

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ  
HUNGARIAN STATE OPERA

*Anna-Marie Holmes – Solymosi Tamás / Adolphe Adam*

# A kalóz

*Le Corsaire*

BALETT

MAGYAR NEMZETI BALETT  
HUNGARIAN NATIONAL BALLET



## Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
Egy romantikus hősköltemény	11
Egy elfeledett alkotó későromantikus balettje	14
Az ősbemutató	15
A zeneszerző: Adolphe Adam	18
És megint csak Petipa	22
A magyarországi bemutató koreográfusai	25
Lord George Gordon Byron: A kalóz – részlet	28

## Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	32
<i>A Romantic epic poem</i>	35
<i>A forgotten artist's late Romantic ballet</i>	37
<i>The world premiere</i>	40
<i>The composer: Adolphe Adam</i>	44
<i>And once again, Petipa</i>	45
<i>Choreographers of the Hungarian premiere</i>	48
<i>Lord George Gordon Byron: The Corsair – Excerpt</i>	54

balettgazgató *artistic director*  
SOLYMOSI TAMÁS

*Anna-Marie Holmes – Solymosi Tamás / Adolphe Adam*

# A kalóz

## *Le Corsaire*

Klasszikus balett három felvonásban

*Classical ballet in three acts*

Koreográfia Marius Petipa és Konsztantyin Szergejev nyomán

*Choreography after Marius Petipa and Konstantin Sergejev* **ANNA-MARIE HOLMES,**

**SOLYMOSI TAMÁS**

Zeneszerző *Composer* **ADOLPHE ADAM, CESARE PUGNI, LÉO DELIBES, RICCARDO DRIGO,**  
**PJOTR OLDENBURG**

Jules-Henri de Saint-Georges és Joseph Mazilier librettóját átdolgozta

*Jules-Henri de Saint-Georges and Joseph Mazilier's libretto revised by* **ANNA-MARIE HOLMES**

Díszlettervező *Set designer* **RÓZSA ISTVÁN**

Jelmeztervező *Costume designer* **ROMÁNYI NÓRA**

Világítástervező *Lighting designer* **KIRK BOOKMAN**

Betanító balettmesterek *Répétiteurs* **SOLYMOSI TAMÁS, ANNA-MARIE HOLMES**

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

**MIRZOYAN ALBERT, PONGOR ILDIKÓ, PROKOFIEVA IRINA, TANYKPAYEVA ALIYA,**

**SZIRB GYÖRGY, VENEKEI MARIANNA**

A Magyar Nemzeti Balettintézet növendékeit betanította *Répétiteurs of the Hungarian National Ballet Institute* **PÖCZE ESZTER**

A zenei anyag Anna-Marie Holmes változata. Zenéjét szerkesztette, átdolgozta, áthangszerelte Kevin Galie.

*Scores: editions Anna-Marie Holmes. Music edited, arranged, re-orchestrated by Kevin Galie*

Bemutató: 2017. április 29., Operaház

*Premiere: 29 April 2017, Opera House*

Medora **YAKOVLEVA MARIA / MELNYIK TATYJANA / BECK MARIA**

Conrad (kalóz *corsair*) **RADZIUSH MIKALAI / TIMOFEEV DMITRY / KEKALO IURII**

Gulnare **GARCÍA CARRERA CLAUDIA / POHODNIH ELLINA / TAKAMORI MIYU**

Lankendem **MELNYIK VLAGYISZLAV / KEKALO IURII / BYKOVETS TIMOFIJ**

Birbanto (Conrad barátja *Conrad's friend*) **KERÉNYI MIKLÓS DÁVID / TARAN DUMITRU / ZHUKOV DMITRY**

Ali (rabszolga *slave*) **TOPOLÁNSZKY VINCE / KIYOTA MOTOMI / RÓNAI ANDRÁS**

Szeid pasa *Pasha Seyd* **KOVTUN MAXIM / SZEGŐ ANDRÁS**

Kalózvezérlány *Lead pirate woman* **TARASZOVA KATERINA / STAROSTINA KRISTINA / FÖLDI LEA**

Odaliszkek *Odalisques* **FELMÉRY LILI, KOSYREVA DIANA, SHARIPOVA ELENA /**

**RADZIUSH YULIYA, QUINTAO RACHEL, WAKABAYASHI YUKI / CHEKURASHVILI NUTSA,**

**KONSTANTINOVA ANASTASIIA, LEE SOOBIN**

Szóló virágok *Flower solos* **MUROMTSEVA GANNA / KONSTANTINOVA ANASTASIIA,**

**PISLA ARTEMISZ, SKRYPCHENKO OLHA, CRNIC NIKA**

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

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

Karmester *Conductor* **TÓTH SÁMUEL CSABA**



# Cselekmény

## **Prológus**

Egy kalózhajó fut a nyílt vizen Törökország felé, rajta a kapitány, Conrad és szolgálja, barátja, Birbanto.

## **I. felvonás – A bazár**

A bazár hangos forgatagában Lankendem árulja rabszolgáit nagy buzgalommal. Conrad hirtelen megpillantja Medorát egy erkélyen, és azonnal beleszeret.

Amikor harsonszóval megérkezik a kormányzó, Szeid pasa, Lankendem három eladó fiatal nőt mutat neki. A pasának azonban egyik sem tetszik, mindhármat visszautasítja. Ekkor Lankendem bemutatja neki a rejtélyes Gulnarét. A pasa azonnal megveszi a nőt. Lankendem Medorát is megmutatja, aki mindenkit elbűvöl szépségével. A pasa képtelen ellenállni ilyen kísértésnek: őt is megvásárolja. Conrad utasítja szolgálját, Alit, hogy rabolja el Medorát, majd a kalózok lerohanják a falut, és magukkal viszik Lankendemet is titkos búvóhelyükre, a kalózok barlangjába.

## **II. felvonás – A kalózok barlangja**

Conrad és Medora végre kettesben maradhatnak. Conrad megmutatja Medorának a búvóhelyét. Birbanto hívja a kalózokat, hogy hozzák elő a lopott kincseket, a rabszolgányokat és Lankendemet is. Medora, Conrad és Ali táncolnak a többiek szórakoztatására, majd Medora – szerelmükre hivatkozva – a többi rabszolgány felszabadításáért könyörgő Conradnál. A férfi bele is egyezik, Birbanto azonban tiltakozik, és megpróbálja a kalózokat a Conrad elleni lázadásra biztatni. Conrad tekintélye és ereje azonban elég ahhoz, hogy eltérítse a kalózokat a zendüléstől.

Birbanto újabb csalárd tervet eszel ki: álomelixirt permetez egy szál rózsára, és arra kényszeríti Lankendemet, hogy adja azt Medorának. A lány mit sem sejtve Conradnak nyújtja azt. Conrad belélegzi a virág illatát, és kábult álomba merül. A kalózok visszatérnek a barlangba, és megpróbálják elrabolni Medorát. A küzdelemben a lány megragad egy tört, és megvágja Birbanto karját.

A zűrzavarban Lankendem visszaszerzi Medorát, és vele együtt megszökik. Birbanto meg akarja ölni Conradot, de Conrad szolgálja, Ali megzavarja őt. A kábult és összetört szívű Conrad felfedezi, hogy Medora eltűnt. Birbanto úgy tesz, mintha semmiről se tudna, és hűséget fogad Conradnak.

## **III. felvonás**

### **1. szín – A pasa palotája**

Gulnare a pasát szórakoztatja, amikor megérkezik Lankendem a lefátyolozott Medorával. A pasa örvendezik, hogy Medora visszakerült hozzá, és bejelenti, hogy ő lesz az első számú felesége.

### **2. szín – A kert**

Elbűvölve szépséges asszonyaitól, a pasa a háreméről álmodozik pompás kertjében.

### **3. szín – A pasa palotája**

A pasa arra ébred, hogy megérkezik a zarándoknak álcázott Conrad, Birbanto és a kalózok egy csoportja. A pasa meghívja őket a palotájába. Medora felismeri Conradot. Hirtelen a zarándokok ledobják köntöseiket, és felfedik kalóz mivoltukat. A palotában eluralkodik a káosz. Conrad és emberei elkergetik a pasát, öreit és asszonyait. Mindenki győzelmi táncot jár. Hirtelen megjelenik a Gulnarét üldöző Birbanto, aki Conraddal és Medorával találja szembe magát. Medora felfedi Birbanto árulását, akit Conrad lelő. Conrad, Medora és Gulnare a hajóra menekülnek, amellyel tovább indulhatnak.

### **4. szín – A vihar**

A kalózhajó siklik a békés tengeren. Conrad a kormánykeréknél áll, karjaiban tartja szerelmét, Medorát. Hirtelen vad vihar villámai cikáznak az elsötétült égen. A szelek összetépi a vitorlákat, és egy felvillanó villámcsapás félbetöri a hajó árbocát. A hajó süllyedni kezd a könyörtelen, vad, viharos vízben.

## **Epilógus**

Ahogy a szél lecsendesedik, és a tenger lassan megnyugszik, fényes hold emelkedik az égre. A holdfény megvilágítja Conradot és Medorát, akik egy sziklába kapaszkodva menekültek meg a hajótörésben. A két szerelmes hálát ad csodálatos túlélésükért, amely szerelmük erejét bizonyítja.



## Egy romantikus hősköltemény

A kalóz története az angol romantikus költőnemzedék egyik legnagyobb alakja, Lord George Gordon Byron (1788–1824) azonos című költeményéből (*The Corsair*) származik. A verses elbeszélés 1814-ben született, írójának kalandos, botrányos élete, utazásainak élményei (bejárta Spanyolországot, Itáliát és Hellászt), valamint romantikus szabadságvágya egyaránt visszatükröződik benne. „Ami a történetemet és a történeteket illeti, ha a hiúság ama kárhuzatos vétkébe estem volna, hogy »magamból merítsek«, nos a kép találó, hiszen rám nézve kedvezőtlen. Csak a hozzám közel állóktól kívánom különösképp, hogy elhiggyék: a költő jobb, mint képzelete teremtményei” – írta műve előszavában. A közöny ellen lázadó, a szokásokat és a szabályokat gyakran tagadó költő könnyen azonosítható Conraddal, a titokzatos kalózzal, akinek otthona az örökösen változó, végtelen tenger, élete a természet, szerelme a gyönyörű rabszolgalány, Medora. Talán éppen ezért, a mű egyik kiadásában a főszereplőről, Conradról készült portré magának Byronnak az arcvonásait viselte. Byron munkája – amely annyira sikeresnek bizonyult, hogy már londoni kiadása első napján tízezer példányban kelt el, és az első hónapban hétszer kellett újra nyomtatni – romantikusan tragikus véget ér: Medora meghal, szerelme, Conrad pedig eltűnik a tenger egy ismeretlen szigetén. A szomorú történet sikerét tovább fokozta, hogy még abban az esztendőben színpadi változat is készült belőle, amelyet Londonban a Sadler's Wells színházban mutattak be, William Reeve (1757–1815) zenéjével. Ez lehetett a byroni alkotás első színpadi megjelenése.

A romantika, főleg Angliában, különösen kedvelte a kalóz figuráját. Ahogyan Európa más romantikus hagyományában is fontos szerepet tölthettek be a társadalomból kiszorult vagy kirekesztett, hősiesre formált figurák (pl. a betyár, a fegyenc, a haramia, az útonálló), úgy a kalóz is egyfajta romantikus ideált testesített meg. A kalózok azóta léteztek, amióta az emberiség hajózni kezdett. Az ókori görög és latin források éppúgy említik őket, mint a keresztény hajósok történetei, akik a mór, szaracén kalózzal vívták csatáikat. A reneszánsz századaitól kezdve azonban kettéváltak a tengeri rablók megítélése. Az egyik típus a fosztogató, zsákmányáért mindenre képes gyilkos, a másik a tengerek hőse, aki saját honfitársait nem támadja meg, sőt ha kell, meg is védi, csak az idegen hajósok ellen csatázik. A 16. században, a tengerek uralmáért folytatott küzdelemben valóságos nemzeti hőskökké válhattak a híres kalózvezérek. Ilyen volt például Francis Drake (1540–1596), akit a hazájáért tett szolgálataiért a királynő végül lovaggá is ütött. Az angolok szemében nemzeti hőssé vált Drake a spanyolok számára csupán csak egy kalóz volt, akit El Draque (Sárkánykigyó) néven emlegettek, és II. Fülöp spanyol király húszszer dukát vérdíjat tűzött ki a fejére.

Az angol nyelvben tükröződik is a kétféle megítélés, a *corsair* olyan tiszteletre méltó tengeri hős, aki megvédi az angol kikötőket az ellenséges hajóktól. Zsákmányuk után pedig ezek a kalózok adót fizettek a királyi kincstárnak. Többen közülük kiérdemelték a „*Corsair of Her Majesty*” (Őfelsége kalóza) címet és nemességet is kaphattak. A másik angol elnevezés, a *pirate*, a tengeri rabló azonban bűnözőnek számított, mert kifosztotta nemcsak az angol hajósokat, de bárkit, aki az útjába került. Egyetlen célja a zsákmányszerzés és a pusztítás volt.

Byron epikus költeménye tehát már saját korában sikeres irodalmi alkotásnak számított, később pedig jó alapot szolgáltatott más művészeti alkotások, elsősorban zenés színpadi művek librettóihoz is. Nem csoda, hogy a vadregényes téma sok zeneszerzőt megihletett: Vincenzo Bellini 1827-ben, Giuseppe Verdi 1848-ban írt operát *A kalóz* címmel, 1831-ben Berlioz komponált ezen a címen nyitányt, 1856-ban pedig a *Giselle* alkotója, Adolphe Adam készített balettet *Le Corsaire* (*A kalóz*) címmel. Ugyanakkor a téma megjelent a kor képzőművészetében is. 1831-ben a francia romantikus festészet emblematikus alakja, Eugène Delacroix (1798–1863) festette meg a költemény egyik epizódját, amelyen Gulnare és a pasa látható.

A szűzsé nem véletlenül foglalkoztatta ilyen mértékben a kortársakat, hiszen toposzról volt szó: a társadalmon kívüli ember emblematikus gyűjtőtémájáról, amelyet egyébként az irodalomban Schillertől Prévost abbéig, idősebb és ifjabb Dumas-tól Victor Hugóig és Prosper Mérimée-ig vagy éppen Flaubert-ig, Thomas Hardyig, sőt José de Esproncedától Lermontovig szinte valamennyi jelentős művész felhasználta a 19. században. A jelenség lényege, hogy a 19. századi polgár, miközben ragaszkodott megállapodott életrendjéhez, és őrizte konvencionális családi tűzhelyét, izgattott borzongással gondolt azokra, akik ilyen vagy olyan módon megtagadták a társadalmilag elfogadott életmodellt. Sőt nemcsak borzongott, de titokban, önmagának sem bevallva, vágyakozott is a szabályszegők közé. Az életben nem fogadta el, sőt elítélte a rend tagadását, a művészetben azonban igazságot szolgáltatott például Jean Valjeannak vagy éppen Monte Cristo grófjának. A művészet és olykor maga a romantikus művész is bátrabb volt, mint a polgár: azt is meg mertte tenni, hogy a körön kívül rekedteket jobbnak, igazabbnak, de mindenképpen különlegesebbnek ábrázolja a körön belül élőknel. A *kalóz*-történetben ugyanakkor olyan romantikus elemek is megjelentek, mint az egzotikus keleti bazár, vagy éppen a hárem, amely nemkülönben izgatta a kor emberének fantáziáját. Természetesen a koreográfusokat is: Filippo Taglioni (1777–1871) 1833-as *Lázadás a háremben* című balettje, amely ugyancsak ezt a témát dolgozta fel, 1834-ben meghódította a londoni színpadot, negyvenhárom alkalommal játszotta a Drury Lane színház.



# Egy elfeledett alkotó későromantikus balettje

Lord Byron kalóz-témája tehát igazi romantikus alapmotívumot adott egy késő- romantikus baletthez 1856-ban. Tudunk korábbi balett-változatokról is (1826, 1830, 1837, 1838, 1842), amelyek ebből a műből készültek, ismét csak a téma népszerűségét igazolva. Közülük – az elsőség okán – érdemes megemlíteni Giovanni Galzerani (1789–1853) 1826-os változatát a milánói Scalában, amely a „mimikai cselekmény öt felvonásban” műfaji megjelöléssel került színpadra.

Ha már a téma népszerűségét említettük, nem Byron poémájából készült, de a kalóz-motívumra épült egy ugyancsak francia változat *A kalózok szigete* címmel, amelyet 1835. augusztus 8-án mutattak be Párizsban négy felvonásban. A szövegkönyvet Adolphe Nourrit (1802–1839) tenorénekes írta, a koreográfiát Louis Henry (1784–1836) készítette. A mű érdekessége, hogy zenéje a szinte teljesen ismeretlen olasz komponista, Luigi Carlini (1802–1854) és a francia Casimir Gide (1804–1868) közreműködése mellett olyan nagynevű zeneszerzők műveiből született, mint Ludwig van Beethoven (1770–1827) és Gioachino Rossini (1792–1868). A balett párizsi sikeréhez nagyban hozzájárulhatott az is, hogy Fanny Elssler (1810–1884), a romantika korszakának egyik leghíresebb balerinája táncolta a főszerepet. Az osztrák származású táncosnő jelmezéhez egy olyan furcsa kis kalap tartozott, ami divatot teremtett Párizsban, a hölgyek rajongtak érte, és ez jó reklám volt a balettnak is.

Az első, tánc történeti szempontból is jegyzett változatnak azonban az 1856. január 23-án, a párizsi Operában bemutatott darabot tekinthetjük. Az angol költő művéből ekkor a korszak talán egyik leghíresebb francia librettóírója, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799–1875) készített szövegkönyvet. A regényírásban, operaszövegkönyvek alkotásában is jártas Vernoy de Saint-Georges számára nem jelentett újdonságot balett-librettót készíteni, hiszen 1841-ben a nagysikerű *Giselle*-l már bizonyított ebben a műfajban is. Mindenesetre a korabeli kritika kiemeli, hogy Byron eredetijéhez képest Vernoy de Saint-Georges melodramatikus szövegkönyvet alkotott, amelynek boldog végkifejlete volt, és az angol költő borongós romantikájú művénél szórakoztatóbb meseszöveve.

A háromfelvonásos, 1856-os *A kalóz* koreográfusa mára szinte teljesen az ismeretlenség homályába veszett, pedig a maga korában neves és termékeny alkotónak bizonyult. Joseph Mazilier (1797–1868, eredetileg Giulio Mazarini), olasz származású táncos és balettmester pályafutását Lyonban és Bordeaux-ban kezdte. 1825-től Párizsban első táncosként lépett fel. 1830-tól 1851-ig a párizsi Operában működött. Táncos karrierjének legfényesebb szerepe *A Szilfid* című balett első verziójában (1832) a főhős James megformálása volt, a korszak leghíresebb balerinája, Marie Taglioni oldalán. A közönség nem csupán táncos kvalitásait, de színészi kiválóságát is elismerte. A korszak

elvárásainak megfelelően lírai érzékenységgel alakította a romantikus hősöket. Komikus tehetségét 1845-ben a *Le Diable à quatre* (*Az ördög négyesben*) című balettnel bizonyította, amelynek koreográfiáját is maga készítette. Ez volt az első olyan táncdarabja, amelyben a zeneszerző Adolphe Adammal dolgozott együtt.

1851–52-ben Mazilier egy évadot Szentpéterváron töltött, majd visszatért a párizsi Operához első balettmesterként. Élete során vagy két tucat balettet alkotott. Őt már kevésbé érdekelte a „*ballet blanc*” (a fehér balett) álmodozó világa, műveiben sokkal inkább a vadregényes témákat kedvelte úgy, hogy ezekhez korszerűen látványos színpadi megoldásokban gondolkodott. Természetesen felhasználta az ekkorra már egyre virtuózabb tánctechnikai újításokat, amelyek elsősorban a balerinák spicc-technikáját érintették. Az ő műveinek hősnői már nem az éterien lebegő tündér alakok voltak, a képzelet világából inkább csábító, démoni nőfigurákat választott (*A cigánylány*, 1839; *A szerelmes ördög*, 1840).

Az „elvágyódás”, a „más tájak ígézete” romantikus vonása is megjelent munkáiban (*Lady Henriette, avagy a Greenwich-i szolgálgó*, 1844; *Paquita*, 1846; *Orfa*, 1852; *Jovita*, 1853). Balettjeit a kor legnevesebb, elsősorban olasz balerinái (ekkoriban a milánói balettképzés volt a legerősebb) vitték sikerre, olyanok, mint például Carlotta Grisi, Carolina Rosati, Fanny Cerrito, Amalia Ferraris. Ugyanakkor ott találjuk műzsáí között az osztrák karakterbalerinát, Fanny Elsslert is.

Mazilier műveiből eredeti formájukban mára már egyetlen darab sem látható. Bár számos dokumentum (szövegkönyv, jelmez- és díszlettervek, leírások) megmaradt velük kapcsolatban, magáról az ősbemutatókon látható koreográfiákról keveset tudunk. A korabeli leírások, kritikák ugyanakkor azt egyértelműen kiemelik, hogy darabjaiban a tánc és a pantomim egységben jelent meg, és hogy a koreográfus jól értett a fordulatok cselekmények, gazdag történekek ábrázolásához. Ezekről az alkotói erényekről Théophile Gautier (1811–1872), a romantikus mozgalom legendás alakja és egyben krónikása is megemlékezett. Az előadásokról írott kritikáiban egy- szer „intelligens alkotónak” nevezi, máskor – a siker érzékeltetésére – leírja, hogy a közönség Mazilier nevét kiabálta a tapsok közepette.

## Az ősbemutató

A *kalóz* ősbemutatója 1856. január 23-án zajlott le a párizsi Operában. A premiért megtisztelte látogatásával maga III. Napóleon császár is feleségével, a szép Eugénia császárnéval együtt, és a lapok tudósításai szerint többször is tapsal nyilvánították ki tetszésüket. Egyes francia források még azt is megemlítik, hogy a császárné, aki maga is nagy balettrajongó volt, a premierre készülve tett néhány észrevételt a balett szövegkönyvével kapcsolatban. Vernoy de Saint-Georges pedig csinos összeget, 3000 frankot kapott az átalakítással járó többletmunkáért.



A színlap tanúsága szerint a bemutatott mű balett-pantomim volt három felvonásban. Zenéjét Adolphe Adam szerezte, a díszleteket Édouard Despléchin (1802–1871) korának legelismertebb francia színházi tervezője, Charles-Antoine Cambon (1802–1875) és Joseph Thierry (1812–1866) készítették. Hogy milyen eredménnyel, azt ismét Gautier írásából tudhatjuk: „A színpadra állítás igen gazdag és festői, a hajós jelenet pedig a hatáskeltés legmagasabb fokán áll... Ez nem is csak egy festett díszlet, hanem maga a tenger minden dühével és rengésével. (...) Ennél szebb záróképről álmodni sem lehet” – írta Gautier a *Le Moniteur universel* hasábjain. Az említett záróképet még Gustave Doré (1832–1883) festő, korának egyik leghíresebb illusztrátora (a világirodalom több mint száz remekművét illusztrálta) is megörökítette egy korabeli metszeten. A kalózok viharos tengeri útja és a hajótörés mellett nagyhatású képként emlékeznek meg a kortársak például a rabszolgapiacot bemutató, vagy a hajón zajló ünnepséget ábrázoló jelenetre.

A színpadi látványtervezés ezidőjájt virágkorát élte a párizsi Operában. Az ezekben az években bemutatott operák és baettek mind egytől-egyig pazar kiállítással, gondos és mesterien kidolgozott scenériózással, a perspektívát használó, a valóságosság illúzióját keltő képekkel kerültek a látványosságért lelkesedő közönség elé. Émile Perrin (1814–1885) a korszak közismert művészetkritikusa így írt a scenikai újításokról: „A romantikus mozgalom nagy hatással volt a színpadi díszítőművészetre. A színpadi tervező palettája kivételes elsőbbséghez jutott. Hatalmas felületeket kellett beborítania fénnel elárasztott, vagy felhőkkel sötétített egekkel, mély vizekkel, vagy a szélben remegő lombozató fák árnyékaival. Ebben nemcsak az arányérzéke segítette, de a térbeliség hatásának megteremtése és az illúzióteremtés varázslata is.”<sup>1</sup>

Ami pedig a kosztümöket illeti, mivel ezek a baettek vegyítették az egzotikus látványt a romantikus balettstílussal és -technikával, a jelmezekben is keveredett a keletiesség a korszakban divatba jött romantikus túllszoknyával, amelyet Marie Taglioni tett népszerűvé. Ez tehát összességében úgy nézett ki, hogy a díszletek és a férfijelmezek keletiesen egzotikusak voltak, míg a korszak balett-színpadán főszereplő táncosnők világosan és határozottan európai megjelenést és romantikus táncstílust kaptak. A balerinák témától függetlenül minden balettben könnyű, puha túllszoknyát viseltek, amely a térd alatt ért véget, és csupán a ruha felső részén lehetett valamilyen stilizált ábrázolással megmutatni a szereplő hovatartozását, esetleg nemzetiségét.

A kalóz főszerepeit a korszak csillagai táncolták, Medorát az olasz Carolina Rosati (1826–1905), a híres Blasis-iskola egykori növendéke, Conradot Domenico Segarelli (1820–1860), az ugyancsak olasz, kiváló pantomimes készséggel rendelkező táncos alakította. Ekkoriban a baettek férfi főszereplője inkább karakterfigura volt, szerepe sokkal inkább a kifejező mozgást, mint a technikai táncudást igényelte. És természetesen a balerina nőiességének és technikai tökéletességének kiemelését. Ennek a

<sup>1</sup> Émile Perrin: *Tanulmány a színpadra állításról*, Párizs, 1883.



Yakovleva Maria

változatnak a főszereplője tehát egyértelműen Medora volt, nem csupán a táncos igényű megformálás miatt, hanem azért is, mert olyan nőalakot képviselt, aki harcol a szabadságáért és maga választja ki azt a férfit, akit szeret.

A cselekmény – ezzel a felfogással együtt is – alapjaiban megegyezett a ma látható változatokéval, befejezése pedig ellentétben állt a byroni művel, hiszen a történet happy enddel zárult, amely ugyanakkor költőien romantikus emléket állított a fő- hősök szerelmének: „Két teremtmény támogatja egymást szorosan összefonódva. Conrad és Medora az, csodálatos módon megmenekülve a hajótörésben. Tiszta szerelmük bizonyára meg- érintette azt, aki előtt hűséget esküdtek egymásnak. A szél a part felé sodorja őket, ahol a védelmet nyújtó világítótorony fénylik. Végül partot érnek és térdre rogyva köszönik meg az égnek menekülésüket. Ettől a naptól kezdve a félelmetes kalóz el- tűnik, a szerelem megbánásra bírja, és a megbánás meghozza számára a békét és a boldogságot...” – olvasható az eredeti szövegkönyv epilógusában. A tánc szempontjából a darab kiemelkedő részletének számított ebben a változatban a *Legyezőtánc (Pas des éventails)*, amelyet Medora táncolt rabszolgatársnőivel a második felvonásban, és az *Odaliskok tánca* a hárem-jelenetben.

A balett a bemutató után két évig maradt műsoron, és szinte azonnal Londonba is elvitték, ahol ugyancsak sikert aratott. *A The Times* kritikusa dicsérte a táncosokat, és arra külön kitért, hogy „ilyen hullámokat ő még sosem látott színházban...” Párizsban azután 1867-ben újították fel a balettet, a csodálatos Adele Grantzowval (1845–1877) (Medora) és Louis Mérante-tal (1828–1887) (Conrad) a főszerepekben. Ehhez a felújításhoz Mazilier új táncbetétet koreografált a hárem-jelenetbe, *Virágtánc (Pas des Fleurs)* címmel, amelyhez Léo Delibes-től (1836–1891) rendelt muzsikát. Bár az új zenei rész nem simul igazán Adam költőibb hangulatú partitúrájához, a változtatások újabb sikersorozatot hoztak, hiszen a balett egy év alatt több mint nyolcvan előadást ért meg. Ezután azonban sikerszerűsége Nyugat-Európában egy időre megszakadt.

## A zeneszerző: Adolphe Adam

A balettzene a 19. században elsősorban a „jól táncolhatóság” követelményét támasztotta a korszak zeneszerzőivel szemben. Méhul, Kreutzer, Hérold, Halévy, Adam, Deldevez, Auber, Offenbach, Minkus, Delibes, Lalo, Messenger vagy Pugni mind igyekeztek megfelelni ennek az elvárásnak. Hogy mégsem egészen azonos az említett szerzők balettműveinek színvonala, az leginkább azon is múlt, hogy miként álltak maguk a szerzők a balett műfajához.

Adolphe Charles Adam (1803–1856) francia zeneszerző tizenhét évesen lett a párizsi konzervatórium növendéke, ahol zeneszerzést tanult. Állítólag nehezen tanuló, rossz gyerek volt, ráadásul feszélyezte, hogy apja is a konzervatórium tanára volt, így a fiúra fokozott figyelem háruult. Tanulmányai mellett esténként zenekarban játszott, és számos népszerű dalt (köztük például egy

máig ismert francia karácsonyi dalt is) írt. Korán megmutakozó tehetsége elismerésül 1825-ben Római-díjat kapott. Akárcsak mestere, Boieldieu, 1839-ben ő is Szentpétervárra ment az orosz cár meghívására, de nem fogadta el az ott neki felajánlott állást. 1844-ben a Francia Szépművészeti Akadémia tagjává választották.

1847-ben saját színházat alapított Opéra National néven, de vállalkozását nem tudta sokáig fenntartani. Hogy jövedelemhez jusson, ekkoriban kezdett el cikkeket írni, majd apja utódja lett a konzervatórium zongora tanszakán. Adósságaitól csak 1853-ra sikerült megszabadulnia.

Tehetsége leginkább színpadi zenei alkotásaiban mutatkozott meg. Számos operát és balettet komponált. Adam jól ismerte a balettszínpad követelményeit és a korabeli francia operákból merített reminiscenciáit ügyesen tudta a balett számára hasznosítani. 1871-ben megjelent, posztumusz önéletrajzában (*Egy muzsikus emlékiratai*) bevallja, hogy nem törődik kollégái és a kritikusok lesújtó véleményével, csak az érdekli, hogy a balettmesterek frissnek és szépnek találják ötleteit. A balettművészet kedvéért szívesen magára vállalta a „megalázó” balett-komponista elnevezést.

A romantikus balettmesterek szinte egyöntetűen lelkesedtek Adam zenéjéért, mert támaszul szolgált koreográfiájukhoz, s a táncosnők is hálásak voltak neki azért, mert Arthur Pougin (1834–1921) francia író, zene- és színházkritikus Adam-monográfiájában<sup>2</sup> a következőt írja: „Adam imádott baletten dolgozni, amely sokkal kevésbé fárasztotta egyébként fáradhatatlan fantáziáját, mint bármilyen más munka. Mindig agyta, hogy a balett elbűvölje. Semmiből sem tudott annyira ihletet meríteni, mint a táncosnők lábának látványából.” A kalóz zenéjének alkotása – szokatlan módon – egy egész évig tartott. A szerző ugyanolyan tökéletesre szerette volna csiszolni a zenét is, mint amilyen látványosra, nagyszabásúra tervezték az egész produkciót. A kritikusok ékesszólóin méltatták Adam muzsikáját, amelyből elsősorban ezúttal is az utolsó jelenethez készült részt emelték ki: „egyfajta tengeri szimfóniaként” emlegették, „tele elbűvölő és félelmet keltő hangzással...”

A kalóz volt Adam utolsó balettje. A sikeres bemutató után nem egészen négy hó- nappal a zeneszerző szívrohamban meghalt. Halála estéjén a párizsi Opera műsorra tűzte a balettet, a császárné és a vendégként Párizsban tartózkodó I. Vilmos württembergi király jelenlétében. Az est jegybevételét – a császár külön kérésére – Adam özvegyének ajánlották fel.

Adolphe Adam élete során összesen ötvenhárom operát írt, amelynek nagy része mára már teljesen ismeretlen a szélesebb közönség előtt. Balettjei talán inkább megőrizték hírnevét. Fontosabb művei: *Faust* (1833), *A Duna lánya* (1836), *A longjumeau-i postakocsis* (1836), *Giselle* (1841), *Yvetot királya* (1842), *Le Diable à quatre* (1843), *Griseldis* (1848), *A tündérek keresztlánya* (1849), *A nürnbergi baba* (1852), *Orfa* (1852), *Ha én király volnék* (1852), *Falstaff* (1856).

<sup>2</sup> Arthur Pougin: *Adolphe Adam élete, karrierje, művészi visszaemlékezései*. Charpentier, Párizs, 1877., az idézett részt fordította: Major Rita



# És megint csak Petipa

1858 januárjában, oroszországi balettmesteri működésének utolsó évében, Jules Perrot (1810–1892), a *Giselle* koreográfusa vitte *A kalóz* Oroszországba, ahol a szentpétervári közönséggel is megismertette Mazilier balettjét. Innentől új fejezet kezdődött a balett történetében.

Marius Petipa (1818–1910), az orosz balett-klasszika megteremtője és egyeduralkodó fejedelme 1858-ban részese volt *A kalóz* Perrot-féle szentpétervári bemutatójának. Kétféle minőségben is részt vett a produkcióban: asszisztensként a koreográfia át-dolgozásában, illetve táncosként Conrad megformálásában. Később Petipa négy alkalommal nyúlt hozzá újra a baletthez (1863, 1868, 1885, 1899). Minden alkalommal kisebb-nagyobb változtatásokat, átalakításokat hajtott végre a koreográfián, az egyes felújítások elsősorban a balett táncos kulcsjeleneteit érintették. Valójában már a legelső alkalommal, 1858-ban is, Perrot-val együtt újra koreografálták a *Legyező táncot* és az *Odaliszke táncát*, és újításként beiktatták a *Rabszolga pas de deux*-t. Ugyanígy a balett zenei anyaga is folyton változott, végül már Adam mellett jó néhány különböző zeneszerző neve szerepelt a színlapon: Delibes, Pugni, Drigo, Minkus mellett még Peter Georgievics Oldenburg hercege is (1812–1881), aki a *Rabszolga pas de deux (Pas d’esclave)* néven híressé vált részlet zenéjét komponálta. A herceg mellett, hogy rajongott a balettért, kiváló zongorista és zeneszerző is volt. Közreműködött más Petipa-balettek zenéjében is, és zongoraverseny is komponált.

1863-ban, amikor Petipa felesége, Maria Szurovszcsikova Petipa (1836–1882) számára alkotta újra Medora szerepét, Cesare Pugni (1802–1870) muzsikájával dolgozta át és bővítette ki az eredeti zenei anyagot. Ekkor került bele a balettbe először az *Elvarázsolt kert*-jelenet, elsősorban azért, mert a nagy létszámú női balettkarnak kellett „táncolnivalót” koreografálnia.

Az 1868-as második felújítás sztárja ismét Adele Grantzow volt, akit – nemzetközi elismertsége miatt – maga II. Sándor cár hívott meg Szentpétervárra. „Tökélyre fejlesztett tánctechnikája még táncszakértőinket is meglepte. Veleszületett bája, mozdulatának gyorsasága, magabiztos spicc-technikája páratalanná tette. Ő a tökéletes táncosnő, akiért egész Európa rajong” – írta egyik orosz kritikusa. Grantzow 1866 és 1872 között a szentpétervári Cári Színház első táncosnője is volt, így bőven nyílt alkalma arra, hogy csillogtassa tehetségét a Petipa-balettekben. Ehhez az előadáshoz Petipa újabb zenei részeket rendelt Pugnitól.

A színpadi látvány a nyugati előadásokhoz hasonlóan az orosz színpadokon is gazdag és különleges kiállítást kapott, amelyről Andrei Roller (1805–1891), a cári színházak elismert német származású scenikusa gondoskodott. Roller 1833-tól 1879-ig főtervezőként több mint kétszáz előadás színpadi látványvilágát tervezte, Szentpéterváron és Moszkvában is. Egyes források szerint *A kalóz* hajótörés-jelenetében a villámcsapás bemutatására elektromágneses sugárzás alkalmazásával kísérletezett. Ez akkoriban igazán újító megoldásnak számított a szcenikában.

*A kalóz* harmadik felújításában, 1885-ben Eugenia Szokolova (1850–1925) táncolta a főszerepet. Ezúttal orosz balerina ihlette meg a mestert, akinek – ahogyan ez Petipánál szokásos volt – megint csak „testére szabta” Medora táncos szerepét. Ebben a változatban mutatkozott be 1887-ben Conrad szerepében Enrico Cecchetti (1850–1928), aki már megpróbálkozott a férfitánc technikai fejlesztésével. A legjelentősebb Petipa-féle verzió azonban az 1899-ben, kifejezetten a pályája csúcspanaszán lévő Pierina Legnani (1868–1930) jutalomjátékának szánt, szinte teljesen megújult produkció volt. Ebben az előadásban teljesedett ki a Petipa által végtelenségig csiszolt klasszikus balett-technika. Talán éppen ezért, ez a koreográfiai verzió – amely 1928-ig műsoron maradt a szentpétervári színházban – szolgált alapjául sok későbbi *Kalóz*-felújításnak, illetve a teljes műből kiemelt és gyakran önállóan előadott részleteknek is. A tánc történeti hagyomány úgy tartja, hogy Legnani korának legvirtuózabb táncosnője volt, aki először forgott spiccen harminckét *rond de jambe fouettés*-t, a balett-technikában legnehezebbnek számító forgásfajta.

Sokáig úgy tartották, hogy ebben az 1899-es koreográfiai változatban jelent meg, sőt lett a balett fénypontja a híres „nagy pas de deux”, amelynek zenéjét Riccardo Drigo (1846–1930) szerezte. Ez a duett talán a balettirodalom egyik legismertebb kettőse, de téves az a vélekedés, hogy a kettőst, a ma is látható formájában, Petipa Pierrina Legnaninak készítette volna. Volt ugyan a balett első felvonásának második képében egy duett, amelyet Conrad és Medora táncolt (Drigo zenéjére), de ez koreográfiai szempontból nem azonos a ma ismert *Kalóz pas de deux*-vel. Utóbbi, sokkal később, 1915-ben született, amikor is Samuel Adríanov (1884–1917) vitte színpadra a saját átíratát, és Tamara Karszavina (1885–1978) és a maga számára készítette a kettőst. Ezt azután 1931-ben a híres táncosnő és pedagógus Agríppina Vaganova (1879–1951) tovább alakította kedvenc tanítványa Natalja Dugyinszkaja (1912–2003) és Konsztantyin Szergejev (1910–1992) számára. Végül Vahtang Csabukiani (1910–1992) volt az, aki a duettbe beiktatott Conrad mellett egy másik férfitáncost is, aki később Aliként, Conrad szolgáljaként jelent meg. Így immár a duettből pas de trois lett. Csabukiani – aki maga is virtuóz táncos volt – célja egyértelműen a korábban igencsak háttérbe, valójában pantomimes szerepkörbe szorított férfitáncos szakmai „helyzetbe hozása” volt. És természetesen a variáció eltáncolása. Szenvedélyesen virtuóz előadásmódja láttán a kritikusok egyenesen tornádóhoz hasonlították. A nagy *pas de deux*-n kívül a különböző feldolgozások híres részletei voltak még a már említett *Pas d’esclave*, a *Jardin animé (Megelevenedett kert)*, amelyben a balettkarnak jutott látványos megmutatózási lehetőség, és amely tisztán divertissement-jellegű része volt a műnek.



Yakovleva Maria, Radziush Mikalai

## A magyarországi bemutató koreográfusai

Ahogy a 19. században született romantikus és klasszikus balettek többsége, így *A kalóz* is szinte állandóan változott. A színpadra állító mesterek és koreográfusok, Petipa óta is, mindig alakították, átdolgozták, hozzátettek valamilyen újabb variációt, technikai szempontból nehezítették, látványos táncrészletekkel és újabb meg újabb zenei részletekkel bővítették a baletet. Így mára már nagyon nehéz lenne egyetlen hiteles koreográfiai változatról beszélni. 1973-ban Konsztantyin Szergejev (1910–1992), a Kirov Balett együttesének művészeti igazgatója és vezető koreográfusa is hozzányúlt a baletthez. Munkája mindössze kilenc előadást élt meg, legközelebb pedig 1992-ben tűzték műsorra Moszkvában. Szergejev április elején meghalt, Grigorovics a Bolsoj teljhatalmú igazgatója pedig, miután látta a nagy sikert, mindössze hét előadás után levette a műsorról Szergejev változatát, hogy azután 1994-ben bemutassa sajátját. Szerencsére Szergejev munkája nem veszett kárba, mert felesége Natalja Dugyinszkaja támogatásával 1997-ben Anna-Marie Holmes színpadra állíthatta a baletet Bostonban. Később az American Ballet Theatre is kölcsönvette a darabot, de műsorára tűzte az English National Ballet, az uruguayi Julio Bocca Társulat és a Buenos Aires-i Teatro Colón. „Az, hogy végül bejártuk vele az egész világot, nem az én döntésem volt: *A kalóz* egyszerűen elkezdte élni a saját életét” – nyilatkozta a kanadai születésű művésznő, akinek koreográfiáját a Public Broadcastin Service Emmy-díjjal jutalmazta. Anna-Marie Holmes 2017-ben Solymosi Tamás meghívására érkezett Budapestre, hogy Magyarországon először közösen, új látványvilággal színpadra állítsák *A kalózt*, kifejezeten a Magyar Nemzeti Balett együttesére szabva.

### Anna-Marie Holmes (1942–)

A kanadai születésű alkotó a British Columbia-i Tánciskolában Lydia Korpova és Heino Heiden mesterek irányítása alatt tanult, később Londonban és a hatvanas években Leningrádban tökéletesítette táncstudását. Olyan mesterekkel dolgozott, mint Audrey de Vos és Erol Addison, majd New Yorkban az egykori Gyagilev-táncosnő, Felia Dubrovka. Leningrádban Natalja Dugyinszkaja, Alekszander Puskin és Alla Seleszt, a híres Kirov Balett sztárjai képezték tovább. Ebben az időszakban nyílt módja arra, hogy elmélyülten tanulmányozza az orosz klasszikus balett hagyományait. Mindeközben zongora tanulmányokat is folytatott.

Holmes eddigi pályafutása során öt kontinens harminc országában táncolt vagy tanított. Ő volt az első észak-amerikai balerina, aki együtt lépett fel a Kirov Balett együttesével (*Rómeó és Júlia*, *Párizs lángjai*, *Tarasz Bulba*). Mindössze tizenhét éves volt ekkor. Táncolt még a Royal Winnipeg Ballet tár-

sulatánál, a London Festival Ballet-nél, a Skót Királyi Balettnél, a berlini Staatsoperben, Hollandiában a Het National Balletnél, a Chicagói Nemzetközi Balettnél. Hosszabb ideig vezető táncosnője volt a Les Grands Ballets Canadiens-nek. Olyan koreográfusok készítettek számára emlékezetes szerepeket, mint Brian MacDonald, Agnes de Mille, Ruth Page, Juan Corelli és Peter Darrell. Holmes Nemzetközi Táncakadémiát alapított Portugáliában, amelynek művésze- ti társigazgatója is volt. Igazgatta a Tennessee Balett Fesztivált. Híressé vált olyan fontos klasszikus balettek színpadra állításával, mint például *A diótörő*, *A hattyúk tava*, a *Csipkerózsika*, a *Hamupipőke*, *A bajadér*, a *Rajmonda*, a *Giselle*, a *Laurencia*, a *Don Quijote*, a *Paquita* és *A kalóz*. Ezeket a műveket általa ismerhette meg a közönség Lisszabonban, Oslóban, Helsinkiben, Nápolyban, Firenzében, New Yorkban, Bostonban, Washingtonban, Tulsában és Tokióban. Klasszikus műveken dolgozott a Harlemi Táncszínházzal és az American Ballet Theatre-rel is.

1985-től 1997-ig a Boston Ballet művészeti igazgatója volt, ahol kivette a részét a balett magas szintű művészeti oktatásából is, de tanított az angol Királyi Balettnél, a Toulouse-i Ballet Capitole-nál, Koppenhágában a Dán Királyi Balett társulatánál, a Norvég Balettnél és az English National Ballet-nél. 1990 és 1994 között a híres USA IBC (jacksoni balettverseny) művészetoktatási igazgatójaként is tevékenykedett. Anna-Marie Holmes a közelmúltban az amerikai Jacob's Pillow klasszikus balett programját is igazgatta. Kanadában nagyon sokat tett a balettművészet fejlesztéséért, a pedagógiai programok kidolgozásáért. Munkásságáért számos egyéb díj mellett megkapta a *Dance Magazine* életműdíját.

### **Solymosi Tamás (1971-)**

Tanulmányait a Magyar Táncművészeti Főiskolán végezte, mestere Dózsa Imre volt. Ezután Leningrádban, Moszkvában és Monte-Carlóban folytatta tudásának tökéletesítését. Diplomája megszerzése után szólistának szerződött az amszterdami Het National Ballet, majd Rudolf Nurejev meghívására Ausztráliában turnézott. 1992-ben az Angol Nemzeti Balett, 1993-ban a bécsi Állami Opera balettegyüttesének vezető szólistája volt. A világ számos jelentős balettegyüttesébe meghívták vendégszereplésre, fellépett a Bajor Állami Operában, a Berlini Állami Operában, a Chilei Nemzeti Balett együttesében, a Moszkvai Nagy Színházban, a Finn Nemzeti Balett (Helsinki), San Carlo Színház (Nápoly) együttesében. A balettművészi képzés után a 2000-es évek elején balettpedagógus és koreográfus végzettséget is szerzett. Vendégművészként rendszeresen fellépett itthon is a Magyar Állami Operaházban. 2006-ban, a Magyar Táncművészeti Főiskola főigazgatóhelyettesi pozícióját elvállalva kezdett újra teljes erővel Magyarországon dolgozni. 2011-től megbízott, majd 2013-tól kinevezett balettigazgatóként a Magyar Nemzeti Balett vezetése áll munkája fókuszában. Tevékenysége során a repertoárban a hagyományos magyar balettprodukciók mellett helyet kapott a balettirodalom szinte minden nagy klasszikus darabja, számos neoklasszikus nagybalett, valamint a legjelentősebb modern művek. Alkotóként

olyan, a Magyar Állami Operaházban látható sikerdarabok társcoreográfusa, mint *A diótörő* (Wayne Eaglinggel, 2015), *A kalóz* (Anna-Marie Holmesszal, 2017) és a *Paquita-szvit* (Mirzoyan Alberttel és Porokofieva Irínával, 2022), valamint ő jegyzi a 2022-ben bemutatott *Hunyadi László* című opera- produkció táncbetéteit is.

Az együttesnek folyamatosan biztosítja a legnívósabb külföldi balettmesterek szakértelmét, akiket rendszeresen meghív, hogy együtt dolgozzanak a művészekkel. 2016-ban alapította meg az OPERÁ-n belül a Magyar Nemzeti Balettintézetet, amely azóta már több mint száz növendék fejlődését segíti, akik különböző balettprodukciókban és ifjúsági előadásban lépnek a nézők elé, valamint rangos nemzetközi versenyeken érnek el előkelő helyezéseket.

# Lord George Gordon Byron: A kalóz

## Részlet

Szavát fogadva, távoznak újra,  
Hogy visszatérjenek sívár honukba;  
Ha Konrád szólt, kétség nem fér szavához,  
Ki merne szólni ott, hol ő határoz?  
Ez ember, e rejtély, egész csoda,  
Ki alig sóhajt, nem mosolyg soha,  
Kitől remeg bandája legmerésze, –  
Sötét arcába félelemmel nézve, –  
Csodás erővel bír e had felett,  
Fékezve e vad, kerges sziveket.  
Minő varázs az, melytől ily igába  
Hajolnak s minden irigység hiába,  
Hűségök meg nem ingott percre se?  
– A gondolat s lélek ereje!  
Biztos kezéhez kötve a siker,  
S a más gyöngéit úgy használja fel,  
Hogy az ne sejtse, milyen eszköz ő,  
Hadd higgye mind, hogy ő a tervező, –  
A célra ez víz itt a nap alatt:  
Száz balga szánt-vet, egy okos arat!  
Ez a természet rendje, – ám a szolgál  
Urát ne is gyűlölje, vagy okolja;  
Oh, ösmernék e fényes láncok terhét,  
Magokról azt mind mily hamar levernék!

Nem mint személyin a hősök korának,  
Kik isten-arcúval ördögök valának:  
Konrád alakján semmi sincs csodás,  
Csak mély szemében ég tűzvarázs.  
Nem Herkules-izmú, csak marcona,  
Bár óriásalak se' volt soha,  
De a ki hosszan nézi, látja rajta,  
Hogy nem közrendű vér, nem bármi fajta;  
Nem tudja bár, mi rajta a szokatlan,  
És mégis érzi azt e zord alakban;  
Napégett arcát, sápadt homlokát  
Sötét fürtű, gazdag haj fonja át,  
A meg-megrángó duzzadt ajakak  
Titkolt kevélység- s dacról szólanak,  
Ha hangja halk is, ajka meg nyugodt,  
Olyat rejt, mit titkolni nem tudott;  
Arcán a mély vonások és színek,  
Hol vonzanak, hol elijesztenek,  
Mikéntha lelke izzó katlanába'  
Forongna kétes indulatnak árja, –  
Ilyen lehet, – ki tudja, ilyen-e?  
Szeméből olvasni nem engede,  
S olyan nincs is talán, ki bizton, mélyen  
Olvasni tudna átszuró szemében;  
S ha bárki kémül az után kutat,  
Mit rejt e szív s e színes arculat, –  
Átlátja hirtelen acélt s a kémnek  
Saját törében vet Konrád csalétket,  
S lelkében akkor ő már biztos olvas,  
Midőn az ő szívéig sem hatolt az.  
Vigyorgó ördög ő, ha gúnyolódik,  
Ki látta így, el nem felejtí holtig,  
Ha meg harag cikázik át szemén,  
Sohajtva száll el a könyör s remény.

*Kacziány Géza fordítása*





# Synopsis

## Prologue

A pirate ship sails the high seas in the direction of Turkey. Captained by Conrad, it also bears his slave, Ali, and Conrad's friend, Birbanto.

## Act 1 – *The bazaar*

In the bustle of a noisy marketplace, Lankendem is busy selling his slave girls. Conrad suddenly spies Medora on a balcony and immediately falls in love with her.

A fanfare announces the arrival of the governor, Seyd Pasha. Lankendem shows him three young women he wants to sell him. Unimpressed, the pasha rejects all three. Lankendem then presents him with the mysterious Gulnare. The pasha purchases the woman immediately. Lankendem also displays Medora, who enchants everyone with her beauty. The pasha is unable to resist such a temptation and buys her too. Conrad commands Ali to abduct Medora. The pirates then raid the village, taking both her and Lankendem with them to their secret hideaway, the pirates' cave.

## Act 2 – *The pirates' cave*

Together at last, Conrad shows his hideout to Medora. Birbanto calls the pirates to bring out all the stolen treasures, the slave girls and Lankendem. Medora, Conrad and Ali dance to entertain everyone, and Medora pleads – invoking their love – for the slave girls to be released. Conrad agrees, but Birbanto protests and attempts to incite the pirates to mutiny against Conrad. The captain's prestige and power, however, are enough to dissuade the pirates from joining the revolt.

Birbanto then devises another devious plan: he sprays a rose with a sleeping potion and compels Lankendem to give it to Medora. The unsuspecting girl then offers it to Conrad, who inhales the flower's scent and falls into a drugged sleep. The pirates return to the cave and attempt to kidnap Medora. In the fight, the girl seizes a dagger and slashes Birbanto's arm with it.

In all the confusion, Lankendem seizes Medora back and escapes with her. Birbanto is about to kill Conrad, but Ali disrupts his plan. Still dazed when he awakens, Conrad is heartbroken to discover that Medora has vanished. Birbanto pretends to know nothing and swears loyalty to Conrad.

## Act 3

### Scene 1 – *The pasha's palace*

Gulnare is entertaining the pasha when Lankendem enters the palace together with the veiled Medora. The pasha is delighted that Medora has been returned to him and declares that she will be his most favoured wife.

### Scene 2 – *The garden*

Captivated by the beauty of his wives, the pasha dreams of his harem in his glorious garden.

### Scene 3 – *The pasha's palace*

The pasha is awakened by the arrival of Conrad, Birbanto and the pirates, all dressed as pilgrims. The pasha invites them into the palace. Medora recognises Conrad underneath his disguise. Suddenly, the pilgrims cast off their robes to reveal their true identities. As mayhem breaks out in the palace, Conrad and his men chase off the pasha, along with his guards and wives. Everyone does a victory dance. Suddenly, Birbanto pursues Gulnare onto the scene, bringing him face to face with Conrad and Medora, who reveals Birbanto's treachery. Conrad shoots Birbanto dead. Then, together with Medora and Gulnare, he flees to the ship and the open sea.

### Scene 4 – *The gale*

The pirate ship glides across the calm sea. Conrad mans the wheel while holding his beloved Medora in his arms. Suddenly, lightning lights up the darkened sky, signalling a wild gale. The winds rip off the sail and forking lightning splinters the ship's mast. The ship starts to sink in the mercilessly wild and tempestuous water.

## Epilogue

As the wind dies down and the sea slowly calms, a bright moon rises in the sky. The moonlight illuminates Conrad and Medora, who have escaped the shipwreck by clinging to a rock. The two lovers give thanks for their miraculous deliverance, which has proved the power of their love.



## A Romantic epic poem

The story of *Le Corsaire* is based on the poem of the same title (*The Corsair*) written by one of the greatest figures of the Romantic generation of English poets, Lord George Gordon Byron (1788–1824). The tale in verse, which was written in 1814, reflects the poet's adventurous and scandalous life, the experiences he had on his journeys (he had travelled around Spain, Italy and Greece) and his romantic yearning for liberty: "With regard to my story, and stories in general, I should have been glad to have rendered my personages more perfect and amiable, if possible, inasmuch as I have been sometimes criticised, and considered no less responsible for their deeds and qualities than if all had been personal. Be it so – if I have deviated into the gloomy vanity of 'drawing from self,' the pictures are probably like, since they are unfavourable; and if not, those who know me are undeceived," – he wrote in the preface to his work.

Rebelling against apathy and frequently disregarding customs and rules, the poet clearly identified himself with Conrad, the mysterious corsair, whose home is the ever-changing and endless sea as he lives a life amidst nature in love with the beautiful slave girl Medora. Perhaps this is why a portrait of the protagonist Conrad, published in one of the editions of the work, bore Byron's own facial features. Byron's work – which proved to be so successful that ten thousand copies were sold on the first day after its London release, requiring seven reprints within a month – has a tragic ending: Medora dies, and her beloved Conrad vanishes to an unknown island in the sea. The success of the sad story was increased by the fact that a staged version was written in the same year and premiered at the Sadler's Wells Theatre in London with music composed by William Reeve (1757–1815). This was probably the first staged version of Byron's verse.

The Romantics, especially in Britain, were especially fond of pirates as characters. Similarly to Romantic traditions elsewhere in Europe, where figures outcast from society were presented as heroes (e.g. the outlaw, the convict or the highway- man), the pirate represented a kind of romantic ideal too. Pirates had existed since mankind first began to sail. Classical Greek and Latin sources mention them, as do the stories of Christian sailors who fought Moorish and Saracen. Starting with the Renaissance, however, the perception of these maritime bandits became divided. In one view they were marauding murderers who would stop at nothing to obtain loot, while in the other they were the heroes of the seas, who never attacked their own countrymen and even protected them when necessary, and only fought foreign sailors. In the 16<sup>th</sup> century, in the rivalry to rule the waves, famous pirates captain became genuine national heroes; Francis Drake (1540–1596), for example, was eventually knighted by Queen Elizabeth for his service to his country. Although Drake was a national hero for the British, the Spaniards, who called him *El Draque* (The Dragon), considered him to be nothing more than a pirate, and King Philip II put a price of 20,000 ducats on his head.

This dual view is mirrored in the English language. The *corsair* was an honourable hero of the seas who protected British harbours from enemy ships. These pirates paid a tax to the royal treasury on their booty. Many of them earned the title “Corsair of Her Majesty” and could even be knighted. The other English term, “pirate”, referred to shipborne bandits who were regarded as criminals, since they plundered English ships as well as anyone else they happened to come across. Their only aim was pillage and destruction.

Byron’s tale in verse was therefore a successful work of literature in its own era, and later on also served as a fine basis for other works of art, mainly librettos for musical dramas. It is no surprise that the adventurous theme inspired several composers: Vincenzo Bellini composed an opera titled *Il pirata* in 1827, and Verdi wrote his *Il corsaro* in 1848; Berlioz composed his *Le Corsaire* overture in 1831, and Adolphe Adam, the composer of *Giselle*, created a ballet with the same title in 1856. The theme appeared in the fine arts of the day too. The emblematic French Romantic painter Eugène Delacroix (1798–1863) depicted Gulnare and the pasha in one of the episodes of the tale in 1831.

It was no coincidence that contemporaries were so impressed by the subject, as it represented a *topos*: the emblematic and overarching theme of the man who is cast out from society, a topic used in 19<sup>th</sup>-century literature by almost all of its major artists, including Schiller, the Abbé Prévost, Dumas père and fils, Victor Hugo, Prosper Mérimée, Flaubert, Thomas Hardy and even José de Espronceda and Lermontov. The essence of this phenomenon is that the 19th-century bourgeoisie, while adhering to their settled existence and conventional family life, felt a shiver of excitement at the thought of those who in one way or another rejected society’s accepted model of how life should be lived. And in addition to feeling this thrill, they also secretly, without admitting it to themselves, yearned to join the outlaws. Although in real life they would never accept this rejection of the social order and even condemned it, in art a Jean Valjean or a Count of Monte Cristo served the side of justice. Art, and sometimes the Romantic artist himself, were more courageous than the bourgeois: they also dared to present those who are excluded from the circle of society as better, more righteous and certainly more remarkable than those living inside the circle. Also appearing in the story of *Le Corsaire* are other Romantic elements like the exotic Eastern bazaar and the harem, which also stimulated the imaginations of the day. Choreographers, naturally, were no exception: The 1833 ballet *The Revolt of the Harem* by Filippo Taglioni (1777–1871), which treated the same theme, conquered the stages of London in 1834 when it was performed on 43 occasions at the Drury Lane Theatre.

## A forgotten artist’s late Romantic ballet

Lord Byron’s pirate theme provided a genuine Romantic central motif for one late-Romantic ballet in 1856. We also know of previous ballet adaptations (1826, 1830, 1837, 1838, 1842) based on the same work, which attest to the popularity of the subject. Deserving mention among these – by virtue of being the first – is the version by Giovanni Galzerani’s (1789–1853), staged at La Scala Milan in 1826 as a “story in mime in five acts”.

The popularity of the subject is also shown by another French version titled *L’Île des Pirates* that was premiered in Paris on 8 August 1835. Although it shared the pirate theme, this ballet in four acts choreographed by Louis Henry (1784–1836) to a libretto by tenor Adolphe Nourrit (1802–1839), was not based on Byron’s poem. An interesting feature of this work is the fact that its music was composed to the works of such renowned composers as Ludwig van Beethoven (1770–1827) and Gioachino Rossini (1792–1868), as compiled by the almost completely unknown Italian composer Luigi Carlini (1802–1854) and the Frenchman Casimir Gide (1804–1868). The success of the ballet in Paris was probably partly due to the fact that the main role was danced by Fanny Elssler (1810–1884), one of the most famous ballerinas of the Romantic era. The Austrian-born dancer’s costume featured a peculiar little hat that started a fashion trend in Paris; women adored it, and it made for good publicity for the ballet too.

The first version that can be considered significant in terms of dance history was the work that was premiered at the Paris Opera on 23 January 1856. The libretto was based on the English poet’s work and written by perhaps one of the most famous French librettists of the era: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799–1875). Writing a ballet libretto was no novelty for Vernoy de Saint-Georges, who was also a skilful writer of novels and opera librettos, because he had proven his talent in this genre in 1841 with the highly successful *Giselle*. Contemporary reviews pointed out that, compared to Byron’s original work, Vernoy de Saint-Georges had written a melodramatic libretto with a happy ending, and the story of the tale is more entertaining than the gloomy romanticism of the English poet’s text.

Although the choreographer of the three-act 1856 version of *Le Corsaire* has since been almost completely forgotten, he was a popular and prolific artist in his own era. The Italian-born dancer and ballet master Joseph Mazilier (originally named Giulio Mazarini) (1797–1868), began his career in Lyon and Bordeaux and became a principal dancer in Paris in 1825. Between 1830 and 1851, he worked for the Paris Opera. The most successful role of his career as a dancer was as the protagonist James in the first version of the ballet *La Sylphide* (1832) alongside the most famous ballerina of the era, Marie

Taglioni. The audience was impressed with his excellent acting along with his qualities as a dancer. In keeping with the tastes of the era, he played the roles of romantic heroes with lyrical sensitivity. He would get to demonstrate his comedic abilities in the ballet *Le Diable à quatre* of 1845, for which he created the choreography. This was the first time he collaborated with the composer Adolphe Adam on a dance work.

Mazilier spent the 1851/52 season in St. Petersburg and then returned to the Paris Opera as its principal ballet master. He created about two dozen ballets during his career. He had little interest in the world of dreams of the "ballet blanc"; instead preferring more romantic subjects which he conceived for the stage using modern and spectacular approaches. Naturally, he also made use of the increasingly virtuosic innovations in dance technique, which were mainly related to ballerinas' pointe technique. The heroines of his works were no longer fairy-like figures floating ethereally in the air; instead, he chose seductive and demonic female figures from the world of fantasy (*La Gypsy*, 1839, *Le Diable Amoureux*, 1840).

Also appearing in his works were the Romantic tropes of "longing to be elsewhere" and "the allure of other lands", as exemplified in *Lady Henriette, ou la Servante de Greenwich* (1844), *Paquita* (1846), *Orfa* (1852), and *Jovita* (1853). His ballets owed their success to the presence of the most famous ballerinas of the day, who were mainly Italian (At that time, Milan was the leading centre of ballet training). These dancers included Carlotta Grisi, Carolina Rosati, Fanny Cerrito, Amalia Ferraris, although he also counted Austrian-born character ballerina Fanny Elssler among his muses.

None of Mazilier's works can be seen in their original form today. Although a number of related documents (librettos, set and costume designs, descriptions) have survived, very little is known about the choreographies that were actually performed at the premieres. Contemporary reports and reviews emphasised how the dance and pantomime appeared as a unity in his works and what a good sense the choreographer had for depicting rich and complex stories. The legendary Théophile Gautier (1811-1872), chronicler of the Romantic movement, also mentioned these creative virtues. In his reviews of the performances, he described the choreographer as an "intelligent creative artist", and in another one, to convey the extent of his popularity, he wrote that the audience started calling out Mazilier's name as they applauded.



García Carriera Claudia, Melnyk Vlagyiszlav

# The world premiere

The world premiere of *Le Corsaire* took place at the Paris Opera on 23 January 1856. Emperor Napoleon III and his beautiful wife, the Empress Eugénie, honoured the premiere with their presence, and the newspapers reported that they expressed their satisfaction with frequent applause. Some French sources mention that the empress, who was a great fan of ballet herself, made some remarks about the libretto of the ballet as she was preparing for the premiere. Vernoy de Saint-Georges was paid the hefty sum of 3000 francs for the extra work entailed by the required revision.

The playbill listed the works as a ballet-pantomime in three acts. The music was composed by Adolphe Adam, and the set was designed by Édouard Despléchin (1802–1871), the best-known French designer of the era, together with Charles-Antoine Cambon (1802–1875) and Joseph Thierry (1812–1866). Gautier reported on the results: “The staging is quite rich and picturesque, and the nautical scene is at the highest level of impressiveness ... It is not merely a painted set, but the sea itself with all its wrath and turbulence. (...) One cannot imagine a closing scene more beautiful than this one,” wrote Gautier in *Le Moniteur universel*. The closing scene he mentioned was preserved in an engraving by the painter Gustave Doré (1832–1883), one of the most famous illustrators of the era (with the illustrations for more than a hundred masterpieces of world literature to his name). In addition to the scenes of the pirates’ rough sea voyage and the shipwreck, contemporary audiences remembered the ones depicting the slave market and the celebration on board the ship as being particularly impressive.

This was the heyday of spectacular stagings at the Paris Opera. All the operas and ballets premiered in these years were presented to enthusiastic audiences with opulent displays of meticulously and masterfully crafted scenic design that used perspective to give the illusion of reality. The well-known art critic of the era Émile Perrin (1814–1885) wrote the following about the innovations in scenic design: “The Romantic movement had a great impact on the art of scenic design. The palette of the stage designer took on a special precedence. He had to cover huge surfaces with skies that were either flooded with light or covered with dark clouds or deep waters or the shadows of trees with leaves trembling in the wind. It was not only his sense of proportions that helped him, but also the establishment of the effect of perspective and the magic of creating illusions.”<sup>3</sup>

As for the costumes, since these ballets combined exotic spectacle with the style and techniques of Romantic ballet, the costumes also combined oriental motifs and the romantic tulle skirts that came into fashion during the era, popularised by Marie Taglioni. Generally speaking, the sets and the costumes worn by the male performers were exotically Oriental, while the ballerinas, who played the

main roles on the ballet stages of the time, were presented as clearly and pronouncedly European in appearance and danced in a Romantic style. Therefore, regardless of the subject of the ballet, the ballerinas always wore light and soft tulle skirts, which reached just below the knees, and only the upper part of their clothing could display some stylized motif that identified the character, perhaps showing their nationality.

The principal roles in *Le Corsaire* were danced by the stars of the era: Medora was danced by the Italian Carolina Rosati (1826–1905), a former student of the famous Blasis School, and Conrad was danced by Domenico Segarelli (1820–1860), another Italian and a dancer with excellent pantomime skills. The male principals in contemporary ballets mainly appeared in character roles, requiring expressive movements rather than technical dance skills. Naturally, they also had to highlight the ballerina’s femininity and technical perfection. The principal character in this version was therefore undoubtedly Medora, not only because of the high-level dance techniques required, but also because she represented a female figure who fights for her freedom and herself chooses the man she loved. Even with this approach, the plot basically corresponded to the version that can be seen today, and its ending differed from Byron’s poem in that the story closed with both a happy ending and a poetically romantic monument to the protagonists’ love: “Two beings lean against each other in a tight embrace. It is Conrad and Medora, who have miraculously survived the shipwreck. Their pure love must surely have touched Him before Whom they swore eternal fidelity to each other. The wind pushes them towards the coast, where the beacon’s light promises safety. Eventually, they reach the shore and, falling on their knees, thank heaven for their survival. From this day on, the terrible corsair vanishes: love makes him repent, and repentance brings him peace and happiness,” reads the epilogue of the original libretto. In terms of the dancing, outstanding parts of this version included the *Pas des éventails* that Medora dances with her fellow female slaves in Act Two and the *Dance of the Odaliskes* in the harem scene.

After the successful premiere, the ballet remained on the programme for two years and was almost immediately taken to London, where it was again successful. The reviewer of *The Times* praised the dancers and mentioned that “he had never seen such waves in a theatre...” The ballet was revived in Paris in 1867 with the wonderful Adele Grantzow (1845–1877) as Medora and Louis Mérante (1828–1887) as Conrad. For this revival, Mazilier choreographed a new dance interlude in the harem scene with the title *Pas des Fleurs*, and commissioned Léo Delibes (1836–1891) to write the music for it. Although the new music did not really suit the more poetic atmosphere of Adam’s score, the changes brought another string of triumphs, as the ballet was performed no fewer than 80 times that year. This, however, was the end of its successful run in Western Europe, at least for a while.

<sup>3</sup> Émile Perrin: *Treatise on Staging*, Paris, 1883.



# The composer: Adolphe Adam

What 19<sup>th</sup> century ballet music demanded, first and foremost, from the composers of the era was “danceability”. Étienne Méhul, Rodolphe Kreutzer, Ferdinand Hérold, Fromental Halévy, Adolphe Adam, Édouard Deldevez, Daniel Auber, Jacques Offenbach, Ludwig Minkus, Léo Delibes, Édouard Lalo, André Messager and Cesare Pugni all strived to meet this requirement. The fact that the ballet works written by these composers are not exactly of the same standard was mostly a result of their differing attitudes toward the genre of ballet.

The French composer Adolphe Charles Adam (1803–1856) began his studies at the Conservatoire de Paris at the age of seventeen, studying composition. He was said to be a naughty child who learned slowly, and he was also aggravated by the special attention he incurred as the son of one of the Conservatoire’s instructors. In addition to his studies, Adam played in an orchestra by night and composed a number of popular songs (including a French Christmas carol that is still sung). His talent manifested itself early, as a recognition of which he won the *Prix de Rome* in 1825. Similarly to his master, Boieldieu, he travelled to St. Petersburg in 1839 at the invitation of the Russian tsar but declined the position he was offered there. In 1844, he was elected to be a member of the Académie des Beaux-Arts.

In 1847, he established his own theatre, the Opéra National, but was unable to continue this venture for long. In order to generate some income, he began to write articles, and later he followed his father into the piano department of the Conservatoire. It was only in 1853 that he would be able to settle his debts.

His talent primarily manifested itself in his music for the stage. He composed numerous operas and ballets. Adam knew the requirements of the ballet stage very well and could cleverly draw from his recollections of contemporary French operas that he could use for ballet. In his memoirs, published posthumously in 1871, he admitted that he did not care about his colleagues’ and critics’ hostile opinions and was only interested in whether the ballet masters found his ideas novel and beautiful. For the sake of the art of ballet, he was ready to accept the “derogatory” appellation of *ballet composer*. The ballet masters of the Romantic period were uniformly enthusiastic about Adam’s music, because it supported their choreographies, and the ballerinas were grateful to him for highlighting their dances and variations with his music. Moreover, the composer was very good at “painting” an atmosphere on the stage. French writer, music and theatre critic Arthur Pougin (1834–1921) wrote the following in his monograph on Adam: “Adam loved working on ballets, which exhausted his tireless imagination much

---

<sup>4</sup> Arthur Pougin: *Adolphe Adam: sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*. Charpentier, Paris, 1877.

less than any other kind of work did. He always let himself be enchanted by ballet. Nothing inspired him more than the sight of a ballerina’s feet.”

Composing the music for *Le Corsaire* took a year, an unusually long time. The author wanted to hone the music until it was perfect, as the entire production was designed to be spectacular and imposing. Critics praised Adam’s music eloquently, again reserving special attention to the part composed for the final scene: they referred to it as “a kind of maritime symphony... full of charming and frightening melodies”.<sup>5</sup>

*Le Corsaire* was Adam’s last ballet. About four months after the successful premiere, the composer died of a heart attack. On the evening of his death, the Paris Opera was performing his ballet in the presence of the emperor, the empress and King William I of Württemberg, who was staying in Paris. At the emperor’s special request, the revenues from the night were offered to Adam’s widow.

Over the course of his lifetime, Adolphe Adam composed a total of 53 operas, most of which are completely unknown to the general public today. It is his ballets that have kept his fame alive. His major works include *Faust* (1833), *La Fille du Danube* (1836), *Le postillon de Lonjumeau* (1836), *Giselle* (1841), *Le roi d’Yvetôt* (1842), *Le Diable à quatre* (1843), *Griseldis* (1848), *La Filleule des fées* (1849), *La poupée de Nuremberg* (1852), *Orfa* (1852), *Si j’étais roi* (1852) and *Falstaff* (1856).

## And once again, Petipa

In January 1858, in the last year of the Russian ballet master’s career, Jules Perrot (1810–1892), the choreographer of *Giselle* brought *Le Corsaire* to Russia, where he introduced Mazilier’s ballet to the St. Petersburg audience. This marked the beginning of a new chapter in the history of the ballet.

Marius Petipa (1818–1910), the creator and absolute monarch of Russian classical ballet, participated in the St. Petersburg premiere of Perrot’s version of *Le Corsaire* in 1858. He took part in the production in a dual role: as an assistant in the revision of the choreography and as a dancer in the role of Conrad. Petipa would go on to deal with the ballet a total of four more times (in 1863, 1868, 1885 and 1899). On each occasion, he made minor or major modifications to the choreography, and the updates mainly affected the key dance scenes. In fact, on the very first occasion, in 1858, he and Perrot re-choreographed the *Pas des éventails* and the *Dance of the Odalisques* and also added the *Pas d’esclave* as an innovation.

With the continuous changes in the ballet’s musical material, a number of other composers’ names started to appear on the playbill in addition to Adam’s: Delibes, Pugni, Drigo, Minkus, and even Duke

---

<sup>5</sup> *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 27 January 1856.



Peter Georgievich of Oldenburg (1812–1881), who composed the music for the part which became well-known as the *Pas d'esclave*. In addition to being a ballet fan, the duke was an excellent pianist and composer. He contributed to the musical material of Petipa's other ballets and even composed a piano concerto.

In 1863, when Petipa was reworking the part of Medora for his wife, Maria Surovshchikova Petipa (1836–1882), he revised and expanded the original music material with a composition by Cesare Pugni (1802–1870). The scene *Le jardin animé* was included in the ballet now for the first time, mainly because the large female corps de ballet needed more opportunities to dance.

The second revival, in 1868, again starred Adele Grantzow, invited to St. Petersburg by Tsar Alexander II because of her international fame. "Her perfect dance technique surprised even our dance experts. Her inherent charm, the swiftness of her movements and confident pointe technique made her unrivalled. She is the perfect ballerina, adored by all of Europe," is how one Russian critic described her. Grantzow was a principal soloist with the Imperial Theatres in St. Petersburg from 1866 to 1872, and therefore she had numerous opportunities to show her talent in Petipa's ballets. Petipa commissioned Pugni to compose additional musical parts for this production. Similarly to the productions in Western Europe, the scenography was spectacularly rich on the Russian stages too, which was the work of the German-born scenic designer of the Imperial Theatres, Andrei Roller (1805–1891). As chief designer, Roller designed the sets for more than 200 productions in St. Petersburg and Moscow between 1833 and 1879. According to some sources, he experimented with electro-magnetic radiation to create lightning in the shipwreck scene of *Le Corsaire*. This was a truly novel technique in scenic design at that time.

In the third revival of *Le Corsaire* in 1885, Eugenia Sokolova (1850–1925) danced the main role. In this case, it was the Russian ballerina who inspired the maestro, who "tailor-made" Medora's dance part for her, as was his usual practice. Enrico Cecchetti (1850–1928), who had experimented with the technical development of male ballet dancing, later made his debut as Conrad in this same version in 1887.

The most important of Petipa's revisions was the third, completely revised, version of 1899, which he specifically created for Pierina Legnani (1868–1930) at the zenith of her career. It was in this production in which classical ballet technique, polished by Petipa to an extreme degree of perfection, found its culmination. Perhaps this was the reason why this version – which remained on the programme of the St. Petersburg theatre until 1928 – served as a basis for many revivals of *Le Corsaire* later on, with parts also often being taken from the ballet and performed independently. Dance history traditionally holds Legnani to be the most virtuosic ballerina of the era, and she was the first to execute – en pointe – 32 rond de jambe fouettés, the most difficult type of rotation in ballet technique.

It was believed for a long time that the famous *Le Corsaire pas de deux*, the music of which was composed by Riccardo Drigo (1846–1930), appeared in this production of 1899 and even became



the highlight of the whole ballet. It is one of the best-known duets in the ballet literature, but the assumption that this duet was made by Petipa for Pierrina Legnani in its present form is incorrect. There was indeed a duet in the second scene of Act One danced by Conrad and Medora (to Drigo's music), but choreographically it was not the same as the *Le Corsaire pas de deux* as it is known today. The latter was created much later, in 1915 when Samuel Adrianov (1884–1917) staged his own revision and composed the duet for Tamara Karsavina (1885–1978) and himself. It was then further revised in 1930 by the famous dancer and educator Agrippina Vaganova (1879–1951) for her favourite student Natalia Dudinskaya (1912–2003) and Konstantin Sergeyev (1910–1992). Finally, Vahtang Chabukiani (1910–1992) included another male dancer in the duet in addition to Conrad, who later appeared as Ali, Conrad's slave. Thus, the duet was changed to a pas de trois. Chabukiani, who himself was a virtuoso dancer, clearly wanted to give the male dancer, who had been kept rather in the background in what was really a pantomime role, a professional "opportunity". And, of course, he also wanted to dance the variation. Upon seeing his passionately virtuoso performance, critics compared him to a tornado. In addition to the *Le Corsaire pas de deux*, other famous parts of various versions included the *Pas d'esclave*, which has been mentioned above, and the *Jardin animé*, in which the corps de ballet was given the opportunity to present itself spectacularly in a part of the ballet that clearly had the character of a divertissement.

## Choreographers of the Hungarian premiere

Similarly to most Romantic and Classical ballets composed in the 19<sup>th</sup> century, *Le Corsaire* underwent almost continuous change. Even after Petipa, the staging ballet masters and choreographers have always changed and revised it, adding some new variations, making it more difficult technically, and amending it with spectacular dance scenes and additional musical passages. Therefore, it is difficult to speak about a single authentic choreography.

In 1973, Konstantin Sergeyev (1910–1992), artistic director and principal choreographer of the Kirov Ballet began to work on the ballet. His work was performed only nine times at the time. His version was revived at the Bolshoi in Moscow in early March 1992. Sergeyev died in early April, and Grigorovich, the omnipotent director of the Bolshoi, seeing its great success, removed Sergeyev's version from the programme after seven performances, and staged his own version later on, in 1994. Fortunately, Sergeyev's work was not lost, because with the support of his wife, Natalia Dudinskaya, Anna-Marie



Holmes staged the ballet in Boston in 1997. Later, the famous American Ballet Theatre also borrowed this production as did the English National Ballet, Julio Bocca's Company in Uruguay, and the Teatro Colón in Buenos Aires. Her staging of *Le Corsaire* won the Public Broadcasting Service an Emmy Award. Anna-Maria Holmes came to Budapest in 2017 on the invitation of Tamás Solymosi. Together, they staged *Le Corsaire* in Hungary for the first time, featuring new set and costumes designed, and a choreography tailor-made for the company of the Hungarian National Ballet.

### **Anna-Marie Holmes (1942-)**

Anna-Marie Holmes studied with Lydia Korpova and Heino Heiden at the British Columbia Dance School. She then went on to hone her dance skills first in London and, later on in the 1960s, in Leningrad. She worked with masters like Audrey de Vos and Erol Addison, and then with Felia Dubrovskaya from Diaghilev's company in New York. In Leningrad, she studied with Natalia Dudinskaya, Alexander Pushkin and Alla Shelezt, the stars of the famous Kirov Ballet. It was during this period when she had the opportunity to make an in-depth study of the traditions of Russian classical ballet. Throughout all this, she also continued her piano studies.

Over the course of her career so far, Holmes has danced and taught in 30 countries on five continents. She was the first ballerina from North America to dance with the company of the Kirov Ballet (*Romeo and Juliet*, *Flames of Paris*, *Taras Bulba*). She was only 17 at the time. She danced with the Royal Winnipeg Ballet, the London Festival Ballet, the Royal Scottish Ballet, the Berlin Staatsoper, the Het National Ballet in the Netherlands and the Chicago International Ballet. She was a principal soloist at Les Grands Ballets Canadiens for a long period. Brian MacDonald, Agnes de Mille, Ruth Page, Juan Corelli, Peter Darrell and other choreographers have all created memorable roles specifically for her. Holmes established the International Dance Academy in Portugal, where she was a co-artistic director. She was the director of the Tennessee Ballet Festival. She was renowned for staging important classical ballets like *The Nutcracker*, *Swan Lake*, *The Sleeping Beauty*, *Cinderella*, *La bayadère*, *Raymonda*, *Giselle*, *Laurencia*, *Don Quixote*, *Paquita* and *Le Corsaire*. Audiences in Lisbon, Oslo, Helsinki, Naples, Florence, New York, Boston, Washington, Tulsa and Tokyo first encountered these ballets through her. She has also worked on classical productions with the Dance Theatre of Harlem and the American Ballet Theatre.

From 1985 to 1997, she was the artistic director of the Boston Ballet, where she was also active in teaching ballet at a high level, and she has also taught at the Royal English Ballet, the Ballet Capitole in Toulouse, the Royal Danish Ballet in Copenhagen, the Norwegian Ballet and the English National Ballet. Between 1990 and 1994 she was artistic director of the School of the International Ballet Competition in Jackson, Mississippi. Recently, Anna-Marie Holmes has been director of the Jacob's

Pillow classical ballet programme in the United States. She made important contributions to the development of ballet and working out education programmes in Canada. Among her many other awards, she received the *Dance Magazine Award* for lifetime achievement.

### **Tamás Solymosi (1971-)**

Tamás Solymosi completed his studies at the Hungarian Dance Academy and the Vaganova Ballet Academy in Saint Petersburg, as well as in Monte Carlo. After graduating as a dancer, he also trained as a ballet teacher and choreographer in the early 2000s. As he was frequently sought to perform abroad, his appearances at the Hungarian National Ballet were primarily as a guest. He has also made guest appearances with the ballet companies of Miami, Chicago and the Osaka Ballet and has appeared as a principal at the Wiener Staatsoper, the Dutch National Ballet, the Semperoper Dresden and the ballet company of the New York Metropolitan Opera. Audiences have also had the chance to see him at the Bolshoi in Moscow, the opera houses of Munich and Berlin, as well as in Santiago de Chile.

In 2006, he once again dedicated his full energy to working in Hungary when he took up the position of deputy director of the Hungarian Dance Academy. In 2011, he was named acting director of the Hungarian National Ballet, a position that was confirmed as permanent two years later, and filling this office now constitutes the main focus of his work. Since coming under his leadership in 2011, the Hungarian National Ballet has completely renewed its repertoire, greatly enriching it to include, alongside its traditional Hungarian ballet productions, nearly every great classical piece, numerous major neoclassical ballets and some of the more important modern works. As a choreographer, he has co-staged such audience favourites at the Hungarian State Opera as *The Nutcracker* (with Wayne Eagling, 2015), *Le Corsaire* (with Anna-Marie Holmes, 2017), and *Paquita Suite* (with Albert Mirzoyan and Irina Prokofieva, 2022). He also choreographed the dance sequences of the 2022 opera production *Hunyadi László* by Erkel.

He regularly invites the finest international répétiteurs to share their expertise with the company by working with its artists. In 2016, he established, within the Hungarian State Opera, the Hungarian National Ballet Institute, which by now has aided the development of more than one hundred students who also appear in various ballet productions and win numerous awards at prestigious international dance competitions.



# Lord George Gordon Byron:

## The Corsair

### Excerpt

They make obeisance, and retire in haste,  
Too soon to seek again the watery waste:  
Yet they repine not—so that Conrad guides,  
And who dare question aught that he decides?  
That man of loneliness and mystery,  
Scarce seen to smile, and seldom heard to sigh—  
Whose name appals the fiercest of his crew,  
And tints each swarthy cheek with sallower hue;  
Still sways their souls with that commanding art  
That dazzles—leads—yet chills the vulgar heart.  
What is that spell, that thus his lawless train  
Confess and envy—yet oppose in vain?  
What should it be, that thus their faith can bind?  
The power of Thought—the magic of the Mind!  
Linked with success—assumed and kept with skill,  
That moulds another's weakness to its will—  
Wields with their hands—but still to these unknown,  
Makes even their mightiest deeds appear his own.  
Such hath it been—shall be—beneath the sun  
The many still must labour for the one;  
'Tis Nature's doom—but let the wretch who toils,  
Accuse not—hate not—him who wears the spoils.  
Oh! if he knew the weight of splendid chains,  
How light the balance of his humbler pains!

Unlike the heroes of each ancient race,  
Demons in act, but Gods at least in face,  
In Conrad's form seems little to admire,  
Though his dark eye-brow shades a glance of fire:  
Robust but not Herculean—to the sight  
No giant frame sets forth his common height;  
Yet in the whole—who paused to look again,  
Saw more than marks the crowd of vulgar men—  
They gaze and marvel how—and still confess  
That thus it is, but why they cannot guess.  
Sun-burnt his cheek—his forehead high and pale,—  
The sable curls in wild profusion veil;  
And oft perforce his rising lip reveals  
The haughtier thought it curbs, but scarce conceals.  
Though smooth his voice, and calm his general mien,  
Still seems there something he would not have seen:  
His features' deepening lines and varying hue  
At times attracted, yet perplexed the view,  
As if within that murkiness of mind  
Work'd feelings fearful, and yet undefined;  
Such might it be—that none could truly tell—  
Too close enquiry his stern glance would quell.  
There breathe but few whose aspect might defy  
The full encounter of his searching eye;—  
He had the skill, when Cunning's gaze would seek  
To probe his heart and watch his changing cheek,  
At once the observer's purpose to espy,  
And on himself roll back his scrutiny,  
Lest he to Conrad rather should betray  
Some secret thought—than drag that chief's to day.  
There was a laughing Devil in his sneer,  
That raised emotions both of rage and fear;  
And where his frown of hatred darkly fell,  
Hope withering fled—and Mercy sighed farewell!

Felelős kiadó *Responsible publisher:* Dr. Ókovács Szilveszter,  
a Magyar Állami Operaház főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*  
A műsorfüzetet írta *The programme was written by* Major Rita  
Átdolgozta *Revised by* Jávorszky György  
Angol fordítás *English translation:* Hegedűs Gyula, Arthur Roger Crane  
Fotók *Photos:* Berecz Valter, Nagy Attila  
Képszerkesztő *Photo editor:* Solymosi Tamás  
Frissített kiadás: 2024 *Revised edition:* 2024



---

STRATÉGIAI PARTNEREK  
*STRATEGIC PARTNERS*



---

ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK  
*GOLD LEVEL SPONSORS*

