

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



*RUDI VAN DANTZIG
TOER VAN SCHAYK
PJOTR ILJICS CSAJKOVSKIJ*

A
hattyúk
táva

SWAN LAKE

BALETT

MAGYAR NEMZETI BALETT
HUNGARIAN NATIONAL BALLET



Tartalomjegyzék

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	6
Régi legendák, mesék nyomában	9
A zeneszerző	11
Az ősbemutatók	13
A <i>hattyúk tava</i> későbbi feldolgozásai	15
A koreográfus és alkotótársai	16
Rudi van Dantzig <i>Hattyúja</i>	20
Hogyan őrizhető meg egy koreográfia?	21
Mire is jó a Benesh-notáció? - Interjú Eleonora Demichelisszel	22

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	26
<i>In search of old tales and legends</i>	29
<i>The composer</i>	31
<i>World premieres</i>	33
<i>Further adaptations of Swan Lake</i>	35
<i>The choreographer and his creative team</i>	36
<i>Rudi van Dantzig's Swan</i>	40
<i>How can a choreography be preserved?</i>	41
<i>Why use the Benesh notation? - An interview with Eleonora Demichelis</i>	42

balettigazgató *artistic director*
SOLYMOSI TAMÁS

RUDI VAN DANTZIG
TOER VAN SCHAYK
PJOTR ILJICS CSAJKOVSZKIJ

A hattyúk táva

SWAN LAKE

Klasszikus balett három felvonásban *Classical ballet in three acts*

Koreográfia Marius Petipa és Lev Ivanov nyomán

Choreography after Marius Petipa and Lev Ivanov **RUDI VAN DANTZIG**

Karaktertánc-koreográfia *Choreography of folk dances* **TOER VAN SCHAYK**

Zeneszerző *Composer* **PJOTR ILJICS CSAJKOVSZKIJ**

Díszlet- és jelmeztervező *Set and costume designer* **TOER VAN SCHAYK**

Világítástervező *Lighting designer* **JAN HOFSTRA**

Betanító balettmesterek *Répétiteurs* **CAROLINE IURA, ELEONORA DEMICHELIS,**

TOER VAN SCHAYK

Próbavezető balettmesterek *Company répétiteurs* **ARADI MÁRIA, BALABAN CRISTINA,**

LEBLANC GERGELY, PONGOR ILDIKÓ, SOLYMOSI TAMÁS, SZIRB GYÖRGY, TANYKPAYEVA ALIYA,

VEKEKEI MARIANNA

A Magyar Nemzeti Balettintézet növendékeit betanította *Répétiteur of the*

Hungarian National Ballet Institute **KOVÁCS DÉNES, RADINA DACE**

Bemutató: 2015. április 25., Operaház

Premiere: 25 April 2015, Opera House

Odette *Odile* **MELNYIK TATYJANA / YAKOVLEVA MARIA / LEE SOOBIN /**

BECK MARIA / POHODNIH ELLINA

Siegfried **TIMOFEEV DMITRY / SCRIVENER LOUIS / ZHURILOV BORIS /**

BALÁZSI GERGŐ ÁRMIN

Rothbart **OKAJIMA TAKAAKI / MELNYIK VLAGYISZLAV / KEKALO IURII /**

RADZIUSH MIKALAI

Alexander **ORTEGA DE PABLOS ALBERTO / HNECHYK VIACHASLAU /**

PALUMBO VALERIO / TARAN DUMITRU

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és a Magyar Nemzeti

Balett, valamint a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei

Featuring the Hungarian Opera Orchestra, the Hungarian National Ballet,

and students of the Hungarian National Ballet Institute

Karmester *Conductor* **HÁMORI MÁTÉ / HONTVÁRI GÁBOR**

Cselekmény

I. felvonás

Siegfried herceg születésnapja a kastélyban

A kastély parkjában Siegfried herceg tizennyolcadik születésnapjára készülődnek. Barátja, Alexander, az udvaroncok és a környékeliek meglepetés-ünnepséget készítettek elő számára. A herceg nevelője, Von Rasposen nem nézi jó szemmel Siegfried és Alexander barátkozását a helyi paraszttal. A mulatságot a királynő érkezése szakítja félbe, aki fiának ajándékozza a trónörökösnek járó gyűrűt. Ezzel emlékezteti arra, hogy nemsokára el kell foglalnia a trónt és ehhez feleséget is kell választania. Siegfried szomorúan veszi tudomásul, hogy milyen hamar véget ért gondtalan ifjúsága. A lassan besötétedő kertben a jövőjén elmélkedik, majd, hogy megszabaduljon szorongásaitól, Alexanderrel és az ajándékba kapott íjjal nekivág az erdőnek.

II. felvonás

Találkozás Odette-tel

Siegfried és Alexander az erdőben bolyongva egy tó partján találják magukat. Félelmetes nagy madárral találkoznak, aki Von Rasposenre emlékezteti őket. Azt hiszik, hogy a rosszindulatú nevelő kémkedik utánuk. Valójában azonban a gonosz varázsló, Von Rothbart az, aki – amikor Siegfried rászegezi íját – egy hattyút idéz eléjük a sötétbe boruló tóból. A hattyú emberi alakot ölt. Ő Odette, a Hattyúkirálynő. Siegfried azonnal úgy érzi, benne és szép, hófehér társnőiben megtalálta az őszinteség és egyszerűség eszményképét, amelyet mindig is keresett. Örömet és megnyugvást érez a tiszta lények körében. Megesküszik, hogy ehhez az ideálhoz örökké hűséges marad.

III. felvonás

Az áruulás

A kastélyban bált rendeznek. Az estélyen különböző menyasszonyjelölteket mutatnak be Siegfriednek. Ám a herceg – a vendégek csodálkozására és édesanyja kétségbeesésére – visszautasítja őket: egyet sem választ közülük, mert minden pompa és ragyogás éles ellentétben áll a tiszta látomással, amit a tó partján tapasztalt. Von Rasposen bejelenti a vendégeknek Von Rothbart lovag, lánya, Odile és kíséretük érkezését. Siegfried reménykedik, hogy Odile és Odette, a Fekete hattyú és a Fehér hattyúkirálynő ugyanaz a személy, de legfeljebb mégis bizonytalanságot érez. Eközben különféle népek táncai szórakoztatják a báli közönséget: spanyol, magyar, lengyel és nápolyi. Odile teljesen elvárásolja a herceget virtuóz és érzéki táncával. Alexander rémülten látja, hogy Siegfried Odile-nek kínálja a gyűrűjét. A herceg csak később érti meg, hogy ezzel a tétellel elárulta eszményképét, Odette-et. Kétségbeesve rohan vissza a tópartra, hogy megértse, mi történt.

IV. felvonás

Találkozás és kibékülés Odette-tel

A csalódott, elárult Odette és a hattyúlányok a holdfényes tóparton gyülekeznek. Ott talál rájuk Siegfried. Odette megbocsát szerelmének és vigasztalni próbálja: a fájdalmas tapasztalások közelebb vihetik a valósághoz, amelyben élnie kell. Von Rothbart mindent megtesz, hogy eltávolítsa a Herceget a tópartról, Siegfried azonban ellenáll és végül a küzdelemben belefut a tóba. Von Rasposen, a nevelő hiába keresi Siegfriedet. Végül Alexander az, aki megtalálja barátja élettelen testét. Siegfried eszményei most már benne élnek tovább.



Régi legendák, mesék nyomában

A *hattyúk tava* történetéhez is alapul szolgáló hattyú-motívum világszerte sok helyen felbukkan a mitológiai történetek, legendák és mesék világában. A hófehér tollú, hajlékony nyakú, nemes külsejű madár szimbólumként is számos jelentésváltozattal bír, amelyekkel a régi idők emberre éppen olyan gyakran találkozhatott, mint az újabb korok irodalmi műveit forgató, műalkotásait szemlélő közönség.

A különleges megjelenésű madár a női báj jelképeként már akkor feltűnt, amikor Aphrodité (Vénusz) és Artemisz (Diana) istennőket ábrázolták hattyúval. Apollón isten szent madaraként is számontartják. Mikor Apollón Délosz szigetén megszületett, a szigetet hattyúk vették körül, hogy eltakarják azt Héra elől, és Nap-Apollón kocsiját is hattyúk húzta az örök tavasz szigetére. Pauszaniász, a Kr. utáni 1. században élt görög író szerint a hattyúk járatosak a múzsák mesterségében, és Homérosz 21. himnuszában is szó van az énekes hattyú hangjáról. Aiszkhülosz szerint a hattyúnak a szépsége mellett másik nagyon jellegzetes tulajdonsága, „*hogy megérzi közeledő halált, és csodálatos énekekben fejezi ki szomorúságát.*” Innen ered a hattyúdal fogalma.

Ugyancsak a görög mitológiából tudjuk, hogy Zeus hattyú képében közeledett Lédához, és frigyükből újabb mitológiai szereplők születtek; szerelmük a későbbi korokban Michelangelótól Munkácsy Mihályig, Rilketől Baudelaire-ig irodalmi és képzőművészeti alkotások egész sorát ihlette.

A germánok abban hittek, hogy szűz leányok jövőmondó hattyúvá változhatnak. Ezzel a hittel is rokoníthatóak azok a mesék, amelyekben valamilyen természetfeletti birodalomból származó hattyúleányok levetik tollruhájukat, és emberi alakot öltenek. Ez a mozzanat megtalálható *Az ezeregyéjszaka meséi* közt, valamint számos más nép meséiben is. Az említett motívumok – alakváltás, madárlányok – már közelebb visznek a balettünk történetéhez, amelyben éppen az átváltozás szimbóluma kap majd fontos szerepet.

A kelta és a germán mondavilág is tele van alakváltoztató szereplőkkel. Különösen szép az a kelta ősmonda, amelyben egy Áingusz nevű tündérr királyfi madár alakot öltött tündérlány után vágyakozva keresi a boldogságot. „*Halottak napján a Sárkánytóban úszkáló háromszor ötven fehér madár*” és a hozzájuk hasonlítani vágyó ifjú házasságának története, amelyben a királyfi válik hattyúvá, boldog véggel záruló történet. De eszünkbe juthat a híres Wagner-opera, a *Lohengrin* is, amelyben a címszereplő a Hattyúlovag. A hattyú-vontatta arany csónokban, talpig aranyba és fehérbe öltözött, pajzsára támaszkodó lovag látványa éppen elegendő a

halhatatlansághoz, de arra már alig emlékszik valaki, hogy az operához szolgáló eredeti mondában maga a lovag öltött hattyú alakot.

A hindu mítoszokban a hattyúk azoknak a bölcseknek a jelképei, akik úgy tudtak élni, hogy nem ragaszkodtak a földi javakhoz. A szanszkrit nyelvben a *hamsa* vagy *hansa* szó „hattyút” jelent és számos istenség, mint például Sarasvati, a zene és a művészet hindu istennője is hattyúháton utazott. A védikus irodalom is említi a hattyúkat, azokat pedig, akik nagy lelki erővel rendelkeznek, gyakran „Nagy Hattyú” néven nevezi. A hattyú a tisztaság és a transzcendencia szimbóluma ezek szerint a tanítások szerint. Egy indiai legenda arról szól, hogy a hattyú el tudja választani a tejet a víztől. A hattyú az önmagát megvalósított lelket szimbolizálja, aki különbséget tud tenni a valóság és az illúzió között. Egyben a világi kötelékektől teljesen szabad és független lélek jelképe is, amely felemelkedve eggyé válhat az istennel.

Az ír legendárium sem nélkülözi a hattyú alakját. Eszerint Lir (Llyr, Lear), a tengeristen, 900 évre hattyúvá változtatta mostohagyermekait. Egy másikban a sidhek (föld alatt élő, természetfeletti lények) királya és Etain, Írország legszebb lánya hattyúvá változtak, hogy elmeneküljenek a király haragja és seregei elől. Az átváltozás, a hattyúvá változás tehát itt is közös motívum.

Az egyik német legendában egy vadász meg akar ölni egy hattyút, aki váratlanul szépséges leánnyá változik. Megígéri a vadásznak, hogy a felesége lesz, ha egy évig meg tudja őrizni a találkozásuk titkát. A vadász azonban nem tudja megtartani a fogadalmat, és el is veszíti a hattyúlányt. Bizonyára ezúttal is ismerősnek tűnhet a történet.

A szlávok hasonló történetet tudnak egy Mihail Ivanovics nevű vándorról vagy csavargóról. Ő is le akart lőni egy hattyút, de az figyelmeztette, hogy ne tegye, különben egész életében balszerencsés lesz. Mihail Ivanovics leengedte a fegyverét, mire a hattyú szépséges leánnyá változott. A történetnek több befejezése is lehetséges, a szláv keresztények szerint a legény elveszi a hattyúlányt Kijevbe, hogy megkereszteljék, aztán elveszi feleségül. De, hogy a többi megoldás szerint boldogan élhettek-e egymással, azt nem tudjuk.

A hattyúlovagoknak és hattyúhercegnőknek, mágikus alakváltoztatásoknak tehát se szeri, se száma a legendás történetekben. A Grimm testvérektől Andersenén át Benedek Elekig számos mesében is felbukkannak a legkülönbözőbb hattyúalakok. A történetekben éppen az a szép és izgalmas, hogy sokféle motívum, elem, mitikus, történelmi és fantasztikus réteg rakódik egymásra bennük, amelyből nagyszerűen lehet meríteni, mint ahogy merítettek is egy-egy színpadi mű szövegváltozatához. De vajon a sok közül pontosan melyik történet szolgált valójában alapul *A hattyúk tava* című baletthez és ki írta az eredeti változat szövegváltozatát?

A zeneszerző

Pjotr Iljics Csajkovszkij (1840-1893)

A zeneszerző 1875 augusztusában fogott hozzá *A hattyúk tava* megkomponálásához, miközben más műveken is dolgozott. Szerette a balettet, és már 1870-ben arról írt öccsének, hogy egy négyfelvonásos mesebalett tervét forgatja a fejében. Ez a levelek tanúsága szerint a *Hamupipőke* lett volna. A terv nem valósult meg, de 1875-ben Csajkovszkij konkrét felkérést kapott egy balettzene elkészítésére. A felkérés éppen attól a Vlagyimir Petrovics Begicsevtől, a moszkvai Cári Színház igazgatójától érkezett, aki a balett szövegváltozatának egyik írója is volt. *A hattyúk tava* volt tehát a komponista első balettzeneje.

Csajkovszkij formailag ugyan betartotta a kor táncszínpadi műveinek alapszabályait, alkotása azonban mégis felette állt a megszokott sémáknak. Lírai és mégis drámai zenét komponált, amelyben a jó és a rossz küzdelme éppúgy megjelent, mint a visszatérő zenei motívum alkalmazása a főszereplő jellemzésére. A komponista a balettzenei területén – amely ekkoriban nem örvendett túl nagy elismertségnek a „hivatalos zenei körökben” – olyan szerzőket ismert el, mint Léo Delibes, Adolphe Adam, vagy később Riccardo Drigo. Delibes-ért kifejezetten lelkesedett. Egy levelében, amelyet egyik fiatal pártfogoltjának, Szergej Tanyeevnek küldött, azt írta: *„Hallottam a Sylvia című Delibes-balettet, micsoda báj és elegancia! Micsoda dallam, ritmus és harmónia! Ha ismertem volna ezt a zenét, talán meg sem merem írni A hattyúk tavát...”* Adam *Giselle*-jében pedig a *leitmotiv* (vezérmotívum) használatát csodálta. Maga is alkalmazta ezt az eszközt a hattyú-motívumban, amely először az első felvonás végén csendül fel, majd többször visszatér a balett folyamán.

A kompozíció 1876 áprilisára készült el. Érdekessége, hogy a szerző átvett néhány részletet az 1869-ben komponált, majd sikertelensége miatt megsemmisített *A vajda* című korai operájából. Ebből származik például a második felvonás duettjének zenéje, illetve a negyedik felvonás bevezető zenéje. Alighogy Csajkovszkij benyújtotta a partitúrát, hamarosan elkezdődtek a moszkvai próbák Julius Reisingerrel. Azt nem tudjuk pontosan, milyen együttműködés alakult ki a koreográfus és a zeneszerző között, de a kritikák fényében eléggé valószínű, hogy nem igazán értékelték meg egymás szándékait.



Az ősbemutatók

A *hattyúk tava* című balett születését két tánc történelmi dátum jelzi. Az első bemutató 1877-ben Moszkvában volt, ennek koreográfusa Julius (Wenzel) Reisinger (1828–1892) cseh származású koreográfus volt, aki művéhez a valamivel korábban elkészült Csajkovszkij-zenét használta. Reisinger koreográfiája egyes források szerint megbukott a Bolsoj Színház színpadán, a korabeli kritika többet kifogásolt, mint dicsért az előadáson, az a tény azonban, hogy a darab hét évig színpadon volt Moszkvában, és több mint harminc előadást megért, mégiscsak elgondolkodtató. Mindenesetre a fennmaradt szövegkönyv szerint, amelynek legelső változatát ugyan egyértelműen senki sem jegyezte, a történet a későbbi cselekményhez igen hasonló volt. A herceg, az elvarázsolt hattyúhercegnő, a nevelő alakjai, valamint az áruulás, a megtévesztés és a szomorú befejezés már szerepelt ebben az első verzióban is.

Egyes lexikonok szerint történetünk irodalmi alapja a népszerű német szerző Johann Karl August Musäus (1735–1787) meséje, *Az ellopott fátyal* (*Der geraubte Schleier*) lehetett. Ezt támasztják alá a balett szereplőinek német nevei is (Siegfried, von Rothbart, Benno von Sommerstern). A másik lehetséges forrás Alekszandr Nyikolajevics Afanaszjev (1826–1871) mesegyűjteménye, amelyben a folklór-ista-szerző az 1850-es években közel hatszáz orosz népmesét gyűjtött össze. Ebben is találunk olyan mesét, amely az elvarázsolt hattyúlányok történetét mondja el. Valószínűsíthető, hogy a forrásokra támaszkodva maga a zeneszerző Csajkovszkij gondolhatta ki az alaptörténetet. Vagy legalább is nagyban hozzájárult a történet kialakításához. Ugyanakkor a német kultúrájú Reisinger is szóba jöhet librettistaként, hiszen más darabok szövegkönyvének összeállítójaként korábban már szerezhett gyakorlatot ebben. Egy másik szövegkönyv-változaton pedig Vlagyimir Petrovics Begicsev, a Moszkvai Cári Színház igazgatója és Vaszilij Geltzer táncos neve szerepel. Utóbbiak a 19. századi balett-szövegkönyv hagyományokat követték.

A balettnak ezt az „ősváltozatát” leginkább azért kritizálták a kortársak, mert a muzsika és a táncos megvalósítás nem tudott igazán összhangba kerülni egymással, amiért nem is annyira a koreográfust, mint inkább a zeneszerzőt hibáztatták. „*Túlágosan zajos, túl wagneri, túlágosan szimfonikus!*” – hangzottak a bírálatok. Azt akkor még senki sem gondolhatta, hogy később éppen a zene válik majd *A hattyúk tava* poétikus szépségének egyik „garanciájává”.

A második immáron sikeres szentpétervári bemutatót megelőzte még egy moszkvai kísérlet 1880-ban, amelynek koreográfusa Joseph Hansen (1842–1907) belga táncos és koreográfus volt, aki 1879 és 1882 között alkotott a moszkvai színházban. Ennek a változatnak

az érdekessége, hogy Siegfried herceg szerepét a magyar származású Békefi Alfréd (1843–1925) táncolta, aki főként karaktertáncosként működött ebben az időben a cári színházak szolgálatában.

Az a színpadra állítás, amely sikert, sőt halhatatlanságot hozott az elvarázsolt hattyúlánycok történetének, 1895. január 27-én zajlott le a szentpétervári Mariinszkij Színházban. A koreográfiát Marius Petipa és Lev Ivanov közösen készítették. Ezt azonban Csajkovszkij már nem érthette meg: 1893-ban elhunyt. A bemutató közvetlen előzménye a Csajkovszkij emlékére szervezett koncert volt 1894-ben. Ez alkalommal mutatták be *A hattyúk tava* „fehér felvonását” Lev Ivanov koreográfiájával, amelynek elismerő fogadtatása elindította egy új, teljes verzió elkészítését, amelynek első és harmadik felvonást Petipa, a másodikikat és a negyediket Ivanov készítette.

Marius Petipa (1818–1910) francia származású orosz táncos, balettmester és koreográfus, az orosz klasszikus balett megeremítője. Nyugat-európai táncos és némi koreográfusi tapasztalattal 1847-ben érkezett meg Oroszországba, ahol nem sokkal később balettmester és koreográfus lett. Nevéhez számos olyan balett fűződik, amely a 19. századi klasszikus balettrepertoár alapművévé vált, többek között a *Don Quijote*, *A diótörő*, a *Csiperózsika*, *A bajadér* és a *Rajmonda*.

Lev Ivanov (1834–1901) moszkvai születésű orosz táncos és koreográfus. Életének nagy részét Szentpétervárott töltötte, ahol több balett férfiszerepét is eltáncolta. Hamar elkezdett tanítani is, és koreográfusi álmokat dédelgetett, de Petipa árnyékában erre csak 1885-ben kerülhetett sor. Jól kiegészítette a nagyhatalmú, befolyásos francia mestert, ahogyan az *A hattyúk tava* kompozíciójából is kiderül. Ivanov igen jó emlékezőtehetséggel és zenei érzékkel rendelkezett. Ezt kamatoztatta *A diótörő*-ben is, amelyet Petipa betegsége miatt ő fejezett be, illetve néhány saját koreográfiájában – például a *Haarlem tulipánja* (1885), *A varázsfuvola* (1889) –, amelyek azonban nem maradtak fenn.

A hattyúk tava 1895-ös változatában Csajkovszkij muzsikáját a koreográfusok saját elképzeléseikhez igazították. Ebben segítségükre volt Riccardo Drigo (1846–1930), aki egyébként a bemutató karmestere is volt. Drigo, aki maga is tapasztalt balettkomponistának számított, nem csak hangszerelte Csajkovszkij zenéjét, de három Csajkovszkij-zongoradarabbal is kiegészítette az eredeti partitúrát (*L'Espiegle*, *Valse Bluette* és *Un poco di Chopin*). A régi-új verzió, amelynek szövegművét Csajkovszkij testvére, Mogyeszt Csajkovszkij (1850–1916) jegyezte, tartalmilag nem hozott jelentős változtatásokat. Lényeges azonban, hogy a befejezést a korábbi szomorú vég helyett happy endre változtatták, a négy felvonást pedig háromra csökkentették. A produkció „fehér” képeiben Ivanov szépséges és változatos

mértani formákba (körök, félkörök, diagonálok, sorok) állíthatta a hattyúlánycok, a duettek a költői líraiság és a virtuozitás kettősségének jegyében készültek, ugyanakkor Petipa kiélhette alkotói ambícióit a különböző népek karaktertáncainak komponálásában. Ezek is hozzátartoztak a 19. századi baettek színpadi hagyományához, a közönség kifejezetten kedvelte az ilyen betét-számokat. Ezért aztán a harmadik felvonásba belekerültek magyar, spanyol, orosz, nápolyi és lengyel táncok karakterizált, stílizált formában.

A hattyúk tava 1895-ös koreográfiája összegezve mutatta fel a kor tánctechnikai vívmányait, ugyanakkor egyedülálló „emlékműve” lett a 19. századi romantikus stílusnak is, különösen az Ivanov által készített poétikus „fehér képekben”.

A hattyúk tava későbbi feldolgozásai

Köteteket tölthetnének meg azok az adatok, amelyek *A hattyúk tava* további feldolgozásairól szólnak. A különbségek leginkább abban mutatkoznak meg, hogy a koreográfusok – köztük olyan világhírű alkotók, mint Rudolf Nurejev, John Neumeier, Rudi van Dantzig, Mihail Barinyikov vagy Jean-Christophe Maillot – a történet melyik elemére helyezik a hangsúlyt, illetve mennyit őriznek meg az eredeti koreográfiából, vagy esetleg teljesen új mozgásnyelvet használva csupán ürügynek, kiindulópontnak tekintik az ősváltozatot. Mindenre van példa bőven. Akadtak olyan alkotók is, akik a szereplők pszichológiai vizsgálatára alapozták saját változatukat, és olyanok is, akik aktuális kérdésekre keresték a választ a mű kapcsán.

A különböző átiratokban, feldolgozásokban többféle befejezés született, a boldog vég, a megdicsőülés mellett vissza-visszatért a tragikus lezárás is, amelyben a szerelmesek a tóba fulladnak, vagy Odette nem nyerhette többé vissza emberi alakját.

Mérföldkőnek számított a balett „utóéletében” az 1995-ben, Londonban bemutatott Matthew Bourne-féle változat. Ebben a nőiség hófehér ideáljának számító hattyúkat férfítáncosok táncolták. A koreográfia sodró erejével és nagyszerű táncos teljesítményeivel szintén beírta magát a balett újabb kori történetébe.

Az, hogy az érdeklődés a mai napig sem szűnik meg a balett történetének *bestsellere* iránt, jól mutatja, hogy belőle nem csak újabb táncváltozatok készülnek, hanem rajzfilmek, játékfilmek, de még képregények is. A Magyar Állami Operaház közönsége először 1951-ben, Aszaf Messzere koreográfiájával láthatta *A hattyúk tavát*, Rudi van Dantzig produkcióját 2015-ben mutatta be a Magyar Nemzeti Balett.

A koreográfus és alkotótársai

Rudi van Dantzig (1933–2012)

A holland táncos, koreográfus különleges és meghatározó alakja volt a 20. századi holland táncművészetnek. 15 éves korában látta a *Vörös cipellők* című, 1948-ban készült táncfilmet, amelyben még olyan legendák jelentek meg a vásznon, mint Léonide Massine, és a film hatására (amelyet később saját bevallása szerint legalább ötvvenszer nézett újra) döntött a tánctanulás mellett. Tizenhat éves korától Sonja Gaskell, a hollandiai balettművészet megteremtőjének tanítványa lett. 1952-től – 19 évesen – a Ballet Recital elnevezésű, Gaskell-alapította társulat tagja lett. Részben ebből a társulattól alakult meg 1961-ben, ugyancsak Gaskell irányításával a Holland Nemzeti Balett. Van Dantzig 1955-ben alkotta első táncdarabját (*Night Island*, Debussy zenéjére), amelyet azután még legalább 50 alkotás követett.

Van Dantzig 1969-től Gaskell mellett társigazgatója lett a nemzeti társulatnak, amelyet azután egykori mentora visszavonulása után, 1971-től 1991-ig maga igazgatott tovább. Ez a húsz esztendő a holland balett megújulásának és valódi korszerűsítésének időszaka lett, amelyben fontos szerepet játszott Dantzig mellett részt vett Toer van Schayk és Hans van Manen is. A példát részben az angol balettművészet szolgáltatta, de ebben az időben jelentek meg a holland színpadon George Balanchine művei is. Természetesen a koreográfus-trió saját műveivel is gazdagította a repertoárt.

Van Dantzig saját bevallása szerint a modern és a klasszikus balett között egyensúlyozva építette fel koreográfusi életművét. Olykor teljesen eltávolodott a balettől, máskor visszatért hozzá. Érdekelték az újabb alkotói utak, ezt már az 1965-ben bemutatott *Emlékmű egy halott ifjúnak* című alkotásával bizonyította. Ugyanakkor gyakran alkotott újra korábbi klasszikusokat, amelyek megtartását fontosnak gondolta a nemzeti társulat számára. Főleg úgy, hogy a klasszikus nyelvezettel fejezze ki a modern ember szorongá-

sait, menekülését a boldogság és az álmok világából. Ilyen volt a *Rómeó és Júlia*, vagy az 1988-ban színpadra állított *A hattyúk tava*.

Toer van Schayk (1936–)

Holland táncos, koreográfus, vizuális művész, díszlet- és jelmeztervező. Táncos pályafutását 1955-ben Sonja Gaskell társulatában kezdte. 1959-ben azonban otthagya a táncot, hogy a hágai Képzőművészeti Akadémián festészetet és szobrászatot tanuljon. 1966-tól az amszterdami Holland Nemzeti Balett szólistája és scenográfusa, 1971-től koreográfusa. Erős kifejező készségű táncos, aki van Dantzig számos balettjében táncolt. Fontosabb koreográfiái: *Past Imperfect* (Ligeti, 1971), *Nyolc Madrigál* (Gesualdo, 1975), *Faun* (Debussy, 1978), *Chiaro-Scuro* (Gesualdo / Van Vlijmen, 1980). Szcenikusként is mindig különlegesen alkotott, akár saját műveiben, akár van Dantziggal együttműködve. Dantzig halála után pedig a művészi örökség megőrzésében is részt vesz.

Caroline Iura

Táncművész, balettmester. Los Angelesben született, Irina Kosmovskától tanult táncolni. A Washington Ballet társulatánál kezdte pályafutását, majd Európába jött, csatlakozott a Holland Nemzeti Baletthez, ahol 1986-ban szólistává nevezték ki. A klasszikus repertoár – köztük *A hattyúk tava*, a *Giselle*, a *Rómeó és Júlia*, a *Don Quijote*, a *Paquita*, a *Hamupipőke* – számos főszerepét eltáncolta, emellett a Balanchine-repertoárból táncolta a *Téma és variációkban*, a *Ballet Imperialban* és a *C-dúr szimfóniában*. Szívesen táncolta modern koreográfusok (Hans van Manen, Wayne Eagling, Rudi van Dantzig) darabjait is. 2002-ben köszönt el a színpadtól, azóta keresett betanító balettmester a világ nagy társulatainál.

Eleonora Demichelis

Táncművész, tánclejegyző, betanító balettmester. Olaszországban született, majd John Cranko stuttgarti iskolájában végezte tánc tanulmányait. Ezután tíz évig különböző európai balett-társulatokban táncolt. 2002-ben fejezte be koreológiai tanulmányait Párizsban, a Nemzeti Tánc- és Zenekonzervatóriumban (CNSMDP), ahol a Benesh-tánclejegyző rendszert tanulta. A továbbiakban számos jelentős koreográfus (Uwe Scholtz, David Dawson) mellett dolgozott asszisztensként, lejegyzőként. 2003-ban csatlakozott a Holland Nemzeti Balett művészeti csapatához, ahol többek között éppen *A hattyúk tava* betanításával is foglalkozott. 2009 óta maga is tanítja a Benesh-féle lejegyző rendszert.



Rudi van Dantzig *Hattyúja*

A holland koreográfus nem múzeumi műtárgyat akart a színpadra állítani, hanem sokkal inkább egy olyan verziót, amely a 20. századi közönséghez szól, mégpedig a klasszikus balett nyelvén. Ehhez elsősorban a balett szereplőinek adott „valós személyiséget”: a mesebeli hősök helyére érzelmekkel teli jellemeket állított, pszichológiai lélekrajzzal ábrázolta hőseit. Valamiféle, a 20. században is elfogadható magyarázatot akart adni a történethez. Elsősorban Siegfried herceget jellemezte lélektani motívumokkal, aki így a balett főszereplője lett. Nem a hattyúvá varázsolt lány története, hanem sokkal inkább a naiv, álmodozó, környezetében ideálokat nem találó ifjú sorsa került a középpontba. Ez a Siegfried nincs a helyén a saját világában: nem akar uralkodó lenni, nem akar ceremóniákon feszegetni, leginkább szívbeli barátjával, Alexanderrel kergetné álom-alakjait. De az elvárások, amelyekre Von Rasposen, a szigorú nevelő minduntalan figyelmezteti, béklyóként nehezednek rá. Azért lehet ebben a változatban a nevelő sokkal inkább negatív szereplő, mint az eredeti verzióban, mert a koreográfus a herceg szemszögéből mutatja be a többi figurát is.

Alexander, vagyis Benno von Sommerstern különös alakja már a balett első, 1877-es változatában is szerepelt. A Herceg barátjaként jelent meg a színpadon, egyetlen szövetségeseként az udvarban, valójában ezen kívül nem sok jelentőséget kapva a műben. 1895-ben azonban Benno aktív szereplője lett a történeteknek, ugyanis úgy tartják, hogy az akkor már az ötvenes éveit taposó Pavel Gerdt a Herceg szerepében nem tudta felemelni partnernőjét, ezért a kettősökben Benno emelt helyette. Később figurájára már nem volt szükség, hiszen az ifjú herceg maga is elboldogult a történetben és a partneri teendőkben is. Van Dantzignál Benno Alexanderként tér vissza, mint Siegfried testi-lelki társa. Alexander mindvégig jelen van a történetekben, csak akkor „hagyja magára” barátját, amikor az Odette-tel vagy Odile-lel van. Születésnap ünnepséget rendez neki, vigasztalja kétségei közepe, ő veszi rá az erdei bolyongásra és végül ő talál rá Siegfried holttestére is. Valamiféle titokzatos „harmadikként” szüntelenül van jelen a zaklatott lelkű Siegfried életében.

A balett látványvilága – a társ-koreográfus és díszlet-jelmeztervező Toer van Schayk jóvoltából – egészen pompás megfogalmazást kapott. A 17. századi holland-flamand stílus és izlésvilág pompája és szépsége elevenedik meg a színpadon, Rembrandt, Vermeer színei és ihlete talán egy kicsit nemzeti vonásokkal is felruhazza a koreográfiát.

Ugyanakkor van Dantzig, tisztelvén az eredeti Petipa-Ivanov-balett formai és zenei hagyományait, nem rugaszkodik el sem a klasszikus tánctechnikától, sem a koreográfia

elhíresült részleteinek felidézésétől. Talán éppen a „fehér kép”, a második felvonás őrző leginkább a koreográfiai hagyományt, másuttan van Dantzig jobban belenyúlt a koreográfiába. Ehhez kapcsolódik a harmadik felvonás karaktertáncainak „átírása”, amelyet Toer van Schayk (újkorin Ivanovként kapcsolódva van Dantzighoz) saját vizuális látásmódjának megfelelően gondolt újra.

Egészében a balettnek ez a holland változata a látvány felerősítésével, a mese és a történelem határán lebegő, gazdag színpadi képekkel festi a közönség elé a tradíciókból kiemelhető mondanivalót: megőrizhető-e valamiféle ideál a világban, vagy fel kell adni azokat az álmokat, amelyek a távoli világok, mesék, legendák értékeit próbálják szembesíteni korunk realitásaival?

Hogyan őrizhető meg egy koreográfia?

Egy-egy koreográfia megőrzésének gondolata már a reneszánsz táncmesterek fejében is megfordult. Először a mozdulatok szavakkal történő leírása látszott a legegyszerűbb megoldásnak, amely azonban a táncformák egyre bonyolultabbá válásával, a táncolók számának növekedésével egy idő után lehetetlenné vált. Olyan rendszert kellett kitalálni, amely jelekkel írja le a mozdulatsorokat, a csoportos és szóló táncokat. A 16. századtól kezdve számos olyan lejegyző rendszert dolgoztak ki, amelyekkel több-kevesebb sikerrel lehetett „konzerválni” a táncműveket.

A 19. század második felében született Petipa-koreográfiákat, így *A hattyúk tavát* is születésekor még nem rögzítették. Az élő hagyomány gondoskodott arról, hogy a művek megmaradjanak a repertoárban. Táncos generációk „lábról-lábra” adták tovább a lépéseket, amelyet az a tény is nagyban segített, hogy a darabok szinte folyamatosan műsoron voltak. Bár Vlagyimir Ivanovics Sztjepanov (1866-1896), a szentpétervári Cári Színház táncosa 1892-ben kidolgozott egy lejegyző rendszert, amellyel sikerülhetett a koreográfiákat leírni, Petipa nem lelkesedett azért, hogy műveit ilyen módon rögzítsék. Később azután Nyikolaj Szergejev (1876-1951) táncos és koreográfus ezzel a rendszerrel mégis rögzítette a fontosabb Petipa-darabokat. A 21 általa lejegyzett balettet tartalmazó kollekció az 1917-es forradalom után nyugatra került. 1969 óta ez a gyűjteményt a Harvard Egyetem Könyvtárának Színházi Gyűjteményében őrzik.

Manapság, különösen az angol balettegyütteseknél (például az Angol Királyi Balettnél), de Franciaországban (a kortárs koreográfus, Angelin Preljocaj művei esetében) is egyre inkább használatos lejegyző rendszer a Benesh-féle notáció. Az 1955-ben Londonban kiadott rendszer kitalálója Rudolf Benesh (1916-1975) matematikus volt. Felesége, Joan Rothwell angol balerina ösztönzésére Benesh olyan rendszert dolgozott ki, amelynek legfontosabb erénye, hogy könnyen alkalmazható a balettel foglalkozók számára. A lejegyzés alapja a zenei kottához hasonló ötvonalas rendszer, amelybe a táncos testének végpontjait lehet „beírni”.

Mire is jó a Benesh-notáció? Interjú Eleonora Demichelisszel

Koreológia, notáció... Mit jelentenek ezek bűvös, a laikusok számára egészen ismeretlen fogalmak?

A koreológia a táncmozdulatok elemzését jelenti. A koreológus azzal foglalkozik, hogy a táncalkotó munkáját figyelve rögzíti a mozgásfolyamatokat és azok elemzésével valójában meg is tanulja a koreográfiát. A notáció maga a lejegyzés, amikor valamilyen jelrendszer segítségével leírjuk, rögzítjük az adott koreográfiát.

Akkor elengedhetetlen, hogy a lejegyző maga is táncos képzettséggel rendelkezzen.

Igen, természetesen elengedhetetlen a táncstudás. Magam is John Cranko iskolájában, Stuttgartban sajátítottam el a szakmát, és csak később kezdtem komolyan foglalkozni a Benesh-féle rendszerrel. De már ott az iskolában a csodálatos Georgette Tsinguirides felkeltette az érdeklődésünket ez iránt a különleges dolog iránt. Ő 1966-tól kezdve jegyezte le Cranko koreográfiáit. Lenyűgözött az, hogy egy ember egy ilyen írásos segítségre támaszkodva könnyen meg tudja jegyezni, emlékezetében tudja tartani akár egy olyan együttes repertoárját, mint amilyen a Stuttgarter Balett.

Hogyan lehet összefoglalni a Benesh-féle lejegyző rendszer előnyeit?

Természetesen különböző lejegyzési rendszerek léteznek a tánc világában, de a balettel foglalkozók számára ez a szisztéma a bejáratott és megszokott. Könnyen lehet írni és olvasni, az ember nem veszít azzal időt, hogy a bonyolult jeleket rajzolgatja.

Miért lehet szükség a notáció használatára egy balett betanításakor? Hiszen már filmre lehet venni az előadást, amelyről be lehet tanítani a koreográfiát...

Nos, a film nagyon jó eszköz, de nem elegendő. A film értelmezése lehet szubjektív, mindenki a saját szemével látja azt, amit lát. A mozgásoknak a zenei partitúrához hasonlítható rögzítése sokkal pontosabb és objektívebb.

Hogyan dolgozik egy-egy együttesrel?

A munkám valójában olyan, mint a betanító balettmesteré. A próbateremben, a színpadon és bizonyos részben az asztalnál zajlik. Egyrészt leírok, rögzítek egy koreográfiát, másrészt ha szükséges, betanítom az adott darabot és ehhez használok az írásos lejegyzést. Ez azért fontosabb és pontosabb, mint például a filmről való tanulás, mert nem kell csupán a szememre, vagy az emlékezetemre hagyatkoznom, hanem van egy pontos kulcs a darabhoz. A hatvanas évek óta nagyon sok balett van lejegyezve, van tehát egy könyvtár, egy gyűjtemény, amire alapozhatunk. Egy lejegyzett darab anyagából dolgozni nagyon megkönnyíti és felgyorsítja a betanítás munkáját.

Hogyan lesz valaki tánclejegyző? Hol lehet ezt megtanulni?

Párizsban a Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse indít képzést adó képzéseket. Lábán- és Benesh-szisztémákat lehet tanulni. Én is ebben az intézményben szereztem oklevelet. A képzés általában hároméves táncosoknak, pedagógusoknak, tánckutatóknak szól. Az első két évben megtanuljuk magát a lejegyzési rendszert, azután a gyakorlatban is kipróbáljuk mindazt, amit tanultunk. Közben pedig zenei ismeretekkel is gyarapítjuk a tudásunkat. Angliában ebbe a tudományba alapfokon a táncosokat is bevezetik. Tantárgy tehát az állami képzésben.

EI lehet helyezkedni ezzel a tudással?

Természetesen egyre több társulat, kisebb-nagyobb együttes alkalmaz koreológust, lejegyzőt. 2002-ben szereztem meg a képesítésemet és azóta szerencsém volt olyan nagyszerű koreográfusokkal dolgozni, mint Uwe Scholtz vagy David Dawson. 2003-ban kerültem Hollandiába, a Het National Balletthez, ahol többek között Rudi van Dantzig *A hatyúk tava* című koreográfiájának harmadik és negyedik felvonásával foglalkoztam. De szerencsém volt együtt dolgozni Patricia Neary-vel is, aki három Balanchine-balettet tanított be Lipcsében. Az is igazán izgalmas tapasztalattal szolgált.

Major Rita interjúja



Synopsis

Act I

Prince Siegfried's birthday in the castle

The royal court is preparing for Prince Siegfried's eighteenth birthday. His friend, Alexander, together with the attendants at the court and local inhabitants, has organised a surprise celebration for him. The Prince's tutor, Von Rasposen, however, disapproves of Siegfried and Alexander's habit of associating with the local peasants. The festivities are interrupted by the arrival of the queen, who presents her son with the ring worn by the heir to the throne. As she gives it to him, she reminds him that he will soon be taking the throne, and for this he will need a wife. Siegfried ruefully realises how quickly his carefree adolescence has come to an end. As the garden slowly turns dark, he ponders his future, and then, to shake off his anxiety, he takes the crossbow he has received as a gift and sets out into the forest with his friend, Alexander.

Act II

Meeting Odette

Wandering in the woods, Siegfried and Alexander find themselves at a lake. They see a terrifying large bird that reminds them of Von Rasposen. They have the feeling that the malevolent tutor is spying on them. In fact, however, it is the evil magician, Von Rothbart, who – when Siegfried aims at him with his crossbow – summons a swan from the gradually darkening lake. The swan takes human shape: it is Odette, the Swan Queen. Siegfried immediately feels that, in Odette and her beautiful, snow-white companions, he has found the model of sincerity and natural simplicity he has always sought. He finds pleasure and tranquillity in the company of these pure creatures and swears to be faithful to this ideal forever.

Act III

The betrayal

At a ball in the castle, prospective brides are introduced to Siegfried in turn. To the guests' astonishment and his mother's despair, however, the Prince rejects all of them. None of them take his fancy because all their splendour and brilliance is in such sharp contrast to the pure vision he experienced at the lakeside. This is when Von Rasposen announces the arrival of the knight Von Rothbart, along with his daughter, Odile, and their retinue. Siegfried hopes that Odilia and Odette, the Black Swan and the Swan Queen, are the very same person, but deep in his heart, he has doubts. Meanwhile, the guests at the ball are being entertained with the dances of various nations, Spain, Hungary, Poland and Naples. The Prince is wholly enchanted by Odile's virtuosic and sensual dance and, to Alexander's horror, offers his ring to her. It is only later that the Prince realises that by doing so, he has betrayed Odette and the ideal he cherished. In his despair, he runs back to the lakeside to understand what has happened.

Act IV

Meeting Odette, reconciliation

The disappointed, betrayed Odette and the swan maidens gather by the moonlit lake. Siegfried finds them at the lakeside. Odette forgives her love and tries to console him, saying that such painful experiences can bring him closer to reality, which is where he must live. Von Rothbart tries everything in his power to make the Prince leave the lakeside, but Siegfried resists. The struggle ends with the Prince drowning in the lake. Von Rasposen, the tutor, searches fruitlessly for Siegfried, and finally it is Alexander who finds his friend's lifeless body. From this moment on, Siegfried's ideals continue to live on in him.



Tanykpayeva Aliya, Timofeev Dmitry

In search of old tales and legends

The motif of the swan, which serves as a basis for the storyline of *Swan Lake*, appears in a number of myths, legends and tales all over the world. The white feathered, noble-looking bird with a long, gracefully curved neck is a symbol with numerous meanings people of earlier times would have frequently encountered, just as audiences exploring the literary and artistic works of modern times do.

With its unique appearance, this bird came to be used as the symbol of feminine grace and allure when the goddesses Aphrodite (Venus) and Artemis (Diana) were depicted in the company of swans. The swan is also known as the sacred bird of Apollo. When the god was born on the island of Delos, swans surrounded the island to hide it from Hera, and it was also a swan that pulled the carriage of the sun-god Apollo to the island of eternal spring. According to the first-century Greek historian, Pausanias, swans have mastered the arts of the muses, and even Homer refers to the voice of the wild swan in his 21st Hymn. Aeschylus praises the beauty of the swan, and also mentions its peculiar behaviour: feeling its approaching death, the bird expresses its sorrow with marvellous singing. This is how the phrase *swan song* was born.

Greek mythology has also taught us that Zeus approached Leda in the form of a swan, and their love spawned not only later mythological works, but a great number of literary and artistic works, ranging from Michelangelo to Mihály Munkácsy, and from Rilke to Baudelaire. Germanic peoples believed that virgins can turn into soothsaying swans. This belief seems to be preserved in tales where swan girls from some supernatural realm remove their feathery garments and assume human shape. The same element is found in tales of the Arabian Nights and in the folk tales of several other cultures. All of these motifs – shapeshifting, birds who are really human girls – take us closer to the storyline of our ballet, in which the symbol of metamorphosis plays an important role.

Celtic and Germanic folklore also abounds in shapeshifting characters. A particularly beautiful Celtic saga tells us about how the young fairy prince Aengus seeks happiness and yearns for a fairy-girl who has turned into a bird. The story of the 150 white birds floating on the Lake of the Dragon's Mouth on All Saint's Day (1 November) and the young man seeking to become one of them has a happy ending: the prince, finally able to marry his love, turns into a swan. One also recalls the famous Wagner opera, *Lohengrin*, in which the title role belongs to the Knight of the Swan. The sight of the knight clad in gold and white, leaning

against his shield in his golden boat drawn by swans suggests immortality, but it is rarely noted that the original tale – adapted by Wagner for his opera – features a knight who has himself turned into a swan.

In Hindu mythology, the swan is the symbol of those sages who have succeeded in living their lives without clinging to earthly goods. In Sanskrit language, the word *hamsa* or *hansa* means *swan* – several deities, including Saraswati, the Hindu goddess of music and arts, were believed to use swans as a means of transport. Swans are present in Vedic literature, where a man with great spiritual force is called a *Supreme Swan*, or *Paramahansa*. According to Vedic teachings, swans are the symbol of purity and transcendence. An Indic legend tells us that a swan is capable of separating milk from a mixture of milk and water. The swan symbolises the self-fulfilled soul which is able to discern reality from illusion. At the same time, it is also the symbol of the independent soul completely liberated from all earthly bonds and allowed to ascend to the gods and be absorbed among them.

Irish myths is not devoid of the figure of the swan, either. According to the legends, Lir (Lyr, Lear), the sea god, turned his stepchildren into swans for a period of 900 years. In another legend, the king of the *sídhe* (supernatural creatures who live underground) and Etain, the most beautiful girl in Ireland, changed into swans to flee the king's wrath and the soldiers of the king. As we can see, shapeshifting, i.e. turning into a swan, is a common motif in these stories.

In one German legend, a hunter is about to kill a swan, but it unexpectedly turns into a beautiful girl. She promises to be the hunter's wife if he can keep their meeting a secret for a year. The hunter, however, is unable to keep his vow, and thus loses the swan girl. This story might sound somewhat familiar...

Slavs have a similar story about a wanderer or tramp called Mikhail Ivanovich. He also wants to shoot a swan, but it warns him not to do so, lest he suffer misfortune for the rest of his life. Mikhail Ivanovich lowers his weapon, and the swan turns into a beautiful girl. The story has various possible endings: according to Slavic Christians, the young man takes the swan girl to Kiev to be baptised, then marries her. We do not know if they are allowed to live happily ever after in other versions of the story.

Swan knights, swan princesses, and magic shapeshiftings are thus frequent occurrences in tales and legends. From the Grimm brothers, through Andersen, to the Hungarian Elek Benedek, many tales involve various forms of swans. What is really beautiful and exciting about these stories is that they contain a variety of motifs, elements, as well as mythical, historical and fantastic layers, which can be and often have been used as a source for the librettos of theatre plays. But of all these many stories, which one served as the basis for the ballet *Swan Lake*, and who wrote the libretto to the original version?

The composer

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840–1893)

Tchaikovsky began the composition of *Swan Lake* in August 1875, while simultaneously also working on other pieces. He liked ballet, and he wrote to his brother as early as 1870 that he was contemplating an idea for a ballet of a story in four acts. According to his letters, this would have been *Cinderella*. Although this plan was not implemented, Tchaikovsky was commissioned in 1875 specifically to compose ballet music. The request came from Vladimir Petrovich Begichev, director of the Imperial Ballet in Moscow, who was to be one of the librettists of the ballet. Thus, *Swan Lake* was the composer's first ballet music.

Although, in terms of form, Tchaikovsky followed contemporary principles of ballet music, his work went beyond the customary formula. He composed lyrical music which was also dramatic, featuring the conflict between good and evil, as well as the application of a returning musical motif to characterise the protagonist. In the field of composing ballet music – which was not accorded terribly high esteem in official musical “circles” of the day – Tchaikovsky admired such composers as Léo Delibes and Adolphe Adam, and later Ricardo Drigo. He was certainly fascinated by Delibes. In a letter he sent to one of his young disciples Sergei Taneyev, he wrote the following: “I listened to the *Delibes* ballet *Sylvia*. What charm, what elegance, what wealth of melody, rhythm, and harmony. I was ashamed, for if I had known of this music then, I would not have written *Swan Lake*...” In Adam's *Giselle*, he was impressed by the use of the leitmotif. He himself applied this tool in the swan motif, which is first heard at the end of the first act, and then recurs on several occasions in the ballet.

He had finished composition by April 1876. Interestingly, the composer used some excerpts of his early opera *The Voyevoda*, which he finished in 1869 and then destroyed due to its lack of success. This was the source for the music of the pas de deux in the second act and the introduction to the fourth act. Hardly had Tchaikovsky submitted the score than rehearsals began in Moscow with Julius Reisinger. We do not know exactly what kind of collaboration developed between the choreographer and the composer, but the reviews suggest that they did not really understand each other's intentions.



World premieres

The conception of the ballet *Swan Lake* can be linked to two dates in the history of dance. The first premiere was held in Moscow in 1877; the choreographer of the production was Czech-born Julius (Wentzel) Reisinger (1828–1892), who used the music material that Tchaikovsky had finished slightly earlier. According to some reports, Reisinger's choreography was a failure at the Bolshoi Theatre, and contemporary reviews contained more criticism than praise for the performance. But the fact that it remained on stage in Moscow for seven years, with more than 30 performances, is still cause for thought. In any case, the surviving libretto, the first version of which bears no unambiguous claim to authorship, reveals that the plot was very similar to the story that would be used later. The characters of the prince, the enchanted swan princess and the tutor, as well as the motifs of betrayal, deceit and the unhappy ending were already present in the first version.

According to some encyclopaedias, the literary basis of the story could have been the popular German author Johann Karl August Musaus's (1735–1787) tale *The Stolen Veil* (*Der geraubte Schleier*). This hypothesis is supported by the German names of the characters (Siegfried, von Rothbart, and Benno von Sommerstern). Another possible source is the folklorist and writer Alexander Nikolayevich Afanasyev (1826–1871), who collected nearly 600 Russian folk tales. The collection contains a tale that tells the story of the enchanted swan girls. It is probable that it was the composer Tchaikovsky himself who created the story based on these sources. At the very least, he greatly contributed to the development of the plot. However, with his German cultural background, Reisinger could also be considered to be the librettist, as he would have gained some practice when compiling librettos for other pieces earlier. Another version of the libretto has the names of the director of the Imperial Theatre in Moscow Vladimir Petrovich Begichev and the dancer Vasily Geltzer on the cover page. These latter two followed the traditions of 19th-century ballet librettos.

This "original" version of the ballet was criticised by contemporaries mainly because the music and the dancing were unable to develop a real synergy, and they blamed the composer rather than the choreographer for this. "Too noisy, too Wagnerian, and too symphonic!" critics declared. No one could know that later on it would be the music that would become one of the "guarantees" for the poetic beauty of *Swan Lake*.

The second, and this time successful, St. Petersburg premiere was preceded by another attempt in Moscow in 1880 staged by Belgian dancer and choreographer Joseph Hansen (1842–1907), who worked for the Moscow theatre from 1879 to 1882. An interesting aspect

of this version was that the role of Siegfried was danced by Hungarian-born Alfréd Békefi (1843–1925), who worked at the time, mainly as a character dancer, at the Imperial Theatres. The version that brought success and even immortality to the story of the enchanted swan maidens was staged at the Mariinsky Theatre in St. Petersburg on 27 January 1895. The choreography was created jointly by Marius Petipa and Lev Ivanov. Tchaikovsky, however, would not live to see this, as he had died in 1893. The immediate precursor to the 1895 premiere was a concert dedicated to the memory of Tchaikovsky in 1894. This was the time when the first white scene of *Swan Lake* (choreography by Lev Ivanov) was performed, and its positive reception inspired the creation of a new version of the entire ballet whose first and third acts were choreographed by Petipa, and the second and fourth acts by Ivanov.

Marius Petipa (1818–1910) was a French-born Russian dancer, ballet master and choreographer, the founder of Russian classical ballet. He arrived in Russia in 1847 as a western European dancer with some experience in choreography, and soon became a ballet master and choreographer. His name is associated with several ballets that became core works of the 19th-century classical ballet repertoire, including *Don Quixote*, *The Nutcracker*, *The Sleeping Beauty*, *La Bayadère* and *Raymonda*.

Lev Ivanov (1834–1901) was a Russian dancer and choreographer born in Moscow. He spent most of his life in St. Petersburg, where he danced the principal male roles of a number of ballets. He soon began to teach ballet and also nurtured dreams of becoming a choreographer, but, as he was overshadowed by Petipa, that opportunity did not arise until 1855, as can be seen from the story of the composition of *Swan Lake*. Ivanov had an exceptional memory and musical sense. He would make use of these in *The Nutcracker*, which he finished after Petipa fell ill, as well as in some other choreographies of his own, which, nevertheless, did not survive (e.g. *The Harlem Tulip*, 1855, and *The Magic Flute*, 1889).

In the 1895 version, the choreographers adjusted Tchaikovsky's music to their own concepts. Ricardo Drigo (1846–1930), who was to conduct the premiere later, helped them in this. Drigo, recognised as an experienced ballet music composer, not only arranged Tchaikovsky's music, but also supplemented the original score with three piano pieces by Tchaikovsky (*L'Espiegle*, *Valse Bluette* and *Un poco di Chopin*). This version with elements both old and new, and with a libretto written by Tchaikovsky's brother Modest (1850–1916), did not entail significant modifications to the content. It is relevant, however, that the tragic ending was changed to a happy one, and the four acts were condensed to three. In the white scenes of the production, Ivanov was able to arrange the swan maidens into beautiful and diverse spatial arrangements (circles, semicircles, diagonals

and lines), and the *pas de deux* were choreographed according to the dual principles of poetic lyricism and virtuosity; at the same time, Petipa satisfied his ambitions as a choreographer by creating character dances from various nations. These too belonged to the ballet tradition of the 19th century, and audiences were especially fond of these interludes. This is why Hungarian, Spanish, Russian, Neapolitan and Polish dances were included in the third act in characterised, stylised forms.

The 1895 choreography of *Swan Lake* presented all the advances in dance technique in their totality, but, at the same time, it also became – especially in the “white scenes” created by Ivanov – a unique monument to the Romantic style, in spite of the fact that this was already in decline.

Further adaptations of *Swan Lake*

Whole volumes could be filled with details of further adaptations of *Swan Lake*. The differences mainly manifest themselves in the choreographer's – including Rudolf Nureyev, John Neumeier, Rudi van Dantzig, Mikhail Baryshnikov, and Jean-Christophe Maillot – choice of which element of the story to focus on, how much they preserve from the original choreography or whether they simply regard the “original” as a pretext or starting point and then go on to use a completely novel language of movement. There are many examples of all of these. Some artists base their versions on psychological investigations into the characters, while others try to find answers to contemporary questions using the ballet only as a pretence.

The various adaptations and arrangements engender different finales; in addition to the “happy ending” and the “apotheosis”, tragic endings in which the lovers drown in the lake or Odette can never regain her human shape are also frequently seen.

One milestone in the “afterlife” of the ballet was Matthew Bourne's version, which premiered in London in 1995. The roles of the swans, the snow-white ideals of femininity, were danced by male dancers. With its sweeping power and the excellent performances by its dancers, this choreography became an important part of the contemporary history of ballet.

Interest in this blockbuster from the history of ballet has not faded even in the present day, a fact attested to by the creation not only of endless new dance versions, but

also of animated cartoons, feature films, and even comic books. The audience of the Hungarian State Opera was first introduced to Swan Lake in a choreography by Asaf Messerer in 1951. Rudi van Dantzig's production became part of the Hungarian National Ballet repertoire in 2015.

The choreographer and his creative team

Rudi van Dantzig (1933–2012)

Dutch dancer and choreographer Rudi van Dantzig was a unique and significant figure in his country's dance scene throughout the 20th century. When he was 15, he saw the dance film *The Red Shoes* featuring Léonide Massine among other legends. Influenced by the film (which he admitted to returning to see at least fifty more times), he decided to study dance. From the age of 16, he was a pupil of Sonia Gaskell, the progenitor of Dutch ballet. In 1952, when he was 19, he joined the Ballet Recital company Gaskell had established. It was partly from this company that the Dutch National Ballet was formed later by Gaskell, in 1961. Van Dantzig created his first dance work (*Night Island*, to the music of Debussy) in 1955, and this was followed by at least 50 other works.

Van Dantzig became co-director of the national ballet in 1969, and, after his mentor's retirement in 1971, went on to lead it by himself until 1991. This period of 20 years was the era of the renewal and true modernisation of Dutch ballet, one in which Toer van Schayk and Hans van Manen also played their roles alongside Dantzig. English ballet served as a partial model, but George Balanchine's works were also starting to appear on Dutch stages at the same time. This trio of choreographers, of course, also enriched the repertoire with their own works.

By his own admission, Van Dantzig had built up his oeuvre as a choreographer by striking a balance between modern and classical ballet. Sometimes, he distanced himself from ballet, and then returned to it. He was interested in innovative methods of creation, which he displayed with his *Monument for a Dead Boy*, premiered in 1965. On the other hand, he frequently re-choreographed classical works that he considered important to preserve for the national ballet. Especially in order to express, with the use of classical language, mod-

ern man's anxiety and escape from happiness and the world of dreams. Such productions included *Romeo and Juliet*, as well as *Swan Lake*, which he staged in 1988.

Toer van Schayk (1936–)

Dutch dancer, choreographer, visual artist, set and costume designer. He began his dancing career in Sonia Gaskell's company in 1955. He gave up dancing in 1959 to study painting and sculpting at the Royal Academy of Art in The Hague. From 1966, he was soloist and scenographer, and from 1971, a choreographer with the Dutch National Ballet. He is a dancer of powerful expressive skills and has danced in several ballets by van Dantzig. Major choreographies: *Past Imperfect* (music by György Ligeti, 1971), *Eight Madrigals* (music by Gesualdo, 1975), *Faun* (Debussy, 1978), and *Chiaro-Scuro* (Gesualdo- Van Vlijmen, 1980). As a scenic designer, he always created something special both in his own works and in collaboration with Dantzig. Since Dantzig's death, he has participated in safeguarding his artistic heritage.

Carolina Iura

Dancer and ballet mistress. She was born in Los Angeles and studied dance with Irina Kosmovska. She began her career with the Washington Ballet, and then came to Europe to join the Dutch National Ballet, where she became a soloist in 1986. She has danced numerous principal roles from the Classical repertoire: *Odette-Odile* in *Swan Lake*, as well as *Giselle*, *Romeo and Juliet*, *Don Quixote*, *Paquita* and *Cinderella*. Additionally, she has danced in ballets from the Balanchine repertoire including *Theme and Variations*, *Ballet Imperial* and *Symphony in C Major*. She also enjoyed dancing in pieces by modern choreographers (Hans van Manen, Wayne Eagling, Rudi van Dantzig). She left the stage in 2002, and has since been a sought-after répétiteur with major ballet companies around the world.

Eleonora Demichelis

Dancer, choreologist and répétiteur. She was born in Italy and completed her ballet studies in John Cranko's school in Stuttgart. In the ensuing ten years, she danced with various ballet companies in Europe. She finished her studies in choreology at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) in 2002, where she studied the Benesh movement notation. Later, she worked as an assistant and choreologist with various major choreographers (Uwe Scholtz, David Dawson). She joined the artistic team of the Dutch National Ballet in 2003, where she was also responsible for rehearsing *Swan Lake*. She has been teaching the Benesh notation since 2009.



Rudi van Dantzig's *Swan*

With *Swan Lake*, Rudi van Dantzig did not want the stage to be a museum piece, but rather a version that could speak to 20th century audiences in the language of classical ballet. In order to achieve this, he gave “real personalities” to the characters of the ballet: the fairy-tale heroes were replaced by characters filled with emotions and depicted with a psychological dimension. He strove to give the story a fundamental basis that would be valid in the 20th century as well. He attributed psychological motives to the main character, Prince Siegfried, who thus became the protagonist of the ballet. It was no longer the story of a girl changed into a swan, but now the focus was much more on the fate of a naïve, day-dreaming young man who cannot find ideals to live by in his own environment. This Siegfried cannot find his place in his world: he does not want to be a ruler, does not want to stand awkwardly at ceremonies, but would rather chase the figures of his dreams with his best friend, Alexander. But the expectations that his strict tutor Von Rasposen repeatedly remind him of weigh on him heavily. The tutor is able to become a much more negative figure in this version than in the original because the choreographer presents the other characters from the Prince's perspective.

The strange figure of Benno von Sommerstern was already present in the first version of the ballet in 1877. He appeared on the stage as a friend of the Prince and his only ally in the court, but he did not have much significance in the ballet. In 1895, however, Benno became an active participant in the events because, as the story has it, Pavel Gerdt, dancing the role of the Prince while already in his fifties, was unable to lift his partner, and therefore Benno danced in the pas de deux instead of him. Later on, the character became unnecessary, as younger princes could cope with both the story and lifting their partners. In van Dantzig's adaptation, Benno returns as Alexander, Siegfried's close friend. Alexander is always present at events and leaves his friend “alone” only with Odette or Odile. He arranges a birthday party for him, consoles him in his despair, persuades him to wander in the forest and it is he who finds Siegfried's dead body. As a kind of mysterious “third man”, he is incessantly present in the life of the troubled Siegfried.

The visual aspect of the ballet was a splendid one thanks to co-choreographer and set and costume designer Toer van Schayk, who brought the pomp and beauty of 17th century Dutch-Flemish style and taste to life on the stage, with colours and inspiration from Rembrandt and Vermeer adding a bit of national flavour to the choreography.

However, Van Dantzig, out of respect for the formal and musical traditions of the original ballet by Petipa and Ivanov, rejected neither the use of Classical dance techniques nor the

recollection of famous excerpts from the choreography. It is perhaps the white scene in the second act that most carefully preserves the traditional elements of the choreography, but van Dantzig changed the choreography more drastically elsewhere. Such a change is the “revision” of the character dances in the third act, which Toer van Schayk (collaborating with Dantzig as a modern Ivanov) reinvented according to his own vision.

As a whole, this Dutch version of the ballet uses strong visuals and richly staged scenes hovering on the border between fairy tale and actual history to ask the audience the same question posed in traditional versions: is it possible to preserve some sense of ideals in the world, or do we have to give up on those dreams that confront the values of distant worlds, tales and legends with the realities of our own times?

How can a choreography be preserved?

The idea of preserving a choreography first occurred to the dance masters of the Renaissance. Initially, a verbal description of the movements seemed to be the simplest solution, but as dance forms developed in terms of complexity and the number of dancers, this eventually became impossible. Required was a system that could describe the series of movements and the group and solo dances with the use of symbols. Starting in the 16th century, a number of notation systems were worked out which could be used to “conserve” dance works with varying degrees of success.

Petipa's choreographies of the second half of the 19th century, including *Swan Lake*, were not recorded when they were created. It was a living tradition that ensured that the pieces would remain in the repertoire. Generations of dancers passed on the steps “from foot to foot”, which was made easier by the fact that the works were almost continuously in the programme. In 1892, Vladimir Ivanovich Stepanov (1866-1896), a dancer with the Imperial Theatre in St. Petersburg, worked out a notation system which was suitable for recording choreographies. Later on, dancer and choreographer Nikolai Sergeev (1876-1951) used the same system to record the most important Petipa choreographies. His collection of the records of 21 ballets were taken to the West after the 1917 revolution and has been kept in the Theater Collection of the Harvard College Library since 1969.

Nowadays, the Benesh notation system is increasingly widely used, especially among British ballet companies (for instance, the English Royal Ballet), and in France (in the cases of the

works of contemporary choreographer Angelin Preljocaj). The system, published in London in 1955, was developed by mathematician Rudolf Benesh (1916-1975). Encouraged by his wife, the English ballerina Joan Rothwell, Benesh worked out a system which can be used easily by anyone involved with ballet. The notation is based on the five-line stave, similar to the one used in music, on which the extremities of the dancer's body can be "notated".

Why use the Benesh notation? An interview with Eleonora Demichelis

Choreology, notation – what exactly do these words, which are completely unknown to laymen, mean?

Choreology refers to the analysis of movements in dance. A choreologist's job is to watch the choreographer's work, record the movements, and, by analysing them, actually learning the choreography as well. Notation is the document itself in which we record the given choreography using a system of symbols.

Then it appears it would be indispensable for a choreologist to also be qualified as a dancer.

Yes, dancing skill is naturally an absolute prerequisite. I myself learned the profession in John Cranko's school in Stuttgart and began to deal with the Benesh system more seriously only later. But even at school, Georgette Tsinguirides piqued our interest in this special field. She had been recording Cranko's choreographies since 1966. I was impressed to see how such a written record can help a single person remember the whole repertoire of a company like the Stuttgart Ballet.

How would you summarise the advantages of the Benesh notation system?

Of course there are various systems of notation in the world of dance, but this is the one those who are involved in ballet are accustomed to using. It is easy to read and write, and one does not have to waste time drawing complicated symbols.

Why is it necessary to use notation when coaching a ballet? We can now record performances on film, which can also be used to rehearse the choreography...

Well, video recording is a very useful tool, but it's not sufficient. The interpretation of a film can be subjective, as everyone sees it with his or her own eyes. The recording of movements, like the music score, is something much more precise and objective.

How exactly do you work in a ballet company?

My work is similar to that of the répétiteur. It takes place in the rehearsal room, the stage and, to some extent, at the writing desk. I write down and record a choreography, and, on the other hand, I rehearse the piece when necessary, and I use the written records for this. This is more important and more precise than learning it from a film, as I do not have to rely on my eyes and memory alone, but instead there is a precise key to the piece. A great many ballets have been notated since the 1960s, so there is a library, a collection we can rely on. Working with the recorded material of a ballet makes the rehearsal process much easier and faster.

How does one become a choreologist? Where can you study it?

The Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris offers courses where you can study Lábán's and Benesh's systems. I myself graduated from this institution. The programme usually lasts three years and is designed for dancers, educators and researchers of dance. In the first two years, we learn the notation system, and then try out everything we have learnt in practice. In the meantime, we also enhance our knowledge of music. In England, dancers study this discipline at an elementary level, so it is a subject in the official training programme.

Is it possible to find a job with such skills?

Naturally, more and more dance companies of various sizes employ choreologists. I graduated in 2002, and since then I have had the honour to work with such excellent choreographers as Uwe Scholtz in Leipzig and David Dawson. I went to the Netherlands in 2003 and joined the Dutch National Ballet, where I dealt with the third and fourth acts of Rudi van Dantzig's choreography of Swan Lake. I was also lucky to work with Patricia Neary, who staged three Balanchine ballets in Leipzig. That was a really exciting experience for me.

Interview by Rita Major

Felelős kiadó *Responsible publisher:* **Dr. Ókovács Szilveszter,**
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet Major Rita írásából szerkesztette *From the writings by Rita Major*
the programme booklet was edited by Jávorszky György
Angol fordítás *English translation:* **Hegedüs Gyula, PISCIS AUREUS Bt.**
Fotók *Photos:* **Berecz Valter, Nagy Attila, Kummer János, Rákossy Péter**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Iványi Jozefa, Szabó Zsófia**
Frissített kiadás: 2024 *Revised edition:* 2024



Melnyik Tatyjana, Balázs Gergő Ármin

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN

