, ami a kanapékon, párnán, takarón, és Violetta egyik ruháján egyaránt megjelenik, és a mennyhez kapcsolódó képzeteket (boldogság, angyal, halál) hivatott jelképezni. Hasonló módon köszön vissza a párizsi „tömeges magány" sivatagának repedezett padlómintája a törékeny, hervadó, és végül összetört szívű Violetta jelmezén. Igyekeztünk megmutatni, hányféle funkciót tölthet be egy bútor: a túlméretezett kanapé nem csupán báli ülőalkalmatosság, hanem nászi, beteg- és halotti ágy is, amelyben – akárcsak a párizsi tömegben – szinte eltűnik az ember. Hangsúlyos a virág-motívum is: Verdinél nem köszön vissza szó szerint Dumas „kaméliája" – szöveg szinten csak mint „virág" jelenik meg. Mi a szerelem legáltalánosabb virágát, a vörös rózsát választottuk.

A *Traviata* óriási drámai helyzeteket sűrítő opera. Szerettem volna a mű sokszor túlzottan patetikus élét ellenpontozni kissé azáltal, hogy banális, már-már komikus elemeket szőttem bele – ahogyan ez oly sokszor előfordul az életben is: a drámai pillanatokban gyakran akad valami komikus, oda nem illő elem. Miközben például Germont arról próbálja meggyőzni Violettát, hogy hagyja ott Alfredót, odakint az inas végig ablakot pucol. Ezekkel a komikus elemekkel nem gyengíteni, hanem éppen erősíteni kívánom a drámai hatást.

Milyennek találja Violetta és Alfredo szerelmét?

Érdekes szerzői döntés, hogy a két szerelmest nem látjuk boldog pillanataikban: az I. felvonásban történik a Találkozás, amit azonban a II. felvonás elején rögtön a három hónapja tartó kapcsolat problémái váltanak fel. Számomra az a legizgalmasabb ebben a szerelemben, hogy az ő a hazug társadalmukban ennek a szerelemnek nem lenne szabad megtörténnie: viszonyt folytathatnak, de szerelembe esni nem szabad. Violetta és Alfredo tehát eltér a „normáktól" – a „normális" válik „abnormálissá". Felmerül az a kérdés, hogy mi számít akkor elfogadhatónak: milyen szerelem? És mi alapján tisztább, becsesebb az egyik szerelem, kapcsolat a másiknál? Többek közt ezért hoztam be a II. felvonásban a színre Alfredo húgát. (Ez „nem az én találmányom"; több rendező élt már előttem ezzel a fogással.)

Azt szerettem volna, hogy leomoljanak a sztereotípiák. Kinek van több joga a boldogsághoz? Egy bukott vagy egy erényes nőnek? Egy szép vagy egy csúnya embernek? Szegénynek vagy gazdagnak? Fiatalnak vagy öregnek? Kinek van joga dönteni erről? Az idős Germont-nak van-e joga hozzá? Violettának van-e joga megfosztani Alfredót a boldogságától? Hibáztathatjuk-e Alfredót, amikor nyilvánosan megalázza a szerelmét, mert azt hiszi, a pénzért hagyta el őt? Hibáztathatjuk-e Germont-t, amiért ekkora áldozatot kér Violettától? Ebben a darabban nincsenek rosszak és jók. Minden szereplőnek saját értékrendszere és igazsága van. Az volt a célom, hogy elgondolkodhassunk: mi az egyes szereplők motivációja, milyen indulatok, érzelmek vezérlik őket egy-egy szituációban?

Szokás volt Verdi korában balettbetétet illeszteni az operákba. A *Traviatá*ban is akad egy: a II. felvonásban, a Floránál rendezett bálban, ami sokszor okoz fejtörést a rendezőknek, hiszen a jövendőmondó cigányok és a torreádor-ballada jelenete némiképp kilóg a dráma szövetéből.

A *Traviatá*ban két báli jelenet is van, amik véleményem szerint nagyon különbözőek, és ehhez éppen ez a táncbetét adta a kulcsot. Florát a legtöbb előadásban Violetta szívélyes barátnőjeként ábrázolják, de az én olvasatomban az ő alakja összetettebb ennél. Violettának nincsenek barátai. Azokból, akiket annak hisz, nem marad mellette senki, amikor bajban van. Flora maga is kurtizán, méghozzá szinte már népszerűbb is a sokat betegeskedő Violettánál. A két nő viszonya szívélyesnek tűnik, ám valójában egymás riválisai. A darab elején így mentegetőznek a Violetta báljából elkéső vendégek: *„Floránál játszottunk"*. Vagyis: nála már jobban lehet szórakozni. Ezt a különbséget szerettem volna megmutatni a II. felvonásban a Floránál rendezett bálban. Violetta estélyén a vendégek számára egyetlen dolog érdekes: hogy a nő hosszú betegeskedés után először fogad újra társaságot. Violetta haldoklik, ezt mindenki tudja. Arra kíváncsiak, hogy milyen állapotban van a szép kurtizán. Az embernek szinte az az érzése támad, mintha katasztrófaturizmus zajlana az I. felvonásban. (*„De maga is velünk mulat?"* – kérdezik provokatívan a vendégek a házigazdát.) Flora bálján azonban valami érdekesebbnek kell történnie. Nekem azok a zavarbaejtő privát *party*k jutottak eszembe, ahová előszeretettel hívnak előadó- vagy képzőművészeket a házigazdák, hogy vendégeiket szórakoztassák, lenyűgözzék. Ez régen is így volt, ma is így van. Innen jött az ötlet, hogy a jelmezesek balettjének témája a *Hófehérke* meséjének furcsa parafrázisa legyen, ami fonák módon egy kicsit Violetta történetére is rímel: egyszerre elvenedik meg benne egy világszép lány idealizált szerelme, és a halál is. Az extravagáns *party*k adták azt az ötletet is, hogy Floránál egy bizarr kiállítás megnyitója zajlik éppen: a kiállított tárgy egy hatalmas medencecsont, illetve a vendégek is annak egy kisebb mását viselik fejdíszként. A medencecsont a koponyához hasonlóan a halál attribútuma; ám míg az utóbbi az emberi értelemre, az előbbi a nemiségre, a szexualitásra utal. Ebben az előadásban ez a tárgy vált jelképévé ennek a züllött, értelmiségi *demi-monde* társaságnak, amibe ugyanúgy beletartoznak írók, orvosok, mint nagyvilági ifjak vagy kurtizánok. Violetta ismét hosszú idő után mutatkozik újra társaságban, és ezúttal is árgus szemmel figyeli őt a pletykára éhes tömeg, hiszen hallották, hogy a nő szakított Alfredóval és már újra a báróval van. Amikor Violetta belép, csontváz-szerű emberek fogadják, és egy üvegkoporsón kínálják hellyel. Ezekkel a hatásokkal is azt az összetett lelkiállapotot szerettem volna érzékeltetni, amiben Violetta ezen a bálon van: a betegség lázas delíriumát, a halál leheletét, a vívódást, kétségbeesést, amit végül a nyilvános megaláztatás követ.

David Esteban, Kolonits Klára

Az örök téma: a bukott nő

„Nézzétek csak meg, milyen előnyére válik Dubarry a tizennyolcadik századnak, Ninon de Lenclos a tizenhetediknek, Marion de Lorme a tizenhatodiknak, Imperia a tizenötödiknek, Flora a római köztársaságnak, melyet örökösévé tett, s amely a szép nő hagyatékából le tudta törleszteni államadósságát! Mi lenne Horatius Lydia nélkül, Tibullus Delia nélkül, Catullus Lesbia nélkül, Propertius Cynthia nélkül, avagy Demetrius Lamia nélkül, hiszen még ma is egyedül neki köszönheti a dicsőségét?"

(Balzac: Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága,
Első rész: Hogyan szeretnek a rossz nők?
Fordította: Lányi Viktor)

La traviata: az eltévelyedett/helyes útról letért nő. Már az ókor óta közkedvelt és visszatérő téma volt ez az életben és az irodalomban egyaránt – és lássuk be, az maradt a mai napig. A francia irodalomban Jean de Meung (kb. 1240-kb. 1305) középkori *Rózsa-regényétől* Villon (1431-1463) fülledt balladáin, Prévost abbé 1728-ban publikált *Manon Lescaut*-ján, és Sade márki (1740-1814) írásain át vezetett az út a XIX. századig, amikor Victor Hugo *Marion Delorme* (1828) című színdarabjával, Eugène Sue *Párizs titkai* (1842) és Balzac *Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága* (1842) című regényével, és a XIX. századi francia költők verseivel szinte divattá vált a helyes útról letért nők ábrázolása az irodalomban. Az egyik legtöbb vitát kiváltó és hihetetlen népszerű regényt, *A kaméliás hölgy*et ifj. Alexandre Dumas 1848-ban írta. Ezt követően jelentette meg Flaubert a *Bovarynét* (1856), Hugo *A nyomorultak*at (1862) és Zola a *Nanát* (1880). De vajon mitől lett „sláger" ez a téma a XIX. században – és mitől lett olyan nagy az érdeklődés a társadalmilag és szociálisan érzékeny művek iránt?

Az 1840-50-es években létezett egy, az ifj. Alexandre Dumas által *demi-monde*[1]-nak keresztelt réteg, amelynek tagjai szabados, laza erkölcsű életmódjukról voltak híresek, és a legfelsőbb körök szokásait és életmódját utánozták – rendszerint anélkül, hogy az ahhoz szükséges eszközökkel (rang, pénz) rendelkeztek volna. Tagjai között gyakran akadtak rosszhírű egyének és kurtizánok, virágzott körükben (is) a prostitúció és a szerencsejáték. A *demi-monde* és a *beau monde* (felsőosztály) közötti „szakadék"

1 demi-monde (francia): „félvilág". A kifejezés ifj. Alexandre Dumas-tól származik: egyik 1855-ös drámája viselte ezt a címet.

azonban hazugság és álszentség volt. Szinte általánosan elfogadott és nyílt titok volt, hogy a legtöbb férfi szeretőt tartott ki, akibe azonban tilos volt beleszeretnie. Azokat a lányokat pedig, akik az esküvő előtt elvesztették szüzességüket, kitaszította magából a társadalom, a kis *traviaták* pedig nem találtak más túlélési formát, mint hogy áruba bocsátották a testüket. Ha szerencséjük volt, kis *grisette*-ből[2] feljebb verekedték magukat a ranglétrán: a *lorette*-en[3], *lionne*-on[4], színésznőcskén vagy „balettpatkányon" *(petit rat)* át több lépcső vezetett a hierarchia legtetejére, az ún. *grande horizontale*-ig[5]. Azok a prostituáltak, akiknek sikerült magukat felküzdeniük a *demi-monde*-körökbe, nem férjet vagy szerelmet kerestek, hanem pénzt, fényes életet és drága ajándékokat, és addig voltak csak hűek szeretőjükhöz, amíg érdekük fűződött hozzá. Vadász Sándor így ír a témában:

„Meghatározó volt, hogy származásukra és múltjukra való tekintet nélkül a rendőrség nem háborgatta őket – vagy csak kivételes esetben –, mivel előkelő férfi pártfogóik védelmet biztosítottak számukra. Jellemző volt továbbá, hogy sohasem társultak más nőkkel, egyedül laktak apartmanjaikban – ez volt a leggyakoribb eset – vagy külön palotáikban, ami csak a legelőkelőbbeknek adatott meg. Ügyfeleik kizárólag gazdag emberek voltak: külföldi arisztokraták, a francia pénzvilág és az ipar mágnásai, a párizsi »jó burzsoázia« tagjai, valamint nagypénzű vidéki földbirtokosok. Ezek a nők sohasem folyamodtak ahhoz a módszerhez, hogy az utcán toborozzák pártfogóikat. Csakis annak adták el magukat, akik megtetszettek nekik, tehát fenntartották a választás – és a napi időbeosztás – jogát. Ugyanis gyakorta több szeretőt tartottak, megosztva közöttük napjaikat és éjszakáikat. Párizson kívül csak a vidéki nagyvárosokban, továbbá üdülő- és fürdőhelyeken lehetett velük találkozni. (...) Voltak közöttük deklasszáltak, valamely botrány áldozatai, elváltak és olyanok, akiket a férjük vagy a szeretőjük elhagyott. Más típust képviseltek a víg özvegyek és a gazdag külföldi nők. Vagyis többségük nem magából a népből, hanem a burzsoázia alsó, »népi« rétegéből érkezett.

A párizsi félvilági nő különleges életmódot folytatott. Kedvelte a Villiers, az Étoile és a Trocadéro sugárúton épült palotákat, de beérte szerényebb apartmannal is valamelyik divatos kerületben. Bárhol is lakott, arra törekedett, hogy a lehető legfeltűnőbb luxus körülményei közt élhessen. Nagyon későn kelt, nagyszámú cselédség vette körül. Délután négy óra előtt nemigen mozdult ki otthonából. Miután kocsisa előállította a csillogó hintót, a főváros kedvelt parkjába, a Bois de Boulogne-ba vitette magát, hogy megtekintsen egy lóversenyt vagy részt vegyen valamelyik kiállítás megnyitásán. Esténként színházba ment, főként a bemutatók vonzották. A kulturális rendezvények látogatására azért volt szüksége, hogy műveltségét gyarapítva új ismeretekre, információkra tegyen szert, amelyeket aztán a késő esti vagy éjszakai vacsorák, pontosabban csevegések során kamatoztatott vendéglőkben vagy a barátainál."[6]

A legfinomabb családok szóba sem álltak olyan famíliával, akiknek valamely tagja összefüggésbe hozható volt efféle nővel.

Párizs tele volt törvénytelen gyerekekkel, leányanyákkal, adósokkal, uzsorásokkal és bűnözőkkel, miközben a társadalom javarészt saját álszentségének köszönhette ezeket a szociológiai anomáliákat és problémákat. Erre igyekeztek felhívni a figyelmet a kor írói.

2 grisette: munkásosztálybeli nő (pl. varrónő), akinek alkalmanként voltak „fizető vendégei"

3 lorette: olyan örömlány, aki már szinte kizárólag a prostitúcióból él meg

4 lionne: egyetlen férfi által kitartott kurtizán

5 grande horizontale: előkelő és drága, „legfelsőbb osztálybeli" kurtizán, akinek szeretői/kitartói magas rangú férfiak

6 In: Vadász Sándor. Párizs örömlányai. In: Rubicon. 1998/7.

Hommage à Marie Duplessis

„Párizs a velejéig romlott. Néhány napja minden politikai, művészeti és gazdasági kérdést hanyagolnak a lapok. Mind eltörpülnek egy sokkal fontosabb esemény mellett: a demi-monde egyik csillagának, Marie Duplessis regényes halála mellett."

(Charles Dickens)

Alphonsine Plessis egy normandiai faluban jött a világra és nehéz körülmények közt nevelkedett: édesanyja, férje kegyetlenkedése miatt kénytelen volt elhagyni a családját, a legendák szerint pedig az apa a csinos kis Alphonsine-t kész volt eladni a cigányoknak vagy éppen vagyonos, idős uraknak. A lány 14 éves kora körül Párizsba került, és cselédmunkából tartotta fenn magát, hogy éhen ne haljon. Azután elkezdődött az I. Lajos Fülöp-korabeli *„pretty woman"* történet: Alphonsine végigjárta a korabeli kokottok

ranglétráját, míg végül igazi *grande horizontale*-lá nőtte ki magát. 16 éves volt, amikor a Palais Royal egyik étteremtulajdonosa felfigyelt rá, és magához vette: etette, öltöztette, és olykor magával vitte a feltűnően szép lányt egy-két társas eseményre. Az egyik ilyen estélyen akadt meg rajta a szeme Agénor de Guiche grófnak, aki az első komoly szeretője és kitartója lett a fekete hajú, fehér bőrű, vékony lánynak. A mélyszegénységből érkező normandiai csitriből csakhamar írni-olvasni tudó, művészetben és közéleti témákban egyaránt jártas, elegáns kurtizán lett, akit immár Marie Duplessis néven ismert meg Párizs. Marie csakhamar a *demi-monde* királynőjévé vált, akinek szalonjában a kor kiválóságai is megfordultak, és akit még az erényes, előkelő hölgyek is kíváncsian bámultak meg, amikor délutánonként kikocsizott a Champs-Elysées-re.

Guiche gróf után egyre gazdagabb szeretői lettek. Közülük meghatározó szerepet töltött be az életében Édouard Perrégaux[7], akivel igazi szerelemmel szerették egymást, illetve az idős Stackelberg gróf, akit Marie a saját, tüdőbajban elhunyt leányára emlékeztett, és aki – inkább támogatóként, mint szeretőként – a kurtizán legtöbb kiadását állta. (A fényűző életvitelhez – lovak, kocsik, ruhák, ékszerek, színház, vacsorák, bálok, szerencsejáték stb. – évente mintegy 100.000 aranyra volt szükség.) Marie délután 2-nél előbb ritkán kelt fel; délutánonként kikocsizott a Bois de Boulogne-ba, esténként rendszerint valamelyik színház páholyában tűnt fel, majd hajnalig mulatott. 1844-ben egy szeptemberi estén mutatták be neki ifj. Alexandre Dumas-t a Théâtre de Variétés-ben, akivel csakhamar viszonyt kezdtek. Kapcsolatuk alig egy évig tartott, mivel az akkor húsz éves, jobbára csak a szórakozásnak élő fiatalember nem volt olyan anyagi helyzetben, hogy Marie igényeinek megfeleljen, viszont betegesen féltékeny volt a lány többi szeretőjére. A fiatal Dumas mellett/után Duplessis kisasszony egyik leghíresebb szeretője Liszt Ferenc (1811-1886) volt, aki később így nyilatkozott az elbűvölő kurtizánról: *„Ha szegény Marie Duplessis-re gondolok, szívemben egy régi elégia rejtélyes húrja rezdül."* 1846 februárjában Marie Angliában összeházasodott Perrégaux-val, (a házasság Franciaországban érvénytelen volt), de amint hazatértek Párizsba, Perrégaux apja miatt elváltak útjaik. Marie ezután Liszttel akart tartani a zongorista koncertkörútjára, de a férfi 1846 tavaszától nem adott hírt magáról az akkorra már nagyon beteg lánynak. Marie-nál 18 éves korában jelentkeztek először a tüdőbaj tünetei, amelyek egy németországi utazás során átmenetileg csillapodtak ugyan, de újra gyötörni kezdték a lányt, amint visszatért korábbi mulatozó, kimerítő életmódjához. Párizs legjobb orvosai kezelték – de hiába. 1847 januárjában jelent meg utoljára társaságban. Ekkorra gazdag szeretői, bohém barátai sorra elmaradoztak mellőle, és csupán hű cselédje, Clothilde tartott ki mellette. Marie Duplessis, aki 7 éves karrierje alatt a francia főváros egyik legismertebb közéleti személyiségévé vált, 1847. február 3-án (alig 23 éves korában) hunyt el. Haláláról kivételes módon nem egy, hanem három teljes napig beszélt Párizs.

„Egyike volt azon utolsó és kivételes kurtizánoknak, akiknek volt szíve. Kétségkívül emiatt is halt meg ilyen fiatalon. Volt benne szellem és közöny is. Szegényen végezte egy fényűző lakásban, amit a hitelezői foglaltak le. Veleszületett kellemnek volt birtokában, jó ízléssel öltözködött, méltósággal, szinte nemesi módon járt. Olykor azt hitték róla, hogy arisztokrata."

(ifj. Alexandre Dumas, 1867)

„A boldogtalan! Magányra volt szüksége... mindig körülvette valaki. Csendre volt szüksége... vég és szünet nélkül ugyanazokat a szavakat súgták fáradt fülébe. Nyugalmat akart! Bálokba és a tömegek közé vitték. Szeretetre vágyott! ... Azt mondták neki, hogy szép. Ellenállás nélkül adta meg magát ennek a forgatagnak, ami elemésztette. Micsoda fiatalság!"

(Jules Janin író-kritikus előszava
A kaméliás hölgy harmadik kiadásához)

7 valójában ő volt az a férfi, aki ifjabb Dumas műveiben Armand Duval alakjának mintája volt

Fürjes Anna Csenge, Káldi Kiss András, Sáfár Orsolya, Boncsér Gergely, Ujvári Gergely és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

A. D.

Ifj. Alexandre Dumas-ban és Marie Duplessis-ben két dolog bizonyosan közös volt: mindkettejüknek hányattatott volt a gyermekkora, és bizonyos értelemben mindketten a társadalom perifériáján élő, törvényen kívüli embernek érezték magukat: Marie azért, mert kurtizán volt, a fiatal Dumas pedig azért, mert gyermekkorában évekig fattyúként tartották számon. (Ez a kettősség és kirekesztettség meghatározó élmény volt az író számára: egész életében rendkívül érzékeny volt a társadalmi és szociális problémákra, amelyek több művében is központi témává váltak.[8])

Dumas szerelemgyerekként, avagy – kevésbé romantikusan fogalmazva – törvénytelen gyerekként jött a világra, akit 7 éves koráig nem ismert el az apja, ezért addig a kis Alexandre vidéken nevelkedett, nagy szegénységben. 1831-ben azonban – amikorra id. Dumas-nak sikerült hírnevet szereznie és egzisztenciát teremtenie –, fiát saját nevére vette, anyjától elszakította, és a lehető legjobb bentlakásos iskolákban neveltette. Apja vezette be őt az előkelő párizsi körökbe is. A „nagy író fia" 20 éves korára nagyvilági életet élt, és nemigen foglalkozott mással, mint adósságainak szaporításával. 1844 őszén szeretett bele az elragadó, ám túlontúl „drága" Marie Duplessis-be, aki miatt további adósságokba verte magát. 1845. augusztus 30-án kénytelen volt szakítani a kurtizánnal:

Drága Marie-m,

Nem vagyok sem oly gazdag, hogy úgy szerethessem magát, ahogy szeretném, sem pedig oly szegény, hogy úgy szerethessen, ahogy Ön szeretné. Feledjük hát mindkettőt – Ön egy nevet, amely az Ön számára bizonnyal többé-kevésbé közömbös, és én egy boldogságot, amely a számomra elérhetetlenné vált.

Hasztalan mondanom, milyen szomorú vagyok, hisz tudja jól, mennyire szeretem. Hát Isten vele. Önnek elég nagy a szíve, hogy megértse levelem indítékát, és elég okos ahhoz, hogy megbocsásson.

Ezer emlékkel,

A. D.

8 A szerelem gyermeke című dráma 1858-ból, A Clémenceau-ügy című regény 1867-ből.

Ezután határozta el, hogy írásból fogja fenntartani magát és rendezi anyagi helyzetét: verseket, egyfelvonásos színdarabokat kezdett írni. Egy hosszabb külföldi útról hazatérve értesült Marie halálhíréről, ami rendkívüli hatással volt rá: a lány emléke ihlette *A kaméliás hölgy* című regényét, amely az ifjabb Dumas egész életművének legfontosabb darabjává vált, és a fiatal írónak valódi hírnevet hozott.

Dumas a narrátor szerepébe helyezkedve meséli el a tüdőbajban elhunyt Marguerite Gautier tragédiáját, akit igaz szerelme, egy bizonyos Armand Duval gyászol. Bár az A. D. monogram Alexandre Dumas-éval egyezik meg, a regényben mégsem saját szerelmének történetét meséli el a szerző: A. D. alakja inkább Edouard Perrégaux-éval azonosítható, aki feltehetően az egyetlen férfi volt, akihez Marie-t igazán mély érzelmek fűzték.

A regény 1848 júliusában jelent meg, és nagy visszhangot keltett: egyesek botrányosnak találták, mások rajongtak érte. Több színházi szakember is noszogatta a fiatal szerzőt, hogy írjon színdarabot a regényből; Dumas 1849 nyarán el is készítette a színpadi változatot, ám a darab bemutatása több mint két évig váratott magára a cenzúra miatt. Végül szinte napra pontosan Marie Duplessis halálának 5. évfordulóján, 1852. február 2-án került sor az ötfelvonásos darab ősbemutatójára a párizsi Théâtre du Vaudeville-ben. Májusig mintegy száz előadást ért meg a színmű első szériája, amelyek egyikén egy olasz zeneszerző is a nézők között ült...

Pasztircsák Polina, Kelemen Zoltán

Șerban Vasile, Boncsér Gergely

Egy kurtizán és egy komponista találkozása

Giuseppe Verdi 1851 szeptemberétől 1852 márciusáig Párizsban tartózkodott; és ottléte alatt megtekintette *A kaméliás hölgy* színpadi változatát is a Théâtre du Vaudeville-ben. Az érzékeny lelkű olasz zeneszerzőt két okból is megérintette a francia kurtizán tragédiája: egyrészt fiatalon elhunyt első felesége, másrészt akkori társa miatt.

Verdit első nagy szerelmét, Margherita Barezzit 18 évesen jegyezte el, majd öt év jegyesség után, 1836-ban vette feleségül. Két gyermekük született, ám a házaspár boldogsága nem tartott sokáig: 1837-ben kislányukat, 1838-ban kisfiukat vesztették el, 1840-ben pedig a mindössze 26 éves Margherita is meghalt agyvelőgyulladásban. Nem csoda, ha a halálos beteg, ráadásul ugyanazt a keresztnevet viselő Marguerite Gautier tragikus története első nagy szerelmének halálára emlékeztette a komponistát.

A másik meghatározó asszony Verdi életében Giuseppina Strepponi, avagy „Peppina" volt, aki 1830-43 között elismert szopránénekesnőként több Verdi-operában is sikert aratott. A zeneszerzővel 1839 őszén ismerkedtek meg az *Oberto*[9] kapcsán, majd a *Nabucco* pármai bemutatásakor, 1843 tavaszán is együtt dolgoztak. (Egyes források szerint már innen datálható a szerelmük.) Nem sokkal később Strepponi hangja tönkrement: visszavonult, 1846 októberében pedig Párizsba költözött, ahol énektanítással foglalkozott, és hamar bekerült a fontosabb párizsi körökbe. (Több, mint valószínű, hogy Marie Duplessist is látta még.) Verdi az 1847-48-as éveket javarészt Párizsban töltötte; ekkor találtak egymásra Peppinával, akivel csakhamar élettársak lettek. Ezt a törvénytelen kapcsolatot azonban hosszú éveken át elítélte és támadta a közvélemény: a XIX. századi olasz pápai államokban az efféle együttélést szabadságvesztéssel büntették, Strepponi pedig már egyébként is erkölcstelen nőnek számított törvénytelen gyermekei, és egy korábbi élettársi viszonya miatt, amelyet az ügynökével folytatott. (A párizsi nyugodt idők után Bussetóban Strepponi egészen 1859-es házasságkötésükig szenvedett az emberek megvetésétől, és nem kísérhette el párját olyan eseményekre sem, mint *A trubadúr*, vagy éppen a *Traviata* premierje.) Verdi volt apósa és régi, szeretett pártfogója, Antonio Barezzi is fagyosan fogadta a hírt, hogy volt veje egy kétes hírű nővel él egy fedél alatt. Verdi válaszlevelé-

9 *Az Obertót 1839. november 17-én mutatták be a milánói Scalában.*

ből érződik, hogy mennyi bosszúságot okoztak neki az őt érő támadások: *„A házamban él egy szabad, független hölgy, aki hozzám hasonlóan szeret visszavonultan élni, és akkora vagyon birtokosa, amelynek köszönhetően semmiben nem kell szükséget szenvednie. Sem neki, sem nekem nem kell számot adnunk senkinek a tetteinkről. Másrészről pedig, ki tudja, milyen kapcsolat van közöttünk? Miféle viszony? Miféle kötelék? (...) Akárhogy is: a házamban még nagyobb tisztelet kell megillesse őt, mint engem. (...) Ezzel a litániával csak azt kívánom mondani, hogy kérem, hagyják meg nekem a jogot arra, hogy szabadon azt tehessem, amit akarok, hiszen minden férfinak joga van ehhez, és természetemnél fogva idegenkedem attól, hogy aszerint cselekedjek, ahogy mások jónak látják, és Önnek, aki lelke mélyéig oly jó és igazságos, akinek oly jó szíve van, ne hagyja magát befolyásolni és meggyőzni azok véleménye által, akik – mondjuk ki! – régen orgonistának sem voltak hajlandóak elfogadni, és akik most jogtalanul és fonák módon tárgyalják ki a magánügyeimet."* (1852. január 2., Párizs)

Hiba volna azonban Strepponit Violettával azonosítani – maga Verdi bizonnyal sosem tette volna ezt: Peppina – a múltja ellenére – sok évnyi türelemmel, munkával kivívta magának azt az általános elismerést, amire Verdi első számú tanácsadójaként és társaként megérdemelt.

A Traviata születése, bukása és diadala

Egy évvel a *Rigoletto* velencei sikere után, 1852-ben a La Fenice felkérte Verdit egy új opera megírására: a szerződés szerint 1853. március elejére kellett elkészülnie az új műnek.

Verdi nekiállt témát keresni az új operához. A librettista Francesco Maria Piave, a La Fenice író-rendezőasszisztense lett, akivel Verdi már dolgozott korábban: ő írta az *Ernani*, a *Macbeth* és a *Rigoletto* szövegét. (És később ő lett a librettistája a *Simon Boccanegrá*nak és *A végzet* hatalmának is.) A komponista közben nagy erőkkel dolgozott a római Teatro Apollo számára készülő *Trubadú*ron, melynek ősbemutatója 1853 telére volt kitűzve, és ez jelentősen hátráltatta is a La Fenicének ígért opera elkészülését.

A mai napig rejtély, hogy milyen témát választott először a szerzőpáros, de egy biztos: Piave 1852 őszén Verdi házában vendégeskedett, hogy az új operán dolgozzanak. A librettista egyik ez időben kelt levelében azt írta a La Fenice titkárának, hogy már szinte teljesen elkészült a szövegkönyvvel, amikor Verdi meggondolta magát és *A kaméliás hölgy*et választotta az új opera alapjául.[10] (A komponistától nem volt teljesen idegen a szüzsé, hiszen korábban már foglalkozott egyszer komolyabban a „bukott nő" témájával: 1844 körül Victor Hugo *Marion Delorme*[11] című 1828-as színdarabját akarta megkomponálni, de ebből a tervből végül nem lett semmi.) Piave tehát villámgyorsan kidolgozta a *Szerelem és halál* munkacímen futó opera cselekményét, és hamar megírta a szövegkönyvet is.

Verdi 1853. január 1-jén már így írt barátjának, Cesare de Sanctisnak: *„Velencének A kaméliás hölgy*et *csinálom, aminek talán a* Traviata *lesz a címe. Aktuális téma. Más talán nem írná meg a kosztümök, a kor*[12]*, és millió más vacak akadály miatt. Én a legnagyobb örömmel írom. Mindenki kinevetett, amikor azt mondtam, hogy egy púpost akarok színpadra tenni, és aztán boldog voltam, hogy megírtam a* Rigolettót."

A trubadúr premierjét 1853. január 19-re tűzték ki Rómában, és a bemutató körüli munkálatok nagyban hátráltatták a *Traviata* megírását. Alig több mint egy hónappal a *Traviata* bemutatója előtt Verdi így írt Carlo Mazzarinak, a La Fenice igazgatójának:

Crémone, 1853. január 30.

Igazgató úr,

(...) Piave még nem végezte el az utolsó simításokat a Traviatán; és abban, ami eddig elkészült, akadnak hosszabb részek, amelyeken félő, hogy elalszik a közönség, főként a vége felé, amelyet egy kissé „emelkedettebbé kell tennünk", ha egy bizonyos hatást el kívánunk érni. Emiatt szeretném arra kérni a mélyen tisztelt vezetést, hogy Piavét szabadítsák fel pár nap erejéig, hogy eljöhessen hozzám, és ezt a pár részt elrendezzük. Nincs veszteni való időnk. Biztosítom a mélyen tisztelt vezetést arról, hogy minden tőlem telhetőt megteszek azért, hogy jó hírnevemet megőrizzem és a színház érdekeit szolgáljam.

Maradok őszinte hívük,
Verdi

10 Sehol semmi nyoma azon opera librettójának vagy akár témájának, amin eredetileg dolgoztak. Egyes feltételezések szerint nem is volt „eredeti" téma – Piave csupán időt akart nyerni és egy kegyes hazugsággal mentette ki magukat a színháznál.

11 Marion Delorme a XVII. század egyik leghíresebb francia kurtizánja volt, aki állítólag Richelieu bíboros szeretője is volt.

12 Az akkori operai hagyományoktól eltérően Verdi saját korában, az 1853-as évek divatjának megfelelő jelmezekkel akarta előadatni a Traviatát.

Ebből is érezhető, hogy a *Traviata* rohamtempóban készült. Verdi az 1853-as divat ruháiban akarta színpadra vinni a *Traviatát*, de a cenzúra miatt a XVII. századba kellett helyezni a történet világát. Ráadásul Verdinek a direkcióval is meggyűlt a baja: minden makacssága ellenére azt sem sikerült elérnie, hogy a piknikus testalkaltú Fanny Salvini-Donatelli helyett az általa javasolt primadonna énekelje a címszerepet –, és általában véve elégedetlen volt a szereposztással.

A *Traviata* premierjére szinte pontosan két évvel a *Rigolettóé* után, 1853. március 6-án került sor. Verdi pár nappal a bemutató után így írt jóbarátjának, Emanuele Muziónak: *„A* Traviata *tegnap este megbukott. Az én hibámból vagy az énekesekéből? Az idő majd eldönti."* A „bukás" szó talán erős volt, de az tény, hogy a mű első szériáját hűvösen fogadta a La Fenice közönsége. Ez a nem éppen ideális szereposztáson kívül annak is betudható volt, hogy a nézők értetlenül álltak Verdi újszerű zenei formáival szemben. Legközelebb 1854. május 6-án, szintén Velencében, de immár a Teatro San Benedettóban tűzték műsorra a *Traviatát*, amit Verdi átdolgozott: a legfontosabb változtatásokat a II. felvonásban, Violetta és Alfredo duettjében eszközölte. Az átdolgozott mű ekkor már elsöprő sikert aratott, de Olaszország más államaiban továbbra is meggyűlt a zeneszerző baja a cenzúrával, kivált, hogy Olaszországban éppen akkor vezettek be súlyos szankciókat a prostitúció visszaszorítására, amikor a *Traviata* sikereket kezdett elérni az országban. Julian Budden így írt a szigorú itáliai cenzorok és Verdi harcáról a *Traviata* 1854-es római bemutatója előkészületeinek kapcsán:

„A pápai államban aprólékosan megvizsgáltak minden egyes sort, nincs-e valami titkos, felforgató jelentése, akár vallási, akár politikai szempontból. (...) A Szicíliai Kettős Királyság cenzori szigora egészen abszurd méreteket öltött.

(...) Ámde ami 1848 előtti csupán Nápolyra és Rómára vonatkozott, utána kiterjedt az egész félszigetre, és csak az Olasz Királyság kikiáltása hozta el a boldog szabadulást 1861-ben. A Rigoletto cselekménye szerencsére sértetlenül került ki az osztrák rendőrséggel vívott hosszú csatából, csupán a színhelyet, a neveket meg a kort kellett megváltoztatni benne. Voltak azonban olyan városok, ahol még ezeket a módosításokat is kevesellték. Leggyakrabban persze a Traviata esett áldozatul, és Verdi jogosan illette keserű szavakkal »a szenteskedő papokat, akik nem viselik el, ha színpadon látják, amit éjszakánként zárt ajtók mögött művelnek«. Ricordiék birtokában van Piave szövegkönyvének az a példánya, amelyet az érsekség egyik kanonokja »igazított át« az illemnek megfelelően egy bolognai bemutatóra. A változtatások egyenesen hajmeresztők. Alfredo bordalát ('Libiamo nei lieti calici') túl szabadosnak ítélték, és teljesen átírták. A »croce e delizia«[13] kifejezést természetesen nem tűrték meg, és »pena e delizia«-ra[14] cserélték ki. Ahol a szótagszám megnövekedett a módosítással, ott beszúrtak egy hangot. Verdi joggal háborgott kiadójának, mondván, hogy amikor bizonyos színházak bemutatják darabjait, a cím alá nyugodtan kinyomtathatnák: Szövegét és zenéjét írta Don... és ide a cenzor nevét jegyezhetnék."

Verdi így írt a történtekről Luccardinak:

„A cenzor tönkretette a dráma lényegét. Violettából tiszta és ártatlan nőt csinált. Ezer hála! Ezáltal tönkretette az összes szituációt és karaktert. Egy szajha mindig szajha kell maradjon! Ha a nap éjjel sütne, nem lenne többé éjszaka. Magyarán: nem értettek az egészből semmit!"

A cenzorok a címet *Violettára* változtatták, a címszereplőből egy gazdag árvát kreáltak, és *cabalettádjának* (*Sempre libera*) szövegét is megváltoztatták.

Ám hiába a szigorú cenzori intézkedések, a *Traviata* csakhamar külföldön is hódító útra indult. Párizsban 1856. december 6-án mutatták be a Théâtre Italienben. Budapesten 1857. november 10-én láthatta először az akkori Nemzeti Színház közönsége Szigligeti Ede rendezésében és Erkel Ferenc dirigálásában. Azóta csak Budapesten közel ezerszer adták elő, és máig a legnépszerűbb, leggyakrabban műsorra tűzött operaként tartják számon a világ minden táján.

A bukásból felemelkedő angyal

A *Rigoletto* (1851) és *A trubadúr* (1852) mellett a *Traviata* az ún. *„trilogia popolare"*, azaz a „népszerű trilógia" egyik darabja, ami a kezdeti sikerek (*Nabucco*, *Lombardok*, *Ernani*, és a *Macbeth* első változata) után egy újabb korszakot jelölt, melynek során a szerző új témák, zenei formák felé fordult. A három opera hősei mind valamiféle kisebbséget képviselnek: Rigoletto, a púpos udvari bolond, *A trubadúr* megbélyegzett cigány főhőse (Azucena) és a *Traviata* boldogtalan kurtizánja mind a társadalom perifériájára sodort alakok.

Verdi és Piave felismerték *A kaméliás hölgy* színpadi változatának remek drámai helyzeteit, és a librettó írásakor javarészt megőrizték Dumas darabjának szerkezetét; a

13 „croce e delizia": „kereszt és gyönyörűség"

14 „pena e delizia": „kín és gyönyörűség"

színmű II. felvonását azonban elhagyták, a III. és IV. felvonás pedig az opera II. felvonásának 1. és 2. jelenete lett. (Nem véletlen, hogy az embernek sokszor az az érzése támad: nem három-, hanem négyfelvonásos operával van dolga...) Az átdolgozás során a színdarabból kiveszett valamelyest a regény meghitt hangulata, és a sodróbb cselekményű, frivolabb melodrámában nagyobb hangsúlyt kapott a társadalmi és morális feszültségek ábrázolása. Verdinek azonban remek érzékkel sikerült átmentenie az operába a regény bensőséges hangulatát: a társadalmi dráma helyett a főszereplők tragédiája izgatta – az *aktuális* helyett az *örökérvényű* érdekelte. A komponista jól ismerte a felszínes párizsi szalonok nyüzsgését és az élvezeteket hajszolók tömegébe olvadó emberek magányosságát, boldogtalanságát is. Ez a kontraszt sugallhatta az opera zenei karakterét is. Verdi tartotta magát a hagyományos, olasz „zárt számos" komponálás alapelveihez, mégis újfajta irányba indult el: a formák nagy része már egymásba oldódik, a régi típusú *recitativ*ók helyett hajlékonyabb, drámaibb erejű párbeszédeket hallunk, a társalgási tónus pedig lírai tetőpontokkal váltakozik. A zenei formák és a zenekar már folyamatosan a szereplők érzelmi, pszichológiai rezdüléseit követik és festik alá.

A darab legelején az operairodalom egyik legszebb előjátéka csendül fel, melynek első hangjai úgy szólalnak meg, akár Verdi későbbi *Requiem*jének első taktusai: mint amikor az ember nagy sokára, suttogva meri csak megtörni a csendet azután, hogy valaki meghalt. A szívszorító előjáték után hatalmas váltással rögtön a pezsgőmámoros, önfeledt mulatságba csöppenünk: az I. felvonást szinte végig a párizsi keringők ütemes lejtése kíséri, mintha csak a szomszédos teremből szűrődne át a báli muzsika, amelynek szövete az igazán kivételes pillanatokban vált csak karaktert, mint például Alfredo szerelmi vallomásakor ('*Un dì felice, eterea*'), vagy Violetta elgondolkodó, vívódó, majd felszabadult áriája alatt ('*È strano... Ah, forsè lui... Sempre libera*'). Verdi különösen büszke volt a II. felvonás 1. képében Violetta és Germont nagy ívet bejáró, zárt számos kettősére, amely egy folyamatos, nagy jelenetté ér össze. A II. felvonás báli képének „cigánykórusa" és matador-dala egyrészt színezi, másrészt dramaturgiailag árnyalja a jelenetet, amely egy hosszú fokozás végén egy drámai *gran final*ban teljesedik ki. Visszatérünk – avagy inkább megérkezünk a prelűd fő motívumához, hogy bevezesse az utolsó felvonásban bekövetkező tragédiát, amely azonban Verdi muzsikájában katarktikus magasságokba emelkedik: Violetta megszabadul földi szenvedésétől – a bukásból a halál által felemelkedik az angyal.

„Verdi adta A kaméliás hölgynek a stílust, ami hiányzott belőle."

(Marcel Proust)

Bibliográfia

René Weis. *The Real Traviata: The Song of Marie Duplessis*. Oxford University Press. 2015.

Susan Rutherford. *Verdi, Opera, Women*. Cambridge University Press. 2013.

Burton D. Fisher. *Verdi's La traviata*. Opera Journeys™ Publishing. 2007.

Julian Budden. *Verdi és a primo ottocento világa*. Vitatémául szánt írás a Nemzetközi Zenetudományi Társaság IX. kongresszusának egyik kerekasztalához. Salzburg, 1964. szeptember 1. Sárközy Elga fordítása. In: *Holmi*. 2001. február.

Fodor Géza. *Johann Strauss: A denevér; Ponchelli: Gioconda. Két zenés színjáték* az 1870-es évekből. Hifi magazin, 32. szám. (1990/1)

Fodor Géza. *Verdi-operák DVD-n 4*. In: *Muzsika*. (2007/01)

Fodor Géza. *A nagy salzburgi neogiccs*. In: *Élet és irodalom*. L. évfolyam 47. szám, 2006. május 26.

Vadász Sándor. *Párizs örömlányai*. In: *Rubicon*. 1998/7.

Abigail Solomon-Godeau. *The Other Side of Venus. The Visual Economy of Feminine Display*. In: Victoria De Grazia. The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective. University of California Press. 1996. 113-150.

Véronique Maurus. *La fille derrière les camélias*. In: *Le Monde*. 2005. március 20.

Macha Séry. *La prostitution à travers les arts: la litérature*. In: *Le Monde*. 2013. december 13.

Nico J.D. Nagelkerke. *Courtesans and Consumption. How sexually transmitted infections* drive tuberculosis epidemics. Eburon Academic Publishers. 2012.

Zajkás Boldizsár, Fürjes Anna Csenge, Fülep Máté, Ujvári Gergely

Synopsis

Act I

After being forced by a grave lung ailment to temporarily withdraw from society life, Violetta Valéry, the most glittering courtesan in all of Paris, is once again holding a ball attended by Parisian bohemians, rich and prominent gentlemen as well as Violetta's doctor and other courtesans, such as the popular Flora. Violetta is first seen at the side of her patron, the wealthy Baron Douphol, but at the soirée she is introduced to the young Alfredo Germont, who openly begins to court the woman. As it turns out, the young man has been in love with Violetta for the past year. When Violetta starts to feel faint Alfredo attempts, with unfeigned concern, to convince her to abandon her self-destructive way of life and choose his love for her instead. Violetta is torn: can she give up this glittering life which, despite being full of gaiety, is nevertheless empty, in order for the first time to be truly loved and to love in return?

Act II

Three months later, Violetta and Alfredo are living happily in love with each other in the countryside not far from Paris. The carefree rural life, however, does not come cheap, and Violetta is covering expenses with money generated from selling her valuables. Upon realising this, Alfredo is overcome with shame and rushes off to Paris to obtain funds.

Violetta receives a letter from Flora inviting her to a ball that evening – but she's not planning to go. In Alfredo's absence, an unexpected guest arrives: Giorgio Germont has come in order to convince the woman to leave Alfredo, since carrying on a relationship with a courtesan compromises the entire Germont family. Although Violetta is heartbroken, she finally promises Germont that she will make this sacrifice for the family of the man she loves. She only asks one thing: for Alfredo to be told the truth should she die. Genuinely surprised and awed by the woman's generosity of spirit, the elder Germont leaves the house. With a heavy heart, Violetta attempts to write a letter bidding farewell to Alfredo, but he surprises her by returning before she can finish. The sobbing woman embraces her beloved and then rushes off in a state of agitation. Still suspecting nothing, Alfredo is soon brought Violetta's letter, in which she has broken off their relationship. Giorgio Germont returns to console his devastated son, asking him to return to his family. Alfredo learns that Violetta has accepted the invitation to Flora's ball that night and believes that his beloved has left him for her old life and the baron. Blind with rage, he swears revenge.

That same night, news reaches Flora's masked ball that Violetta and Alfredo have broken up. The unexpectedly appearing man confirms the rumour himself. Violetta also arrives, on the arm of the baron, and Alfredo starts to aim provocative comments at the aggrieved baron, who calls the young Germont out to a "duel" of high-stakes gambling. As Alfredo wins more and more, the tension continues to grow. Flora summons the guests to supper, giving Violetta a chance to talk privately with Alfredo. She asks him to leave the soirée, fearing that the situation between Alfredo and the baron will only grow worse. The unhappy young man asks his beloved to come back to him, but Violetta keeping the promise she made to the elder Germont lies to Alfredo that she loves the baron. The young man humiliates Violetta in front of the entire company.

Act III

Violetta is dying. Only her servant, Annina, and the doctor have remained with her. Wafting into her room is the cheerful noise of the Paris Carnival. Violetta thinks of her love and with a pained heart bids farewell to life. Suddenly, an unexpected visitor arrives. It is Alfredo, whose father has finally told him the entire truth. Violetta happily embraces the man she adores, but then collapses exhausted back into the bed. The elder Germont also arrives on his son's heels to express his gratitude to the noble-spirited woman. However, they have arrived too late: Violetta dies in the arms of her love.

Az OPERA Énekkara, a Magyar Táncművészeti Egyetem hallgatói és a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei /
OPERA Chorus, students of the Hungarian Dance University and the Hungarian National Ballet Institute

Who has more of a right to love?

An interview with stage director Ferenc Anger

***La traviata* poses a true challenge for any director, since it is indisputably one of the most popular works in the operatic literature, and nearly everybody has a certain preconception of it from Zeffirelli's film version, or from the many classic performances, or even from one of the famous modern productions of recent years. What path did you start down when you began thinking about the world of this new production?**

The popularity of *La traviata* is simultaneously both a curse and a blessing, since the opera draws incredible crowds, although most of the people inevitably are sitting there in the auditorium with some kind of expectation, and this makes it difficult to successfully explore the deeper layers of the work in a production. Unlike most operas, the opera contains relatively few references to the era in which it takes place, which means that Verdi and Piave left directors with a great deal of freedom. *La traviata* lends itself to modernisation – but this, however, is a trap. This opera is a chamber piece taking place in a miniature reality, which therefore tends to lead creators of a production in the direction of simple solutions. If the set and the drama are merely a period genre scene, or even a modern one, then it is easy to overlook the substance, soul and poetry of the work. This is why Gergely Zöldy Z, the set designer, and I tried hard to avoid creating an obviously period or modern, or even excessively realistic, world – and instead attempted to succeed in creating a space that can help convey the deeper message and atmosphere of the piece.

This is how we ended up with a streamlined and simple, yet still timeless, set with modern notes, which we hope will help relay the symbolism and poetry of the music and the text. All four scenes unfold in practically "empty space", which we divided into an external, higher part and an internal, lower one; the glass walls that separate them are dark in some places and transparent in others – thereby allowing the emotional world of the main character to be presented with more nuance. We strived, in this fundamentally empty and clean space, to use as few implements (furniture, props) as possible, and to try to sneak in the opera's symbolism using every day, functional items. This is how we came up with the cloud motif, which appears on the sofas, the pillow and covers and on one of Violetta's dresses, and which is intended to symbolise notions related to heaven (happiness, angels, death).

In a similar fashion, the cracked floor pattern of the desert of Parisian "collective loneliness" is reflected on the costume of the fragile, withering and eventually heartbroken Violetta. We attempted to show how many functions a piece of furniture can perform: the oversized sofa is not simply a contrivance for sitting on at balls; it is also a nuptial bed, as well as a sickbed and a deathbed, in which – just as in the Parisian crowd – a person can almost disappear. The flower motif is also pronounced: Dumas's "camellia" is not reflected literally in Verdi – at the textual level it only appears as "flower". We chose the most universal flower of love: the red rose.

La traviata is an opera that condenses enormous dramatic situations. I also wanted to slightly counterpoint the work's often excessively pathetic edge by weaving in some banal, almost comical, elements – just like happens so often in life too: at dramatic moments, often some comical, incongruous element pops up. For example, by having, all the while Germont is attempting to convince Violetta to leave Alfredo, a servant outside cleaning the window. With these comic elements, I was trying to reinforce, not weaken, the dramatic effect.

What is your take on the love between Violetta and Alfredo?

It is an interesting decision on the part of the author that we never see the two lovers in their moments of happiness. In Act I, the "Encounter" takes place, which at the start of Act II is immediately replaced by the problems of a three-month-old relationship. For me, the most exciting thing in this love affair is that in their perfidious society, such a love would not have been allowed to exist: they can pursue a relationship, but they may not fall in love. Violetta and Alfredo, therefore, depart from "norms", and the "normal" becomes "abnormal".

The question arises: what then is considered acceptable? What love? And on what basis is one love purer and worthier than another? This is one reason I put Alfredo's younger sister in the scene in Act II. (This is not an invention of mine; other directors have used this idea before.) What I wanted was to erode stereotypes. Who has more of a right to happiness? A fallen woman or a virtuous one? A beautiful person or an ugly one? A poor one or a rich one? Young or old? Who has the right to make this decision? Does the elderly Germont have the right to do this? Does Violetta have the right to deprive Alfredo of his happiness? Can we fault Alfredo when he publicly humiliates the woman he loves, because he believes that she left him for money? Can we fault Germont for asking Violetta to make such a great

sacrifice? In this piece, nobody is bad or good. Each character has their own set of values and their own truth. My aim was for people to be able to think about what the motivation for each of the characters is, and what passions and emotions drive them in a given situation.

It was the practice in Verdi's time to incorporate a ballet interlude into operas. There is even one in *La traviata*: in Act II, at the ball held by Flora, which frequently causes headaches for directors, since the fortune-telling gypsies and the ballad of the matadors stick out somewhat from the fabric of the drama.

There are two ball scenes in *La traviata*, which in my view are extremely different from each other, and it is precisely the dance interlude that gave the key for this. In most productions, Flora is portrayed as Violetta's warm-hearted girlfriend, but in my reading her character is more complex than this. Violetta has no friends. Of those whom she believes to be her friends, no one stands by her side when she is in trouble. Flora herself is a courtesan, and what's more, almost more popular than the frequently ailing Violetta. The relationship between the two women appears to be a warm one, but in reality, they are rivals to each other.

At the start of the opera, the guests arriving late for Violetta's ball make an excuse: "We were playing cards at Flora's", meaning that one could have more fun over there. I wanted to show this differently in Act II, at the ball held at Flora's. At Violetta's party, only one thing interested the guest: that after a long sickness, the woman was hosting company again for the first time. Violetta is dying; everyone knows this. What they are curious about is what kind of state the beautiful courtesan is in. One is overcome by the feeling that there is some kind of disaster tourism taking place in the first act. (*"And you'll join our revelry too?"* the guests ask their hostess provocatively.)

At Flora's ball, however, something more interesting has to happen. For me, what came to mind were those perplexing private parties where the hosts invite artists from the performing and fine arts in order to entertain and impress their guests. That's how it was then, and that's how it is now. That's where I got the idea that the subject of the masqueraders' ballet should be a strange paraphrase of the fairy tale of *Snow White*, which in a perverse way fits somewhat with Violetta's story: both characters are simultaneously confronted with both the idealized love of a beautiful girl and death. The extravagant parties also gave me the idea of having the opening of a bizarre exhibition tale place at Flora's party: the exhibited object is an enormous pelvic bone, and the guests are also wearing smaller replicas of it as head ornaments.

The pelvic bone, similarly to the skull, is a symbol of death; however, while the latter refers to the human intellect, the former is associated with sex and sexuality. In this production, this object became symbolic of this depraved society of the *demi-monde* intelligentsia, which includes writers and doctors just as it does worldly young men and courtesans. Once again, after a long time away, Violetta is making her debut in society, and this time too, the gossip-hungry crowd is eyeing her eagerly, since they have heard that she has broken up with Alfredo and has taken up with the baron again. When Violetta enters, she is received by skeletal-looking people and offered a spot on a glass coffin. With these effects, I wanted to convey the complex psychological state that Violetta is in at this ball: the feverish delirium of illness, the kiss of death, the struggle and despair that are finally followed by public humiliation.

The ever so popular theme of the fallen woman

"See how admirably Madame du Barry was suited to the eighteenth century, Ninon de l'Enclos to the seventeenth, Marion Delorme to the sixteenth, Imperia to the fifteenth, Flora to Republican Rome, which she made her heir, and which paid off the public debt with her fortune! What would Horace be without Lydia, Tibullus without Delia, Catullus without Lesbia, Propertius without Cynthia, Demetrius without Lamia, who is his glory at this day?"

(Honoré de Balzac, Scenes from a Courtesan's Life.
Part One: How Do Bad Girls Love?

La traviata: the lost woman, or the woman who has strayed from the right path. Ever since antiquity, this has been a popular and recurring theme in life and literature alike – and one must admit that this remains so to this day. The route led from the medieval *Roman de la Rose* of Jean de Meung (ca. 1240-ca. 1305) through the sultry ballads of Villon (1431-1463), the Abbé Prévost's *Manon Lescaut*, published in 1728, and the writings of the Marquis de Sade (1740-1814) to the 19th century, with Victor Hugo's play *Marion Delorme*

(1828), Eugène Sue's novel *Les Mystères de Paris* (1842) and Balzac's *Splendeurs et misères des courtisanes* (1842), as well as the verses of 19th century French poets, literary depictions of women who strayed from the correct path became practically fashionable. One of the novels that provoked the most debate and became incredibly popular, *La Dame aux camélias*, was written by Alexandre Dumas, fils in 1848. It was followed by the publication of Flaubert's *Madame Bovary* (1856), Hugo's *Les Misérables* (1862) and Zola's *Nana* (1880). But what was it that really made this theme a "hit" in the 19th century – and how did interest in socially sensitive works become so great?

In the 1840s and '50s, there existed a segment of society that Alexandre Dumas dubbed the demi-monde, whose members were renowned for their libertine lifestyles and loose morals, and who imitated the habits and lifestyles of the loftiest circles – usually without having the necessary requirements (such as rank or money) at their disposal. Often appearing among its members were persons of ill repute and courtesans, with prostitution and gambling (among other vices) flourishing among these circles. The "gap" between the *demi-monde*[1] and the "*beau monde*", however, was a lie and hypocrisy. It was almost universally an accepted and open secret that most men kept a lover, with whom, nevertheless, they were forbidden from falling in love. Those little *traviatas* - those girls who lost their virginity before matrimony, whom society cast out – however, found no means for survival other than selling their bodies. If they were lucky, they could fight their way up the ladder of rank, rising from being a little *grisette*[2] to the status of *lorette*[3] or *lionne*[4], or being an actress or a "*petit rat*" of the ballet, all the way up to the very top of the hierarchy: the *grande horizontale*[5]. Those prostitutes who managed to wrestle their way into the circles of the *demi monde* were not after a husband or love, but instead were seeking money, a life of glamour and expensive gifts, and they only remained faithful to their lovers for as long as their interests were aligned.

"What was key was that, regardless of their origin or past, the police (except in extraordinary circumstances) did not bother them, since their illustrious male patrons provided them with protection. It was also a general rule that they never joined up with other women, but instead lived in their own apartments – which was the most typical arrangement – or in their own separate palaces – which were afforded only to the grandest among them. Their clients were exclusively rich men: foreign aristocrats, magnates of French finance and industry, members of the Parisian 'good' bourgeoisie, and wealthy rural landowners. These gallant women never resorted to the method of recruiting their patrons on the street. They only offered themselves to those whom they liked, meaning that they reserved the right to choose – and schedule their daily life, since they often maintained several lovers, dividing their days and nights among them. Outside of Paris, they were found only in large provincial cities and in holiday resorts and spas. (...) Some of them had become déclassée: victims of some scandal or another, divorcées, or left by their husbands or lovers. Other types were represented by the merry widows and rich foreign women. Meaning that most of them did not originate from the people, but from the lower 'petit' bourgeoisie." The women of the Parisian *demi-monde* lived a unique lifestyle. They were partial to the palaces built along the Avenue de Villiers, the Place de l'étoile and the Trocadéro, but also might settle for a more modest apartment in one of the more fashionable districts. Wherever they lived, they made every effort to make sure it was among the most conspicuously luxurious circumstances possible. They got out of bed very late, surrounded by large staffs of servants. They were unlikely to leave the house before four in the afternoon. After their coachmen produced their glittering carriage, they would have themselves driven to the Bois de Boulogne, the city's beloved park, to see a horse race or take part in the opening of some exhibition. In the evenings, they went to the theatre, and were chiefly attracted by premieres. The visits to cultural events were a necessity, since enriching their education by acquiring new learning and information which would pay dividends at the late-evening and night-time suppers, or more precisely when making small talk in restaurants or with their beaux."[6]

The finest families would ostracise other families if one of their members associated with such a woman.

Paris was full of illegitimate children, unmarried mothers, debtors, usurers and criminals, while the great bulk of society only had its own hypocrisy to thank for these sociological anomalies and problems. The writers of the age were attempting to draw attention to this.

1 demi-monde (French): 'half-world'. The phrase was coined by Alexandre Dumas, fils: it was the title of one of his plays of 1855.

2 grisette: a working-class woman (e.g. a seamstress) who occasionally had "paying guests"

3 lorette: a prostitude who gained her livelihood almost exclusively from prostitution

4 lionne: a courtesan maintained by a single man

5 grande horizontale: an elegant and expensive courtesan from the "higher classes", whose lovers/patrons were men of high position

6 Sándor Vadász, Prostitutes of Paris. In: Rubicon. 1998/7.

Zajkás Boldizsár, David Esteban, Fürjes Anna Csenge, Fülep Máté, Kolonits Klára

Hommage à Marie Duplessis

"Paris is corrupt to the core. Everything is erased in the face of an incident which is far more important, the romantic death of one of the glories of the demimonde, the beautiful, the famous Marie Duplessis."

(Charles Dickens)

Alphonsine Plessis was born in a village in Normandy and was brought up under difficult circumstances: her mother was forced to abandon the family because of her husband's brutality, and legend has it that the father was ready to sell the young and pretty Alphonsine to Gypsies or wealthy elderly gentlemen. The girl moved to Paris when she was about 14 and worked as a maidservant to avoid starving. Here begins the story of the "pretty woman" of the era of Louis Philippe I: Alphonsine scaled the ladder of coquettes of her day, and eventually made herself into a true *grande horizontale*. She was 16 when a restaurateur from the Palais Royal noticed her, provided her with accommodations, food and clothes and occasionally took the strikingly beautiful girl with him to social events. It was at one of these balls that the fair-skinned, raven-haired and slender girl caught the eye of Count Agénor de Guiche, who became her first serious lover and patron. The young lass who grew up in deep poverty in Normandy was soon an elegant courtesan, able to both read and write and well-versed in the arts and political issues as well, and now known to all of Paris as Marie Duplessis. Marie swiftly became the queen of the *demi-monde*, her salon was attended by the celebrities of the era and even virtuous and elegant ladies stared at her curiously as she rode past in her coach along the Champs-Elysées each afternoon.

Count Guiche was followed by increasingly wealthy lovers. Playing key roles in her life among them were Édouard Perrégaux[7], with whom she shared a genuine love, and the elderly Count Stackelberg, whom Marie reminded of his own daughter, who herself had died of consumption. He – more as a patron than a lover – covered most of the courtesan's expenses. (The luxurious lifestyle – horses, coaches, clothes, jewellery, theatre, dinners, balls, gambling, and the like – required about 100,000 gold francs annually.) Marie rarely got up before 2 pm; in the afternoon she rode in her coach to the Bois de Boulogne, and then in the evening usually appeared in the box of the city's theatres before going on to enjoy revelries lasting until daybreak. Alexandre Dumas, *fils* was introduced to her at a soirée at

7 In fact, he was the model for the character of Armand Duval in the works of Dumas, fils.

the Théâtre de Variétés in September 1844, and they soon began an affair. Their relationship lasted less than a year, because even though the 20-year-old, whose life revolved primarily around amusement, was not in a financial position to meet Marie's expectations, he was pathologically jealous of the girl's other lovers. One of Mademoiselle Duplessis's other famous lovers, both concurrently and subsequently with the younger Dumas, was Ferenc Liszt (1811-1886), who later said the following about the enchanting courtesan: *"When I think of poor Marie Duplessis, a mysterious chord sounds in my heart, as if from some old elegy."* In February 1846, Marie married Perrégaux in England (the marriage was not valid in France), but as soon as they returned to Paris, they separated because of Perrégaux's father. Marie then wanted to join Liszt on his piano concert tour, but Liszt ceased communicating with the girl, who was already gravely ill, in the spring of 1846. Marie had first showed the symptoms of consumption when she was 18, and although they diminished temporarily during a trip to Germany, they later returned, and she started to suffer from them again as soon as she resumed her revelrous and exhausting lifestyle. The best doctors of Paris treated her, but to no avail. She appeared socially for the last time in January 1847. All of her wealthy lovers and bohemian friends had abandoned her, one after the other, and only her faithful servant, Clothilde, stood by her at the end. Marie Duplessis, who over the course of her seven-year career had become the best-known public personality in the French capital, died on 3 February 1847 (at the age of 23). Her death was the talk of Paris for three full days, when ordinary celebrities were only afforded one.

"She was one of the last, exceptional courtesans to have a heart. There is no doubt that this is why she died so young. There was both spirit and indifference in her. She ended her life in poverty, in a luxurious flat seized by her debtors. She had an inherent kindness, she dressed with good taste and dignity and walked in an almost noble fashion. Sometimes people took her for an aristocrat."

(Alexandre Dumas, fils, 1867)

"Such an unhappy person! She needed solitude (...) and yet she was always surrounded by others. She needed silence... and yet the same words were whispered incessantly into her tired ears. She wanted tranquillity! Yet she was taken to balls and into crowds. She yearned for love! (...) They told her she was beautiful. She surrendered herself without resistance to this whirlwind, which consumed her. What a youth!"

(Writer and critic Jules Janin's preface to the third edition of The Lady of the Camellias)

Zajkás Boldizsár, Kolonits Klára

A. D.

Alexandre Dumas, *fils* and Marie Duplessis shared two common experiences: both had suffered through a troubled childhood and, in a way, they both felt themselves to be outcasts on the periphery of society. Marie because she was a courtesan, and the young Dumas because he had been considered an illegitimate son for much of his childhood. (This duality and sense of exclusion were crucial experiences for the writer: all his life he was particularly sensitive to social issues, which were central themes in many of his works.[8])

Dumas was born as a love child – or, to put it in a less romantic way – a bastard, and as his father did not recognise him until he was 7, the young Alexandre was brought up in the countryside in deep poverty. However, in 1831, after establishing both his fame and his livelihood, Dumas père recognised his son, took him from his mother and had him educated in the best boarding schools available. His father also introduced him to Parisian high society. Thus, by the time he was 20, the "son of the great writer" was already living the life of a man of the world and was not doing much else besides running up debts. He fell in love with the charming but excessively "costly" Marie Duplessis, which led to his falling even further into debt. He was forced to break up with the courtesan on 30 August 1845:

My dear Marie,

I am not rich enough to love you the way I would want to nor poor enough to be loved the way you would want it. Let us therefore forget, both of us – you a name that must be almost indifferent to you – me a happiness that is becoming impossible for me.

It is pointless telling you how sad I am because you know already how much I love you. Farewell therefore. You have too much heart not to understand the reason for my letter, and too great a spirit not to forgive me for it.

With a thousand memories

A.D.

8 Such as his 1858 play Le Fils naturel and his 1867 novel L'Affaire Clemenceau.

It was then when he decided to support himself by writing and to settle his financial situation: he began to write poems and one-act plays. He heard about Marie's death upon returning from an extended journey abroad, and this had an extraordinary impact on him: his memories of the girl inspired his novel *La Dame aux Camélias* (The Lady of the Camellias), the most important work of his entire career, which brought real fame to the young writer.

Placing himself in the role of the narrator, Dumas relates the tragedy of Marguerite Gautier, who dies of consumption and is mourned by her true love, a certain Armand Duval. Although the initials "A. D." match the author's own, the author does not tell the story of his own love affair: this A. D. is instead identifiable as Edouard Perrégaux, the only man for whom Marie ever felt truly deep emotions.

The novel was published in June 1848, and it provoked a tremendous response: although some found it scandalous, others were smitten by it. Several authorities from the theatre world urged the young author to write a play based on the novel. Dumas created the stage adaptation in the summer of 1849, but the censors ensured that the premiere would not take place until more than two years later. The premiere of the play in five acts was eventually held at the Théâtre du Vaudeville in Paris on 2 February 1852, very close to the fifth anniversary of the death of Marie Duplessis. The first run of the play enjoyed nearly a hundred performances by May of that year, one of which was attended by a certain Italian composer...

Káldi Kiss András, Boncsér Gergely, Zajkás Boldizsár, Fürjes Anna Csenge, Fülep Máté, Sáfár Orsolya, Ujvári Gergely
és az OPERA Énekkara / OPERA Chorus

An encounter between a courtesan and a composer

Between September 1851 and March 1852, Giuseppe Verdi was living in Paris, and during that time he saw the stage play version of *La Dame aux Camélias* at the Théâtre du Vaudeville.[9] The Italian composer, who had a very sensitive soul, was touched by the tragedy of the French courtesan for two reasons: firstly, because of his own first wife's premature death, and secondly, because of his current romantic relationship. Verdi was 18 when he became engaged to his first great love, Margherita Barezzi, and he married her five years later, in 1836. They had two children, but the couple's happiness did not last long: they lost their daughter in 1837 and then their son the next year. Then Margherita herself died of encephalitis at the age of 26 in 1840. It is not surprising that the tragic story of the fatally ill Marguerite Gautier, who shared the same first name as his first great love, reminded the composer of his wife's death.

The other key woman in Verdi's life was Giuseppina Strepponi, also known as "Peppina", who appeared as a successful soprano in many of Verdi's operas from 1830 until 1843. The composer met her in the autumn of 1839 while rehearsing *Oberto*[10], and they worked together on the premiere of *Nabucco* in Parma in the spring of 1843. (Some sources date their love from this period.) Before long, Strepponi's voice had deteriorated to the point where she could no longer sing: she retired and, in November of 1846, moved to Paris, where she gave voice lessons and was soon admitted into the more important circles of the city's life. (It is more than likely that she would have seen Marie Duplessis there.) Verdi spent most of 1847 and 1848 in Paris; he and Peppina met there and soon began living together. This unlawful relationship was condemned and attacked in public opinion for many years: in the Papal States in 19th century Italy, such cohabitation was punishable by imprisonment, and Strepponi was already regarded as an immoral woman because of her illegitimate children and for previously living together with her impresario. (After the placid years in Paris, Strepponi was forced to suffer popular condemnation in Busseto before they got married in 1859, and she was not allowed to escort her partner to such events as the premieres of *Il trovatore* and *La traviata*.) Even Verdi's former father-in-law, his beloved patron Antonio Barezzi, reacted coldly to the news that his son-in-law was living together with a woman with a questionable reputation. Verdi's reply shows how much the attacks troubled him: *"In my house there lives a lady, free, independent, a lover like myself of solitude, possessing a fortune that shelters her from all need. Neither I, nor she owes to anyone at all account of our actions. On the other hand, who knows what relationship exists between us? What affairs? What ties? (...) I will say this, however: in my house she is entitled to as much respect as myself. (...) With this long rigmarole, I mean to say no more than that I demand liberty of action for myself, because all men have a right to it, and because I am by nature averse to acting according to other people's ideas, and that you, who at heart are so good, so just and so generous, should not let yourself be influenced, and not absorb the ideas of a town which – it must be said! – in time past did not consider me worthy to be its organist, and now complains, wrongly and perversely, about my actions and affairs."* (Paris, 2 January 1852)

It would, however, be a mistake to identify Strepponi with Violetta – Verdi himself would probably never have done so: in spite of her past, through her patience and hard work of many years, Peppina eventually gained for herself the general recognition that she deserved as Verdi's principal advisor, secretary and partner.

9 The first run of the play lasted from 2 February 1852 to May 1852, with about 100 performances.

10 Oberto was premiered on 17 November 1839 at La Scala in Milan.

The conception, failure and triumph of *La traviata*

A year after the success of *Rigoletto* in Venice, in 1852, La Fenice commissioned Verdi to compose a new opera: according to the contract, the new work was to be completed by early March 1853.

Verdi set himself to searching for a subject for the new opera. His librettist was Francesco Maria Piave, writer and assistant director at La Fenice, who had worked for Verdi earlier, writing the librettos for *Ernani*, *Macbeth* and *Rigoletto*. (Later he would also write the librettos to *Simon Boccanegra* and *La forza del destino*.) In the meantime, the composer was working hard on *Il trovatore* for the Teatro Apollo in Rome, and as its premiere was scheduled for the winter of 1853, this significantly delayed the completion of the opera he had promised to La Fenice.

While it remains a mystery what subject the two authors chose initially, one thing is certain: Piave was staying in Verdi's house in the autumn of 1852 to work on the new opera. In a letter written during this period, the librettist wrote to the secretary of La Fenice that he had almost finished the libretto when Verdi changed his mind and chose *La Dame aux Camélias* as the basis for the new opera.[11] (The story was not completely new to the composer, as he had already dealt with the theme of "the fallen woman" extensively: around 1844 he had wanted to set Victor Hugo's 1828 play *Marion Delorme*[12] to music, but this plan was never implemented.) Piave swiftly drafted the plot of the opera with the working title *Love and Death*, and soon the libretto was finished. On 1 January 1853, Verdi wrote the following to his friend Cesare de Sanctis: *"For Venice I'm doing* La Dame aux Camélias *which will probably be called* 'La traviata'. *A subject for our own age! Another composer wouldn't have done it because of the costumes, the period*[13] *and a thousand other silly scruples. But I'm writing it with the greatest of pleasure. Everyone cried out at the idea of putting a hunchback on the stage; well, there you are. I was very happy to write* Rigoletto." The premiere of *Il trovatore* was scheduled for 9 January 1853, and the work related to the premiere significantly slowed down the composition of *La traviata*. Less than a month before the premiere of *La traviata*, Verdi wrote as follows to the director of La Fenice, Carlo Mazzari:

Crémone, 30 January 1853

Dear Director,

(...) Piave has not finished the final touches on La traviata; and in what has been finished there are some lengthy parts during which the audience might fall asleep, especially towards the end, which must be made "more elevated" if we want to achieve a certain effect. This is why I would like to ask the honourable Management to exempt Piave from work for some days so that he can come to me to arrange those few parts. We do not have time to waste. Let me assure the honourable management that I am doing all my best in order to preserve my good reputation and serve the interests of the theatre.

I remain yours faithfully,

Verdi

This letter is another indication that *La traviata* was composed in a great hurry. Verdi wanted to stage *La traviata* with costumes following the fashion of 1853, but censorship mandated that he set the story in the 17th century. Moreover, Verdi had some conflicts with the director as well: in spite of all his stubbornness, he did not succeed in replacing the corpulent Fanny Salvini-Donatelli with the *prima donna* he had suggested for the title role – and he was not satisfied with the cast in general, either.

The premiere of *La traviata* was held on 6 March 1853, almost exactly two years after that of *Rigoletto*. Some days after the premiere, Verdi wrote the following to his friend Emanuele Muzio: *"*La traviata *last night a failure. Was the fault mine or the singers'? Time will tell."* The word 'failure' was perhaps too strong, but it is a fact that the first run of the opera was received coolly by the La Fenice audience. In addition to the cast, which was far from ideal, the reason for this was that the audience was baffled by Verdi's novel musical forms. The next staging of *La traviata* was at the Teatro San Benedetto, also in Venice, on 6 May 1854, but by then Verdi had revised it: the most important changes were made to Violetta and Alfredo's duet in Act Two. The revised opera enjoyed a sweeping success, but the composer still had problems with the censorship in other Italian states, especially because severe sanctions were being introduced to combat prostitution just as *La traviata* began to win acclaim around the land.

11 No trace has ever been found either of the opera, its libretto, or even the subject they had been working on originally. Some suspect that there was no "original" subject – Piave was simply trying to buy some time with the theatre with this excuse.

12 Marion Delorme was one of the most famous courtesans of 17th century France, and was alleged to include Cardinal Richelieu among her lovers.

13 In contrast with operatic traditions, Verdi wanted to perform La traviata with costumes following the fashion of his own era, the 1850s.

Julian Budden wrote about the battles between Verdi and the strict Italian censors in connection with the preparations for the Rome premiere of *La traviata* in 1854:

"In the Papal States every line was scrutinized for subversive meanings, religious or political. (...) In the Kingdom of the Two Sicilies censorship reached preposterous lengths. (...) *But what applied to Naples and Rome before 1848 extended to the whole of the peninsula after, until the proclamation of the Kingdom of Italy in 1861 brought a happy release.* (...) Rigoletto *emerged after a long battle with the Austrian police with its situations blessedly intact, and only a change of place, name and epoch. But even these modifications were considered inadequate elsewhere. The most frequent casualty, however, was* La traviata; *and Verdi had some bitter words to say about those 'holy priests who cannot bear to see represented on the stage what they do every night behind closed doors'. Ricordi's have in their possession a copy of Piave's libretto suitably 'emended' by one canon of the cathedral for a performance at Bologna. The alterations pass belief. Alfredo's drinking song* ('Libiamo nei lieti calici') *was considered far too licentious and therefore rewritten. Naturally* 'croce e delizia'[14] *is disallowed and altered to* 'pena e delizia'.[15] *Certain changes involve an extra syllable and therefore an extra note. Well might Verdi complain to his publisher that when certain theatres perform his works they ought to print under the title, Words and music by Don ..., and then fill in the name of the censor."*[16]

Verdi commented on these developments to Luccardi:

"The censor has ruined the meaning of the drama. He has made La traviata pure and innocent. Many thanks! A whore must always be a whore. If the sun shone at night, there would be no more night. In short, they don't understand anything!"

The censors changed the title to *Violetta*, turned the protagonist into a rich orphan, and made modifications to the lyrics of her cabaletta (*'Sempre libera'*).

In spite of the strict censorship, however, *La traviata* soon set off to conquer the world. It was premiered at the Théâtre des Italiens in Paris on 6 December 1856. In Budapest, the audience of the National Theatre got to see it for the first time on 10 November 1857, in a production directed by Ede Szigligeti and conducted by Ferenc Erkel. Since then it has been performed almost a thousand times in Budapest alone, and it is considered to be the most popular and most frequently performed opera all around the world.

14 "croce e delizia": "cross and pleasure"

15 "pena e delizia": "pain and pleasure"

16 Julian Budden: Verdi and the World of the Primo Ottocento In: nd Oxford UP, 1978.

Sahakyan Lusine, Sáfár Orsolya

The angel who ascends after falling

Along with *Rigoletto* (1851) and *Il trovatore* (1852), *La traviata* forms part of the *"trilogia popolare"* that marked the beginning of a new era after Verdi's initial successes (*Nabucco, I Lombardi, Ernani* and the first version of *Macbeth*), with the author turning to new themes and musical forms. Each of the protagonists of these three operas represents a minority: Rigoletto, the hunchbacked court jester, the stigmatised Gypsy heroine of *Il trovatore* (Azucena), and the ill-fated courtesan of *La traviata* are all characters who have been driven to the periphery of society.

Verdi and Piave recognised the superb dramatic situations in the staged version of *La Dame aux Camélias*, and mainly preserved the structure of Dumas's play when writing the libretto; however, they omitted Act II of the play, and Acts III and IV became, respectively, Scenes 1 and 2 of Act II of the opera. (It is no coincidence that one can often get the sense that this is not a three-act opera, but rather one of four acts...) In the course of being revised into a work for the stage, the intimate atmosphere of the novel was somewhat lost, and the depiction of social and moral tensions was given more emphasis in the more frivolous melodrama, with its faster plot. And yet, Verdi managed to bring the intimate atmosphere of the novel back to the opera: instead of social drama, he focused on the tragedy of the protagonists – instead of the contemporary, he was interested in the eternal. The composer was very familiar with the bustle of the superficial Parisian salons, the loneliness and unhappiness of the people who melt into the crowd of hedonists. This contrast might also have prompted the musical character of the opera. Verdi stuck to the traditional Italian principles of composition with its "closed numbers", but he still took off in a new direction: most of the forms merge into one another, and instead of the traditional recitatives, we can hear more flexible and more dramatic dialogues, and the conversational tone alternates with lyrical climaxes. The musical forms and the orchestra continuously follow and accompany the characters' subtlest emotional and psychological changes.

The opera begins with one of the most beautiful preludes in the operatic literature, the first notes of which sound like the first bars of Verdi's *Requiem* from some years later: as if after someone has died, and one dares to break the silence only after a long time, in whispers. After this heart-breaking prelude, there is a huge shift, and we find ourselves amidst champagne-intoxicated and carefree revelry: almost the whole of Act I is accompanied by the rhythms of Parisian waltzes, as if we could hear the music at the ball from the neighbouring room, and its texture changes its character only in truly exceptional moments, for example, when Alfredo confesses his love ('*Un dì felice, eterea*') or Violetta sings her contemplative, wavering and then liberated aria ('*È strano... Ah, forsè lui... Sempre libera*'). Verdi was especially proud of Violetta and Germont's massively arcing duet, with its closed number flowing into a continuous grand scene. The "Gypsy Chorus" and the "Matador Chorus" of the ball scene in Act II serve in part to make the scene more colourful, and in part to increase its dramaturgical subtlety, and after a long development phase culminates in a dramatic *gran finale*. We return to, or rather arrive at, the main motif of the prelude so that it can introduce the tragedy that takes place in the last act, but this is raised to cathartic heights in Verdi's music: Violetta is freed from her earthly suffering – and through death the angel is lifted from her fall.

"Verdi gave La Dame aux Camélias the style it needed."

(Marcel Proust)

Pasztircsák Polina, Boncsér Gergely

Bibliography

Alexandre Dumas, fils: *Camille (La Dame aux Camilias)* http://www.gutenberg.org/files/1608/1608-h/1608-h.htm#link2HCH0001

René Weis: *The Real Traviata: The Song of Marie Duplessis*. Oxford University Press, 2015.

Susan Rutherford: *Verdi, Opera, Women*. Cambridge University Press, 2013.

Burton D. Fisher: *Verdi's La traviata*. Opera Journeys™ Publishing, 2007.

Julian Budden: *Verdi and the World of the Primo Ottocento* In: *The Operas of Verdi: From Oberto to Rigoletto:* Oxford UP, 1978.

Géza Fodor: *Johann Strauss: Der Fledermaus; Ponchelli: Gioconda. Two Musical Plays from the 1870s. Hifi magazin*, Vol. 32 (1990/1)

Géza Fodor: *Verdi's Operas on DVD 4.* In: *Muzsika*, (2007/01)

Géza Fodor: *A nagy salzburgi neogiccs.* In: *Élet és irodalom*, Volume L., évfolyam No. 47, 26 May 2006.

Sándor Vadász: *Rostitutes of Paris*. In: *Rubicon*, 1998/7.

Abigail Solomon-Godeau: *The Other Side of Venus. The Visual Economy of Feminine Display.* In: Victoria De Grazia's. *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective.* University of California Press, 1996, pp. 113-150.

Véronique Maurus: *La fille derrière les camélias.* In: *Le Monde*, 20 March 2005.

Macha Séry: *La prostitution à travers les arts: la litérature.* In: *Le Monde*, 13 December 2013.

Nico J.D. Nagelkerke: *Courtesans and Consumption. How sexually transmitted infections drive tuberculosis epidemics*. Eburon Academic Publishers, 2012.

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

Sáfár Orsolya

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS

ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS

opera.hu | facebook.com/Operahaz