

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA



*Marius Petipa / Alekszandr Gorszkij*  
*Kaszjan Golejzovszkij / Michael Messerer*  
*Ludwig Minkus*

# Don Quijote

*Don Quixote*

BALETT

MAGYAR NEMZETI BALETT  
HUNGARIAN NATIONAL BALLET



## Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
Cervantes búsképű lovagja	11
Don Quijote a balettszínpadon	13
Múlt és jelen találkozása – az alkotók	19
Interjú Michael Messererrel	24

## Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	30
<i>Cervantes's knight of the sad countenance</i>	33
<i>Don Quixote on the ballet stage</i>	35
<i>An encounter between past and present – the creators</i>	41
<i>An interview with Michael Messerer</i>	48

balettigazgató *artistic director*  
SOLYMOSI TAMÁS

*Marius Petipa / Alekszandr Gorszkij*  
*Kaszjan Golejzovszkij / Michael Messerer*  
*Ludwig Minkus*

# Don Quijote

*Don Quixote*

Balett három felvonásban *Ballet in three acts*

Miguel de Cervantes azonos című regénye nyomán a szövegkönyvet írta

*Libretto after the novel of the same title by Miguel de Cervantes by* **MARIUS PETIPA**

Koreográfus *Choreographer* **ALEKSZANDR GORSZKIJ, MARIUS PETIPA,**

**KASZJAN GOLEJZOVSZKIJ, MICHAEL MESSERER**

Zeneszerző *Compose* **LUDWIG MINKUS**

Díszlettervező *Set designer* **RÓZSA ISTVÁN**

Jelmeztervező *Costume designer* **ROMÁNYI NÓRA**

Világítástervező *Lighting designer* **KIRK BOOKMAN**

Betanító balettmesterek *Répétiteurs* **OLGA SABADOSH, EVGENY POPOV,**

**ANDRUSHKO ANNA, KSENIA OYVENTAL**

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

**MIRZOYAN ALBERT, PROKOFIEVA IRINA, SZAKÁCS ATTILA, SZIRB GYÖRGY**

A Magyar Nemzeti Balettintézet növendékeit betanította *Répétiteur of the*

*Hungarian National Ballet Institute* **KOVÁCS DÉNES**

Don Quijote *Don Quixote* **SZAKÁCS ATTILA / LECARPENTIER LÉO /**

**KÓBOR DEMETER**

Sancho Panza **ZHUKOV DMITRY / TOPOLÁNSZKY VINCE / SZEGŐ ANDRÁS /**

**KOVTUN MAKSYM**

Kitri **MELNYIK TATYJANA / BECK MARIA / YAKOVLEVA MARIA /**

**GARCÍA CARRIERA CLAUDIA**

Basil **KIYOTA MOTOMI / SCRIVENER LOUIS / TIMOFEEV DMITRY / RÓNAI ANDRÁS**

Espada **RADZIUSH MIKALAI / KEKALO IURII / ZHURILOV BORIS /**

**MELNYIK VLAGYISZLAV**

Mercedes **CARULLA LEON JESSICA / FÖLDI LEA / STAROSTINA KRISTINA /**

**SHARIPOVA ELENA**

Utcai táncoslány *Street dancer* **POKHODNYKH ELLINA / SHARIPOVA ELENA /**

**SKRYPCHENKO OLHA / KOSYREVA DIANA**

Gamache **KERÉNYI MIKLÓS DÁVID / KOVTUN MAKSYM / ZHUKOV DMITRY**

Kitri barátnei *Kitri's friends* **TAKAMORI MIYU / WAKABAYASHI YUKI /**

**FELMÉRY LILI / CHEKURASHVILI NUTSA / RADZIUSH YULIYA /**

**POKHODNYKH ELLINA / LI JINGXUAN**

Lorenzo **KOHÁRI ISTVÁN / MOLNÁR DÁVID / KERÉNYI MIKLÓS DÁVID**

Cigány szóló *Gypsy solo* **FÖLDI LEA, MAJOROS BALÁZS /**

**CARULLA LEON JESSICA / KOSYREVA DIANA, TARAN DUMITRU / TARASOVA**

**KATERYNA, MOLNÁR DÁVID**

Ámor *Amor* **LI JINGXUAN / TAKAMORI MIYU / WAKABAYASHI YUKI /**

**SOROKINA NADEZHDA**

A driádok királynője *Queen of the dryads* **LEE SOOBIN / SKRYPCHENKO OLHA /**

**MUROMTSEVA GANNA / QUINTAO RACHEL**

**Pas de six szóló lányok** *Pas de six female solo* **SHARIPOVA ELENA /  
MUROMTSEVA GANNA / KONSTANTINOVA ANASTASIIA / LEE SOOBIN /  
CRNIĆ NIKA / CHEKURASHVILI NUTSA / CARULLA LEON JESSICA /  
HORÁNYI ADRIENN**

**Pas de six lányok** *Pas de six girls* **SOLOMON THÉA / QUINTAO RACHEL /  
HORÁNYI ADRIENN / OMAROVA ADEMA / OVCHARENKO STEFANIDA /  
BARBAGLIA MATILDE NOEMI / KRUPP ANNA / SOROKINA NADEZHDA /  
ROSELLI LISA**

**Fandango szóló** *Fandango solo* **KULIKOVA KSENIJA, KÓBOR DEMETER /  
SAWATZKI AGLAJA, MELNYIK VLADYISZLAV / FÖLDI LEA, BARBIERI RAFFAELLO /  
ADACHI YUIKO, KEKALO IURII**

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

valamint a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékei

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

*and students of the Hungarian National Ballet Institute*

**Karmester** *Conductor* **PAUL CONNELLY**

**Bemutató: 2016. november 19., Operaház**

*Premiere: 19 November 2016, Opera House*

„La Mancha egyik falujában élt hajdan egy nemesember. (...) Híres volt arról, hogy üres óráiban – s üres órái ugyancsak gyakran akadtak – rendíthetetlen hősökről írt lovagregényeket olvasott. (...) A kevés alvás és a sok olvasás eredménye az lett, hogy józan ítélőképességét teljesen elvesztette már. Bűvölésekről, párbajokról, csatákról, kihívásokról, sebekről, szerelmekről, harci jó szerencséről s lovagi balsorsról álmodozott. Egyszer aztán az a furcsa gondolata támadt, hogy felcsap kóbor lovagnak, lóra ül és fegyveresen világnak indul, kalandokat keres, s átéli mindazt, amit olvasmányában a kóbor lovagok; megtorol minden sérelmet, nem kerül ki semmi veszedelmet, és örök hírnévre s dicsőségre tesz szert. (...) Négy álló napig tűnődött azon, hogy miképp nevezze a lovát, mert hiszen régi, egyszerű neve nem maradhat meg. Végül Rocinantának nevezte. Erről azonban eszébe jutott, hogy önmagának is új nevet kell felvennie, s egyheti újabb tűnődés után Don Quijotének keresztelte el magát.”

(Részletek Cervantes Don Quijotéja I. részének 1. fejezetéből)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> In: Miquel de Cervantes: Don Quijote. Radnóti Miklós átdolgozása. Osiris Kiadó, Budapest. 2006.

# Cselekmény

## **Prológ**

A lovagregényeket lelkesen faló Don Quijote nyakába veszi a világot, hogy olyan hőstetteket hajtson végre, melyek dicsőséget hoznak nevének. Fegyverhordozójának a józan életű Sancho Panzát fogadja, akinek nem kenyere az álmodozás.

## **I. felvonás**

Barcelonában ünnepség zajlik. Lorenzo fogadós lánya, Kitri a borbélyal, Basillal kacérkodik. Bár Basil szereti a lányt, Lorenzo nem tartja méltónak a borbélyt Kitri kezére, és elkergeti a férfit. A fogadós abban reménykedik, hogy lányát Gamache, a gazdag nemes veszi majd el, Kitri azonban nyíltan ellenszegül apja akaratának, és ebben két barátnője is támogatja. A multság csúcspontján Don Quijote jelenik meg a téren, oldalán hű fegyverhordozójával, Sancho Panzával. A lovag a fogadóst egy várúrnak véli, és nagy tisztelettel köszönti. Lorenzo hasonló modorban válaszol, és meghívja Don Quijotét a fogadójába. Sancho Panza a téren marad, de amikor néhány fiatal suhanc ugratni kezdi, Don Quijote azonnal szolgája segítségére siet.

Kitrit megpillantva a lovag úgy véli, hogy szíve hölgyét, a gyönyörű Dulcineát látja, aki álmaiban jelent meg neki. Kitri azonban megszökik szerelmével, Basillal. Lorenzo, Gamache és Don Quijote a nyomukba erednek.

## **II. felvonás**

### **1. kép**

Lorenzo, Gamache és Don Quijote egy ivóban talál Kitrire és Basilra, ahol Espada és barátnője, Mercedes virtuóz táncot adnak elő. Lorenzo szeretné azonnal bejelenteni lánya és Gamache eljegyzését, ám Basil – ahogy Kitrivel előzőleg eltervezték – öngyilkosságot színlel. A lány kedvese „holtteste” fölött zokog. Don Quijote nemes érzelmektől szított felháborodásában szívtelennek nevezi Lorenzót, és kardjával fenyegetőzve arra kényszeríti a férfit, hogy áldását adja lánya és a „halott” borbély egybekelésére. Basil talpra szökken: elérte célját, nem kell hát tovább halottnak tettetnie magát.

### **2. kép**

A szélmalomok tövében cigánytábor és utazó bábszínház tanyázik. Don Quijote és Sancho Panza jelenik meg. A bábszínház direktora meghívja a lovagot az előadásukra. A lovag feszült figyelemmel követi a darabot, és – megfélelkezve arról, hogy csak színházat lát – kivont karddal ront a színpadra, hogy megvédje az oltalomra szorulókat. Miszlikre aprítja a díszletet, szétkergeti a bábokat, majd a szélmalmot gonosz varázslónak hiszi, akit le kell győznie. A malom egyik lapátjába kapaszkodva a magasba emelkedik, ahonnan a földre zuhan.

### **3. kép**

A sebesült Don Quijote és hű fegyverhordozója az erdőben kóborolnak. A lovag szerint az erdő tele van szörnyekkel és óriásokkal. Sancho Panza lefekteti urát aludni, és vizért siet. Don Quijote álmában újra látja szíve hölgyét, Dulcineát, akit Ámor és driádok vesznek körül. Sancho Panza a vadászatát félbeszakító hercegi pár társaságában tér vissza. Könyörögve kéri őket, hogy segítsenek Don Quijotén. A hercegi pár meghívja a lovagot, hogy látogassa meg őket kastélyukban.

## **III. felvonás**

A hercegi kastélyban minden készen áll Don Quijote méltó fogadására. Miután Sancho Panza elmesélte Kitri és Basil beteljesült szerelmének történetét, a herceg és a hercegnő nagyvonalúan felajánlja, hogy az ifjú pár lakodalmát a kastélyban üljék. Don Quijotét és Sancho Panzát a kitüntetett vendégeknek járó díszhelyre ültetik. Kezdetét veszi az ünnepi ceremónia. Don Quijote áldását adja Kitri és Basil frigyére, melynek létrejöttében maga is segédkezett. Az ünnepség folytatódik. Mindenki köszönetét fejezi ki a hős lovagnak és hű fegyverhordozójának.



## Cervantes búsképű lovagja

Az idén éppen 400 éve elhunyt Miguel de Cervantes (1547–1616) kalandos életű férfi volt: fiatalon megsebesített egy építőmestert, ezért menekülnie kellett hazájából, Spanyolországból. Ezt követően egy spanyol bíboros pohárnoka lett Itáliában, majd harcolt a lepantói csatában, később egy hajóúton kalózok fogságába esett, akik eladták az algiri pasának, akinél évekig raboskodott. Szabadulása után Spanyolországba visszatérve hivatalnok (terménybehajtó és vámszedő) lett, azonban többször meggyűlt a baja a hatóságokkal, és gyilkosság, illetve lopás vádjával több alkalommal börtönbe került. Mivel „tisztességes” munkával nem sikerült meggazdagodnia, íróként próbált érvényesülni. 1580 után írta műveinek nagy részét: elsősorban prózai és drámai műveket. A várt (anyagi) siker azonban elmaradt. A La Mancha-i grófságban töltött börtönbüntetése alatt új téma fogant meg benne, mely végül *Az elmés nemes Don Quijote de La Mancha* címen, 1605-ben jelent meg könyv formájában Madridban. Cervantes művének főhőse egy lovagregényeket faló, saját fantáziavilágában élő vidéki hidalgó<sup>2</sup>, aki az olvasmányok hatására maga is kóbor lovagnak áll: saját magát Don Quijote de la Manchának, rozoga gebéjét Rocinánténak kereszteli el, kiválaszt szíve hölgyének egy parasztlányt, akit a magasztosan hangzó Dulcineának nevez és felruház mindenféle nemesi tulajdonsággal, fegyverhordozónak felfogadja az egyszerű észjárású szomszéd parasztot, Sancho Panzát, akivel útra kel, hogy védelmezze az elesetteket, szembeszálljon minden veszedelemmel, és örök hírnévre és dicsőségre tegyen szert. Kalandjai során azonban rendre közönséges dolgokat vél ellenfélnek vagy éppen csodálatos lénynek: a szélmalomt óriásnak nézi, aranysisaknak vél egy réztányért, jóhiszeműségében gonosztevő gályarabokat szabadít fel, és a kalandok végén rendre pórul jár. Don Quijote alakja az örök illúziók és reménytelen küzdelmek, „szélmalomharcok” allegóriája lett.

A könyv olyan nagy népszerűsége tett szert, hogy egy másik író, Alonso Fernández de Avellaneda alattomban megírta a történet folytatását. Ennek hatására látott neki Cervantes a mű folytatásának: a „hiteles” második rész 1615-ben jelent meg.

<sup>2</sup> hidalgó: középkori spanyol kispnemes

A *Don Quijote* szerzője mit sem sejtett arról, hogy nem „csupán” egy népszerű olvasmányt írt, hanem az egyik legnagyobb hatású irodalmi alkotást, amit egyben az első modern európai regényként tartanak számon.

Don Quijote alakját a művészet megannyi területén feldolgozták, ezek közül a legfontosabbak:

- F. B. Conti: *Don Quijote Sierra Morenában* (*Don Chisciotte in Sierra Morena*, opera, 1719)
- G. P. Telemann: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (opera, 1761)
- G. P. Telemann: *Don Quijote-burleszk* (*Bourlesque de Quixotte*, zenekari szvit, 1761)
- R. Strauss: *Don Quijote*, op. 35 (*Don Quixote*, szimfonikus költemény, 1898)
- J. Massenet: *Don Quijote* (*Don Quichotte*, opera, 1910)
- Maurice Elvey: *Don Quijote* (*Don Quixote*, brit némafilm, 1923)
- M. A. Bulgakov: *Don Quijote* (*Дон Кихот*, színdarab, 1932)
- P. Picasso: *Don Quijote* (*Don Quixote*, szkeccs, 1955)
- D. Wasserman / M. Leigh / J. Darion: *La Mancha lovagja* (*Man of La Mancha*, musical, 1964)
- A. Hiller: *La Mancha lovagja* (*Man of La Mancha*, amerikai-olasz film, 1972)
- A. Teno: *Don Quijote* (*Don Quixote*, bronz-szobor, 1976)
- C. Halffter: *Don Quijote* (*Don Quixote*, opera, 2000)

## Don Quijote a balettszínpadon

A *Don Quijote* mint téma természetesen a táncszínpadot sem kerülte el. Már 1740-től Európaszerte készültek a történetből balettelőadások: Franz Hilverding, Jean-Georges Noverre, Charles Didelot, James Harvey D'Egville, Paulo Taglioni is koreografált belőle balettet. Az első, az utókor számára fennmaradt, igazán híres balettelőadást Marius Petipa koreográfiájában, Ludwig Minkus zenéjére mutatták be 1869. december 26-án a moszkvai Bolsoj Színházban. A balett cselekményének alapját Cervantes lovagregénye második részének pár fejezete és eleme adta: az előadás vázát Camache (Gamache) és Quiteira (Kitri) esküvőjének meghiúsulása, és Quiteira (Kitri) és Basilio (Basil) szerelmének története adja. De megjelenik az előadásban a bábszínház és a híres szélmalmos epizód, továbbá feltűnik benne számos egyéb, emblemikus elem a fényes sisaknak vélt borbélytól Sancho Panza szamaráig és tarisznyáig.

Petipa két évvel később, 1871. november 21-én sokkal díszesebb kiállításban, új változatban állította színpadra a balettet Szentpétervárott. Az alkotó változtatásokat eszközölt az új előadás librettóján: Kitri és Dulcinea szerepe összeolvadt; Petipa két új karaktert hozott a történetbe: a hercegi párt, akinek kastélya egyben új helyszínül szolgált az utolsó felvonáshoz; Basilio ál-öngyilkosságát a III. felvonásból a II-ba, a Malom-jelenet elé tette; és megváltozott a darab befejezése is: Don Quijote és a Fehér Hold lovagjának párbaja és az eredeti keretjáték befejező része helyett az új epilógusban a lovag és fegyverhordozója az esküvő után új kalandok reményében ismét útra kelnek.

Mintegy 30 évvel ezután Petipa egyik tanítványa, Alekszandr Gorszkij készített új előadást a Bolsojban mestere koreográfiája alapján. Gorszkij engedélyt kapott arra, hogy amennyiben szükségesnek tartja, változtatásokat eszközöljön a művön. Míg Petipa előadása bővelkedett a cselekményhez nem különösebben kapcsolódó *divertissement*-okban és karaktertáncokban, Gorszkij változata már újfajta látásmódot képviselt. A moszkvai Művész Színház két vezetőjének, Konsztantyin Sztanyiszlavszkij és Vlagyimir Nyemirovics-Dancsenko színházi esztétikájától inspirálva a drámai egységre és a realista hatásra törekedett: célja az volt, hogy valódi, dramatikusan balettművé emelje a darabot. A szentpétervári Petipa-balett librettóját és zenéjét megtartotta, ahogy a koreográfiák döntő többségét is, de Petipa funkció nélküli *divertissement*-jait igyekezett a cselekmény szövetébe integrálni, táncosait pedig arra buzdította, hogy mindvégig az általuk





alakított karakterek motivációit keressék, a táncsal pedig valós érzelmeket igyekezzenek közvetíteni. Petipa szigorú, szabályos, szimmetrikus *corps de ballet* alakzatait megbontotta, és minden táncos tag önálló feladatot kapott, hogy egy életszerű, vibráló tömeget sikerüljön megéleveníteniük. Gorszkij új táncokat illesztett a műbe: Anton Simon zenéjére a driádok Királynőjének koreografált egy szólót, illetve egy spanyol táncot illesztett az utolsó jelenetbe. Konsztantyin Korovin és Alekszandr Golovin életszerű díszlete és jelmezei szintén merőben újszerűen hatottak. Az 1900. december 6-i premiert követően a korabeli kritika értetlenül állt az új produkció vakmerő újításai előtt, és támadták a darabot, annak dekadens mivoltára hivatkozva, amely a magasztos művészetről alkotott képpel összeegyeztethetetlennek tűnt, továbbá „méltatlannak a balett színpadára”. A moszkvai nézőszám viszont emelkedni kezdett. A balettet Gorszkij Szentpétervárról is színpadra állította; a bemutatót 1902. január 20-án tartották. Ehhez a változathoz Riccardo Drigo zeneszerző muzsikájára koreografált Gorszkij két új szólót Matilda Keszinszkaja számára: a legyezős táncot a záró *pas de deux*-ben, illetve a szólót, amikor Kitri Dulcinea-ként jelenik meg Don Quijote álmában a II. felvonásban. Gorszkij így nyilatkozott a szentpétervári premier apropóján: *„A balettelőadások tradicionális színpadra állításától az én rendezéseim abban térnek el, hogy a színpadon nálam folyamatos a tömeg mozgása, eredeti megoldásokkal tarkítva, végtére is nem vagyok hajlandó semmiféle szimmetriának alávetni magam. Talán egyetértenek velem, hogy mennyire unalmas látvány, mikor a színpad két oldalán hajszálra ugyanaz zajlik – itt is, ott is ugyanazt a csoportképet alkotják, ugyanazokat a lépéseket lépik. Ilyen körülmények között kár a nyakunkat megeráztatni azzal, hogy elfordítsuk a fejünket és megnézzük, mi játszódik a színpad jobb oldalán, hiszen ott egy az egyben a baloldali történés megismétlését látunk. Ellenben nálam egészen más táncolnak jobb irányba és más bal fele, és egy harmadik verziót a színpad hátterében.”* A produkciót sem Petipa, sem a balettrajongók nem fogadták kedvezően a cári fővárosban: az általános vélekedés az volt, hogy Gorszkij meggyalázta tanárának mesterművét. Ez azonban nem állította meg a *Don Quijoté*-t hódító útján: az 1917-es forradalom után, a szovjet cenzúra ideje alatt is műsoron maradhatott; a Bolsojnak és a leningrádi Kirov Színháznak<sup>3</sup> is állandó repertoárdarabjává vált. Moszkvában 1940-ben Rosztyiszlav Zaharov és Kaszjan Golejovszkij újította fel a művet, melybe új zenei anyagok kerültek Vaszilij Szolovjev-Szedoj zeneszerző jóvoltából. Leningrádban 1923-ban Fjodor Lopuhov, 1946-ban pedig Pjotr Guszev állította színpadra a művet, Jurij Szlonyimskij által átírt cselekménnyel.

<sup>3</sup> Kirov Színház: korábbi nevén a Cári Mariinszkij Színház Szentpétervárról. Mai nevén: Állami Akadémiai Mariinszkij Színház.

A nyugati világban viszonylag későn született meg a regény első balett-adaptációja. Az első fontos változat, amiről említést kell tenni, Ninette de Valois 1950-es saját koreográfiája a londoni Royal Ballet számára. 1965-ben George Balanchine készítette el önálló, modern feldolgozását a New York City Ballet számára, Nicolas Nabokov zenéjére. 1966-ban Rudolf Nurejev vitte a Bécsi Opera színpadára a maga változatát, Minkus zenéjének John Lanchbery által készített átíratában. 1980-ban Mihail Barisnyikov is elkészítette saját változatát Petipa és Gorszkij műve alapján az American Ballet Theatre számára. 2013-ban Carlos Acosta koreografált új produkciót a londoni Royal Opera House számára, Martin Yates zenei átíratára. A szentpétervári Mihajlovszkij Színházban 1996. november 21-én mutatták be először a Petipa-Gorszkij-féle előadást, amit 2012. április 11-én Michael Messerer átdolgozásában tűztek műsorra. 2013-ban az orosz mester a Római Opera balettegyüttesével is színre vitte a produkciót. Messerer művészi törekvése, hogy az újonnan színpadra állított produkciók is harmonizáljanak az eredeti mű stílusával. A *Don Quijoté*-ban azonban nehéz egységes stílust felfedezni, hiszen a darab alakításában több generáció is részt vett. Michael Messerer változata a moszkvai produkciót örökíti tovább – azt az 1940-es előadást, amelybe például Kaszjan Golejovszkij zseniális cigánytánc került új elemként.

*„A Don Quijote a balettdráma ragyogó példája. Nehéz nem észrevenni, hogy Gorszkij a moszkvai Művész Színház hatása alatt volt. A továbbiakban a követői is igyekeztek betartani a balettdrámaiság szabályait. Ezért a Don Quijote nem egyszerűen egy balett, hanem egy drámajáték elemeivel tarkított előadás, amelyben természetesen rengeteg tánc kapott helyet. Ezt a formát kell továbbvinni”* – nyilatkozta Messerer 2012-ben a Mihajlovszkij Színház-beli előadása kapcsán.



## Múlt és jelen találkozása – az alkotók

### **Ludwig Minkus (1826–1917)**

A hegedűművész-komponista 1826. március 23-án látta meg a napvilágot Bécsben egy morvaországi apa, Theodor Johann Minkus és egy Pesten született anya, Maria Franziska Eimann gyermekeként. Minkus szinte az anyatejjel szívta magába Bécs és a keringő dallamait, és csakhamar hegedűvirtuóz csodagyerekként léphetett a bécsi közönség elé. Komponálni a Zenebarátok Társaságának Konzervatóriumában kezdett, és nem sokkal ezután, 1846-ban Pest-Budán is bemutatkozott. Néhány év utazgatás után, 1852-ben felajánlották neki a bécsi Hofoper szólohegedűsi állását, ő azonban Nyikolaj Boriszovics Juszipov herceg szentpétervári ajánlatát fogadta el. Így került Oroszországba, ahol 1857-től írt baletzenéket a cári színházak részére, emellett folytatta hegedűművészi karrierjét és tanított is. 1864-ben írta első háromfelvonásos balettjét Saint-Léon koreográfus számára *A szerelem lángja, avagy A szalamandra* címmel. Saint-Léon halála és a fiatal komponista, Delibes megjelenése hamarosan véget vetett Minkus párizsi karrierjének. Oroszországban, „második hazájában” viszont a *Don Quijote* 1869-es bemutatója után egyre magasabbra emelkedett a csillaga. Legnagyobb sikerét *A bajadérral* aratta. 1886-ban egy színházi reform miatt hirtelen nyugdíjazták az akkor 60 éves zeneszerzőt, aki öt évvel később feleségével visszaköltözött Bécsbe. Az udvari operánál Mahler nem tartott igényt a szolgálataira. Minkust 91 éves korában érte a halál. Sírját 1939-ben a német-osztrák hatóságok zsidó származása miatt eltávolították a döblingi temetőből.

(Gara Márk)

### **Marius Petipa (1818–1910)**

Amikor 1847-ben Marius Petipa megérkezett Oroszországba, senki sem gondolta róla, hogy egyszer egy egész korszakot fémjeleznek majd a nevével. Az 1818-ban Marseille-ben született fiatalember családjában szinte mindenki táncolt. Marius Petipát elsősorban kiváló karaktertáncosként tartották nyilván, ezért az első táncosi kinevezés a szentpétervári Nagy Színházban szinte felülmúlhatatlan sikert jelentett számára. 1862-ben mutatta be

első igazán nagy visszhangot keltő balettjét, *A fáraó lányát* Cesare Pugni zenéjére. Petipa igazi koreográfusi kiteljesedése 1869-től kezdődött, amikor vezető balettmesternek nevezték ki a szentpétervári cári színházaknál. Évente több balettet is színpadra állított: ezek között volt olyan, amelyet ízlésének megfelelően (akár többször is) átkoreografált az évek alatt (pl. *A kalóz*, *a Giselle* és az *Esmeralda*), illetve számos teljesen új balettje is született, mint a *Don Quijote* (1869), *A bajadér* (1877) vagy a *Rajmonda* (1898), hogy a Csajkovszkijjal való együttműködéséből származó műveket (*Csipkerózsika*, *A diótörő*, *A hattyúk tava*) most ne is említsük.

Petipa balettjeiben a romantikus stílusjegyek mellett számos újdonság bukkant fel. Egyre több lett a tánc, amely szinte alig vagy egyáltalán nem szolgálta a cselekményt. Ezekben a *divertissement*-okban (cselekmény nélküli „táncfolyamokban”) gyakran karaktertáncokat fűzött egymás után, amelyekben a különböző népek stilizált táncai jelentek meg, vagy különböző karakterek vonultak fel. Petipa a karaktertáncok igazi szakértője lett, részben azért, mert maga is karaktertáncos volt, másrészt pályája kezdetén Európa jelentős részét beutazta, és hosszabb időt töltött olyan vidékeken (pl. Spanyolországban), amelyek gazdag táncincsel rendelkeztek. Előadásaiiban az igazi sztárok természetesen továbbra is az első táncosok maradtak, akik a klasszikában megszülető, négy részből álló *pas de deux*-kben (kettősökben) illetve szólóikban csilloghattak. Variációikban a vezető szólisták technikai tudásuk legjavát adták, miközben a tánckar és a statisztéria a háttérben maradt, ezzel is kiemelve a produkciójukat. Petipa különösen kedvelte és használta a tánckar és a szólisták ellenpontozásában rejlő lehetőségeket, és ehhez a nagy létszámú tánckart gyakran papíron előzetesen megrajzolt mértani formákba rendezte.

Eredeti romantikus funkciójától megszabadítva a „fehér balett” is átkerült Petipa műveibe: a mester mindig talált lehetőséget arra, hogy a nagy létszámú, fehérbe öltözött női tánckar természetfeletti lényeket (najádok, driádok, nimfák) táncoljon a színpadon. Míg a romantika idején azonban a fehér ruhás természetfeletti nőalakok (pl. szilfidek, villik) a történethez nélkülözhetetlenek voltak, addig a klasszika idején csak különböző – jobbára mondvacsinált – okokkal kapcsolták őket a történethez. Így például Don Quijote a szélmalomharcban elszenvedett sérülése utáni látomásában pillantja meg a driádok között imádott Dulcineáját. Petipa egyértelműen a 19. század gyermeke volt: számára a tánc szépsége és a mozdulatok kecsessége volt a legfontosabb, minden mást ezeknek rendelt alá. A tánc történetet úgy tartja,

hogy a *Varázstükör* című balettje 1903-ban már egyértelmű bukás volt – hiányzott a sikerhez az alkotók együttműködése, mivel a balettről alkotott elképzeléseik gyökeresen különböztek. Az 1900-as évek első dekádjában ugrásra készen álltak Petipa „trónfosztására” azok a fiatalok, akik újat akartak. Alekszandr Gorszkij Moszkvában szabta át a nagy mester darabjait, Mihail Fokin táncosként kezdett új utakat keresni, Szergej Gyajilev pedig esztétikai forradalmat indított el szerteágazó tevékenységével. Az Orosz Balett újszerű törekvéseivel kezdetben Petipa uralmának eredményeit támadta, viszont egyik legnagyobb vívmánya éppen az lett, hogy Nyugat-Európában és Amerikában a balett újra a nyugati kultúra szerves részévé vált. Ezt Petipa már nem érthette meg: 92 éves korában, 1910-ben, a Krímben halt meg. Neve már életében összeforrt a balettel, művei pedig ma egyet jelentenek a klasszikus hagyománnyal.

(Gara Márk)

### **Alekszandr Gorszkij (1871–1924)**

A 19. és 20. század fordulóján a balettelet központja a birodalmi főváros, Szentpétervár volt; ezzel szemben a mai orosz fővárosban, Moszkvában viszont nem állt túl szilárd lábakon a műfaj. A Bolsoj Balett fellendülését annak a véletlennek köszönhetjük, hogy egy bizonyos Alekszandr Gorszkij jelen volt lánytestvére balettfelvételején. A kereskedelmi iskola helyett, ahová a szülei szánták, végül ő maga is a szentpétervári balettiskola növendéke lett, ahol tanára volt többek közt Marius Petipa is. Tanulmányai befejeztével a szentpétervári Cári Balett tánckarában kezdte pályafutását, hat évvel később pedig már szólótáncos volt. 1896-tól *alma matere* tanára lett. Tökéletesítette és beépítette a tanrendbe Vlagyimir Sztyepanov mozdulatlejegyző-módszerét, amelynek segítségével hitelesen meg lehetett őrizni az egyes produkciók koreográfiáját az utókor számára. Ezidőtájt a cári színházak vezetése javítani kívánt a moszkvai balettjátszás igencsak gyenge színvonalán, ezért műsorra tűzték Petipa *Csipkerózsikáját*, amely Moszkvában korábban nem volt látható. A betanítással Gorszkijt bízták meg, aki a Sztyepanov-módszer alapján, mindössze pár hét alatt állította színpadra a koreográfiát 1899 elején. 1900 szeptemberében első táncosnak nevezték ki Pétervárott, de nyolc nappal később áthelyezték a Bolsojba igazgatói és rendezői minőségben, feladata pedig a moszkvai balett fellendítése volt. Gorszkijra nagy hatással volt a nem oly régóta működő moszkvai Művész Színház, és az azt vezető Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko

színházi látásmódja, amely döntően befolyásolta művészi törekvéseit: szakítani kívánt a túlmisztifikáltnak tartott kánonnal, és realiztikus balettdrámák létrehozásán munkálkodott. Gorszkij önálló koreográfusként a Petipa-féle *Don Quijoté* val debütált 1900-ban, majd egy évvel később újragondolta *A hattyúk tavát*, melynek eredeti, Rejzinger-féle változata megbukott 1877-ben, és azóta nem is tűzték műsorra Moszkvában. 1904-től Gorszkij rendszeresen tanított a Bolsoj balettkolájában; célja pedagógusként az volt, hogy a növendékeket egyéni, kreatív stílus kifejlesztésére ösztönözze. (Állítólag az is neki köszönhető, hogy a korábban általános hegedűkíséret helyett zongoramuzsikára gyakoroltak.)

Később saját rendezésében színpadra került a *Giselle*, *A púpos lovacska*, *A sevillai borbély*, *avagy A hiábavaló elővigyázatosság*, a *Rajmonda*, *A kalóz*, *A bajadér*, *A diótörő*, továbbá saját produkciói is: többek közt a *Gudula lánya*, *Az arany halacska*, a *Salammbó*, a *Nur és Anitra*, *A szerelem gyors*, a *Schubertiana*, a *Tamara*. Gorszkij előadásai eseményszámba mentek Moszkva akkori művészeti életében. Sikerült elérnie, amiért Szentpétervár a Bolsoj élére kijelölte: a moszkvai balettlelet pezsegni kezdett.

Az évek során mentális betegség jelentkezett nála; 54 évesen hunyt el egy elmeegógyintézetben.

### **Michael Messerer**

A világ egyik legjobb balett-tanáráként számontartott Michael Messerer táncos családba született Moszkvában, ahol előbb a Bolsoj balettkolájában táncosnak, majd az Állami Balettintézetben tanárnak tanult. Jó ideje Nyugaton él és dolgozik; klasszikus balett-tanítási módszerében az orosz és a nyugati balett legjobb pedagógiai hagyományait ötvözi. Nemzetközi vendégtanárnaként a világ számos társulata hívja meg rendszeresen, mesterkurzusokat tartott a következő együtteseknél: American Ballet Theatre, Párizsi Opera, Kirov-Mariinszkij Balett, Maurice Béjart Ballet, Monte Carlo Ballet, Australian Ballet, Berliini Balett, Müncheni Balett, Stuttgarti Balett, Lipcsei Balett, Düsseldorf-i Balett, Tokiói Balett, Bécsi Operaház, milánói Teatro alla Scala, Római Operaház, nápolyi Teatro San Carlo, Firenzei Operaház, torinói Teatro Reggi, veronai Teatro Arena, Buenos Aires-i Teatro Colón, moszkvai Sztanyiszlavszkij Balett, English National Ballet, Birmingham Royal Ballet, Royal Danish Ballet, Royal Swedish Ballet, Göteborg Balett, Cullberg Ballet, Chicago Ballet, Turkish State Ballet, Magyar Nemzeti Balett, Marseilles-i Nemzeti Balett, továbbá iskolákban is tanít: Royal Ballet School, English National Ballet School, Australian Ballet School, a Teatro alla Scala iskolája.

Több mint 25 éve dolgozik a Londoni Királyi Operaházban a Royal Ballet vendég balettmestereként, 2009 óta a Mihajlovszkij Színház vezető balettmestere. 2009-ben Alekszandr Gorszkij és Aszaf Messzerer koreográfiájával állította színpadra *A hattyúk tavát*, 2010-ben pedig Vahtang Cسابukiani *Laurenciájának* felújítását világpremierként vitte színre. A Mihajlovszkij Színházban 2012-ben elkészítette *A bajadért* és a *Don Quijoté*t, 2013-ban Vaszilij Vajnonentól a *Párizs lángjait* újította fel, 2015-ben pedig *A kalózt* állította színpadra Marius Petipa és Konsztantyin Szergejev nyomán. Rendszeresen dolgozik a Magyar Nemzeti Balettel is, a *Don Quijote* 2016-os operaházi premierje után a *Laurencia* (2020) és a *Párizs lángjai* (2021) című produkciókat vitte színre az OPERA balett-társulatával.

# Interjú Michael Messererrel

**A Magyar Nemzeti Balett az 1997-es, Petipa–Bregvadze–Harangozó–Pongor–Fajth–Minkus-féle előadás után 2016-ban második alkalommal tűzte a *Don Quijotét* műsorára, amit ezúttal a világhírű balettmester, Michael Messerer állított színpadra Solymosi Tamás felkérésére. Messerer 2012-ben mutatta be először a Petipa–Gorszkij–Minkus-féle *Don Quijotét* a szentpétervári Mihajlovszkij Színházban; az előadást azóta is óriási sikerrel játsszák Oroszországban és külföldi turnékon egyaránt, és Messerer azóta több együttes számára is betanította.**

## **Mikor látta először a *Don Quijotét* balettszínpadon?**

Gyerekkoromból őrzöm az első emléket: elsős voltam a Bolsoj balettkolájában, amikor először láthattam a színházban az előadást, és nem sokkal később rám bízta a kis kukta szerepét az I. felvonásban. Felejthetetlen élmény volt Olga Lepesinszkaját és Gennagyij Legyah-t látni a színpadon.

## **Milyen volt évtizedekkel később alkotóként találkozni a művel? Mik voltak azok az elemek, amiket meg akart változtatni?**

Amikor újra láttam a Bolsojban a darabot a 2000-es évek elején, rádöbrentem, hogy az idők során sok minden elfelejtődött abból a változathoz, amit Moszkvában megismertem. Ebben szerepe volt persze a táncosoknak is, akik sokszor túlzottan a maguk feje után mentek. Vissza szerettem volna tehát állítani sok részletét annak a produkciónak, amit diákként, majd táncosként ismertem a Bolsojból. Erre 2012-ben a Mihajlovszkij Színházban lehetőségem is nyílt. Alkalmazkodnom kellett ugyan az ottani körülményekhez: a Mihajlovszkij színpada ugyanis kisebb, mint a Bolsojé vagy a Mariinszkijé. Ezután 2013-ban a Római Operaház, pár hónappal ezelőtt pedig a Novoszibirszki Operaház balettgyüttese számára állítottam színpadra újra a művet Jevgenyij Popov és Anna Razenko segítségével, akik itt, Budapesten is velem dolgoznak.

## **Hogyan született a mostani budapesti változat?**

Solymosi Tamás látta a római előadást, és felkért, hogy készítsem el a *Don Quijotét* Budapesten is. Teljesen új díszletben és jelmezekkel készül a darab. Az volt a kérésem Rózsa István díszlettervező és Rományi Nóra jelmeztervező felé, hogy egy spanyol reneszánsz-kori, humoros, tradicionális előadáshoz álmodjanak látványt, és kerüljék a túl harsány, groteszk megoldásokat. A koreográfiában ezúttal is csak apróságokon változtattam, amit egyrészt az Operaház színpadának eltérő mérete, illetve a táncosok egyénisége indokolt. Változtattam az egyik szólóvariációt a római előadáshoz képest, ami abban az elemében eltért a Mihajlovszkij-beli balettől is; illetve van egy plusz szóló a budapesti változatban, de ez csak apró változtatás. Alapvetően az 1940-es moszkvai előadást állítom színpadra, amelyben Petipa és Gorszkij balettjéhez Rosztyiszlav Zaharov és Kaszjan Golejovszkij is hozzátettek táncokat – például a híres cigánytáncot. Ritka a világban, hogy ennyi szereposztással menjen egy balettelőadás, ráadásul ilyen kiváló szólótáncosokkal. Jó ideje figyelemmel kísérem a Magyar Nemzeti Balett munkáját, és örömmel látom, hogy egyre magasabb színvonalon teljesít és nagyon megerősödött az egész társulat.

*Az interjút készítette: Kenesey Judit*



Kovtun Maksym és a Magyar Nemzeti Balett tánckara / corps de ballet of the Hungarian National Ballet



*"In a village of La Mancha, there lived not long since a gentleman. (...) You must know, then, that the above-named gentleman whenever he was at leisure (which was mostly all the year round) gave himself up to reading books of chivalry. (...) His fancy grew full of what he used to read about in his books, enchantments, quarrels, battles, challenges, wounds, wooings, loves, agonies, and all sorts of impossible nonsense. (...) In short, his wits being quite gone, he hit upon the strangest notion that ever a madman in this world hit upon, and that was that he fancied it was right and requisite, as well for the support of his own honour as for the service of his country, that he should make a knight-errant of himself, roaming the world over in full armour and on horseback in quest of adventures, and putting in practice himself all that he had read of as being the usual practices of knights-errant; righting every kind of wrong, and exposing himself to peril and danger from which, in the issue, he was to reap eternal renown and fame. (...) Four days were spent in thinking what name to give his horse, because (as he said to himself) it was not right that a horse belonging to a knight so famous, and one with such merits of his own, should be without some distinctive name. (...) And so, he decided upon calling him Rocinante. (...) Having got a name for his horse so much to his taste, he was anxious to get one for himself, and he was eight days more pondering over this point, till at last he made up his mind to call himself 'Don Quixote'."*

*(Excerpts from Cervantes's Don Quixote, Part I, Chapter 1)*

# Synopsis

## Prologue

Don Quixote, a habitual reader of chivalric romances, sets off into the world in order to perform feats that will bring glory to his name. To serve as his squire, he chooses Sancho Panza, a man of sober outlook who is not prone to flights of fancy.

## Act 1

Barcelona is alive with festivity. Kitri, daughter of the innkeeper Lorenzo, is flirting with Basil, the barber. Although Basil is in love with Kitri, Lorenzo considers the barber an unsuitable match for his daughter and chases him away, hoping instead to have Kitri marry Gamache, a rich nobleman. Kitri refuses outright to submit to her father's will, and she has the support of two girlfriends in this.

At the height of the merriment, Don Quixote appears in the square, accompanied by his squire, Sancho Panza. Catching sight of the innkeeper, Don Quixote mistakes him for the lord of a castle and greets him with great respect. Lorenzo responds in a similar manner and invites Don Quixote into the inn. Sancho Panza remains in the square. When some young people start to mock Sancho, Don Quixote immediately hurries to his squire's defence. Seeing Kitri, Don Quixote mistakes her for the beautiful Dulcinea, whom he has seen in his dreams and chosen as "the lady of his heart". But Kitri disappears. She has run off with Basil. Lorenzo, Gamache, and Don Quixote set out to look for her.

## Act 2

### Scene 1

Kitri and Basil are discovered in a tavern by Lorenzo, Gamache, and Don Quixote. Here, Espada and his girlfriend, Mercedes, perform a virtuoso dance. Lorenzo wishes to make an immediate announcement of the betrothal of Kitri to Gamache, but Basil, by agreement with Kitri, pretends to commit suicide. Kitri sobs over the body of her sweetheart. Don Quixote, overcome by noble indignation, accuses Lorenzo of heartlessness and, threatening him with his sword, forces him to agree to his daughter's marriage to the "deceased"

barber. Basil jumps to his feet – having achieved his aim, there is no longer any point in pretending to be dead.

### Scene 2

By the windmills, there is a Gypsy encampment and a travelling puppet theatre. Don Quixote and Sancho soon appear on the scene. The owner of the puppet theatre invites Don Quixote to watch a show. Don Quixote follows the performance with rapt attention and, forgetting it is only theatre, rushes on to the stage, sword in hand, to defend those who need his protection. He smashes the stage, evicts the puppets and, catching sight of the windmill, mistakes it for the evil magician, whom he must defeat. Grabbing one of the mill's sails, he is first lifted into the air before falling to the ground.

### Scene 3

The injured Don Quixote and Sancho Panza find themselves in a forest. To Don Quixote, the forest seems to be full of monsters and giants. Sancho Panza puts Don Quixote to bed, while he himself runs off to get some water. In his dreams, Don Quixote sees Dulcinea, "the lady of his heart", surrounded by Amor and dryads. Sancho Panza comes back with the duke and duchess, who have been hunting in the forest. He begs them to help Don Quixote. The duke and duchess invite the wandering knight to visit them in their castle.

## Act 3

The duke's castle. Everything has been made ready to receive Don Quixote. Having heard from Sancho Panza the happy story of Kitri and Basil's love, the duke and duchess have kindly agreed to allow the young couple to hold their wedding celebration in the castle. Don Quixote and Sancho Panza are invited to occupy the seats of honour. A solemn procession files past. Don Quixote blesses Kitri, whom he helped to unite with her beloved Basil. The festivities continue. All thank the valiant knight and his faithful squire.





## Cervantes's knight of the sad countenance

The life of Miguel de Cervantes (1547–1616), who died 400 years ago, was full of adventures: as a young man he wounded a bricklayer, and so he had to flee from his native Spain. He became the cup-bearer of a Spanish cardinal in Italy and fought in the battle of Lepanto. Later on, he was captured by pirates, who sold him to the pasha of Algiers, where he was kept in captivity for years. After being freed, he returned to Spain and became a civil servant (a collector of crops and customs duties), but he often had conflicts with the authorities and ended up in prison charged with murder and theft. As he knew he would never be able to grow rich through “honourable” work, he tried to make it as a writer... He wrote most of his works after 1850: mainly prose and plays. The (financial) success he expected, however, was not forthcoming. While in prison in the La Mancha region, a new idea occurred to him, which eventually appeared as a book in Madrid in 1605 under the title *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha*. The protagonist of Cervantes's work is a country hidalgo<sup>1</sup>, who devours chivalric novels one after the other and lives in his own dream world. Inspired by his readings, he becomes a knight errant: he dubs himself Don Quixote de la Mancha, while his skinny nag becomes Rocinante, and to the peasant girl he selects to be the lady of his heart he gives the majestic name Dulcinea and furnishes her with all kinds of noble qualities. He also hires his simpleton neighbour, Sancho Panza, as a squire, and sets out with him to protect the fallen, face all dangers and gain eternal fame and glory. During his adventures, he repeatedly sees everyday things as either enemies or miraculous creatures: he believes the windmill to be a giant, the copper plate to be a golden helmet, and with complete sincerity, he frees “galley slaves” who turn out to actually be felons. His adventures always come to naught in the end, and the figure of Don Quixote has become a symbol of eternal illusions, futile struggles and “tilting at windmills”.

<sup>1</sup> hidalgo: a minor Spanish nobleman of the Middle Ages

The novel gained such popularity that another writer, Alonso Fernández de Avellaneda, secretly wrote the continuation of the story. This inspired Cervantes to continue his own work: the “authentic” second part was published in 1615.

The author of *Don Quixote* would never become aware that what he had written was not “only” a popular story: it would also become one of the most influential works of literature ever created, as well as being considered one of the first modern European novels.

The figure of Don Quixote has been adapted in various art forms, with the most important examples listed below:

- F. B. Conti: *Don Chisciotte in Sierra Morena* (opera, 1719)
- G. P. Telemann: *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (opera, 1761)
- G. P. Telemann: *Bourlesque de Quixotte* (orchestral suite, 1761)
- R. Strauss: *Don Quixote, op. 35* (symphonic poem, 1898)
- J. Massenet: *Don Quichotte* (opera, 1910)
- Maurice Elvey: *Don Quixote* (British silent film, 1923)
- M. A. Bulgakov: *Don Quixote (Дон Кухом* play, 1932)
- P. Picasso: *Don Quixote* (sketch, 1955)
- D. Wasserman / M. Leigh / J. Darion: *Man of La Mancha* (musical, 1964)
- A. Hiller: *Man of La Mancha* (American-Italian film, 1972)
- A. Teno: *Don Quixote* (bronze statue, 1976)
- C. Halffter: *Don Quixote* (opera, 2000)

## Don Quixote on the ballet stage

One of the forms adaptations of *Don Quixote* would take, naturally, would be for the ballet stage. Ballet productions were first made from the story in Europe starting around 1740: Franz Hilverding, Jean-Georges Noverre, Charles Didelot, James Harvey D’Egville and Paulo Taglioni all created choreographies based on it. The first really well-known ballet production that has survived for posterity was choreographed by Marius Petipa to Ludwig Minkus’s music and was premiered at the Bolshoi Theatre in Moscow on 26 December 1869. The plot of the ballet was based on a few chapters and elements from the second part of Cervantes’s chivalric novel, framed around the thwarted wedding of Camache (Gamache) and Quiteira (Kitri), and the love between Quiteira (Kitri) and Basilio (Basil). The production also included the episodes of the puppet theatre and the famous windmill, and other emblematic elements appear in it as well, ranging from the barber’s basin that the don believes to be a shiny helmet to Sancho Panza’s donkey and haversack.

Petipa staged the ballet in a more spectacular, revised version in St. Petersburg two years later, on 21 November 1871. The choreographer made changes to the libretto for the new production: he merged the roles of Kitri and Dulcinea and brought two new characters to the story: the Duke and the Duchess, whose castle served as the venue of the last act; he moved Basil’s fake suicide from Act 3 to Act 2 before the windmill scene; and changed the ending of the story, too: instead of the duel between Don Quixote and the Knight of the Silver Moon and the last part of the original dramatic framework, the knight and his squire set off after the wedding in the hope of finding new adventures.

Almost 30 years later, Petipa’s disciple Alexander Gorsky staged a revival at the Bolshoi based on his master’s choreography. Gorsky was given permission to make changes to the ballet in cases where he found it necessary. Whereas Petipa, whose production was abundant in *divertissements* and character dances which were not really linked to the story, Gorsky’s version represented a new approach. Inspired by the theatrical aesthetics of the two heads of the Moscow Art Theatre, Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko, he strived to achieve dramatic unity and a realistic effect: his aim was to develop the piece into a real dramatic ballet. He kept the libretto and music of the St. Petersburg version of Petipa’s ballet,



but tried to integrate Petipa's functionless *divertissements* into the fabric of the drama and encouraged his dancers to examine their characters' motivations, and transmit real emotions with dance and mime. He dismantled Petipa's strict, regular and symmetric *corps de ballet* formations, and each member of the *corps de ballet* was given a specific task so that they could present a lively and bustling crowd. Gorsky interpolated new dances: he choreographed a solo for the Queen of the Dryads to Anton Simon's music and included a Spanish dance in the closing scene. Konstantin Korovin's and Alexander Golovin's realistic set and costumes made a completely novel impression. After the premiere on 6 December 1900, contemporary reviewers were stunned by the bold innovations of the new production and launched a prolonged attack against it, criticising its "decadent nature", which seemed to be incompatible with their image of highbrow arts, and finding it "unworthy of the ballet stage". Audiences in Moscow began to grow, though. Gorsky staged the ballet in St. Petersburg, too; the premiere was held on 20 January 1902. For this revival, Gorsky choreographed two new solos to Riccardo Drigo's music for Mathilde Kschessinska: the Fan Dance in the closing *pas de deux* and the solo in Act 2, when Kitri appears as Dulcinea in Don Quixote's dream. On the occasion of the St. Petersburg premiere, Gorsky said, "*My productions are different from the traditional staging of ballets in having a continuous movement of the crowd on the stage combined with original solutions as I refuse to follow any symmetry. You might agree with me how boring a spectacle can be where exactly the same happens on the two sides of the stage - the same group formations and the same steps can be seen on either side. In such circumstances there is no point in straining our necks by turning our heads to see what is happening on the right side because we could just see an exact repetition of the events on the left side. In my version, however, they dance completely differently on the right and on the left, and a third version at the back of the stage.*" The production was not welcomed either by Petipa or by ballet fans in the imperial capital: the general opinion was that Gorsky had desecrated his teacher's masterpiece.

Nevertheless, this did not stop the triumph of *Don Quixote*: it remained in the programme after the revolution of 1917 and during the period of Soviet censorship, and became a permanent repertoire piece of the Bolshoi and of the Kirov Ballet in Leningrad.<sup>2</sup> The ballet was revived by Rostislav Zakharov and Kasyan Goleizovsky in Moscow in 1940, when new musical material was added, including by composer Vasily Solovyov-Sedoi. In Leningrad the ballet

<sup>2</sup> Kirov Theatre in Leningrad: previously Imperial Mariinsky Theatre in St. Petersburg, today the State Academic Mariinsky Theatre.

was staged by Fiodor Lopukhov in 1923 and Piotr Gusev in 1946 with a libretto revised by Yuri Slonimsky.

Don Quixote arrived on the ballet stages of the West relatively late. The first important version that warrants mentioning was Ninette de Valois's own choreography of 1950 for the Royal Ballet in London. In 1965, George Balanchine created his own modern adaptation for the New York City Ballet, using Nicolas Nabokov's music. In 1966, Rudolf Nureyev staged his version for the Wiener Staatsoper using Minkus's music as revised by John Lanchbery. In 1980, Mikhail Baryshnikov created his version of the ballet after Petipa and Gorsky for the American Ballet Theatre. In 2013, Carlos Acosta created a new production for the Royal Opera House, for which the music was revised by Martin Yates.

The Petipa–Gorsky production was premiered at the Mikhailovsky Theatre in St. Petersburg on 21 November 1996, and the ballet was revised by Michael Messerer at the same theatre on 11 April 2012. The Russian maestro also staged his production with the ballet company of the Teatro dell'Opera di Roma in 2013.

Messerer's artistic aim is for the newly staged productions to be in harmony with the style of the original ballet. However, it is difficult to find a unified style in *Don Quixote*, as it was developed over the course of several generations. Michael Messerer's version continues the legacy of the Moscow production – that of 1940, which included, for instance, Kasyan Goleizovsky's excellent Gypsy Dance as a new element.

"Don Quixote is a superb example of a ballet drama. It is difficult not to notice that Gorsky was influenced by the Moscow Art Theatre. Later his followers tried to keep the rules of the ballet drama. That is why Don Quixote is not simply a ballet, but a performance ornamented with the elements of a dramatic play with, of course, a lot of dances. This form must be preserved," said Messerer about his 2012 premiere at the Mikhailovsky Theatre.



Beck Maria, Balázs Gergő Ármin

## An encounter between past and present – the creators

### **Ludwig Minkus (1826–1917)**

The violinist and composer Ludwig Minkus was born in Vienna on 23 March 1826 to Moravian-born Theodor Johann Minkus and Maria Franziska Eimann, who herself had been born in Hungary, in Pest. Minkus virtually imbibed the tunes of Vienna and the waltz with his mother's milk, and he was soon appearing before the Viennese audience as a violin virtuoso child prodigy. He began to compose music in the Musikvereins Vienna Conservatory, and also debuted in Pest-Buda, in 1846. After some years of travelling, he was offered a position as a violin soloist at the Hofoper in Vienna in 1852, but he opted for Prince Nikolai Borisovich Yusupov's invitation to work in St. Petersburg instead. Thus he arrived in Russia, where he started to compose ballet music for the Imperial Theatres in 1857, and also continued his career as a violinist and teacher. In 1864, he composed his first three-act ballet, *The Flame of Love or The Salamander*, at choreographer Saint-Léon's request. The death of Saint-Léon and the emergence of the young Delibes were the catalysts that put an end to Minkus's budding career in Paris. In his adopted homeland, Russia, however, his star was in the ascendency after the premiere of *Don Quixote* in 1869. He achieved his greatest success with *La Bayadère*. In 1886, reforms in the theatre meant that the 60 year-old composer would be suddenly sent into retirement, and five years later he moved back to Vienna with his wife, where Gustav Mahler refused to employ him at the Hofoper. Minkus died at the age of 91, after the Russian revolution. In 1939, the German-Austrian authorities removed his grave from the Döbling cemetery because of his Jewish origin.

(Márk Gara)

### **Marius Petipa (1818–1910)**

When Marius Petipa arrived in Russia in 1847, nobody expected that his name would later on come to represent an entire era. Born in Marseille in 1818, he came from a family where almost everybody danced. He was recognized mainly as an outstanding character dancer, thus his appointment to principal soloist at the Great Theatre in St. Petersburg represented an almost

unsurpassable success for him. The premiere of his first really successful ballet, *The Pharaoh's Daughter*, a work in three acts based on Cesare Pugni's music, was held in 1862. The year 1869 marked the beginning of Petipa's true consummation as a choreographer, as it brought him the position of principal ballet master with the Imperial Theatre in St. Petersburg. He staged several ballets every year: he re-choreographed – sometimes more than once – some of these (e.g. *Le Corsaire*, *Giselle*, *La Esmeralda*) according to his taste, and he also created completely new ballets such as *Don Quixote* (1869), *La Bayadère* (1877) and *Raymonda* (1898), as well as the three Tchaikovsky ballets: *The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker* and *Swan Lake*.

In Petipa's ballets, a number of innovations appear along with the stylistic characteristics of romanticism. There are more and more dances which do hardly anything at all to advance the plot. In the divertissements ("dance streams" which lacked any story), Petipa often strung a set of character dances one after the other, in which the stylized folk dances of various nations would appear. Petipa became the true expert on character dances, partly because he himself was a character dancer, and partly because he had travelled around most of Europe at the beginning of his career, spending long periods of time in areas with a rich dance heritage (such as Spain). Naturally, the true stars continued to be the principal soloists, who could shine in the four-part pas de deux (duets) born from the neoclassical period. Principal soloists could demonstrate their technical skills in their variations, while the corps de ballet and the supernumeraries remained in the background, thus further emphasizing the solo performance. Petipa especially liked and took advantage of counterpointing the corps de ballet and the soloists, and he often arranged the large corps de ballet in pre-designed geometrical forms. Although freed from its original romantic function, the so called "white ballet" also made it into Petipa's pieces. The master always found a reason for the appearance of a large female corps de ballet dressed in white to dance the role of supernatural creatures (naiads, dryads and nymphs) on the stage. Although in the romantic era, supernatural female figures (such as sylphs and vilas) were indispensable to the plot, in the neoclassical period these were attached to the story for various – usually fabricated – reasons. For instance, Don Quixote, after being injured in the battle with the windmill, sees a vision of his beloved Dulcinea among the dryads.

Petipa was undoubtedly a child of the 19th century: the beauty of the dance and the gracefulness of the moves were paramount, and everything else was subordinated to these.



Melnyk Tatyjana, Kiyota Motomi

According to dance histories, his 1903 ballet *Le Miroir magique* (The Magic Mirror) was an unvarnished failure – the cause for this was the lack of cooperation between the creators, since their views on ballet were fundamentally at odds with each other. In the first decade of the 1900s, a group of young people who wanted to introduce new ideas were preparing to “dethrone” Petipa. Alexander Gorsky rearranged the great master’s choreographies in Moscow. Mikhail Fokin started to seek new approaches as a dancer, and Sergei Diaghilev’s diverse activities initiated an aesthetic revolution. Initially, with its innovative endeavours, the Russian Ballet implicitly undermined the successes of Petipa’s reign, but one of its greatest achievements was to install ballet as an integral element of Western culture in Western Europe and North America. Petipa, however, would not live to see this: he died in the Crimea in 1910 at the age of 92. Even during the course of his lifetime, his name had already become synonymous with ballet, and today his works are seen as the embodiment of the classical tradition.

(Márk Gara)

### **Alexander Gorsky (1871–1924)**

At the turn of the 19th and 20th centuries, the centre of Russian ballet life was the imperial capital city of Saint Petersburg; in Moscow, the present capital, on the other hand, the art form did not have very sound foundations to build on. The eventual upward trajectory of the Bolshoi Ballet came about thanks to the coincidence that a certain Alexander Gorsky had been present at his sister’s entrance examination to the ballet school. Instead of attending the commercial school that his parents had chosen for him, he decided to enrol at the ballet school of St. Petersburg, where his teachers included Marius Petipa. After completing his studies, he began his career in the corps de ballet of the Imperial Ballet in St. Petersburg, and was promoted to soloist less than six years later. Taking up a teaching post at his alma mater from 1896, he amended the curriculum to include the revised version of Vladimir Stepanov’s dance notation system, which could be used to authentically preserve the choreographies of productions for posterity. During this same period, the management of the Imperial Theatres wanted to improve the rather poor standard of ballet in Moscow, so they included Petipa’s *The Sleeping Beauty* in the programme, as this had not been played in Moscow before. Gorsky was invited to rehearse the ballet, and by successfully using

Stepanov’s method, he managed to stage the choreography within a couple of weeks in early 1899. In September 1900, he was appointed to be a principal soloist in St. Petersburg, but eight days later he was transferred to the Bolshoi as ballet director and stage director, charged with the task of improving Muscovite ballet. The theatrical approach of the recently opened Moscow Art Theatre had had a great impact on Gorsky, who was also fundamentally affected by its driving forces: Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko. Like them, he wished to break with principles that he considered to be overly mystified and was striving to create realistic ballet dramas. Gorsky’s career as an independent choreographer began with Petipa’s *Don Quixote* in 1900, and a year later he revived *Swan Lake*, which had not been played in Moscow since the debacle of Reisinger’s 1877 version. By 1904, Gorsky was regularly teaching at the Bolshoi’s ballet school; as an educator, his aim was to encourage his students to develop their own individual and creative styles. (Supposedly, he was also the one responsible for having rehearsals accompanied by piano instead of violin, which had been the practice previously.) Later, he would direct a number of ballets, including *Giselle*, *The Little Humpbacked Horse*, a ballet adaptation of *The Barber of Seville*, *Raymonda*, *Le Corsaire*, *La Bayadère*, *The Nutcracker*, as well as his own productions, such as *Gudule’s Daughter*, *The Golden Fish*, *Salambo*, *Nur and Anitra*, *Love is Quick*, *Schubertiana* and *Tamara*. Gorsky’s productions were special events in Muscovite artistic life. He succeeded in achieving there what his superiors in Saint Petersburg had intended when they had commissioned him to lead the Bolshoi: ballet life in Moscow began to flourish. However, signs of mental illness were becoming apparent in him, and he died in a psychiatric institution at the age of 54.



Zhurilov Boris, Pokhodnykh Ellina

### Michael Messerer

Considered one of the world's finest ballet teachers, Michael Messerer was born into a great dancing family, in Moscow, where he had his training, first at the Bolshoi Ballet School as a dancer and later at the State College of Performing Arts as a ballet teacher. He has for many years lived and worked in the West, and his method of classical ballet teaching amalgamates the best pedagogical traditions of both Russian and Western ballet. As an International Guest Teacher he is invited by ballet companies around the world, and he has given master classes to American Ballet Theatre, Paris Opera Ballet, Kirov-Mariinsky Ballet, Maurice Béjart's Ballet, Monte Carlo Ballet, The Australian Ballet, Berlin Ballet, Munich Ballet, Stuttgart Ballet, Leipzig Ballet, Düsseldorf Ballet, Tokyo Ballet, Ballet of Vienna State Opera, Ballet of Teatro alla Scala in Milan, Rome Opera Ballet, Ballet of Teatro San Carlo in Naples, Florence Opera Ballet, Ballet of Teatro Regio in Turin, Ballet of Teatro Arena in Verona, Ballet of Teatro Colon in Buenos Aires, Moscow Stanislavsky Ballet, English National Ballet, Birmingham Royal Ballet, Royal Danish Ballet, Royal Swedish Ballet, Göteborg Ballet, Cullberg Ballet, Chicago Ballet, Turkish State Ballet, Hungarian National Ballet, and National Ballet of Marseilles, as well as to such schools as the Royal Ballet School and English National Ballet School in London, the Australian Ballet School in Melbourne and the School of Teatro alla Scala. For over twenty-five years Mikhail Messerer has been working as the Company Guest Teacher with The Royal Ballet of London's Royal Opera House, Covent Garden. With The Royal Ballet he has toured the USA, Japan, Australia, Germany, Denmark, Greece, Israel, Argentina, Italy, China, Russia, Norway, Singapore and Korea. In May 2009 he was appointed Ballet Master in Chief of the Mikhailovsky Theatre. In 2009 he revived *Swan Lake* for the company with choreography by Alexander Gorsky and Asaf Messerer, and in 2010 - the world première of the revival of *Laurencia*, a ballet by Vakhtang Chabukiani. In 2012 he staged his versions of *La Bayadère* and *Don Quixote* at the Mikhailovsky Theatre. The world première of his revival of Vasily Vainonen's *The Flames of Paris* took place there in 2013. He staged *Le Corsaire* after Marius Petipa and Konstantin Sergeyev for the company in 2015. He also regularly works with the Hungarian National Ballet. Following the 2016 premiere of *Don Quixote* at the Opera House, he staged the productions *Laurencia* (2020) and *The Flames of Paris* (2021) with the ballet company of the Hungarian State Opera.



# An interview with Michael Messerer

**The Hungarian National Ballet is running *Don Quixote* for the second time since its 1997 production based on the collective work of choreographers Marius Petipa, Boris Bregvadze, Gyula Harangozó, Ildikó Pongor, Blanka Fajth and composer Ludwig Minkus. In 2016, it was world-famous ballet master Michael Messerer who staged the piece at the invitation of Tamás Solymosi. Messerer first premiered his Petipa/Gorsky/Minkus version of *Don Quixote* in 2012 at the Mikhailovsky Theatre in Saint Petersburg. This production has garnered tremendous acclaim both in Russia and on foreign tours, and Messerer has since taught it to several other ensembles as well.**

## **When did you first see *Don Quixote* on the ballet stage?**

My first memory was as a child. This was my first year at Moscow's Bolshoi Ballet School, when I got the chance to watch the performance in the theatre, and soon after that I was given the role of the little cook in Act 1. It was unforgettable to see Olga Lepeshinskaya and Gennady Ledyakh there on the stage.

## **What was it like to encounter the story again later as a creator? What were the things that you knew you wanted to change and the ones that you wanted to preserve?**

When I saw the piece at the Bolshoi in the new century, I realised that many things had been forgotten from the version I had known in Moscow before. Part of this, of course, came from the dancers, who often seemed to just do whatever they liked. So I wanted to restore many of the details from the production I had seen as a student and later as a dancer at the Bolshoi. I did it at the Mikhailovsky Theatre in 2012. I needed, however, to adhere to certain conditions: the stage at the Mikhailovsky is smaller than the one in the Bolshoi and the Mariinsky. Subsequently I staged it for the ballet company of the Teatro dell'Opera di Roma

in 2013, and a few months ago, I also did it for the Novosibirsk Opera House's ballet company, with help from Evgeny Popov and Anna Razenko, who are also working with me in Budapest.

## **Where did the idea for the Budapest production come from?**

Tamás Solymosi saw the Rome production and invited me to stage it in Budapest as well. It's being done with completely new sets and costumes, too. My request to set designer István Rózsa and costume designer Nóra Rományi was for them to think up designs for a humorous and traditional production depicting Renaissance Spain, and to avoid anything that is too discordant or grotesque. Again with this choreography, I only made very, very subtle changes, some of which were due to the size of the stage, and others to the individuals dancers. I changed one of the solo variations from what it had been in Rome, which had also been different from the Mikhailovsky version in this respect. And there is another solo in Budapest version, but this is just a minor change. My staging is the 1940 Moscow production, in which Rostislav Zakharov and Kasyan Goleizovsky added dances to Petipa and Gorsky's ballet, including the famous Gypsy Dance. It's rare to have several casts in one company, especially with such superb principals. I've been watching the Hungarian National Ballet for some time, and the general quality of the company has improved a lot over the last few years – the entire ensemble is a lot stronger.

*Interview conducted by Judit Kenesey*

**Felelős kiadó** *Responsible publisher:* Ókovács Szilveszter DLA,  
**a Magyar Állami Operaház főigazgatója** *General Director of the Hungarian State Opera*  
**A kiadványt Gara Márk írásait és Jekatyerina Beljájeva szövegének részleteit**  
**(fordította: Kornél Milja) felhasználva írta és szerkesztette**  
*Booklet written and edited by, using the writings of Márk Gara and the text of Ekaterina*  
*Belyayeva (translated by Milya Kornél): Judit Kenesey*  
**Angol fordítás** *English translation:* Hegedűs Gyula, Arthur Roger Crane  
**Fotók** *Photos:* Berecz Valter  
**Képszerkesztő** *Photo editor:* Solymosi Tamás  
**Grafikai terv, nyomdai előkészítés** *Layout:* Mátaí és Végh Kreatív Műhely  
**Külön köszönet Michael Messerernek a kiadvány létrehozásában nyújtott**  
**segítségéért** *Special thanks are owed to Michael Messerer for his kind help in writing the booklet*  
**Frissített kiadás: 2023** *Revised edition: 2023*



---

STRATÉGIAI PARTNEREK  
*STRATEGIC PARTNERS*



---

ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK  
*GOLD LEVEL SPONSORS*



**BOSCH**

**rexroth**  
A Bosch Company



LAKI

