

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Marius Petipa – Mirzoyan Albert / Ludwig Minkus

A bajadér

La Bayadère

BALETT

MAGYAR NEMZETI BALETT
HUNGARIAN NATIONAL BALLET



Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	10
Elvarrni a szálakat – Interjú Mirzoyan Albert koreográfussal	12
A bajadér története	14
Az alkotók	19
Johann Wolfgang Goethe: Az isten és a bajadér (indiai legenda)	28
Rabindranath Tagore: A bajadér	30
Kálidásza: A király és a bajadér – Részletek	31

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	34
<i>Tying up loose ends –</i> <i>In conversation with choreographer Albert Mirzoyan</i>	37
<i>The story of La Bayadère</i>	40
<i>The authors</i>	45
<i>Johann Wolfgang von Goethe: The God and the Bayadere – An Indian Legend</i>	52
<i>Rabindranath Tagore: Upagupta</i>	54
<i>Kálidása: The Málavikágnimitra – Excerpts</i>	56

Marius Petipa – Mirzoyan Albert / Ludwig Minkus

A bajadér

La Bayadère

Klasszikus balett három felvonásban

Classical ballet in three acts

Koreográfus Marius Petipa nyomán Choreography after Marius Petipa by **MIRZOYAN ALBERT**

Szövegíró Libretto **SZERGEJ HUGYEKOV**

Zeneszerző Composer **LUDWIG MINKUS**

A rekonstruált jelenetek zenéjét összeállította és hangszerelte Music of reconstructed scenes compiled and arranged by **LÁZÁR GYÖRGY**

Díszlettervező Set designer **RÓZSA ISTVÁN**

Jelmeztervező Costume designer **ROMÁNYI NÓRA**

Világítástervező Lighting designer **PILLINGER TAMÁS**

Próbavezető balettmesterek Company répétiteurs **BALABAN CRISTINA,**

BELIAEVSKII STANISLAV, DUNETS ANASTASIA, FORBAT JAMES, KOHÁRI ISTVÁN,

LEBLANC GERGELY, MIRZOYAN ALBERT, SZIRB GYÖRGY, YAKUSHKINA NATALIA,

PONGOR ILDIKÓ, TANYKPAYEVA ALIYA

A Magyar Nemzeti Balettintézet növendékeit betanította Hungarian National Ballet Institute students trained by **PÖCZE ESZTER, RADINA DACE, SEKERES ADRIENN, YAKUSHKINA NATALIA**

Bemutató: 2025. június 14., Operaház

Premiere: 14 June 2025, Opera House

Nikia, a bajadér, templomi táncosnő Nikiya, the bayadere, the temple dancer

MELNYIK TATYJANA / YAKOVLEVA MARIA / TAKAMORI MIYU / LEE SOOBIN

Szolor, gazdag harcos Solor, rich warrior **SCRIVENER LOUIS / RÓNAI ANDRÁS /**

TIMOFEEV DMITRY / ZHURILOV BORIS / KIYOTA MOTOMI

Gamzatti, a rádza lánya Gamzatti, daughter of the Rajah **BECK MARIA /**

GARCÍA CARRIERA CLAUDIA / SHARIPOVA ELENA / SKRYPCHENKO OLHA /

WAKABAYASHI YUKI

Nagy bráhmin High Brahmin **RADZIUSH MIKALAI / MELNYIK VLAGYISZLAV**

Dugmanta rádza Rajah Dugmanta **SZIRB GYÖRGY / KEKALO IURII**

Magdaveja, fakír Magdaveya, fakir **KOVTUN MAXIM / KERÉNYI MIKLÓS DÁVID /**

YAMAMOTO RIKU / GUERRA YAGO

Rabszolga Slave **MELNYIK VLAGYISZLAV / MORENO LAGARDA JOSUE /**

HNEDCHYK VIACHASLAV / SCRIVENER LOUIS

Aranybálvány Golden Idol **KIYOTA MOTOMI / BYKOVETS TYMOFIY / GUERRA YAGO /**

TOPOLÁNSZKY VINCE / RÓNAI ANDRÁS

Toloragva, Szolor bizalmasa, harcos The warrior Toloragva, Solor's follower

KÓBOR DEMETER / ZHUMATAYEV DANIYAR / MASSARA LUCA

Kendős tánc szóló Scarf dance solo **OMAROVA ADEMA, QUINTAO RACHEL / FÖLDI LEA,**

CRNIC NIKA KRISTINA / SAWATZKI AGLAJA, ADACHI YUIKO

Pas de quatre **RADZIUSH YULIYA, PAP ADRIENN, WAKABAYASHI YUKI,**

CHERNAKOVA OLGA / CHERNAKOVA OLGA, CHEKURASHVILI NUTSA, SHARIPOVA ELENA,

BARBAGLIA MATILDE NOEMI / YOSHIE ERINA, ISPANOVA AYLIN, LI JINGXUAN,

SOROKINA NADEZHDA

Pas d'action **MUROMTSEVA GANNA, HORÁNYI ADRIENN, SKRYPCHENKO OLHA,**

STAROSTINA KRISTINA, BARBIERI RAFFAELLO, BYKOVETS TYMOFIY /

OVCHARENKO STEFANIDA, OMAROVA ADEMA, KONSTANTINOVA ANASTASIIA,

OYA NATSUNA, ORTEGA DE PABLOS ALBERTO, PALUMBO VALERIO / CRNIC NIKA KRISTINA,

OMAROVA ADEMA, QUINTAO RACHEL, FÖLDI LEA, LILLINGTON NATHANIEL,

MATHOT CHRISTIAN / ZHUMATAYEV DANIYAR, HNEDCHYK VIACHASLAV

Manu, a kancsós tánc Manu dance with jug **OVCHARENKO STEFANIDA /**

RADZIUSH YULIYA / SOLOMON THÉA / DOBRA JANKA

Dobos szóló Drummer dance solo **YAMAMOTO RIKU / GUERRA YAGO / ZHUKOV DMITRY /**

MOLNÁR DÁVID

Hindu tánc szóló *Hindu dance solo* **TARASZOVA KATERINA, TARAN DUMITRU /
TARASZOVA KATERINA, ZHUMATAYEV DANIYAR / STAROSTINA KRISTINA,
MARMUS AUGUSTE / FÖLDI LEA, MELNYIK VLAGYISZLAV / OYA NATSUNA,
COTTONARO GAETANO**

Árnyak tánca szóló *Dance of shades solo* **WAKABAYASHI YUKI, SHARIPOVA ELENA,
KONSTANTINOVA ANASTASIIA / PAP ADRIENN, CHEKURASHVILI NUTSA, MUROMTSEVA
GANNA / PAP ADRIENN, OYA NATSUNA, SKRYPCHENKO OLHA / TAKAMORI MIYU,
YOSHIE ERINA, OVCHARENKO STEFANIDA**

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

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra, the Hungarian National Ballet and Ballet Institute

Karmester *Conductor* **HÁMORI MÁTÉ / DOBSZAY PÉTER**



Skrypchenko Olha, Melnyik Vlagyiszlav, Lee Soobin



Cselekmény

Első felvonás

Első jelenet

Az ifjú harcosok Szolor vezetésével tigrisvadászatra indulnak. Mielőtt az erdő mélyére hatolnának, Szolor megbizta Magdavejét, a fakírt, hogy adja át üzenetét Nikiának, a bajadérnak: a templom előtt vár rá. A templomból papok vonulnak ki, megjelenik a főpap, a nagy brahmin is. Kezdetét veszi a tűzimádás ünnepe. A fakírok és a templomi táncosnők szent táncot járnak, közöttük van a gyönyörű Nikia is. A nagy brahmin áhitattal nézi a bajadért. A szertartás végén méltóságáról és papi fogadalmáról megfeledezve szerelmet vall Nikiának. India minden kincsét ígéri a lánynak, ő azonban elutasítja. Míg a bajadérok a szent kútból merített vízzel kínálják a fakírokat, Magdaveja átadja Nikiának Szolor üzenetét, amely boldogsággal tölti el a lány szívét. Leszáll az éj, Nikia enged a szerelem hívó szavának. A szerelmesek titkos találkáján a fakír őrt áll, a nagy brahmin mégis kihallgatja beszélgetésüket. Szolor a szűkös lehetőségét kínálja. A lány beleegyezik, előtte azonban megesküti szerelmét a szent tűzre, hogy örökké hűséges marad hozzá. A főpap felbőszülten ront ki a templomból. Bármit megtenne Nikiáért. Terve kész, az istenekhez fohászkodik segítségért annak megvalósításához.

Második jelenet

Dugmanta rádza harcosaival táncosnők előadását élvezi palotájában. A szórakozást követően kötelesség hívja. Kéri leányát, Gamzattit, közli vele, hogy hamarosan megismerheti vőlegényét, aki nem más, mint Szolor, Az ifjú harcost társa és bizalmasa, Toloragva kíséri a rádza színe elé, aki bemutatja neki elbűvölő lányát, majd bejelenti eljegyzésüket. A férfit lenyűgözi Gamzatti szépsége, és Nikiának tett esküje ellenére sem tudja visszautasítani a házasságot. A palotába érkező Nikia és egy rabszolga táncsal köszönti az ünnepi eseményt. A nagy brahmin is megérkezik, akinek szándékában áll felfedni a rádzsának Szolor titkos esküjét. Dugmanta mindenkit távozásra szólít fel, mert érzi, hogy a főpap látogatásának köze van a jövőendő esküvőhöz. Gamzatti kihallgatja az apja és a brahmin beszélgetését, megtudja, hogy Szolor Nikiába szerelmes. Dugmanta a főpap híre hallatán haragra gerjed, azonban nem áll el szándékától. A bajadér nem állhat a frigy útjába, meg kell hát halnia. A brahmin abban bízott, hogy cselszövésével megszabadulhat riválisától, a rádza kegyetlensége azonban megrémíti. Gamzatti találkozik vetélytársnőjével, megismeri a valóban csodaszép Nikiát. A rádza lánya Szolorral kötendő közelgő esküvőjével dicsekszik. Nikia elkeseredik, szerelme esküjére gondol. Gamzatti követeli tőle, hogy mondjon le az ifjú harcosról, ékszereket, gazdagságot kínál neki, mindhiába. A veszekedés hevében Nikia törrel támad Gamzattira. Aija, Gamzatti szolgálója áll közük, a bajadér pedig kétségbeesetten elszalad. A rádza lánya felismeri, hogy Szolor csak akkor lehet az övé, ha Nikia meghal.

Második felvonás

A rádza palotájának kertjében pompás ünnepség zajlik Visnu isten tiszteletére. Az egybegyűlteket pazar műsorszámok szórakoztatják, mint az aranybálvány virtuóz tánca, a kancsós tánc, vagy a dobos tánc. Nikia is jelen van az ünnepen, szent táncát járja a vendégeknek. A bajadér nem mutathatja ki fájdalmát, tekintete azonban minduntalan az imádott Szolorra téved. Aija a rádza nevében egy virágokkal teli kosarat nyújt át Nikiának, amelybe Gamzatti parancsára egy kígyót rejtettek el. Amikor a bajadér magához öleli a virágokat, a kígyó megmarja. A lány összeesik, megmentésére a nagy brahmin siet, azonban nem önzetlenül. Ellenmérget kínál Nikia szerelméért cserébe. A bajadér hű marad esküjéhez, és inkább a halált választja. Szolor kétségbeesetten öleli át halott szerelmét.

Harmadik felvonás

Első jelenet

Szolor vigasztalhatatlan, büntudat gyötri. Szobája magányában nem tud szabadulni kínzó gondolataitól. Magdavejét hívja, megparancsolja, hogy hozzon ópiumot, azzal kívánja enyhíteni fájdalmát.

Második jelenet

Szolor mély álomba merül. Delíriumában árnyak tűnnek elő. Hosszú sorban szállnak alá a hegyek bérceiről. Végül megjelenik Nikia is.

Harmadik jelenet

A harcos felébred álmából. A rádza érkezik Toloragva kíséretében. Figyelmezteti Szolort, elérkezett az idő, az esküvő közeleg. Az ifjú vonakodva fogadja szavait, ám kész teljesíteni Dugmantának tett ígéretét.

Negyedik jelenet

Az esküvői szertartáson a vendégek táncsal köszöntik az ifjú párt. Egyikük egy virágokkal teli kosarat nyújt át Gamzattinak, aki azonnal elhajítja. Arra a kosárra emlékezteti, ami a bajadér halálát okozó mérgeeskígyót rejtette. Szolor Nikiát vizionálja, a valóságba a rádza rántja vissza. A frigy hamarosan megkötetik. A nagy brahmin megáldja a párt, majd mindenki belép a templomba. A boldogság azonban nem kísérheti Gamzatti és Szolor útját. Lesújt Visnu isten haragja, lerombolja a templomot. A halálban egyesül újra Szolor és a bajadér, szerelmük mindennél erősebb, immár az örökkévalóságban.

Elvarrni a szálakat

Interjú Mirzoyan Albert koreográfussal

A *bajadér* című balett Magyarországon először 2008-ban került színre az Operaházban. Marius Petipa eredeti koreográfiáját Vahtang Csabukiani, Vlagyimir Ponomarjov, valamint Nyikolaj Zsubrovskij kiegészítéseinek felhasználásával Slava Muchamedov állította színpadra. 2025 júniusában új jelenetekkel és rekonstruált cselekménnyel bővített előadást láthat a közönség.

Miben tér el az ön változata a korábban megismert *Bajadértől*?

Marius Petipa 1877-ben készítette el *A bajadér* koreográfiáját a szentpétervári Bolsoj Színház (mai nevén Mariinszkij Színház) számára. Egy négyfelvonásos klasszikus balettet, a cári időkhöz méltó pazar kiállításban. Ezekben az években a szentpétervári teátrumnak és a moszkvai Bolsoj Színháznak egyazon személy volt az igazgatója. 1904-ben Alekszandr Gorszkij balettmester ötlete nyomán Moszkvában is bemutatták a Szentpéterváron már hosszú évek óta sikerrel játszott *A bajadért*. A diszletet azonban nem gyártották le még egyszer, a meglévőt utaztatták egyik városból a másikba. Hogy a szállítás mennyi kockázattal járt, azt jól példázza az az 1907-es esemény, ami döntően befolyásolta a balett sorsát. Történt ugyanis, hogy a negyedik felvonás diszlete nem érkezett meg az előadás helyszínére. Gorszkijnak gyorsan kellett cselekednie, a közönséget nem lehetett cserben hagyni. Nem volt más megoldás, mint a harmadik felvonással befejezni a darabot. Az Árnyak birodalmában ment le a függőny, Szolor, a főhős nem ébredt fel az ópium okozta delíriumából. Ezzel a kényszer szülte befejezéssel a későbbiekben is játszották a balettet, 1920-ra pedig teljesen eltűnt az egykori negyedik felvonás, a történet boldog véget ért. A hiányzó részeket később, a 20. század utolsó évtizedeiben olyan nagyszerű koreográfusok álmodták újra színpadra, mint Natalia Makarova vagy Patrice Bart. Most egy olyan változatot készítettünk, amely nem ér véget az Árnyak birodalmában. Az „elveszett” jelenetek színrevitelén, a koncepció kialakításán dolgozom az eredeti librettó felhasználásával, a koreográfiát magam készítem hozzá.

Tehát dramaturgi munkát is végez a koreografálás mellett. Hogyan illeszkedik az új befejezés a balett librettójához?

Az Árnyak birodalma egy rendkívül látványos, gyönyörű kép, de dramaturgiai és logikai szempontból nem zárja le a történetet. Szolor ópiumot fogyaszt, és egy narkotikus álomjelenetben találkozik újra halott szerelmével, Nikiával. Az álomból azonban nem ébred fel. Ha így ér véget a történet, a cselekményszálak elvarratlanok maradnak. A 2025-ös változatban a rövid, nagyjából tizenöt perces

záró jelenetekben visszatérünk a valóságba, Szolor Gamzattival készül házasságot kötni. Visnu isten azonban megbosszulja Nikia, a bajadér megmérgezését, és a szerelmesek lelke az örökkévalóságban egyesül. A készülő produkcióban a harmadik felvonást szünet nélkül követi a zárórész.

Hogyan született meg az új jelenetek zenei anyaga?

1883-ban III. Sándor cár koronázására készült egy mára elfeledett balett, a Marius Petipa és Ludwig Minkus nevével fémjelzett *Nuit et jour* (Éjszaka és nappal). A műnek kizárólag a zongorakivonata maradt fenn. Ezt átadtam Lázár Györgynek¹, akivel közösen kiválogattuk azokat a részeket, amik a legjobban illeszkednek *A bajadér* meglévő zenei anyagába. Bekerült például a második felvonás pas d'action blokkjába egy rész, amelyre egy férfi kettőst készítettem, vagy egy lírai részlet, közvetlenül a darab utolsó, drámai jelenete elé, nagy zenei kontrasztként. Lázár György készítette a zenekari változatot is. A darab egészét tanulmányozta, és a meglévő partitúra alapján, a zeneszerző stílusában maradva írta újra a hiányzó részleteket. Nagyszerű munkát végzett!

Ez a balett remek lehetőségeket kínál a Magyar Nemzeti Balett művészeinek. Ha végignézzük a színpapot, számos szóló és kis szóló szerepet látunk, és a balettkar is igen látványos táncokban mutatkozhat be.

Az előadásban izgalmas karakterek jelennek meg, gyönyörű jelmezekben táncolhatnak a művészek, pazar a látványvilág. Technikai tudásuk és színészi játéku legjavát nyújtják a főszereplők. Érdekes, hogy Petipa idejében a férfi művészeknek nem voltak szóló részei, Szolor variációját például Csabukiani illesztette a darabba. Ez egy klasszikus balett, a pas d'action során például a legmagasabb szintű klasszikus technikát kell elővenni, ugyanakkor fontosak a karakterszerepek, a kifejezősmódok, a színészi játék. A balett egyik különlegessége kétségkívül az Árnyak birodalma. Ez az a jelenet, ahol 32 balerína táncol egyszerre, lenyűgöző, ahogyan összehangolják a mozdulataikat. Nagylétszámú együttesre van tehát szükség *A bajadér* színpadra állításához, amilyen a Magyar Nemzeti Balett együttese.

¹ A Magyar Nemzeti Balett vezető korrepetitora

A bajadér története

Az egzotikus alaptörténet

Az európai ember a nagy földrajzi felfedezések korától élénk érdeklődést mutatott a Távol-Kelet mesés gazdagsága, furcsa történetei és számára szokatlan világa iránt. Az évszázadok során az érdeklődés nem volt mindig egyformán intenzív, azonban soha nem szűnt meg teljesen. Az indiai kultúra hatása a romantika idején ismét felerősödött az európai művészetekben. Természetesen nem az autentikusságra törekedtek az alkotók, hanem inkább azokra a részletekre építettek, amelyek megragadták képzelőerejüket. Goethe *Az isten és a bajadér* című balladájában a táncosnő nem ismeri fel az emberi alakban megjelenő Siva istent, és beleszeret. Az isten reggelre eltűnik, csak emberi porhüvelyét hagyja hátra. A bajadér bánatában máglyára veti magát, és halála után találkozik újra az istennel. Goethe balladáját Schubert zenésítette meg, és ugyanezen a címen mutatták be Auber operáját 1830-ban Párizsban. Korábban többen a Mahábháratából származó, Kálidásza által újrafogalmazott *Sakuntalában* vélik felfedezni *A bajadér* gyökereit, azonban a neves kutató, Roland John Wiley kimutatta, hogy nincs konkrét összefüggés. Az eredeti történet szerint Dushyanta király egy vadászat során beleszeret Sakuntalába, és egy gyűrűt ad neki a házasság ígéretével. A lány elindul, hogy megkeresse a királyt, de fürdőzés közben elveszíti a gyűrűt. Így a király nem ismeri fel szerelmét, Sakuntala pedig visszamegy az erdőbe, és ott szüli meg gyermekét. Közben egy halász kifogja azt a halat, amelyik a nevezetes gyűrűt lenyelte. A király elé kerül a gyűrű, és emlékezteti korábbi ígéretére, ezért elindul az erdőbe, hogy megkeresse Sakuntalát. E rövid összefoglalásból látszik, hogy a vadászat során tett szerelmi eskü az egyetlen érintkezési pont a két történet között. Antoine-Léonard Chézy (1773-1832) francia orientalista 1830-ban jelentette meg *A Sakuntala felismerése* című fordítását szanszkrit nyelvből. Ez, illetve egy autentikus indiai táncsoport európai szereplése – ahol a vezető táncosnő, Amani bánatában öngyilkos lett – ihlette Théophile Gautier-t a szövegkönyv megírására. Így készült el 1858-ban a Lucien Petipa által táncra fogalmazott *Sakuntala* a Párizsi Operában, amelynek Ernest Reyer írta a zenéjét. *A bajadér* előtt és után számtalan egzotikus témájú balett és opera keletkezett, sőt nemcsak a keleti, hanem az ókori történeteket is annak tekintették. A balettek hosszú sorából kiemelkedik a *La Péri* (1844, Burgmüller-Coralli) indiai, *A fáraó lánya* (1862, Pugni-Petipa) egyiptomi és a *Candaules király* (1868, Pugni-Petipa) ókori görög történetével. Jóval később Fokin munkásságához kötődik a *Kleopátra* (1909, zene: Arenszkij) vagy a *Sehereszádé* (1910, zene: Rimszkij-Korszakov) színpadra vitele. Az operaszínpadról pedig a teljesség igénye nélkül megemlíthető Delibes indiai témájú *Lakméja* (1883) vagy Verdi *Aidája* (1871).



A *bajadért* 1877. február 4-én (az orosz időszámítás szerint január 23-án) mutattak be Szentpéterváron, a Nagy Színházban. A mű eredeti orosz címe *Bajaderka*. Maga a bajadér szó portugál eredetű és a szanszkrit dévadási megfelelője: azaz hindu templomi táncosnő. Marius Petipa a saját ötletei, illetve Szergej Hucykov szövegkönyve alapján készítette el négyfelvonásos, hét képből álló balettjét.

A balett sorsa a 20. században

Hiábavaló felsorolni azt a sok csonkítást és változtatást, amelyen A *bajadér* a múlt században keresztülment, ezért csak a legfontosabbakat ismertetjük. Noha a balett igazán soha nem tűnt el a cári színházak műsoráról, 1900-ban már maga Petipa elszánta magát a mű felfrissítésére, 1904-pedig (még Petipa életében) Gorszkij nyúlt hozzá az eredetihez Moszkvában.

A későbbiekben hol a díszleteket tették autentikussá, hol pedig a balettet fosztották meg különböző részeitől. Az 1920-as évek elején a teljes negyedik felvonás eltűnt, állítólag a pétervári nagy árvíz miatt. Vannak olyan elképzelések, amelyek szerint a frissen kiépülő szovjet rendszer tiltotta le az isten büntetését bemutató utolsó felvonást. Így 1937-ben Cyril W. Beaumont már az eredeti 7 képből mindössze 5-ről számolt be könyvében. Vlagyimir Ponomarjov 1941-ben alakította át az általa korábban ismert balettet. Ez utóbbiban Natalia Dugyinszkaja és Vahtang Csabukiani alakították a szerelmeseiket. Számukra készült az első felvonás kettőse, amely a fellángoló szerelmüket mutatja meg. Csabukiani nevéhez fűződik a többé-kevésbé ma színpadon látható Szolor-variáció kidolgozása is.

1948-ban a balett új részlettel gazdagodott: ekkor illesztették bele az aranybálvány variációját. Nyikolaj Zubkovszkij koreográfiája ma a balett egyik legismertebb száma, amely rendszerint a II. felvonás divertissement-jében (Nureyev), vagy az utolsó képben (Makarova) kap helyet. A zenét Minkus *Perzsa indulója* adja, amelyet eredetileg a *Pillangó* című baletthez írt.

A 60-as évekig A *bajadér* sosem lépte át Oroszországot, illetve a Szovjetunió határait. A hruscsovi nyitásnak köszönhetően 1961-ben végre a nyugati közönség is láthatta a balett egy részletét, ugyanis a Kirov Balett Londonban, majd New Yorkban mutatta be az *Árnyak birodalmát* mint önálló egyfelvonásos művet. Az 1961-es Kirov-turné egy korábbi szakaszában, Párizsban kért politikai menedékjogot Rudolf Nureyev (1938–1993), aki 1963-ban saját emlékei alapján vitte színre az *Árnyak birodalmát* Londonban. A főszerepet is maga táncolta a legendás angol balerina, Margot Fonteyn (1919–1991) oldalán. Később egy másik világhírű orosz táncosnő, Natalia Makarova (1940–) is elhagyta a Szovjetuniót, és az Egyesült Államokban előbb az *Árnyak birodalmát* (1974-ben Cynthia Harvey és Nagy Iván főszereplésével), majd 1980-ban a teljes balettet színpadra állította, az American Ballet Theatre társulatával. Ez a változat, az ún. Makarova-verzió máig a legelterjedtebb a világon. Ezt lehet látni többek között Londonban, Stockholmban és Milánóban is. Változatának nagy előnye, hogy a cselekményt teljes egészében – a fellángoló szerelemtől az istenítéletig, tehát a templom leomlásáig – mutatja be. Makarova

a drámaiságot és a táncot akarta előtérbe helyezni munkájában a pantomimikus részek minimálisra csökkentésével. A *bajadér* változatának dramaturgiája így kiegyensúlyozott lett, ezáltal végig lekötötte a néző figyelmét, és kiváló szólisták szereplése esetén életre szóló élményt képes nyújtani.

A következő mérföldkő a balett párizsi bemutatója lett. 1992-ben a halálos beteg Nureyev hatyúdálának szánta A *bajadért*. Munkája nagymértékben követi az 1900-as változat felépítését, kivéve, hogy elhagyta a negyedik felvonást. Nureyev, rajongva a gesztusokkal történő mesélés hagyományaiért, elég sok pantomimikus részt hagyott benne a műben, azonban ezt kellőképpen ellensúlyozza a Párizsi Opera balettjének különösen csiszolt technikája és könnyed előadói stílusa. Nureyev több férfi csoporttáncot illesztett be a darabba, és majdnem teljesen visszaállította az esküvői divertissement táncait, amelyeket a Makarova-verzió kevésbé használt. Itt bukkant fel újra a papagájos tánc, a *Danse Manu* és a *Danse Infernale*. Mivel az *Árnyak birodalmával* véget ér Nureyev változata, az aranybálvány variációja végül a nagy divertissement részévé vált.

2002-ben készült el Szergej Viharev rekonstruált változata a szentpétervári Mariinszkij Színház számára az egyetlen rendelkezésre álló autentikus dokumentum, a Sztjepanov-féle lejegyzés alapján. A kritikák tánc-történetileg érdekesnek ítélték a bemutatót, azonban rámutattak arra, hogy a sok és részletes pantomimtól a 3 óra 50 perces balett maratoni játékidőjű lett, és ez igencsak igénybe veszi a 21. századi nézőket. A rekonstruált balettből például eltűnt a bronz (arany) bálvány variációja, újra lehetett látni viszont azt a jelenetet, amikor Szolort felébresztik az Árnyak birodalma kép után, és végül az egész negyedik felvonás megújult. Ez utóbbi felvonásból a lótvuszvirág táncra volt a legbűszkébb Viharev, amint erről egy interjúban vallott.

A bajadér a magyar színpadon

1899-ben és 1901-ben a szentpétervári cári színházak társulatának tagjai összesen tizenöt estén vendég szerepeltek a Magyar Királyi Operaházban. Műsorukat klasszikus darabok (A *fáraó lánya*, *Paquita*, A *lovasság pihenője*, *Esmeralda*), illetve különböző koncertszámok alkották. Így jutott el hozzánk Marius Petipa néhány alkotása – vélhetően rövidített formában. Az a néhány est, amit az orosz táncművészek adtak, revelációként hatott a magyar közönségre. A sajtó követelte a magyar balett színvonalának azonnali emelését, mégis legközelebb csak 1927-ben került a repertoárra klasszikus balett. Brada Ede *Diótörőjének* azonban csak a zenéje és a szövegkönyve egyezett az eredetivel, a koreográfiája nem. Hosszú évek teltek el, mire a klasszikus balettek eljutottak fővárosunkba.

1949-től rendszeresen jöttek Magyarországra szovjet balettmesterek, akiknek működése révén a hazai balett fejlődött, viszont korábbi repertoárunk szinte nyomtalanul eltűnt. A szovjet-orosz darabok közül elsőként a *Diótörő* érkezett meg 1950-ben, Vaszilij Vajnonen koreográfiájával, amelyet 2014-ig játszott az Opera. 1951-ben következett A *hatyúk tava*, majd meglehetősen későn, 1967-ben a *Csipkerózsika*.

A Magyar Állami Operaház balettegysége az 1970-es évek végére alkalmassá vált a repertoár kiszélesítésére. A legendás balettigazgató, Lőrinc György (1917–1996) az egyetlen romantikus alkotás, a *Giselle* és a három Csajkovszkij-balett mellett nemcsak szovjet baletteket és hazai műveket szeretett volna látni, hanem nyitni kívánt a nyugati világ felé is. Így lett egysége többek között dán, holland, Balanchine- és Béjart-estje – egyedülként a volt keleti blokk országai közül.

Am klasszikus darabokra továbbra is szükség volt, hogy a repertoár egyensúlya ne boruljon fel. Így tűzte műsorára a balettegysége 1976. október 23-án és 24-én az *Árnyak tánca* címmel *A bajadér* fehér képét. Ez nem volt példátlan vállalkozás akkoriban: a hatvanas-hetvenes években *A bajadér* főként ezt a részletet táncolták a világban. A művet N. V. Baltacsejeva és A. L. Kumisnyikov tanították be Éhn Éva segédletével, néhány hónappal az eredeti alkotás bemutatójának 100. évfordulója előtt. A jelmezeket Mark Tivadar, a díszletet Csikós Attila tervezte, az estet Sándor János és Fráter Gedeon vezényelték. Mindössze kilenc estén ment az *Árnyak tánca*, ebből az utolsón a világhírű magyar származású balerína, Maina Gielgud lépett fel Nikiaként. Az *Árnyak tánca* végül sajnálatos módon nem épült be a hazai repertoárba.

A Magyar Nemzeti Balett 2008-ban bemutatott változata előtt egyetlen egyszer láthatta a közönség – igaz, rövidítve, de a 2008-as premierig a legteljesebb formában – *A bajadért*. Erre a Magyar Táncművészeti Főiskola 1998-as vizsgakoncertje adta az alkalmat. Kajdani Flóra betanításában, Dózsa Imre és Sebestény Katalin színpadra állításában tulajdonképpen két kép szerepelt: Gamzatti és Szolozor és az *Árnyak birodalma*.

Az alkotók

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. Apja, Jean Antoine Petipa balettmesterként és koreográfusként működött több európai nagyvárosban (pl. Brüsszelben). Az 1830–1840-es években pedig bátyja, Lucien aratott nagy sikereket. Kíváló technikájával és elegáns megjelenésével igazi első táncos, *danseur noble* vált belőle, aki a kor nagy balerinái közül többnek partnere lett. Táncolt Fanny Elsslerrel *A szilfidben*, majd 1841-ben Carlotta Grisivel a címszerepben ő formálta meg először a *Giselle* Albertjét, és Mazilier 1846-os *Paquita*jában, szintén Grisi oldalán, Lucien d'Hervillyt.

Marius Petipát testvérével ellentétben elsősorban kiváló karaktertáncosként tartották nyilván, ezért az első táncosi kinevezés a szentpétervári Nagy Színházban szinte felülmúlhatatlan sikert jelentett számára. Az első időszakban majdnem lehetetlennek tűnt, hogy koreografálni kezdhesen, hiszen rangban és hírnévben Perrot és Saint-Léon is megelőzte őt. A szinte ismeretlen „kis francia” tehát várt, és figyelmesen tanult a nagyoktól. Éves szabadságai során Nyugat-Európába utazott, hogy tanulmányozza az ottani baletteket, tapasztalatokat és ötleteket gyűjtött. A hosszú és kimerítő szezonokban elsősorban táncolt és balettasszisztensi feladatokat teljesített.

1862-ben mutatta be első igazán nagy sikert arató balettjét, *A fáraó lányát* Cesare Pugni zenéjére, három felvonásban. Az 1869-es esztendő végére meghozta számára a vezető balettmesteri címet a szentpétervári cári színházaknál. Innentől kezdve következett Petipa igazi koreográfusi kiteljesedése, hiszen konkurense már nem volt, mivel Perrot nem tért vissza többé Oroszországba, Saint-Léon pedig 1870-ben meghalt. Évente több balettet is színpadra állított: ezek között volt olyan (pl. *A kalóz*, a *Giselle* és az *Esmeralda*), amelyet ízlésének megfelelően – akár többször is – átkoreografált az évek alatt, illetve számos teljesen új balettje született, mint a *Don Quijote* (1869), a *Bajadér* (1877) vagy a *Raymonda* (1898), hogy a Csajkovszkijjal való együttműködéséből származó műveket (*Csíkperózsika*, *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 szolgált a cselekményt. Ezeket a cselekmény nélküli „táncfolyamokat”, az ún. divertissement-okat nagyon kedvelte a balettománokból álló közönség, ugyanis a kisebb szólísták a karból kiemelkedve rövidebb szólókat kaptak, így alkalmuk nyílt bizonyítani ügyességüket, és megköszönhették támogatóik nagylelkűségét. A divertissement-okban gyakran karaktertáncokat fűzött egymás után, amelyekben a különböző népek stilizált táncai jelentek meg, vagy különböző karakterek (a *Csíkperózsikában* például mesehősök) 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 táncinccsel rendelkeztek. Az igazi sztárok természetesen továbbra is az első táncosok maradtak, akik a klasszikában megszülető, négy részből álló pas de deux-kben (kettősökben), illetve szólókban csilloghattak. Variációikban a vezető szolísták technikai tudásuk legjavát adták, miközben a táncos és a statisztéria a háttérben maradt, ezzel is kiemelve a produkciójukat.

Petipa különösen kedvelte és használta a táncos és a szolísták ellenpontosításában rejlő lehetőségeket, és ehhez a nagy létszámú táncart gyakran papíron előzetesen megrajzolt mértani formákba rendezte (kör, félkör, sorok, átlók, párhuzamos vonalak). Könnyen megtehetette ezt, hiszen a cári együttesekben többszáz fős táncos állt rendelkezésére. Így igazán monumentális előadások jöttek létre, amelyeknek másik igen fontos elemét jelentették a látványos bevonulások, az entrée-k. Ezekhez a mozgalmas részekhez a koreográfus olyan alkalmakat teremtett a műveiben, mint az esküvők, keresztelők és egyéb ünnepek, s így sok mindent bele lehetett komponálni egy igen gyakran apotheózissal véget érő felvonásba.

Eredeti romantikus funkciójától megszabadítva a „fehér balett” is átkerült Petipa műveibe. A mester mindig megtalálta a lehetőséget arra, hogy a nagy létszámú, fehérbe öltözött női táncos természetfeletti lényeket (nájádok, 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 – jobbra mondva – okokkal kapcsolták őket a történethez. Így *Don Quijote* a szélmalomharcban megsérülve víziójában látja a driádok között imádozott Dulcineáját, vagy az eredeti Charles Perrault-mese helyett a *Csiperósikában* az Orgonatündér mutatja meg a hercegnek leendő menyasszonyát nájádok társaságában, illetve szintén ő vezeti nájádok segítségével az ifjút az alvó Auróra hercegnő kastélyához.

Marius Petipa emlékirataiban beszámolt arról, hogy négy uralkodót szolgált, és több mint hatvan évig állt a cári színházak alkalmazásában. Igen fontos szó itt a szolgálat. Petipa ugyanis mindig meg akart felelni az udvar által támasztott követelményeknek. Fiatalon elsősorban azért, mert a névtelenségből kellett magát vezető koreográfussá felküzdenie. Másodsorban azért, mert külföldi volt, aki ugyan mindkét alkalommal orosz táncosnőt vett feleségül, és az Ivanovics nevet is felvette, de élete végéig Monsieur Petipa maradt, aki törve beszélt oroszul.

Noha visszaemlékezéseiben nagy szerénységgel beszél azokról a kegyekről és címekről, amelyeket a cároktól, illetve más külföldi uralkodóktól kapott, Petipa valójában még idős korában is vasmarokkal irányította a cári színházak balettéletét. Alig engedett valakit közel az alkotói tevékenységhez, kivéve, ha az illető neki segített. Az egykori címlapokon pedig szinte kivétel nélkül csak ő jelenik meg koreográfusként. Ez a kép azonban kissé csalóka, ugyanis az 1870-es évektől kezdve több asszisztense

is volt, akik nagymértékben kivették részüket a munkafolyamatokból. Így Petipa munkatársa volt Lev Ivanov (1834–1901), aki kiváló zenei érzékének – aminek Petipa híján volt – és remek memóriájának köszönhetette balettmesteri kinevezését. Az orosz tánc történetét gyakran emlegeti Ivanovot zseniális koreográfusként, azonban Petipával ellentétben Ivanov műveiből szinte semmi nem maradt fenn, ráadásul Ivanov soha nem volt képes kitörni a „második számú alkotó” pozíciójából. Sokszor segítette Petipát Christian Johansson (1817–1903) svéd származású táncos is, aki a Bournonville által kidolgozott technikát is elsajátította, és igen gyakran koreografált férfi szólókat Petipának, továbbá pedagógusként is jelentős volt a tevékenysége. Aztán az 1890-es évektől kezdve az olasz Enrico Cecchetti (1850–1928) is tagja lett az alkotói gárdának.

A századfordulón azonban Marius Petipát is utolérte a „végzete”. A nyolcvanéves mester tekintélyét még nagyban emelte a *Raymonda* (1898) bemutatójának sikere, azonban addig nem tapasztalt jelenséggé egyre többen kezdték el műveit kritikával illetni. Egyesek a tánc öncélúságát, mások a közönség megalkuvó kiszolgálását vetették a szemére. Petipa egyértelműen a 19. század gyermeke volt, annak minden előnyével és hátrányával. Számára a tánc szépsége és a mozdulatok kecsessége volt a legfontosabb, minden mást ezeknek rendelt alá. Leginkább kedvelt női szólóvariációi jó ízlelő és a táncosnők adottságainak feltétlen ismeretéről tanúskodnak. A hivatalos tánc történet úgy tartja, hogy a *Varázstűkör* című balettje 1903-ban már egyértelmű bukás volt. Maga Petipa összeesküvésre gyanakodott, azonban száz év távlatából már tisztán lehet látni, hogy hiányzott 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. Gorszkij Moszkvában szabta át a nagy mester darabjait annak beleegyezése nélkül, Mihail Fokin táncosként kezdett új utakat keresni, Szergej Gyagilev pedig esztétikai forradalmat indított el szerteágazó tevékenységével. Az utóbbi kettő együttműködéséből indult el 1909-ben az Orosz Balett (Ballets Russes), amely Oroszországon kívül, elsősorban Párizsban, Londonban és Monte-Carlóban működött. Az Orosz Balett újszerű törekvéseivel kezdetben Petipa uralmának eredményeit támadta, viszont egyik legnagyobb vívmánya éppen az lett, hogy sikereinek köszönhetően Nyugat-Európában és Amerikában a balett újra a nyugati kultúra szerves részévé vált. Ezt Petipa már nem érthette meg, 92 éves korában, 1910-ben halt meg. Neve már életében összeforrt a balettel, művei pedig ma egyet jelentenek a klasszikus hagyománnyal.

Mirzoyan Albert (1954–)

Mirzoyan Albert az egykori Szovjetunió területén, a mai Örményországban született táncművész, balettmester, koreográfus gyermek-és ifjúkorát Jerevánban töltötte. Tízévesen felvételt nyert a város Balettakadémiájára, 1972-ben kezdetét vette balettművészi karrierje a Jereváni Állami Operaházban. Két évet dolgozott az intézmény falai között, majd a legendás Vaganova Balettakadémián folytatta

tanulmányait. Leningrád, a későbbi Szentpétervár pályája meghatározó helyszíne: az 1975-ös diploma-szerzéstől közel három évtizeden át kamatoztatta tehetségét a klasszikus balett egyik fellegvárában. A Mariinszkij Színházban 1995-ig balettművészként, majd hat évadon át klasszikusbalett-tanárként dolgozott. 2006 és 2008 között a szöuli Sunhwa Művészeti Iskola művészeti igazgatója, ezt követően 12 évadon keresztül a Bécsi Állami Operaház balettmestere volt.

2020-ban elfogadta Solymosi Tamás balettigazgató felkérését, csatlakozott a Magyar Nemzeti Baletthez. Az együttes elismert balettmestere és koreográfusa. Fontos feladatának tartja a fiatal tehetségek gondozását. 1995 óta számos országban tanított Londontól New Yorkon át Buenos Airesig, Stockholmtól Athénig. Koreografált a jereváni Balettakadémia, a Vaganova Balettakadémia és a Magyar Nemzeti Balettintézet növendékeinek is. 2000-ben Szöulban koreográfus-asszisztensként dolgozott *A bajadér* című balett színrevitelén. 25 évvel később a balett hiányzó történetrészeinek rekonstrukciójára vállalkozik.

Ludwig Minkus (1826–1917)

Korábban sokan sokféle nemzetiségűnek titulálták azt a zeneszerzőt, akinek melódiái számtalan, a 19. század második felében keletkezett baletthez adtak alapot. A kutatók nemrég tisztázták azt, hogy a hegedűművész-komponista 1826. március 23-án látta meg a napvilágot Bécsben, egy Morvaországban született apa, Theodor Johann Minkus és egy Pesten született anya, Maria Franziska Eimann gyermekeként. A szülők házasságkötésük alkalmával tértek át a katolikus hitre, és a csecsemőt a Szent István-dómban kereszteltették az Aloysius Bernhard Philipp Minkus névre.

Minkus gyermekkoráról meglehetősen keveset tudunk, de szinte az anyatejjel együtt szívta magába Bécs és a keringő dallamait. Zenei karrierjét a családja is támogatta, így hamarosan 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 következett életében, majd 1852-ben felajánlották neki a bécsi Hofoper szólista hegedűsi állását, ő azonban Nyikolaj Boriszovics Juszupov herceg szentpétervári ajánlatát fogadta el. Így került második hazájába, Oroszországba, ahol 1857-től írt balettzenéket a cári színházak részére, emellett folytatta hegedűművészi karrierjét és tanított is. 1861-től a moszkvai Nagy Színház koncertmestere és karmestere, három évre rá pedig a moszkvai konzervatóriumban a hegedű tanszék professzora lett. 1864-ben írta első háromfelvonásos balettjét Saint-Léon számára *A szerelem lángja, avagy a szalamandra* címmel. Ekkor kezdődött barátsága a neves francia koreográfussal, akinek nagy szerepe lehetett abban, hogy Minkust párizsi balettek megírására kérték fel. A *Néméa* (1864) és a *La Source* (1866) – ez utóbbi Delibes-bel közösen – Saint-Léon koreográfiájában került színre, s valószínűsíthető, hogy egyrészt a koreográfus halála, másrészt a fiatal Delibes megjelenése vetett véget Minkus induló párizsi karrierjének.

Oroszországban viszont a *Don Quijote* 1869-es bemutatója után egyre magasabbra emelkedett a csillaga. Minkus közel 25 darabja közül mégis *A bajadér* emelkedik ki leginkább. A mű drámai ereje és poétikussága már születése idején a legnagyobb elismerést váltotta ki. Érdekes, hogy *A bajadér*ral egy évben bemutatott Csajkovszkij-balett, a *hattyúk tava* zenéjét a korabeli ítések táncolhatatlannak tartották. 1886-ban egy színházi reform következtében hirtelen nyugdíjazták a 60 éves zeneszerzőt, és igen csekély nyugdíjat ítéltek meg számára. Öt évig még Oroszországban élt, majd feleségével visszaköltöztek Bécsbe. Minkus Bécsben az udvari operánál próbált szerencsét, de Gustav Mahler nem tartott igényt a zeneszerzőre, mivel darabjait elavultnak ítélte. Ezzel szemben Josef Bayer nagyon hasonló stílusú *Babatündére* (1888) nagy sikert aratott a császárvárosban.

Az igen legyengült fizikai állapotban lévő komponistát 91 éves korában, az 1917-es oroszországi forradalom kitörése után érte a halál. Sírját 1939-ben a német-osztrák hatóságok nem kívánatos származása miatt eltávolították a döblingi temetőből. Ugyan a 20. század nem értékelte sokra Minkus művészetét, saját kora kifejezetten pozitívan vélekedett tevékenységéről. A *Novosztij i Birzsevaia Gazeta* 1886-ban így írt: „Minkus neve a plakáton garanciát jelentett a kifogyhatatlan dallamgazdagságra, a briliáns hangszerelésre és főleg a zenei stílus egységességére.”



Johann Wolfgang Goethe:

Az isten és a bajadér

(indiai legenda)

Mahadó, az úr, az isten,
Ím közénk ismét lejö,
S kéjt és kint már hatodízben
Mint halandó ízlel ő,
Kész lakozni földi tájon,
Sorsunk végigéli mind,
És hogy méltón verjen s áldjon:
Embert emberként tekint.
Így jár-ke a városon, egyszerű vándor,
Figyel: ki a rossz, és ügyel: ki a jámbor?
S indul, ha az est jön, új útra megint.

S már amint künn jár a lépte,
Ritkulván a ház-sereg,
Festett arccal tűn elébe
Egy bűnös szép lány-gyerek.
„Jó estét, szűz!” – „Hogy megtisztelsz!
Jövök is ki! várj reám!” –
„Hát ki vagy?” – „Kéj háza itt ez,
S én a bajadérleány.”
S már ürge kezén riadoz zeneszerszám,
S már keccsel a táncra kering is ezerszám,
S bókolva virágot is ad azután.

Majd hízeglőn csalja, vonja
Át a kunyhó küszöbén:
„Drága vándor, térj lakomba,
Hadd ragyogjon lámpafény!
Lankadásod hadd üditem,
Sebzett lábad írta lel,
Bármit óhajts, meglesz itten:
Pihenés, kéj, tréfa kell?”
S az ál-sebeket bekötözgeti frissen.
Elnézi mosollyal, s örül a nagy isten:
Mily tiszta e szív, noha szenny lepi el.

És alázza, mint szokás a
Rabszolgát, ám vig a lány,
Sok zsenegn tanult fogása
Mély érzés lesz mindahány.
Mint virág nyomán ha érnek
Halk gyümölcsök ízesen:
Hogyha meghajolt a lélek,
Messze nincs szerelme sem.
Ám zord lesz a próba, a Mély s a Magasság
Örök ura szabja: szívét hasogassák
Új kéj s vele kín s iszony is tüzesen.

S festett arca ég a csókra,
S szíve fájó üdvre gyúl,
Áll szegényke elfogódva,
S édes első könnye hull.
Majd ledől, eléje esve,
Oh, nem kéjért s haszonért,
Ám aléló gyenge teste
Terhén tántorul a térd.
S már halkán a kéjteli ünnepű ágyra
Ráhull szelíd Éj susogó, sűrű fátyla,
A fekete kelme, a drága sötét.

S éber éjre, hosszú kéjre
Alig szunnyad el a lány,
Felriad már, s szép vendége
Halva fekszik oldalán.
Ráborul jajongva, esdve,
Ám az nem hall semmi jajt,
És viszik, s a dermedt testre
Vár halotti máglya majd.
S a lányhoz a lég papi dalt, zokogót hoz,
S örvongve rohan ki s tör utat a holthoz.
„Ki vagy te? s a gyászpad elébe mi hajt?”

Sír, a holthoz rogyva térden,
Vad jajától bűg a lég:
„Őt kívánom, őt, ki férjem,
Sírban is ölelni még!
Látnom hamvvá hullni széjjel
Szent szépségét szörnyű kín,
Mely egyetlen édes éjjel
Az enyim volt, csak enyim!” –
És zeng a papok kara: mind idetérnek
A lassu mulásu, kihűlt erű vénnek,
S ki rája se gondol: az ifju is im!

„Lány, figyeld e szent ígéket:
Nem volt néked férjed ez,
Bajadér vagy, és így téged
Szent kötés nem kötelez.
Csak az árnyék száll a testtel
Járni holtak hűs honát,
Csak hitves hal a hitvessel,
S hű halála dísz is ad.
Szent harsonahangok a gyászt, nosza zengjék,
S ki a lét dísz volt, im ez ifjat, oh, szent ég,
Emeld kebeledre a lángokon át!”

Zeng a zord kar, és az árva
Tőle csak több kínra jut,
S íme, karjait kitárva,
A forró halálba fut.
Ám a szép és ifju isten
Láng közül a légbe kel,
S karja közt viszi szelíden
Kedvesét az égbe fel.
Mert tetszik a bűn töredelme az égnek,
S tévedt kicsi lelket az isteni lélek
Tűzkarra egébe magához ölel.

Tóth Árpád fordítása

Rabindranath Tagore:

A bajadér

Az út porán Madera kapujánál
Ugaponta közönyösen hevert.
A kapu zárva volt, a lámpa oltva,
az ég bús arca felhőkkel kevert.

A Jámor alvó mellett csöndbe rezzent
egy női láb. Az ékszere dalolt.
A pap ocsúdva látja, lámpa lobban,
s két szem tekint rá, lágyan, mint a hold.

A bajadér bámulta Buddha papját,
köszöntő lángolt palma-termetén
és részegen az ifjúság borától
szólt az alvóhoz: „Mért vagy itt, szegény?”

Nem méltó hozzád a por és a bánat,
ne a port csókold, adj csókot nekem”,
...”Csak menj előre lassan, én követlek,
ha kell, melletted termek, gyermekem!”

Szilaj villám nyargalt az égen által
és Ugaponta mélázott tovább,
a lány remegve menekült hazáig
és ő szomorún nézte lábnyomát.
És mulnak hónapok esőbe, fénybe
és Ugaponta némán megbuvik.
És a tavasz jön tréfás furulyákkal -
akkor a Szent kimegy a kapuig.

Ki fekszik ott Madera kapujánál,
ki az, akit az úti por takar,
ki az, kinek kelés nő rózsza-mellén,
s elpoklosítja a fekete var?

A bajadér! A pestis rágja testét!
Ide kergették a kapu elé!
Nincs egy barátja, aki száraz ajkát
egy korty szelíd vízzel üdíténé!

Ugaponta fejét ölébe vette,
és ült vele az út porába lent
és megittatta és sebét bekente
és megszentelte életét a Szent.

„Ki vagy?” kiált a nő, „Irgalmas angyal!
Te jó, miért adsz annyi jót nekem?”
„...Mert megígértem, hogyha kell, követlek,
s most itt vagyok melletted, gyermekem”.

Kosztolányi Dezső fordítása

Kálidásza: A király és a bajadér

Részletek

A KIRÁLY (*magában*)
Alakjának kifogástalan szépsége minden
állásban érvényesül!
Az arca, mint az őszi hold;
a szeme, mint a mandula;
a karja-válla gömbölyű;
a keble telt, tökéletes:
két halma domború, kemény;
márványsimák a combjai;
darázs-karcsú a dereka;
csipője húsos, duzzadó;
a körme szépen görbülő.
Ha van eszményi test, milyent művészi képzelet
teremt, minden bizonyos olyan ez!

MÁLAVIKÁ (*zenekíséret mellett a verset énekli*)
Szerelmem el nem érhetem.
Szívem, többé ne is remélj!
Miért ugrál a bal szemem?
Hiszen számomra nincs remény!
Rég láttalak már, kedvesem!
Ugyan mikor látlak megint?
Ha más parancsol is nekem,
tied vagyok szívem szerint!

[...]

A KIRÁLY (*magában*)
Ah, szépsége minden állásban kifogástalan!
A bal keze a csipején pihen,
nem cseng-csörög a karperec rajt;
jobb karja, mint virágtól terhes ág,
hajlik le csendesen-nyugodtan;
pihen a lába is, elvétve csak
mozdít meg egy virágot ujjá;
ha mozdulatlan áll a szép leány,
még szebb talán, mint hogyha táncol.

Schmidt József fordítása



Synopsis

Act I

Scene 1

A group of young warriors led by Solor are hunting tigers. Before venturing deep into the forest, Solor orders the fakir Magdaveya to take his message to the bayadere Nikiya that he would be waiting for her outside the temple. The priests led by the High Brahmin march out from the temple to participate in the Festival of Fire. The fakirs and the temple dancers or bayaderes are performing a holy dance – the beautiful Nikiya is among them. After the ceremony the High Brahmin, forgetting his dignity and his oath as a priest, confesses his love to Nikiya. He promises her all the treasures of India, but she rejects him. The bayaderes offer the fakirs water from the holy well. Magdaveya secretly passes Solor's message to Nikiya, which fills her heart with happiness. Night descends, and Nikiya obeys the call of love. Although the fakir guards their secret rendezvous, the High Brahmin can overhear the lovers' conversation. Solor suggests Nikiya eloping together. The girl agrees but asks Solor to swear by the holy fire that he would be faithful to her forever. The High Brahmin prepares for his revenge and turns to the gods for punishment.

Scene 2

The Rajah Dugmanta tells his daughter, Gamzatti that she would soon meet her fiancé. Solor arrives at the palace; the Rajah introduces his beautiful daughter to him, and announces their engagement. Solor is impressed by Gamzatti's beauty and cannot refuse to marry her in spite of her oath to Nikiya. Nikiya is summoned to the palace to Gamzatti's betrothal celebration. The High Brahmin appears too, and wants to inform the Rajah about Solor's secret vow. Dugmanta sends away everybody, feeling that the priest's visit is related to the oncoming wedding. Gamzatti overhears the conversation between the Brahmin and his father, and thus learns that Solor is in love with Nikiya. Although Dugmanta loses his temper, he does not change his intention that his daughter should marry Solor. The Rajah decides that the bayadere cannot be an obstacle to the marriage, so she has to die. The Brahmin expected to dispose of his rival with his intrigue, but now he is shocked to hear the Rajah's cruel decision. Nikiya returns, and so Gamzatti can meet her rival, who is really beautiful. The Rajah's daughter boasts of her approaching wedding and invites the bayadere to dance at the event, and deliberately shows her Solor's picture. Nikiya is exasperated, since Solor swore eternal faithfulness to her at the temple. Gamzatti demands Nikiya to give up Solor, but the bayadere is rather ready to die. The Rajah's daughter offers jewellery and richness to her, but she rejects the proposal indignantly, as she would not leave her love for any treasure. During the heated debate Nikiya attacks Gamzatti with a dagger, but the servant Aiya steps in between them, and the bayadere runs away desperately. Gamzatti realizes that she can only get Solor if Nikiya dies.



Act II

A spectacular celebration is going on in the garden of the Rajah's palace on the occasion of Solor's and Gamzatti's wedding. Nikiya has also been invited to delight the guests with her holy dance. The bayadere must not reveal her sorrow, but she cannot help glancing at her beloved Solor again and again. Aiya hands over a basket of flowers to Nikiya in the name of the Rajah, but she has hidden a snake in the basket on Gamzatti's order. The bayadere continues her dance even more joyfully, believing that it was Solor who has sent her the present. As she is holding the basket, the snake bites her. The Brahmin offers her an antidote to the poison in exchange of her love, but the bayadere remains faithful to her love, and chooses death instead. Solor desperately collapses on the dead body of his beloved.

Act III

Scene 1

The inconsolable Solor is suffering from remorse. He orders Magdaveya to bring some opium to dispel his torturing thoughts.

Scene 2

After Solor falls in a deep dream, shades emerge from the darkness. They descend from the peaks of the mountains in a long line, and Nikiya is among them too.

Scene 3

The warrior awakens from his dream. The rajah arrives accompanied by Toloragva. He warns Solor that the time has come, the wedding is approaching. The young man receives his words reluctantly, yet he is ready to fulfil the promise he made to Dugmanta.

Scene 4

At the wedding ceremony, the guests greet the young couple with dance. One of them hands a basket full of flowers to Gamzatti, who immediately throws it away. It reminds her of the basket that once hid the venomous snake that caused the death of the bayadere. Solor envisions Nikiya, but the rajah pulls him back to reality. The union is soon to be sealed. The great Brahmin blesses the couple, and everyone enters the temple. But happiness cannot follow Gamzatti and Solor on their path. The wrath of the god Vishnu strikes down, destroying the temple. In death, Solor and the bayadere are reunited, their love is stronger than anything else, now in eternity.

Tying up loose ends

In conversation with choreographer Albert Mirzoyan

***La Bayadère* was first staged in Hungary in 2008 at the Opera House. Marius Petipa's original choreography was brought to the stage by Slava Muchamedov, incorporating additions by Vakh-tang Chabukiani, Vladimir Ponomaryov, and Nikolai Zubrovsky. In June 2025, the audience will see a new version of the performance, enriched with reconstructed scenes and an expanded storyline.**

How does your version differ from the previously presented *La Bayadère*?

Marius Petipa created the choreography for *La Bayadère* in 1877 for the St. Petersburg Bolshoi Theatre (today's Mariinsky Theatre). It was a four-act classical ballet with the lavish grandeur befitting the Tsarist era. At the time, both the St Petersburg theatre and the Moscow Bolshoi Theatre shared the same director. In 1904, following a suggestion by ballet master Alexander Gorsky, *La Bayadère*, which had already been performed successfully in St Petersburg for years, was also introduced in Moscow. However, the sets were not produced a second time; instead, the existing ones were transported between the two cities. The risks of this transportation were clearly illustrated by an incident in 1907 that significantly influenced the fate of the ballet: the set for the fourth act failed to arrive at the venue in time for a performance. Gorsky had to act quickly, the audience could not be let down. There was no choice but to conclude the piece with the third act. The curtain fell in the Kingdom of the Shades; Solor, the protagonist, never awoke from his opium-induced delirium. This improvised ending continued to be used in later performances, and by 1920, the original fourth act, with its happy ending, had disappeared completely. In the final decades of the 20th century, distinguished choreographers such as Natalia Makarova and Patrice Bart revived the missing scenes. We are now preparing a version that does not end in the Kingdom of the Shades. I am working on staging the "lost" scenes and developing the concept based on the original libretto, and I am creating the choreography myself.

You are thus involved in dramaturgy in addition to choreographing. How does the new ending align with the ballet's libretto?

The Kingdom of the Shades is a highly spectacular and beautiful scene, but from a dramaturgical and logical standpoint, it does not conclude the story. Solor consumes opium and, in a narcotic dream sequence, reunites with his deceased lover, Nikiya. However, he never awakens from the dream. If the story ends here, the narrative threads remain unresolved. In the 2025 version, we return to reality in the brief, roughly fifteen-minute closing scenes. Solor is preparing to marry Gamzatti. However,

the god Vishnu avenges the poisoning of Nikiya, the bayadere, and the lovers' souls are united in eternity. In the upcoming production, the third act will be followed immediately by the final part, without an intermission.

How was the music for the new scenes created?

In 1883, a now-forgotten ballet titled *Nuit et jour* (*Night and Day*), by Marius Petipa and Ludwig Minkus, was composed for the coronation of Tsar Alexander III. Only the piano transcription of the work has survived. I handed it to György Lázár¹, and together we selected the parts that best complemented the existing music of *La Bayadère*. For instance, we included a section in the second act's pas d'action block, for which I created a male duet, and a lyrical excerpt placed just before the ballet's final dramatic scene, offering a strong musical contrast. György Lázár also prepared the orchestral arrangement. He studied the entire work and, staying true to the composer's style and using the existing score as a foundation, re-composed the missing segments. He did a magnificent job!

This ballet offers excellent opportunities for the artists of the Hungarian National Ballet. Looking at the cast list, we see numerous solo and demi-solo roles, and the corps de ballet also has the chance to shine in impressive dances.

The production features exciting characters, the artists perform in beautiful costumes, and the visual spectacle is lavish. The principal dancers showcase their finest technical and acting skills. Interestingly, in Petipa's time, male dancers had no solo parts, Solor's variation, for example, was later added to the ballet by Chabukiani. This is a classical ballet, requiring the highest level of technique during the pas d'action, but character roles, modes of expression, and acting are also crucial. One of the ballet's most distinctive features is undoubtedly the Kingdom of the Shades. This is the scene where 32 ballerinas dance simultaneously, it's mesmerising how synchronised their movements are. A large ensemble is essential to stage *La Bayadère*, such as that of the Hungarian National Ballet.

¹ Head répétiteur of the Hungarian National Ballet



Lee Soobin, Zhurilov Boris

The story of *La Bayadère*

The exotic sources

Since the Age of Discovery, Europe has demonstrated a lively interest in the fabulous wealth, the exotic stories and the fascinating world of the Orient. The intensity of this interest has changed with the centuries, but it has never ceased to exist. At the time of Romanticism, the influence of Indian culture on European art grew again. Naturally, authors sought to build upon details that stirred their imagination rather than straining for authenticity.

In Goethe's ballad *The God and the Bayadere* (*Der Gott und die Bajadere*), the dancer fails to recognize the god Shiva who appears in human form, and falls in love with him. When morning comes, the god is no longer seen, only the human corpse he has left behind. Obsessed with grief, the bayadere throws herself on the pyre and when she dies, she meets the god again. Schubert intended to put Goethe's ballad to music, but in 1830 it was Auber whose opera was first performed under the same title in Paris.

It was suggested earlier that the bayadere reflects the figure of Kalidasa's *Shakuntala*, but the renowned researcher Roland John Wiley has proved that there is no direct connection. The original story tells that during a hunt, King Dushyanta falls in love with Shakuntala and gives her a ring with a proposal of marriage. The girl sets off to find the king, but loses the ring while bathing in a river. The king thus does not recognize his love, and Shakuntala returns to the forest to give birth to their child. Meanwhile, a fisherman catches the fish that has swallowed up the ring. Seeing the token ring, the King remembers his earlier promises and returns to the forest to find Shakuntala. This short account proves that the only connection between the two stories is the oath of love sworn during the hunt.

French orientalist Antoine-Leonard Chezy (1773–1832) published a translation of the Sanskrit poem under the title *La reconnaissance de Sacountala*. This, together with the European tour of an authentic Indian troupe of dancers – whose principal dancer, Amani, committed suicide in her grief – inspired Theophile Gautier to write the libretto. Building on Ernest Reyer's music, Lucien Petipa transposed the poem into dance: *Sacountala* was performed at the Paris Opera in 1858.

Before and after the birth of *La Bayadère*, several ballets and operas had exotic – oriental, as well as ancient – locales. Amongst the most outstanding ballets, *La Peri* (Burmüller–Coralli, 1844) is set in India, *The Pharaoh's Daughter* (Pugni–Petipa, 1862) in Egypt, and *King Candaules* (Pugni–Petipa, 1868) in ancient Greece. Much later, Fokin contributed to the staging of *Cleopatra* (1909, music by Arensky) and *Sheherazade* (1910, music by Rimsky-Korsakov). Though far from being exhaustive, we should also mention operas like Delibes's *Lakmé* (1883) set in India, or Verdi's *Aida* (1871).

La Bayadère (*Baiaderka* in Russian) was first performed in the Bolshoi Theatre in St. Petersburg on 4 February (O. S. 23 January, according to the Russian calendar) 1877. The word 'bayadere' comes from Portuguese and has the same meaning as the Sanskrit 'devadasi': Hindu temple dancer. Using his own ideas and Sergei Khudekov's libretto, Marius Petipa prepared a ballet in four acts and seven scenes.

The fate of the ballet in the 20th century

Since it would be fruitless to list all the reductions and changes *La Bayadère* has had to go through in the last century, only the most significant ones are mentioned. Although *La Bayadère* was never entirely dropped from the repertoires of the Imperial Theatres, Petipa himself decided to revive the ballet in 1900. After Petipa (but still during his lifetime), it was Gorsky who made the first modifications in Moscow in 1904.

Later changes aimed at rendering the decor more authentic, or various parts were removed. The great flood of St. Petersburg is often blamed for the disappearance of the entire fourth act in 1920, though some people think that it was the emerging Soviet regime that banned the last act which displays divine punishment. Therefore, Cyril W. Beaumont could give an account of only 5 out of the 7 original scenes in his 1937 book. Vladimir Ponomarev modified the ballet in 1941, which featured Natalia Dudinskaya and Vakhtang Chabukiani as the lovers. The pas de deux of Act I, which depicts their flaming love, was created especially for the two dancers. It was Chabukiani who mounted the Solor variation still seen on stage today.

In 1948, the ballet was enriched when the variation of the Golden (or Bronze) Idol was inserted. Nikolai Zubkovsky's choreography is now one of the best-known parts of the ballet, which is usually included in the *divertissement* of Act II (Nureyev) or in the last scene (Makarova). The music used by Zubkovsky was Minkus's Persian March, originally composed for the ballet *Le Papillon*.

La Bayadère did not cross the borders of Russia or the Soviet Union until the 1960s. In the Khrushchevian era of detente, however, the Western world could see part of the ballet when the Kirov Ballet performed *The Kingdom of the Shades* as a one-act ballet in London and New York in 1961. During the 1961 Kirov tour, while the company was still in Paris, Rudolf Nureyev (1938–1993) asked for political asylum. In 1963, he staged *The Kingdom of the Shades* in London using his own recollections. He danced the leading part as the partner of the legendary English ballerina Margot Fonteyn (1919–1991). Later another world-famous dancer, Natalia Makarova also defected from the Soviet Union and staged *The Kingdom of the Shades* (1974, with Cynthia Harve and Ivan Nagy) and later, in 1980 the full-length ballet for the American Ballet Theatre in the USA. This version, known as Makarova's production, is the most popular one in the world. It is performed on the stages of London, Stockholm and Milan. Its great advantage lies in the fact that it follows the entire plot from the first sparks of love until the



divine ordeal, i.e. the destruction of the temple. Makarova wished to lay emphasis on the dramatic character of the ballet and the dance while omitting much of the mime. The balanced dramaturgy of *La Bayadère* is able to captivate the attention of the audience and – in case of the presence of excellent soloists – provide a lifelong experience.

The next milestone was the premiere in Paris. The mortally ill Nureyev chose *La Bayadère* as his swan song. His production is largely based on the 1900 version, though he omitted Act IV. Enthusiastic about telling a story with gestures, Nureyev preserved much of the mime but it was properly counterbalanced by the extraordinarily refined technique and the graceful performance of the Ballet of the Paris Opera. Nureyev included several passages of the male corps de ballet, and recreated the dances of the grand *divertissement* mostly neglected

in Makarova's production. The Parrot Dance, the Danse Manu and the Danse Infernale were mounted again. Since the last scene in Nureyev's production is that of *The Kingdom of the Shades*, the Golden Idol's variation is included in the grand *divertissement*.

In 2002, Sergei Vikharev reconstructed this version for the Kirov Ballet using the only available authentic document, the Stepanov notation. Critics deemed the performance interesting from a historical perspective, but pointed out that the great number of detailed mimes resulted in a marathon playing time of 3 hours and 50 minutes, which is too demanding for the 21st-century audience. The variation of the Bronze (Golden) Idol disappeared from the ballet, but Vikharev inserted a part after the Kingdom of the Shades scene where Solor is woken up, and the entire Act IV was renewed. Vikharev admitted in an interview that his greatest pride was the *Dance of the Lotus Blossoms* of Act IV.

Sergei Vikharev staged a revamped version of the ballet for the Mariinsky Theatre of St. Petersburg in 2002 using the only available authentic document, the Stepanov notation. Critics deemed the performance interesting from a historical perspective but pointed out that the great number of detailed mimes resulted in a marathon playing time of 3 hours and 50 minutes, which is too demanding for the 21st-century audience. The variation of the Bronze (Golden) Idol disappeared from the ballet, but Vikharev inserted a part after the Kingdom of the Shades scene where Solor is woken up, and the entire Act IV was renewed. Vikharev admitted in an interview that his greatest pride was the Dance of the Lotus Blossoms of Act IV.

***La Bayadère* on Hungarian stages**

On fifteen occasions in 1899 and 1901, the companies of the Imperial Theatres of St. Petersburg appeared as guest stars at the Hungarian Royal Opera House. The programme consisted of classical pieces (*The Pharaoh's Daughter*, *Paquita*, *The Cavalry Halt*, *La Esmeralda*) and various concert pieces. In this way some of Marius Petipa's works came to Hungary, probably in an abridged form. These few performances by the Russian dancers were a revelatory experience for Hungarian audiences. The

press immediately demanded an improvement in the standard of the Hungarian ballet, but it was not until 1927 when a classical ballet appeared in their repertoire. Ede Brada's *The Nutcracker*, however, followed only the music and the libretto of the original, but not its choreography. Many years passed until classical ballets were first performed in Budapest.

From 1949, Soviet ballet masters arrived in Hungary, and their activity resulted in the development of the Hungarian ballet although our former repertoire almost entirely disappeared. The first of the Soviet-Russian pieces was *The Nutcracker* in 1950 with Vasily Vainonen's choreography, performed at the Hungarian State Opera until 2014. It was followed by *Swan Lake* in 1951, and *The Sleeping Beauty* in 1967, which was rather late.

By the late 1970s, the ballet company of the Hungarian State Opera had become mature enough to widen its repertoire. The legendary director of ballet, György Lőrinc (1917–1996) did not only want to see Soviet and Hungarian ballets, besides the only romantic piece, *Giselle* and the three Tchaikovsky ballets – he wanted to open up to the Western World too. As a result our company held, among others, a Danish, a Dutch, a Balanchine and a Bejart night, which was exceptional in the former Eastern bloc countries. However, classical pieces were still necessary so as not to upset the balance of the repertoire.

That is why the Ballet introduced the “white scene of *La Bayadère* under the title *Dance of the Shades* on 23 October 1976. It was not a unique enterprise those days: in the 1960's and 70's it was mainly this part of *La Bayadère* which was performed around the world. The piece was rehearsed by N. V. Baltacheyeva and A. L. Kumisnikov with Eva Ehn's assistance just some months before the 100th anniversary of the premiere of the original ballet. The costumes were designed by Tivadar Mark, the set designer was Attila Csikós, and the conductors were Janos Sandor and Gedeon Frater. *Dance of the Shades* was only performed on nine occasions – on the last one the world-famous ballerina of Hungarian origin, Maina Gielgud danced Nikiya's role. Unfortunately, the *Dance of the Shades* was not later integrated into the Hungarian repertoire.

Until the 2008 production of the Hungarian National Ballet, *La Bayadère* had been performed just once – although an abridged version, it was still the most complete performance until the 2008 premiere. The occasion was the final examination concert of the Hungarian Dance Academy in 1998. Rehearsed by Flora Kajdani and staged by Imre Dózsa and Katalin Sebestény, this performance consisted of two scenes: Gamzatti's and Solor's wedding and The Kingdom of the Shades.

The authors

Marius Petipa (1818–1910)

When Marius Petipa arrived in Russia in 1847, no one would have imagined that his name would one day define an entire era. Born in Marseille in 1818, Petipa came from a family of dancers. His father, Jean Antoine Petipa, worked as a ballet master and choreographer in several major European cities, including Brussels. During the 1830s and 1840s, his brother Lucien also enjoyed great success. With his excellent technique and elegant appearance, Lucien became a true *danseur noble*, partnering many of the era's great ballerinas. He danced with Fanny Elssler in *La Sylphide*, and in 1841, alongside Carlotta Grisi in the title role, he was the first to portray Albrecht in *Giselle*. In Mazilier's *Paquita* (1846), again with Grisi, he danced the role of Lucien d'Hervilly.

Unlike his brother, Marius Petipa was primarily known as an excellent character dancer. His appointment as a principal dancer at the Bolshoi Theatre in Saint Petersburg was thus a remarkable achievement. At first, it seemed nearly impossible for him to begin choreographing, as both Perrot and Saint-Léon outranked and outshone him in fame. The relatively unknown “little Frenchman” waited and learned from the great masters. During his annual leaves, he travelled to Western Europe to study ballets, gathering experience and ideas. Throughout the long and exhausting seasons, he mainly danced and assisted in ballet productions.

His first major success came in 1862 with the three-act ballet *The Pharaoh's Daughter*, set to music by Cesare Pugni. In 1869, he finally earned the title of principal ballet master of the imperial theatres in Saint Petersburg. This marked the beginning of Petipa's true creative blossoming—he now had no real rivals: Perrot never returned to Russia, and Saint-Léon died in 1870. Petipa began to stage multiple ballets each year. Some were reinterpretations of older works (e.g. *Le Corsaire*, *Giselle*, and *Esmeralda*), adapted to suit his taste over time, while others were entirely new, such as *Don Quixote* (1869), *La Bayadère* (1877), and *Raymonda* (1898) – not to mention the ballets born of his collaboration with Tchaikovsky (*The Sleeping Beauty*, *The Nutcracker*, *Swan Lake*).

Petipa's ballets featured Romantic style elements alongside many innovations. Increasingly, he included dances that served no narrative purpose. These non-narrative dance sequences – *divertissements* – were beloved by the *balletomanes*, as they allowed minor soloists to shine and show their talent in short solos, often in gratitude to their patrons. These *divertissements* frequently included character dances representing stylized dances of various nations or different characters (e.g. fairy tale figures in *The Sleeping Beauty*). Petipa became a true master of character dance, in part because of his own experience as a character dancer, and also due to his extensive travels through regions rich in dance traditions, such as Spain. The true stars, however, remained the principal

dancers, who dazzled in classical pas de deux composed of four parts, as well as in their solos. Their variations showcased the pinnacle of their technical prowess, with the corps de ballet and extras remaining in the background to highlight the soloists' performance.

Petipa particularly favoured the contrast between the corps de ballet and the soloists. He would often pre-design geometric formations for the corps, circles, semicircles, lines, diagonals, and parallels, which was possible thanks to the hundreds-strong corps available to the imperial theatres. This enabled grand, monumental productions, often featuring spectacular processions (*entrées*) during weddings, christenings, or other celebrations, typically ending in an apotheosis. Freed from its original Romantic function, the “white ballet” also became a fixture of Petipa's works. He always found opportunities to stage scenes with large groups of white-clad female dancers portraying supernatural beings—naiads, dryads, or nymphs. Whereas in Romanticism these figures were essential to the plot (e.g. sylphs, wilis), in classical ballet they were often linked to the story through tenuous justifications: Don Quixote sees Dulcinea among the dryads in a vision after being wounded; in *The Sleeping Beauty*, the Lilac Fairy shows the prince his future bride surrounded by naiads, and later leads him to the sleeping Princess Aurora with their help.

In his memoirs, Petipa wrote that he served four monarchs and worked for the imperial theatres for over sixty years. The word “served” is crucial: Petipa always sought to meet the court's expectations, at first to climb from anonymity to prominence, and later because, as a foreigner, he needed to prove himself. He married Russian dancers twice and adopted the patronymic Ivanovich, but remained “Monsieur Petipa,” speaking broken Russian.

Although he modestly described the honours and titles he received from the tsars and other monarchs, Petipa ruled the imperial ballet world with an iron hand even in old age. He rarely allowed others to share in the creative process unless they assisted him directly. His name alone typically appeared on playbills, but from the 1870s onward, several assistants played key roles in his productions. One was Lev Ivanov (1834–1901), appointed for his exceptional musical ear and memory. Russian dance history often praises Ivanov as a brilliant choreographer, but few of his works survive, and he never moved beyond the role of second-in-command. Petipa also received help from Christian Johansson (1817–1903), a Swedish dancer who mastered the Bournonville technique and often choreographed male solos for Petipa. He also had a significant role as a pedagogue. From the 1890s, Italian Enrico Cecchetti (1850–1928) also joined the creative team.

At the turn of the century, Petipa's downfall loomed. Though the success of *Raymonda* (1898) enhanced the prestige of the eighty-year-old master, critics increasingly questioned his works, some citing the aimlessness of the dances, others accusing him of pandering to audiences. Petipa was a true child of the 19th century, with all its strengths and weaknesses. For him, beauty of movement and elegance were paramount. His most beloved female solo variations show great taste and a deep understanding

of ballerinas' capabilities. According to official dance history, his ballet *The Magic Mirror* (1903) was a clear failure. Petipa suspected a conspiracy, but in hindsight it is clear that the creators lacked cohesion, as their visions diverged.

In the early 1900s, a new generation awaited to dethrone Petipa. Gorsky reworked his ballets in Moscow without his consent. Mikhail Fokine began to explore new paths as a dancer. Sergei Diaghilev launched an aesthetic revolution. From Fokine and Diaghilev's collaboration emerged the *Ballets Russes* in 1909, based outside of Russia, in Paris, London, and Monte Carlo. At first, their innovations opposed Petipa's legacy, but one of their greatest achievements was that, thanks to their success, ballet once again became an integral part of Western culture in Europe and America. Petipa did not live to see this revival. He died in 1910 at the age of 92. During his lifetime, his name became synonymous with ballet, and today his works represent the classical tradition itself.

Albert Mirzoyan (b. 1954)

Dancer, ballet master, and choreographer Albert Mirzoyan was born in the former Soviet Union, in what is now Armenia. He spent his childhood and youth in Yerevan. At the age of ten, he was admitted to the city's Ballet Academy, and in 1972, he began his ballet career at the Yerevan State Opera House. After working there for two years, he continued his studies at the legendary Vaganova Ballet Academy. Leningrad – later Saint Petersburg – became a defining place in his career: from his graduation in 1975, he spent nearly three decades applying his talent in one of the strongholds of classical ballet. At the Mariinsky Theatre, he performed as a ballet dancer until 1995, then worked for six seasons as a classical ballet instructor. Between 2006 and 2008, he was the artistic director of the Sunhwa Arts School in Seoul, after which he served for 12 seasons as ballet master at the Vienna State Opera.

In 2020, he accepted ballet director Tamás Solymosi's invitation and joined the Hungarian National Ballet. He is a recognized ballet master and choreographer of the company. He considers nurturing young talents a key responsibility. Since 1995, he has taught in numerous countries from London to New York, Buenos Aires to Stockholm, Athens to Seoul. He has choreographed for students of the Yerevan Ballet Academy, the Vaganova Ballet Academy, and the Hungarian National Ballet Institute. In 2000, he worked as a choreographer's assistant on the staging of *La Bayadère* in Seoul. Twenty-five years later, he undertakes the reconstruction of its missing sections.

Ludwig Minkus (1826–1917)

The composer whose melodies laid the foundation for numerous ballets created in the second half of the 19th century was long attributed to various nationalities. Researchers have recently clarified that the violinist-composer was born on 23 March 1826, in Vienna, the child of Theodor Johann Minkus,



Mathot Christian, Lillington Nathaniel

born in Moravia, and Maria Franziska Eimann, born in Pest. The parents converted to the Catholic faith upon their marriage, and the infant was baptized at St. Stephen's Cathedral under the name Aloysius Bernhard Philipp Minkus.

Very little is known about Minkus's childhood, but he seemingly absorbed the melodies of Vienna and the waltz almost with his mother's milk. His musical career was supported by his family, and he soon appeared before the Viennese audience as a child prodigy and violin virtuoso. He began composing at the Conservatory of the Society of Friends of Music, and shortly afterward, in 1846, he performed in Pest-Buda as well. A few years of travel followed, then in 1852 he was offered a solo violinist position at the Vienna Hofoper, which he declined in favour of an offer from Prince Nikolai Borisovich Yusupov in Saint Petersburg. Thus, he arrived in what would become his second homeland – Russia – where, from 1857, he composed ballet music for the imperial theatres, while also continuing his career as a violinist and teaching.

From 1861, he served as concertmaster and conductor of the Bolshoi Theatre in Moscow, and three years later, he became a professor at the Moscow Conservatory's violin department. In 1864, he wrote his first three-act ballet for Saint-Léon, *The Flame of Love, or The Salamander*. This marked the beginning of his friendship with the renowned French choreographer, who likely played a significant role in Minkus being invited to compose ballets for Paris. *Néméa* (1864) and *La Source* (1866) – the latter co-written with Delibes – were staged with Saint-Léon's choreography. It is likely that both the choreographer's death and the emergence of the young Delibes brought Minkus's budding Parisian career to a halt.

In Russia, however, his star rose ever higher after the 1869 premiere of *Don Quixote*. Among his nearly 25 works, it is *La Bayadère* that stands out the most. Its dramatic power and lyricism were met with the highest acclaim even at the time of its creation. Interestingly, in the same year that *La Bayadère* premiered, Tchaikovsky's *Swan Lake* was deemed undanceable by contemporary critics. In 1886, a theatrical reform suddenly forced the 60-year-old composer into retirement, granting him only a modest pension. He lived in Russia for five more years before moving back to Vienna with his wife. In Vienna, Minkus sought opportunities with the Court Opera, but Gustav Mahler had no use for the composer, considering his works outdated. By contrast, Josef Bayer's *The Fairy Doll* (1888), in a very similar style, achieved great success in the imperial city.

The composer, in severely weakened physical condition, died at the age of 91, following the outbreak of the Russian Revolution in 1917. In 1939, his grave was removed from the Döbling Cemetery by German-Austrian authorities due to his „undesirable origin.“ While the 20th century held little regard for Minkus's work, his own era held him in high esteem. As *Novosti i Birzhevaya Gazeta* wrote in 1886: “Minkus's name on a poster guaranteed an inexhaustible wealth of melody, brilliant orchestration, and above all, stylistic unity in the music.”



Crnic Nika Kristina, Omarova Adema

Johann Wolfgang von Goethe: The God and the Bayadere – An Indian Legend

Mahadeva, Lord of earth
For the sixth time comes below,
As a man of mortal birth,—
Like him, feeling joy and woe.
Hither loves he to repair,
And his power behind to leave;
If to punish or to spare,
Men as man he'd fain perceive.
And when he the town as a traveller hath seen,
Observing the mighty, regarding the mean,
He quits it, to go on his journey, at eve.

He was leaving now the place,
When an outcast met his eyes,—
Fair in form, with painted face,—
Where some straggling dwellings rise.
„Maiden, hail!“—“Thanks! welcome here!
Stay!—I'll join thee in the road.”
„Who art thou?“—“A Bayadere,
And this house is love's abode.”
The cymbal she hastens to play for the dance,
Well skill'd in its mazes the sight to entrance,
Then by her with grace is the nosegay bestow'd.

Then she draws him, as in play,
O'er the threshold eagerly:
„Beauteous stranger, light as day
Thou shalt soon this cottage see.
I'll refresh thee, if thou'rt tired,
And will bathe thy weary feet;
Take whate'er by thee's desired,
Toying, rest, or rapture sweet.”—
She busily seeks his feign'd sufferings to ease;
Then smiles the Immortal; with pleasure
 he sees
That with kindness a heart so corrupted
 can beat.

And he makes her act the part
Of a slave; he's straight obey'd.
What at first had been but art,
Soon is nature in the maid.
By degrees the fruit we find,
Where the buds at first obtain;
When obedience fills the mind,
Love will never far remain.
But sharper and sharper the maiden to prove,
The Discerner of all things below and above,
Feigns pleasure, and horror, and maddening
pain.

And her painted cheeks he kisses,
And his vows her heart enthrall;
Feeling love's sharp pangs and blisses,
Soon her tears begin to fall.
At his feet she now must sink,
Not with thoughts of lust or gain,—
And her slender members shrink,
And devoid of power remain.
And so the bright hours with gladness prepare
Their dark, pleasing veil of a texture so fair,
And over the couch softly, tranquilly reign.

Late she falls asleep, thus bless'd,—
Early wakes, her slumbers fled,
And she finds the much-loved guest
On her bosom lying dead.
Screaming falls she on him there,
But, alas, too late to save!
And his rigid limbs they bear
Straightway to their fiery grave.
Then hears she the priests and the funeral
 song,
Then madly she runs, and she severs
 the throng:
„Why press tow'rd the pile thus? Why scream
 thus, and rave?"

Then she sinks beside his bier,
And her screams through air resound:
„I must seek my spouse so dear,
E'en if in the grave he's bound.
Shall those limbs of grace divine
Fall to ashes in my sight?
Mine he was! Yes, only mine!
Ah, one single blissful night!"

The priests chaunt in chorus: „We bear out the
old,
When long they've been weary, and late they've
grown cold:
We bear out the young, too, so thoughtless and
light.

„To thy priests' commands give ear!
This one was thy husband ne'er;
Live still as a Bayadere,
And no duty thou need'st share.
To deaths silent realms from life,
None but shades attend man's frame,
With the husband, none but wife,—
That is duty, that is fame.
Ye trumpets, your sacred lament haste to raise
Oh, welcome, ye gods, the bright lustre of days!
Oh, welcome to heaven the youth from the
flame!”

Thus increased her torments are
By the cruel, heartless quire;
And with arms outstretching far
Leaps she on the glowing pyre.
But the youth divine outsprings
From the flame with heav'nly grace,
And on high his flight he wings,
While his arms his love embrace.
In the sinner repentant the Godhead feels joy;
Immortals delight thus their might to employ.
Lost children to raise to a heavenly place.

Translated by Edgar Alfred Bowring

Rabindranath Tagore:

Upagupta

Upagupta, the disciple of Buddha, lay sleep in
the dust by the city wall of Mathura.

Lamps were all out, doors were all shut, and
stars were all hidden by the murky sky of August.

Whose feet were those tinkling with anklets,
touching his breast of a sudden?

He woke up startled, and a light from a woman's
lamp fell on his forgiving eyes.

It was dancing girl, starred with jewels, clouded
with a pale blue mantle, drunk with the wine of her youth.

She lowered her lamp and saw young face
austerely beautiful.

"Forgive me, young ascetic," said the woman,
"graciously come to my house. The dusty earth
is not fit bed for you."

The young ascetic answered, "Woman, go on your way;
when the time is ripe I will come to you."

Suddenly the black night showed its teeth in a flash
of lightning.

The storm growled from the corner of the sky, and
the woman trembled in fear of some unknown danger.

The branches of the wayside trees were aching with
blossom.

Gay notes of a flute came floating in the
warm spring air from a far.

The citizens had gone to the woods for the festival of
flowers.

From the mid sky gazed the full moon on the shadows
of the silent town.

The young ascetic was walking along the lonely street,
while overhead the love-sick *koels* urged from the mango
branches their sleepless plaint.

Upagupta passed through the city gates, and stood
at the base of the rampart.

What woman lay in the shadow of the wall at his
feet, struck with black pestilence, her body spotted
with sores, hurriedly driven away from the town?

The ascetic sat by her side, took her head on his
knees, and moistened her lips with water, and smeared
her body with balm.

"Who are you, merciful one?" asked the woman.

"The time, at last, has come to visit you, and I am
here," replied the young ascetic.

Kálidása: The Málavikágnimitra

Excerpts

King. Oh, the perfection of her beauty in every posture!
For her face has long eyes and the splendour of autumn moon,
and her two arms are gracefully curved at the shoulders,
her chest is compact, having firm and swelling breasts,
her sides are as it were planed off, her waist may be spanned by the hand,
her hips slope elegantly, her feet have crooked toes,
her body is like the ideal conceived in the mind of the teacher of dancing.

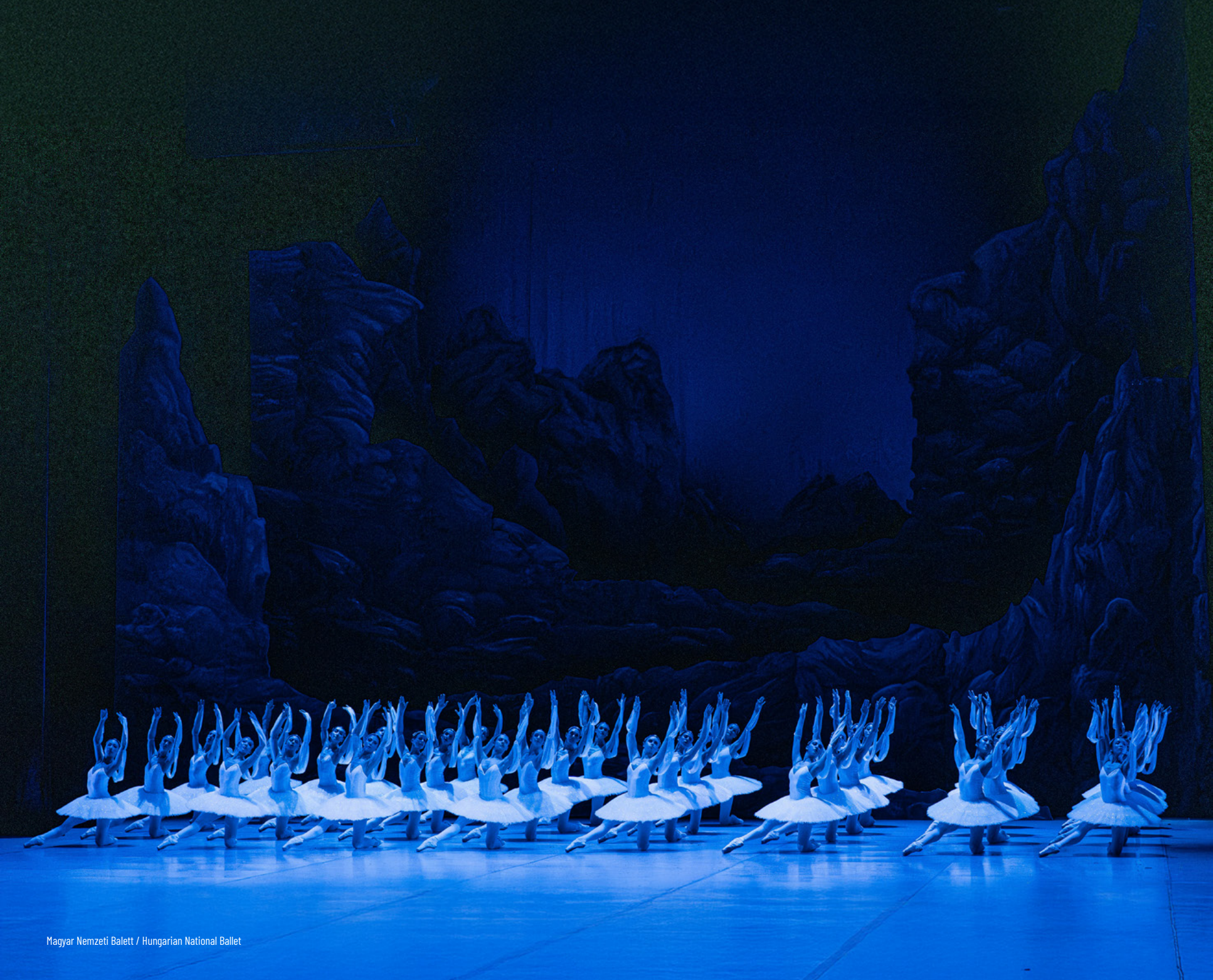
Málaviká. My beloved is hard to obtain,
be thou without hope with respect to him, oh my heart!
Ha! the outer corner of my left eye throbs somewhat;
how this man, seen after a long time obtained?
My lord, consider that I am devoted to thee with ardent longing.

[...]

King (to himself). Ah! her beauty gains fresh splendour in every posture.
For her standing attitude, in which she is placing on her hip her left hand,
the bracelet of which clings motionless at the wrist,
and making her other hand hang down loosely like a branch of cyámá-tree,
and casting down her eye on the inlaid pavement
on which she is pushing about a flower with her toe,
and attitude in which the upper part of her body is upright,
is more attractive even than her dancing.

Translated by C. H. Tawney





Felelős kiadó *Responsible publisher:* **Dr. Ókovács Szilveszter,**
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*
A műsorfüzetet írta és szerkesztette *The programme was written and edited by*
Gara Márk, Jávorszky György, Pintér Beáta
Fotók *Photos:* **Berecz Valter**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Solymosi Tamás**
Megjelent 2025-ben *Published in 2025*



Zhurilov Boris és a Magyar Nemzeti Balett / Hungarian National Ballet

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN



opera.hu | facebook.com/Operahaz
@OperaBudapest