OPERA
MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA

Sir Kenneth MacMillan /
Jules Massenet –
Martin Yates

Manon



BALETT
MAGYAR NEMZETI BALETT
HUNGARIAN NATIONAL BALLET



Kovtun Maxim, Tanykpayeva Aliya

Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
A britek balett iránti rajongása	9
„A három asszony”	10
Frederick Ashton: MacMillan elődje és vetélytársa	13
Kenneth MacMillan	14
MacMillan *Manon*ja	22
A *Manon* táncnyelve és újításai	26
Az abbé regénye	30
Prévost: Manon Lescaut – részletek	31
A balett útja a gondolattól a színpadig	34
Jules Massenet, a zeneszerző	35

Contents

Cast and creative	4
Synopsis	20
The British passion for ballet	41
“The Three Women”	44
Frederick Ashton, MacMillan’s predecessor and rival	46
Kenneth MacMillan	47
MacMillan’s Manon	52
The language of dance and its innovations in Manon	57
The Abbé’s novel	59
Prévost: Manon Lescaut – excerpts	62
The path of the ballet from concept to stage	63
Jules Massenet, the composer	65

balettigazgató *artistic director*
SOLYMOSI TAMÁS

Sir Kenneth MacMillan /
Jules Massenet –
Martin Yates

Manon

Balett három felvonásban
Ballet in three acts

Koreográfus *Choreographer* **SIR KENNETH MACMILLAN**
Zeneszerző *Composer* **JULES MASSENET**
Zenéjét hangszerelte és átdolgozta *Music orchestrated and arranged by* **MARTIN YATES**
Díszlet- és jelmeztervező *Set and costume designer* **NICHOLAS GEORGIADIS**
Világítástervező *Lighting designer* **JACOPO PANTANI**
A világítástervező asszisztense *Assistant to the lighting designer* **RYAN JOSEPH STAFFORD**
Színpadra állította *Staged by* **DANA FOURAS**
Próbavezető balettmesterek *Répétiteurs* **BELIAEVSKII STANISLAV, DUNETS ANASTASIA, FORBAT JAMES, KOHÁRI ISTVÁN, LEBLANC GERGELY, MIRZOYAN ALBERT, PONGOR ILDIKÓ, SOLYMOSI TAMÁS, SZIRB GYÖRGY, VENEKEI MARIANNA**

Bemutató: 2015. február 28., Operaház
Premiere: 28 February 2015, Opera House

Manon **Yakovleva Maria / Melnyik Tatyjana / Tanykpayeva Aliya**
Des Grieux **Scrivener Louis / Balázsi Gergő Ármin / Timofeev Dmitry**
Lescaut **Kekalo Iurii / Barbieri Raffaello / Rónai András**
Lescaut szeretője *Lescaut's mistress* **Skrypchenko Olha / Carulla Leon Jessica**
Monsieur G. M. **Radziush Mikalai / Zhurilov Boris / Kovtun Maxim**
Madame **Taran Ludmilla / Taraszova Katerina / Sawatzki Aglaja**
A börtön kapitánya *Gaoler* **Moreno Lagarda Josué / Taran Dumitru / Lillington Nathaniel**
A koldusok vezetője *Beggar chief* **Topolánszky Vince / Kiyota Motomi / Guerra Yago**
Kurtizánok *Courtesans* **Wakabayashi Yuki, Chekurashvili Nutsa, Konstantinova Anastasiia, Sawatzki Aglaja / García Carriera Claudia, Sharipova Elena, Horányi Adrienn, Földi Lea / Takamori Miyu, Pap Adrienn, Radziush Yuliya, Omarova Adema**
Koldusok *Beggars* **Kovtun Maxim / Bäckström Mattheus, Yamamoto Riku, Zhukov Dmitry, Sardella Francesco, Bykovets Timofiy / Mathot Christian, Kökény-Hámori Kamill**
Vendég urak *Gentlemen* **Cottonaro Gaetano, Zhumatayev Daniyar, Palumbo Valerio / Ortega de Pablos Alberto, Bäckström Mattheus, Guerra Yago / Taran Dumitru, Mathot Christian, Hnedchyk Viachaslau**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és a Magyar Nemzeti Balett
Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and the Hungarian National Ballet

Karmester *Conductor* **Kesselyák Gergely**



Topolánszky Vince és a Magyar Nemzeti Balett tánckara / Hungarian National Ballet



Cselekmény

I. felvonás

1. jelenet – *egy Párizs környéki fogadó udvarán*

Az udvaron urakat, színésznőket és félvilági hölgyeket látunk. Közöttük van Des Grieux lovag, a fiatal diák, a gazdag G. M. úr és Lescaut, aki húgával, Manonnal szeretne találkozni, mielőtt a lány kolostorba vonul. Kocsi gördül be, amelyből Manon és idős kísérője száll ki. Az öregúrnak nagyon tetszik a csinos, fiatal lány. Lescaut észre is veszi a férfi vonzalmát, és a fogadóba küldi húga túlkoros gavallérját, hogy megbeszéljék a lány jövőjét. Az egyedül hagyott Manon megpillantja Des Grieux-t és azonnal egymásba szeretnek. Elhatározzák, hogy Párizsba szöknek abból a pénzből, amelyet Manon az öregúrtól lopott. Az öreg és Lescaut kijönnek a fogadóból miután megkötötték üzletüket, azonban meglepve tapasztalják, hogy Manon eltűnt. G. M. úr elárulja Lescaut-nak, hogy nagyon tetszik neki a lány, s mivel G. M. úr nagyon vagyonos, Lescaut megígéri neki, hogy megkeresi húgát és szól előtte néhány szót az érdekében.

2. jelenet – *Des Grieux párizsi szállásán*

Des Grieux levelet próbál írni apjának, miközben Manon szenvedélye mindkettőjüket magával sodorja és a levél befejezése helyett az ágyban kötnek ki. Des Grieux távozik, távollétében megérkezik Lescaut és G. M. úr. Manon egyszerűen nem tud ellenállni a dúsgazdag G. M. úr ajándékainak és ajánlatának: elhagyja szerelmét. A visszatérő Des Grieux-nek Lescaut azt tanácsolja, hagyja, hogy Manon G. M. úr barátnője legyen, mivel így mindnyájukra gazdagság vár.

II. felvonás

1. jelenet – *Elegáns párizsi magánház*

A Madame a ház tehetős barátainak estélyt ad, amelyen kurtizánjai számára maga választ gavallért. Megérkezik a részeg Lescaut és a bánattól gyötört Des Grieux is, akit még jobban felkavar, hogy a hivalkodó luxusban élő Manont G. M. úr oldalán kell látnia. A lovag elmondja neki, hogy még mindig szerelmes belé, a lány azonban elutasítja. Amikor másodszor is kettesben maradnak, Manon szíve megesik szerelmén és beleegyezik, hogy együtt szökjenek el – egy feltétellel: Des Grieux kártyán nyerje el G. M. úr pénzét. A biztos győzelemhez hamiskártyát is ad. Des Grieux olyan sikeresen játszik, hogy felébreszti a gyanút G. M. úrban, így fény derül a csalásra. A botrányban támadt forgatagban Des Grieux megsebesíti G. M. urat, majd Manonnal elmenekülnek.

2. jelenet – *Des Grieux párizsi szállásán*

Manon és Des Grieux szerelmük utolsó boldog pillanatait élik, mielőtt elmenekülnének Párizsból, amikor G. M. úr néhány katonával rájuk tör. Manont letartóztatják mint prostituáltat, Lescaut-t pedig G. M. úr hidegvérrel lelövi.

III. felvonás

1. jelenet – *New Orleans kikötőjében*

A kikötőben lézengő tömeg arra kíváncsi, hogy kiket hozott az imént kikötött hajó. A francia gyarmatra ezúttal prostituáltakat deportáltak. Köztük van Manon is. Des Grieux kíséri őt, a férjének adva ki magát. Bár Manont nagyon meggyötörték szenvedései és a hosszú hajóút, szépsége és bája mégis felkelti a börtön kapitányának érdeklődését.

2. jelenet – *A börtön kapitányának szállása*

Manont a kapitány szobájába viszik, ahol a férfi ajánlatot tesz neki, hogy hagyja ott Des Grieux-t és éljen vele. Manon ezt elutasítja, azt azonban nem tudja elkerülni, hogy a kapitány erőszakot kövessen el rajta. Fizetségül egy ékszert vet oda a lánynak. Des Grieux lovag ront be, és megöli a kapitányt, majd Manonnal együtt elmenekülnek.

3. jelenet – *A mocsár*

Manon és Des Grieux a louisianai mocsárvilágba menekültek. Manont már csak Des Grieux iránti szerelme élteti. Az elcsigázott és beteg nő lázálmában múltjának korábbi szereplői jelennek meg, majd mint a kísértetek, el is tűnnek. Manon szerelme karjai közt hal meg.

A britek balett iránti rajongása

A britek a világ népei közül egyértelműen a balettet kedvelők közé tartoznak, már amennyiben az efféle sommás megállapításoknak van értelme. Könyvtárnyi irodalma van annak, hogy kik, hol és miben léptek fel a szigetországban Napóleon óta. Ezek közül most mégis csak egyetlen eseményt emelünk ki, amelyben a romantika legjelentősebb balerinái léptek színre. Jules Perrot, a *Pas de quatre* koreográfusa ugyanazon a színpadon léptette fel 1845-ben a brit főváros közönsége előtt Marie Taglionit, Carlotta Grisit, Fanny Cerritót és Lucile Grahnt, a kor szupersztárjait. Ez ma akkora esemény lenne, mintha legalábbis Elton John, Sting, Luciano Pavarotti és Maria Callas szerepelne közös produkcióban. A 19. század második felében aztán lanyhult az érdeklődés a balettek iránt. A 20. század legelején, VII. Eduárd uralkodása alatt pedig már a balett is csak egy volt a lenézett szórakoztató

műfajok közül. A közgondolkodásban – a híres viktoriánus erkölcsben – a táncosnők sokszor csak pikáns kalandokat jelentettek a pénzes férfiközönség számára.

„A három asszony"

1911-től – amint a kontinensen is – megnőtt a balett iránti érdeklődés, mivel a Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett (Ballets Russes) világhódító útján megérkezett Londonba. A vendégjátékok rendszeressé váltak, és tánclavinát indítottak el. Azon túl, hogy mindenki az Orosz Balett előadásait akarta megnézni, megnőtt a balett ázsiója is. Olyannyira, hogy a balett szűk két évtizedre – az építészet kivételével – a művészeti életre is nagy hatást gyakorolt. A britek balett iránti rajongását és a műfaj újbóli megerősödését segítette elő az a három asszony, akik közül de facto egy sem volt sem angol, de még brit sem. A rangidős, dán születésű Adeline Genée (1878–1970), aki neves táncosnak számított a Gyagilev előtti Londonban, visszavonulása után elsősorban kultúraszervezőként vált igen jelentőssé. A nevéhez kapcsolódik a Royal Academy of Dancing és a Camargo Társaság megalapítása.

A másik hölgy, akit Cyvia Rambam, Miriam Ramberg, de leginkább Marie Rambert (1888–1982) néven tisztel a tánctörténet, Varsóban látta meg a napvilágot. Előbb Isadora Duncan, a szabad tánc kitalálója, majd Dalcroze hatása alá került. A Dalcroze-nál tanultak (*euritmia*) révén került kapcsolatba Gyagilevvel, aki felkérte, hogy segédkezzen a koreográfusként tevékenykedő Vaclav Nizsinszkijnek *A tavaszi áldozat* bonyolult ritmikai képleteinek megfejtésében. Az Orosz Balettnél töltött szezon a balett felé terelte Rambertet, aki megtanulta a balettmódszereket, így 1920-ban ő alapította meg az első angol balettiskolát. A növendékekből hamarosan együttes alakult, amely több néven szerepelt (Marie Rambert Dancers, Ballet Club), míg végül 1935-ben Ballet Rambert néven vált ismertté. Rambert nemcsak pedagógusként volt fontos a balett műfajának formálásában, hanem előszeretettel adott lehetőséget fiatal koreográfusoknak tehetségük bemutatására. Az ő köpenyegéből bújt elő többek közt Frederick Ashton, Anthony Tudor, John Cranko és Norman Morrice. A Ballet Rambert sokáig a „hivatalos együttessel", a Royal Ballet-val párhuzamosan mutatta be a romantikus-klasszikus műveket, illetve az új kreációkat, azonban 1966-ban éles váltással modern társulattá alakultak, így újítva meg ismét a brit táncéletet.

A három hosszú életű asszony közül Edris Stannus, azaz Ninette de Valois (1898–2001) a legfontosabb az angol balett szempontjából. Az ír felmenőktől származó de Valois az 1920-as évek elején Gyagilev együttesének meghatározó táncosnőjévé vált. 1926-ban tért vissza Londonba, és Ramberthez hasonlóan ő is balettiskolát nyitott. Egy személyben volt remek tanár és fáradhatatlan szervező, emellett koreográfiákat is készített (*Jób, A léhaság útja*, a Magyarországon is bemutatott *Sakk-matt* és a *Coppélia* emelhetőek ki a teljesség igénye nélkül). Együtteseinek kronológiája szövevényes, azt azonban ki kell emelni, hogy iskolája és társulata is a Sadler's Wells színházban működött, amely 1946-ban a



Skrypchenko Olha



Barbieri Raffaello

Covent Garden épületébe költözött, és 1956-ban megkapta a királyi cím viselésére szóló jogot – így lett de Valois a Royal Ballet alapítója. A „királyi" együttes mellett megmaradt a Sadler's Wells kisebb társulata is, amely főként az angol vidéket járta, és terepet biztosított a fiatalok – például MacMillan – koreográfiai kísérletei számára. (Ez utóbbi csapatból alakult meg a Birmingham Royal Ballet 1990-ben.) Ninette de Valois már életében maga volt az élő hagyomány, szikár alakját óriási tisztelet és megbecsülés övezte, nem véletlenül emlegették „a Madam" néven.

Frederick Ashton: MacMillan elődje és vetélytársa

Az angol balett megkerülhetetlen alkotója Frederick Ashton (1904–1988), akinek a munkássága nagy mértékben hatott Kenneth MacMillanre, bár kettőjük szakmai kapcsolata általában nem volt felhőtlen. Ashton neve nem ismeretlen a magyar nézők előtt, bár művei közül csak egy, *A rosszul őrzött lány* került fel a *Magyar Állami Operaház* balettegyüttesének repertoárjára. Az angol koreográfus, aki Ecuadorban született, Anna Pavlovát látva döntött úgy, hogy a balettnek szenteli az életét. Angliába visszatérve tánctudását a legjobb mestereknél tökéletesítette, s hamarosan a táncalkotással is megpróbálkozott Marie Rambert szárnyai alatt. *A divat tragédiája* című táncjátéka (1926) előrevetítette Ashton zsenialitását, amely a karakterteremtő készségben, ötletes, ugyanakkor tetszetős lépéseiben és jó dramaturgiai érzékében mutatkozott meg elsősorban. Ashton 1935-ben a jobb lehetőségek reményében csatlakozott Ninette de Valois együtteséhez, amelyet élete végéig szolgált.

A II. világháborúig egyfelvonásos műveket készített, amelyekben a korábban felsorolt tulajdonságokon túl megmutatkozott muzikalitása is. Ennek az érának legfontosabb művei az *Apparitions*, *A korcsolyázók*, *Az esküvői csokor* és a *Dante-szonáta*. A nagy világégés után újrainduló és új helyre költöző társulat számára készítette életműve egyik ékkövét, a mindössze három párra komponált *Szimfonikus variációkat* (1946). Ebben a munkájában megmutatta, hogy ő sem marad el Balanchine vagy Lifar mögött a szimfonikus balett műfajában. Két évvel később ismét új színnel gazdagodott alkotói palettája, amikor megszületett az első angol háromfelvonásos balett, a *Hamupipőke*, amelyben ő maga táncolta az egyik mostohanővért Robert Helpmann mellett. Ihlete később sem apadt el, szinte ontotta a rövidebb vagy teljes estét betöltő műveit: *Daphnis és Chloé*, *Sylvia*, *Birthday Offering*, *Ondine*, *A rosszul őrzött lány*, *Az álom*, *Marguerite és Armand*, *Enigma-variációk*, *Egy hónap falun* vagy a *Rhapsody*.

Egy életen át múzsájaként tisztelte Margot Fonteynt, de rajongása nem zavarta abban, hogy a fiatalabb generációk számára is koreografáljon, így Antoinette Sibley-nek, Rudolf Nurejevnek, Anthony Dowellnek vagy éppen Mihail Barisnyikovnak. 1952 és 1970 között a *Royal Ballet* vezető

koreográfusaként elhalmozta a közönséget balettjeivel, amelyek ma az úgynevezett „angol iskola" legjelesebb darabjai. Ezekben a gyors és pontos lábmunka, a kiváló balanszkészség, a jellegzetes kar- és kézmozdulatok, a plasztikus felsőtest-használat és az elegáns visszafogottság dominálnak a magas fokú muzikalitás mellett.

Kenneth MacMillan

A skót származású koreográfus, Kenneth MacMillan (1929–1992) szerencsés időben született, hiszen mire elhatározta, hogy belőle bizony táncművész lesz, az angol balett csillaga igencsak magasra emelkedett. A kezdetben szteppelni tanuló fiú 14 évesen ismerkedett meg a balett műfajával. 1945-ben már Ninette de Valois iskolájának növendéke volt. A Madame ezt írta MacMillan balettmesternőjének: „Megnéztem a tanítványát, és hihetetlenül nagy hatást tett rám minden szempontból. Jó testalkatú, rendelkezik a megfelelő kisugárzással, és nyilvánvalóan intelligens."

1946-tól MacMillant már a Sadler's Wells utazó együttesének tagjai között találjuk. S bár tánctudása még nyilvánvalóan nem lehetett tökéletes, mégis a háború utáni férfitáncos-hiány miatt a színpadon sajátította el a szakma alapjait, és szerezte meg a rutint. Elegáns és jó technikájú művésznek tartották, azonban egyre jobban eluralkodott rajta a lámpaláz, így de Valois szabadságolta. Ez serkentette MacMillant, hogy koreografálni kezdjen. Első kísérletei az 1950-es évek elejére esnek, és igen kecsegtetőnek ítélték őket, így mind a Madame-tól (*Somnambulism, Fragment, Danses Concertantes*), mind Marie Ramberttől (*Laiderette*) kapott felkéréseket. Ezek az első egyfelvonásosok még a francia újhullámhoz tartozó Roland Petit műveinek stílusához álltak közel, azonban az ifjú skót hamar megtalálta saját nyelvét és stílusát. Élénk kapcsolatban állt író- és filmes kortársaival, és generációjának tagjaihoz hasonlóan a háború utáni lázadás jellemezte, amely táncjátékainak témaválasztásában mutatkozott meg. Saját korának témái izgatták, nem akart tündérmeséket színpadra vinni, ebben nagyon hasonlított Maurice Béjart-hoz vagy Jerome Robbins-hoz. Egy szezonra még arra is lehetősége volt, hogy New Yorkba utazzon az American Ballet Theatre-hez. Visszatértekor készítette el *The Burrow* (*Odú*) című balettjét, amelyben a háborús idők félelmeit ábrázolta a szereplők segítségével. Ekkor dolgozott egyébként először Lynn Seymourral, a kiváló, kanadai születésű balerinával, aki sokáig volt a múzsája. A *The Invitation*ben két fiatal szexuális eszmélését figyelhetjük meg. Noha a szakma alapvetően támogatta MacMillan műveit, a közönség számára megrázóak voltak, sőt időnként felháborítónak találták őket. Nem is csoda, hiszen Ashton minden esetben harmóniát sugárzó, és hétköznapi témákat színpadra soha nem vivő balettjeitől igen messze állt MacMillan gondolkodás- és kifejezésmódja.

Az 1960-as évek elején készült el MacMillan *A tavaszi áldozat*-adaptációja. Az alapmű a nemzetközi táncélet egyik meghatározó darabja, mely 1913-ban, az ősbemutatón botrányt keltett, majd 1959-ben,



Carulla Leon Jessica

Maurice Béjart zseniális újraértelmezésével elindult világhódító útján, hogy mára a táncélet egyik legtöbbet feldolgozott táncművévé váljon. MacMillan variánsa Béjart-hoz hasonlóan szintén a rituáléra helyezi a hangsúlyt, azonban nála nem a szexuális beteljesedés és az élet továbbvitele szerepelt a középpontban, hanem egy valódi rítus. Ezt tovább erősítette az ausztrál őslakosok kéz-mágiájának ábrázolásán nyugvó látvány, és Monica Mason kiváló teljesítménye a „Kiválasztott lány" szerepében. A másik nagyon hatásos darab a *Las Hermanas* címet viseli. A Stuttgartban bemutatott balett ma is nagyon korszerűen ábrázolja a zsarnok anya családjának tragédiáját, Lorca *Bernarda Alba háza* című drámája alapján. A sok görcsös és megtört elem, lépés kiválóan kifejezi a dráma mondanivalóját, amelyet cimbalomzenére kísérnek.

MacMillan pályájának első közönségsikere a *Rómeó és Júlia* volt, Prokofjev zenéjére, 1965-ben. A koreográfus pályáján ez volt az első egész estés balett, amelyet elsősorban a moszkvai Nagyszínház londoni vendégszereplése inspirált. A balett Christopher Gable-re és Lynn Seymourra készült. Az erkélyjelenet volt az első elkészült rész, amelyet egy gálán a két főszereplő már a bemutató előtt egy évvel eltáncolt. A megrendelő, a Covent Garden vezetése azonban megváltoztatta a szereposztást, mivel az angol állócsillag, Margot Fonteyn és a pár évvel korábban a Szovjetunióból disszidált Rudolf Nurejev párosával – akik Ashton *Kaméliás hölgy*-adaptációjában váltak együtt legendássá – sokkal jobban el lehetett adni a jegyeket.

A *Rómeó és Júlia* szereposztásának akarata ellenére történő megváltoztatása, és a saját kibontakozásához egyre nagyobb teret igénylő MacMillan úgy döntött, hogy elfogadja a nyugat-berlini Deutsche Oper balettigazgatói pozícióját. A többek között életműve egyik ékkövének tartott *Dal a Földről* című balettjének kálváriája is ebbe az irányba sodorta, hiszen a Covent Garden vezetése nem engedélyezte számára a Mahler-dalciklus színpadra állítását, mivel túl hosszúnak és túl formabontónak ítélték. MacMillan így végül Stuttgartban vitte színre balettjét, amely egy nagyszerű művész vízióját mutatja a halandóságról.

MacMillan úgy gondolhatta, hogy Berlinben majd maga alakíthatja a balett életét, és emellett tud alkotni, ezáltal egy olyan jól szervezett együttest hoz létre, mint amilyen barátjáé, a Stuttgarti Balettet vezető John Crankóé. Azonban mind az operatagozattal, mind az adminisztrációval állandóan hadakoznia kellett, ráadásul egyfolytában ott lebegett a feje felett az új bemutatók terhe is. Ettől függetlenül 1966 és 1969 között három évadon keresztül sikerült két nagy orosz klasszikust színre vinnie (*Csipkerózsika, A hattyúk tava*), és mellette maradt ideje elkészíteni a szimfonikus balettek közé tartozó *Concertót*, az *Anasztázia* egyfelvonásos változatát, amely az állítólagos utolsó orosz cárleány történetét mesélte el. Közben a Stuttgarti Balett is új baletteket kapott tőle: *A szfinx*et és a *Júlia kisasszony*t.

MacMillan 1970-ben visszatért Londonba, és átvette Ashtontól a Royal Ballet igazgatói pozícióját. Vezetése alatt – amelynek eleje éppen egy pénzügyi válsággal volt terhes – egyesítenie kellett az állandó

társulatot a kisebb, utazó csapattal. Megindult az első számú angol együttes külföldi koreográfusok előtti megnyitása is: Balanchine, Robbins, Cranko, van Manen és még sok más alkotó műveivel gazdagodott a Royal Ballet, miközben MacMillan maga is alkotott, és Ashtont is hagyta színpadhoz jutni. Művei jól láthatóan kétfélék voltak. Az egyik csoportba tartoztak a nagyszínpadra való, szélesebb közönségrétegeket „kiszolgáló" balettek, mint amilyen az *Anasztázia* háromfelvonásos (1971) változata vagy a *Manon* (1974). A másik csoportot az egyfelvonásosok képezték, amelyek igen változatosak voltak a líraitól (*Triad* – 1972) a humoroson át (*Elite Syncopation* – 1974) a sötét és agresszív darabokig (*Checkpoint* – 1970, *The Poltroon* – 1972). Ebben az időben találkozott későbbi feleségével, Deborah Williams festőnővel. 1973-ban született meg lányuk, Charlotte MacMillan.

MacMillan igazgatói periódusa mindössze hét évig tartott, mivel 1977-re már nem volt képes tovább elviselni az igazgatás adminisztratív terheit, ezért lemondott, és megmaradt vezető koreográfusnak. Művei innentől kezdve egyre sötétebb színeket mutattak. Az 1978-as *Mayerling* a maga történelmi témájával (bár a történeti hűséget időnként semmibe véve) a folyamatosan gyötrődő és egyre sorvadó Rudolf trónörökös útját mutatta be sikertelen házasságától a Vetsera Máriával elkövetett közös öngyilkosságáig. *Az árnyak völgye* (1983) a német koncentrációs táborokba vitte a nézőket, míg a *Different Drummer* (1984) Büchner *Woyzeck* című drámáján alapult. Ezek a sötét tónusú darabok elfordították tőle az angol közönséget, de ez sem zavarta MacMillant, szerte Európában keresett színpadot produkciói számára. Ehhez képest a Fauré zenéjére készült *Requiem* (1976) vagy Poulenc *Gloriája* (1980) a közönség számára könnyebben befogadható, műfajilag új alkotások. Formailag szimfonikus balettek ugyan, azonban mégis van konkrét mondanivalójuk. Az 1980-as évtizedben MacMillan időnként megint visszatért a cselekményes balettekhez. Ilyen mű az *Isadora*, amely nem aratott nagy sikert, illetve az 1989-ben bemutatott *A pagodák hercege*. Ez utóbbit legutolsó múzsájának, az akkor 20 éves Darcey Bussellnek koreografálta. *A pagodák hercege* azonban eddig csak a brit közönség szívéhez találta meg az utat. A *Csipkerózsika* koreográfiai elgondolásai alapján készült mű – valószínűleg Britten zenéjének köszönhetően – a világ más részein nem tudott tartósan gyökeret ereszteni.

Noha MacMillan már kevesebbet koreografált, mint fiatalon, élettempója nem lassult. Egyre több időt töltött hazájától távol, az American Ballet Theatre-nél és a Houston Balletnél is elvállalta a művészeti vezetői pozíciót, s ez növelte balettjeinek amerikai ismertségét. Az 1991-ben elkészült *Téli álmok* Csehov *Három nővér* című színművét vitte táncszínpadra egy felvonásban. Az adaptáció talán ugyanúgy összegzés, mint a Turgenyev-regényből készült *Egy hónap falun* Frederick Ashton esetében. Mindkettő mély érzelmeket, jól kidolgozott karaktereket és szoros cselekményvezetést mutat, zenei aláfestésként zongoramuzsikára. De hogy MacMillan ne tagadja meg lázadó természetét, 1992-ben vitte színre *Júdásfa* című balettjét. A modern korba helyezett bibliai történet parafrázisa tipikus macmillani látásmóddal (filmes elemekkel vegyítve) szól az árulásról és a megbocsátásról, valamint az örök emberi gyengeségről.



Scrivener Louis, Yakovleva Maria



MacMillan 1992. október 29-én hunyt el. Éppen a *Mayerling* felújításának első előadása ment Irek Muhamedovval a címszerepben, amikor szívinfarktust kapott. 62 éves volt. Sir Kenneth MacMillan Frederick Ashtonon kívül a 20. századi brit balettélet legjelentősebb alakja volt. Népszerűbb műveit (*Manon, Mayerling*) a világon sokfelé játsszák a nagy együttesek, ugyanis éppen ezekből az egész estés drámai balettekből van a legnagyobb hiány. Az igazi MacMillan azonban nem ezekben a balettekben mutatkozik meg a legjobban. Semmi kétség, zseniális alkotó volt, aki szinte minden zsánerben képes volt színvonalasat alkotni, hiszen a *Concerto* vagy az *Elite Syncopations* kiváló darabok. Lelki alkatából adódóan azonban talán az erőszakra, lázadásra való hajlama a legszembetűnőbb műveiben, noha a balett műfajától eredendően ennek pont az ellenkezőjét várnánk el. Tehát MacMillant mindenképpen nagy újítónak kell tekintenünk a kifejezés szabadsága és a táncnyelv megújítása terén. A korábbi alkotók – a vele kifejezetten éles kontrasztot mutató Ashton – a balettet a szépség és a harmónia egyik kifejezési lehetőségének tekintették, és műveikkel a közönséget szerették volna gyönyörködtetni, szórakoztatni. Velük ellentétben MacMillan – ha tehette volna – legkevésbé a közönséget kívánta szolgálni. Biztos volt ugyanis benne, hogy az ő szemlélete is megértésre talál a nézőiben, még ha lassan is, vagy nem is Londonban, hanem kisebb városokban. Talán ezért írta egy angol tánctörténész, hogy sokkal szerencsésebb lett volna, ha az *Anyegin* alkotója, John Cranko került volna a Royal Ballet-hez, és MacMillan Stuttgartba. Valószínűleg mindkettőjük élete könnyebb lett volna, de ez természetesen csak fikció.

MacMillan ma leginkább azzal ejti bámulatba műveinek nézőit, hogy mennyire táncban gondolkodik. Színpadán csak mozdulatok vannak, semmi felesleges ötlet, öncélú figyelemelterelés. Balettjeiben mindig a szólisztikus részeken van a hangsúly. A szólók és a kettősök kifejezetten a szereplők lelkiállapotának, cselekvéseik belső mozgatórugóinak kivetülései, egymáshoz fűződő viszonyuk bemutatásának lehetőségei. Tánctechnikailag pedig főleg a férfiak számára igen nagy erőkifejtést és odaadó partneri munkát kívánó feladatok, ugyanis MacMillan előtt ilyen nehéz, akrobatikus mozdulatokat senki sem alkalmazott. A balettkar részeinek talán kevesebb figyelmet szentelt a koreográfus, ez azonban semmit nem von le a balettek művészi színvonalából, ugyanakkor technikailag mindig keményen próbára tette a balettkart.

Balettjeinek színpadi megvalósításában két képzőművésszel dolgozott együtt gyakran. Közülük az egyik a görög Nicholas Georgiadis (1923–2001), a másik a dél-afrikai születésű Yolanda Sonnabend (1935–2015).



Tanykpayeva Aliya, Timofeev Dmitry

MacMillan *Manon*ja

A *Manon* – vitán felül – egyike a 20. század legjelentősebb cselekményes balettjeinek. Londontól Szentpétervárig és Hong-Kongtól Ausztráliáig sokfelé játsszák, pedig Prévost abbé regénye mára kikopott az általános műveltségből. Aki ismeri, az leginkább Puccini operája révén került kapcsolatba a történettel. Az Abbé műve saját korában a közbeszéd tárgya volt, érdeklődéssel és lelkesedéssel olvasták, akik hozzájutottak. Meghatódtak a nemes lovag minden bonyodalom ellenére is lángoló szerelmétől, és talán elítélték Manont. Más nézőpontból a történet egyrészt a nagy francia forradalom előtti francia társadalom életébe enged bepillantást, ezen túl – noha idealizált alakokkal operál – fellelhető benne valami hasonlóság saját hanyatló korunkkal. Ez pedig nem más, mint az individualizmus, illetve a pénz és az élvezetek korlátok nélküli hajszolása. Hántsuk tehát le a rokokó mázat Prévost művéről, és megkapjuk azt a tartalmat, amely negyven évvel ezelőtt megragadhatta a koreográfust.

MacMillan balettje nem egy *Csipkerózsika*- vagy *Hamupipőke*-szerű cselekményes balett, amelyben tetszetős táncok találhatóak. Ez az első, minden kötöttségtől mentes, egész estét kitöltő MacMillan-opus, hiszen a *Rómeó és Júlia* esetében a zene és annak dramaturgiája alapvetően meghatározta a koreográfus mozgásterét, ezzel szemben a Manonhoz a zenéket szabadon válogathatta. Aki először látja a balettet, az főleg a történetre és a látványos táncjelenetekre lesz figyelmes. Aki többször nézi meg a darabot, az észreveszi, milyen érdekes és kifejező kettősök találhatók benne, aki pedig elmélyül benne, az folyton valami újdonságot fedezhet fel. Ezek közül talán a legszembetűnőbb, hogy MacMillan hús-vér karakterekké formálta a Prévost által egyoldalúan megrajzolt személyeket.

A regényben Des Grieux tisztes fiatalember, aki komoly tanulmányait és addigi józan életét adja fel, hogy Manont szerethesse, akit a társadalmi rangkülönbség miatt nem vehet feleségül. Tiberge, Des Grieux barátja – és egyben jó énje – egyházi pályára lép, és a lovag is erre a lépésre szánja el magát, miután Manon hűtlen lett hozzá. Ezt Manon fondorlatos módon akadályozza meg, hiszen a Saint-Sulpice templomba megy a felszentelés előtt, és minden csáberejét latba vetve eltéríti szándékától Des Grieux-t. Ebből a balettben semmi sem jelenik meg: nincs papi pálya, nincs lányrablás, csak szerelem és szenvedés. Des Grieux a táncszínpadon egy végtelenül elegáns arisztokrata, aki szerelmes állapotában teljesen kiszolgáltatottá válik. A végsőkig kitart Manon mellett, még akkor is, amikor a lány csalárdságra buzdítja.

Manon a lovaggal szemben maga a szépséggel párosult romlottság, tökéletesen amorális figura. Olyan alak ő, akinek nincsenek gátlásai: amit szeretne, azt el is veszi. S hogy másoknak szenvedést vagy bajt okoz ezzel, azon könnyedén átlép. A nyitóképben még csak egyetlen dolgot tud: nem szeretne apáca lenni, s ezért mindenre képes. Elcsavarja az öregúr fejét, majd meglopja, és Párizsba szökik új szerelmével, akit azon a napon látott először. Hamarosan ráébred arra, hogy hatással van a férfiakra.

Amikor választania kell a még nem vagyonos Des Grieux, akit mellesleg szerelemmel szeret, és a luxust, valamint a kitartott státuszt kínáló, jóval idősebb G. M. úr között, akkor nem tépelődik. Azt ismét csak a regényből tudjuk meg, hogy számára az sem lenne visszatetsző, ha mindannyian a gazdag G. M. urat pumpolnák, s egy fedél alatt élnének vele, mintegy *ménage à trois*. Erre történik utalás a balettben, amikor az első felvonás végén Lescaut azzal a pénzzel akarja teletömni Des Grieux zsebét, amit Manonért kapott G. M. úrtól.

A második felvonásban Manon már tökéletesen tisztában van azzal, hogy mire képes a gazdag férfiak világában. Élvezi, hogy tetszik, és hogy bomlanak utána. Talán egy kicsit sajnálja Des Grieux-t, de csak másodszorra hajlandó arra, hogy feltételekkel újra elszökjön vele. Ez a követelés természetesen a pénzre irányul, hiszen a lovagnak hamiskártya révén kell biztosítania a gondtalan élethez szükséges anyagiakat. Manon igazi csapodár teremtés, mindig azt „szereti", akivel épp van. Természetesen ő sem kerülheti el a sorsát, hiszen volt gavallérja bosszút áll rajta azzal, hogy prostituáltnak mondja és letartóztatja. A könyvben egyébként sokkal hosszabb Manon szeretőinek sora. Először Monsieur de B.-vel csalja meg a lovagot, aztán jön G. M. úr, majd kiszabadul, és megismerkedik G. M. úr fiával, akit szintén becsap, meglop, és nevetségessé is akar tenni azzal, hogy saját ágyában akarja megcsalni Des Grieux-vel. Emellett ellopott ékszerek, fizetetlen számlák és óriási anyagi igények jellemzik.

A harmadik felvonásban Manon egészen más arcát ismerjük meg. Meggyötörte a hosszú hajóút, és többé nincs része abban a luxusban, amely nélkül korábban elképzelhetetlen volt az élete. Egyedül Des Grieux szerelmét és szépségét nem veszítette még el, meggyötörten is vonzza a férfiakat – leginkább a börtönkapitányt. Sorsa azonban – amint a tragikus hősnőké általában – betelni látszik. A kapitány megerőszakolja; talán életében először történik vele olyan aktus, amelyet nem akar. Immár tényleg prostituáltként kezelik. A sok szenvedés megtöri fizikuma, de legalább kedvese karjai között leheli ki lelkét az Újvilágban.

Lescaut alakja a két főszereplőhöz képest kevésbé jelentős. Ő Manon bátyja, egy tökéletesen elvtelen, opportunista katona, aki bármilyen stikliben benne van, ha azzal pénzt lehet szerezni. Tudja, „mitől döglik a légy", még saját húgát is képes pénzre váltani. Látjuk őt előkelő társaságban és tolvajok között is, mindkét közegben magabiztosan mozog. Ő szolgáltatja a táncjáték egyetlen vidám momentumát, amikor híres részeg kettőst táncolja szeretőjével.

Lescaut szeretője teljes mértékben MacMillan leleménye, Prévost könyvében nem szerepel. Azok közül a kurtizánok közül való, akik vélhetően mélyről jöttek, és megszerzett pozíciójukat nagyon „okosan" őrzik. Azaz a tudatosság tekintetében valamiféle anti-Manont láthatunk a személyében.

G. M. úr, az öreg gavallér, a regény vérszomjas alakja, a romantikus balettek terminológiájával élve „sorsfigura". Mindenképpen bosszút akar állni Manonon, s ehhez megvannak a kapcsolatai, valamint a pénze is. Nem tűri, ha bolondnak nézik. A könyvben ő és Des Grieux apja azok, akik elválasztják a párt oly módon, hogy Manont szoros őrizet alatt tartatják, hogy ne lehessen ismét megszöktetni. Massenet



Kiyota Motomi



Manon című operájában feloldja a név rövidítését Guillot de Morfontaine-ként, Puccininél Geronte de Ravoir az alak neve, Prévost-nál azonban ennek nincsen nyoma. MacMillan ebben a regénybeli, monogramos jelöléshez ragaszkodott.

Még egy szereplőről kell szólni, aki benne van ugyan a Prévost-regényben, viszont teljesen más pozícióban. A színlapon a börtönkapitányként szerepel, bár az angol színlap szerint csak börtönőr. Ez az alak a regényben a New Orleans-i rabkolónia vezetőjének, a helyi kormányzónak az unokaöccse, aki Manon megérkezésétől kezdve vonzódik a lányhoz. Mivel azonban Manont mindenki Des Grieux feleségének hiszi, a férfi nem közeledik hozzá. Amikor a lovag elmondja a kormányzónak, hogy Manon nem a felesége, a börtönkapitány magának követeli, és meg is kapja nagybátyjától a rab feletti rendelkezési jogot. Szintén a regényből tudjuk meg, hogy Des Grieux a Manonért vívott párbajban megsebesíti a kapitányt, akit halottnak hisz, ezért menekülnek el mindketten a kolóniából. Közben kiderül, hogy a kapitány nemhogy nem halt meg, hanem lovagiasan – a rokokó úri viselkedés szabályainak megfelelően – félre is állna az útból, azonban Manon időközben meghal.

Ezzel szemben MacMillan a balettben kifejezetten úgy mutatja be a történetet, hogy Manont megerőszakolja a kapitány. Ennek talán az a magyarázata, hogy a Prévost által leírt történetet a 20. század második felében – ismerve a koreográfus igen erős vonzódását az élet realista, időnként erőszakig fajuló bemutatásához – nem találta kielégítőnek ezt a fordulatot. Ezenkívül azt is el lehet képzelni, hogy MacMillan úgy érezte, Manonnak egy ilyen könnyelmű és erkölcstelen élet után nem elég büntetés a száműzetés és a szegénység.

A *Manon* táncnyelve és újításai

MacMillan a klasszikus balettek lépésanyagára épülő, azonban annál jóval modernebb és szabadabb felfogást képviselő neoklasszikus stílust követi. Nem is nagyon lehet ez másként, hiszen ezt tanulta, ez vált a vérévé. Igazi „lépéscentrikus" koreográfus, aki mindent tánccal old meg úgy, hogy közben az angol iskola erősségeit használja.

Újításai között a legfontosabb a kettősök újraértelmezése. Korábban, a 19. század végén a kettősök – az úgy nevezett pas de deux-k – arra szolgáltak, hogy a táncosok a technikai virtuozitásukat meg tudják mutatni a közönségnek. Ezeknek a nagy kettősöknek, amelyek megtalálhatók *A hattyúk tavá*ban vagy a *Don Quijoté*ban, megvolt a maguk szerkezeti felépítése, amelytől nem volt szabad eltérni. Az ilyen ortodox (klasszikus) pas de deux-k a 20. század elején kezdtek kimenni a divatból, s helyüket a cselekményt előrébb vivő kettősök vették át, amelyekben már az érzelmek is megnyilvánultak. MacMillan balettszínpadán ezek a részek meg tovább fejlődnek, egészen mély pszichológiai tartalmat, a szereplők lelki karakterét, pillanatnyi érzéseiket is közvetítik. Azt mondhatjuk, hogy ő is sokat vár



Radziush Mikalai, Yakovleva Maria



Scrivener Louis, Yakovleva Maria

az előadóitól, azonban nem a puszta technikai brillírozás lesz a feladatuk, hanem a színészi játékkal elegyített ugyancsak igen nehéz lépések és főleg emelések végrehajtása. A *Manon* esetében ennek a folyamatnak még csak az elején járt MacMillan, viszont már látszanak azok a kezdemények, amelyek például a csupán négy évvel későbbi *Mayerling* idejére már kiforrottak.

A *Manon*ban a kettősök elsősorban a férfi szólistára rónak nagy terhet, ugyanis olyan emelések, ejtések, váll fölötti mozdulatok szerepelnek a koreográfiában, amelyek addig nem voltak megszokottak a balettszínpadon. Manon és Des Grieux mindegyik kettősében megtalálhatók ezek az elemek. Ezen túlmenően MacMillan feltalálja a talaj nélküli táncot. Ilyet láthatunk, amikor Manont például a II. felvonás estélyén a gavallérok szinte le sem teszik, úgy adják kézről kézre.

A balett szolóinál már nem mondhatjuk el ugyanazt, amit a kettősöknél, ugyanis itt általában a technika dominál, és csak másodlagos a színészi játék. Ezekben is kifejezetten jól megtapasztalhatók az angol iskola jellegzetességei, és éppen ez teszi nehezen eltáncolhatóvá a balettet egy nem ezen az iskolán nevelkedett táncos számára.

A 20. század elejétől több alkotó is megfogalmazta, hogy a tánckarnak nagyobb és önálló szerepet kell kapnia annál, minthogy pusztán a szólistákat ellenpontozza és kiemeli. Ezek az gondolatok – úgy tűnik – MacMillanre nem tettek nagy hatást. Nála ugyanis a tánckar zömmel két funkciót tölt be: vagy a miliőt jeleníti meg (például a tolvajok tánca az I. felvonásban) vagy egyszerűen díszítő tánc előadóiként állítja őket színpadra (például a kurtizánok táncai a II. felvonásban). Későbbi műveiben egyebkent az a vád is érte MacMillant, hogy számára a tánckar amolyan kötelező penzum, s ha tehetné, inkább elhagyná ezeket a részleteket.

A *Manon* premierje után több kritikus is szemére vetette a szerzőnek, hogy végeláthatatlan kartáncokat készített, hogy néhány részlet logikátlan, illetve olyan epizódokat emelt ki, amelyek nem is érdekesek (a börtön-jelenet) a történet szempontjából. Összességében – bár a kritikusoknak ez is a dolguk – írásaikban sok mindent elmarasztalnak a *Manon*ban, a zeneválasztástól a karakterek hiányosságain át. Mindössze két olyan pont van, amelyben mindenki egyetértett: a kettősök nagyszerűsége és az ősbemutató előadóinak magas szintű teljesítménye. Éppen ezért szükséges megemlíteni, hogy az első Manon Antoinette Sibley, Des Grieux Anthony Dowell, Lescaut David Wall, Lescaut szeretője pedig Monica Mason volt.

S hogy miért került bele ebbe az írásba ennyi bírálat? Elsősorban azért, mert a *Manon*t MacMillan egyik legegységesebb alkotásának tartjuk, amely az arányok tekintetében igen kiegyensúlyozottnak mutatkozik. Ráadasul 50 év távlatából egyértelműen kimondható, hogy a *Manon*t megszerette a közönség, és nem Oleg Kerensky véleménye érvényesült, amikor ezt írta: „Talán néhány pas de deux-t meg lehet őrizni koncertszámként, de a teljes *Manon* nem az a balett, amelyet bárki gyakran végig szeretne ülni." E jóslat ellenére a *Manon* a 20. század egyik legnépszerűbb cselekményes balettjévé vált a bemutató óta.

Az abbé regénye

Antoine François Prévost d'Exiles, vagy ahogyan jobban ismerjük: Prévost abbé 1697-ben látta meg a napvilágot az Artois megyei Hesdinben. Alapos képzésben részesült, hiszen jezsuiták oktatták, így már ott megmutatkozott az irodalom és a nyelvek iránti fogékonysága. Ügyvéd apja azt remélte, hogy fia az egyházi pályát választja, azonban tengersok tanulás után és csak nagy nehezen szentelték pappá. Számára az egyház amolyan átjáróházra emlékeztető menedék volt, ahova bármikor visszatérhetett, ha valamitől megcsömörlött. Abban a korban, a gáláns rokokó idején pedig könnyű volt csömört kapni. Ily módon abbénk nem restellte megismerni az egyházi hivatás keretein túl zajló életet is: ivott és vigadozott cimboráival, hordott csipkés kezelőt és zsabós nyakravalót, udvarolt és szerelmeskedett. Volt zsoldoskatona, hírlapszerkesztő, fordító, házitudós, tanár es hitszónok is. Féktelen életmódja miatt többször kellett menekülnie, például Hollandiába, mivel – már másodszor – hagyta faképnél a bencés közösséget, és regénye, az *Egy világtól visszavonult nemesember emlékei és kalandjai* a kívánatosnál nagyobb hatást gyakorolt rendtársaira.

Amint Salgó Ernő írja: „Összefirkált vagy 39 kötetet: tudományt, regényt, újságot, botrány-riportokat, történelmet, erkölcstant, utazást, eredetit, fordítást, összeollózást, népszerűsítést, amit csak tudott és azt is, amit nem. Közben 1734-ben kibékült az egyházzal,

s visszatért Franciaországba. Ír, s amit ír, azért megfizetik. Botrány-riportjaiért megint száműzik. Csavarog Belgiumban, Németföldön, de aztán halála előtt húsz évvel újra visszatérhet hazájába, és aránylag rendezettebb körülmények közt írhat, különösen, amikor Conti herceg udvari papja lesz." Prévost 66 évesen, 1763. december 23-án halt meg Chantillyben. A Conti-birtok egyik erdejében sétált, amikor gutaütést kapott. Állítólag a halottnak hitt írót elkezdte boncolni egy vidéki felcser, hogy a halál okára fényt derítsen, amikor a tetszhalott Prévost magához tért. Végül három óra múlva lehelte ki a lelkét.

A korábban már említett könyvén kívül két másik jelentős irodalmi tény kapcsolódik a nevéhez. Az egyik, hogy az akkoriban igen divatos Richardson-regényeket francia nyelvre ültette át, illetve az *Egy világtól visszavonult nemesember emlékei és kalandjai* című regényfolyamának hetedik köteteben megjelentette *Manon Lescaut és des Grieux lovag története* című regényét (1731). Ez utóbbi munkáját, amely a fő művének tekinthető, legott betiltották, s talán ennek is köszönhető, hogy oly nagy tetszést aratott az *ancien régime* olvasóinak körében. Nemcsak Franciaországban üldözték a *Manon Lescaut*-t, sokáig szerepelt a katolikus egyházi indexén is, mivel az olvasók számára erkölcsileg károsnak ítélték. Ma az irodalomtörténet a rokokó regényt látja a *Manon Lescaut*-ban, amelyben ott van a későbbi bukott nőalakok arzenáljának ősforrása Marguerite Gautier-n át Bovarynéig, sőt Anna Kareninától Nanáig. A 21. századi olvasó egy luxust szerető, gyenge jellemű, azonban a szerelem testi oldalát is aktívan

megélő karaktert láthat Manonban. Des Grieux lovag karaktere mai szemmel már nehezebben érthető meg, mert Manonok ma is akadnak, azonban a lovag jelleme túlzottan egysíkú. Mindent megbocsátó szerelme Manon iránt nehezen hihető, azonban ha összegyúrjuk a józan Tiberge figurájával, aki barátja, ugyanakkor racionalitásával tökéletes ellenpontja a lovagnak, végre hús-ver embert kapunk. A regény a kalandokkal és kisstílű átverésekkel teli történetvezetésen keresztül a fiatal szerelmespárt a *grande passion*, a misztikus, legyőzhetetlen, vak szerelem Des Grieux-i perspektívájából tárja elénk. S hogy kik voltak a történet ihletői? Valószínűleg maga az abbé volt Des Grieux és Tiberge egy személyben, s saját kalandját meséli el 20 éves korából, amikor odahagyta a jezsuitákat.

Prévost: Manon Lescaut

Részletek

Utazásom napjának előestéjén, barátommal, akit Tiberge-nek hívtak, séta közben belebotlottunk az arrasi postakocsiba, amelyet egészen addig a fogadói követtünk, ahol meg szokott állni. Kíváncsiságon kívül nem hajtott semmi más.

Néhány hölgy szállott ki a kocsiból, de rögtön visszavonultak, egy lány kivételével, aki az udvaron várakozott, mialatt egy idősebb férfi, aki valószínűleg a kísérője volt, a kocsiból előszedte csomagjait. Ez a lányka oly lenyűgöző hatást tett rám, hogy én, aki addig sosem gondoltam a nemek közötti különbségre, s még sohasem néztem nőre férfiszemmel, én, akit mindenki csodált okossága és tartózkodása miatt, egyszerre egész testemben felgyúltam, s már-már önkívületbe estem.

Kimondhatatlanul félénk voltam, nagyon könnyen zavarba jöttem, de most ez a gyengeségem legkevésbé sem tartott vissza; megindultam szívem királynéja felé.

[...]

Manon Lescaut kisasszony – mert így mutatkozott be a lány – nagyon elégedettnek látszott a hatással, amit szépsége tett rám. Megindultsága egyébként – úgy láttam – nem maradt mögötte az enyémnek. Megvallotta, hogy kedvesnek talál, és semmire se vágyik jobban, mint hogy nekem köszönhesse szabadságát. Megkérdezte, ki vagyok, s amit megtudott, fokozta vonzalmát, mert alacsony sorból származott, s ezért hízelgett neki, hogy egy magamfajta ifjút hódított meg.

Megvitattuk, miképpen lehetnénk egymáséi. Hosszas töprengés után sem láttunk más utat, mint a szökést. Ki kellett játszani az öreg kísérő éberségét, de óvatosan kellett bánnunk vele, habár csak cseléd volt. Haditervünk szerint éjszaka helyet kellett szereznem egy postakocsin, és mielőtt még a kísérő felébredne, kora reggel visszamennem a fogadóba, ahonnan titokban fogunk továbbállni. Egye-

nesen Párizsba megyünk, s ott rögtön egy kelünk. Körülbelül ötven tallért gyűjtöttem össze diákéveim alatt. Manonnak kétszer ennyi pénze volt. Tapasztalatlan gyerekként úgy képzeltük, hogy ez az összeg sohasem fogy el, s épp ennyire bíztunk terveink sikerében is.

[...]

Több mint tíz hónapja voltam Amerikában, meglehetősen ismertem már az országot, azt is tudtam, miként kell megnyerni a bennszülöttek bizalmát. Nem várt elkerülhetetlen halál a közéjük merészkedőre, rájuk bízhatta magát az ember, én különben is megtanultam néhány szót a nyelvükön, és néhány szokásukat is megismertem, hiszen nemegyszer érintkeztem velük.
Ez volt az egyik szánandó reménységem, de kecsegtetett egy másik lehetőség is, az angolok részéről, akiknek ugyancsak volt néhány településük az Újvilágnak ezen a vidékén, sajnos rettenetes távolságban tőlünk. Innen az ő gyarmatukba terméketlen mezőkön vitt az út, több napi járóföldön keresztül, majd oly magas és meredek hegyek következtek, amelyek a legedzettebb és legizmosabb férfit is erősen próbára teszik. Én mégis bizakodtam benne, hogy e két lehetőség segítségével megmenekülünk: a bennszülöttek megmutatják az utat, az angolok pedig befogadnak gyarmatukba
Ameddig Manon erejéből és bátorságból futotta, gyalogoltunk körülbelül két mérföldet. Előbb Manon semmiképpen sem akart pihenőt tartani. Végre azonban kimerült, és bevallotta, hogy nem bír tovább menni.
Már leszállt az éj. Egy széles síkság közepén telepedtünk le, a szabad ég alatt, mert még egy fát sem találtunk, amely védelmül szolgált volna.
Manon mindenekelőtt kötést váltott sebemen, amelyet útnak indulásunk előtt is ő kötözött be. Hasztalan tiltakoztam, halálosan elszomorította volna, ha nem engedem, hogy gondoskodjék rólam, és elhárítsa tőlem a veszélyt, még mielőtt saját magával foglalkozna. Nem ellenkeztem tehát kívánságaival, egy ideig csendben és türelmesen fogadtam ápolását. De miután befejezte gyöngéd foglalatosságot, rám került a sor a gyöngédségben. Kimondhatatlan örömmel dobáltam le magamról a ruhát, puha fekvőhelyet készítettem belőlük, hasztalan tiltakozott, mindent elkövettem, hogy némi kényelmet biztosíthassak neki. Hideg kezeit égő csókjaival és leheletem forróságával melengettem. Egész éjszaka virrasztottam mellette, és szelíd, békés álmot kértem neki az Égtől. Ó, Isten! Mily buzgón és őszintén imádkoztam, de a kegyetlen Ég nem hallgatta meg fohászaimat.

Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása



Kekalo Iurii

A balett útja a gondolattól a színpadig

A *Manon* színpadra vitelének alapötlete már régóta érett MacMillanben, ugyanis látta a *Manon 70* című, Jean Aurel által 1968-ban bemutatott filmet, továbbá díszlettervező barátja, Nicholas Georgiadis is javasolta neki a témát. Jann Parry tánctörténész szerint először Frederick Ashtonhoz jutott el az ötlet, aki elvetette, mivel 1963-ban koreografálta meg *A kaméliás hölgy*et *Marguerite és Armand* címen Fonteyn és Nurejev számára, és ezért nem akart több „operaadaptációt". MacMillan ráharapott a témára, és belevetette magát a tervezésbe. 1973 nyarának elején már tudta, hogy új balettet fog készíteni, ezért két kedvenc szólistájának, Antoinette Sibley-nek és Anthony Dowellnek az öltözőasztalára odacsempészett az évad végén egy-egy könyvet. A kötetekben két mű szerepelt, Prosper Merimée *Carmen*je és Prévost abbé *Manon Lescaut*-ja egybe kötve. Arra kérte kollégáit, hogy találják ki, melyikből szeretne balettet koreografálni. Mindketten ráéreztek, hogy melyik mű lesz a készülő balett alapja.

Amikor egy koreográfus teljesen új művet szeretne létrehozni, alapvetően két út közül választhat: vagy új zenét irat, ami valószínűleg lassabban készül el, vagy a már meglévő „készletből" gazdálkodik. Manon Lescaut történetét többen is megkomponálták: Auber vígoperát írt belőle (1856), Massenet (1884) a francia nagyopera stílusában, Puccini pedig a saját maga elképzelései szerint 1893-ban mutatta be operáját, így választék bőven akadt. MacMillan tehát ezek közül bármelyiket kiválaszthatta volna. A tánctörténetben mindegyik módszerre akad példa, hiszen Fokin Rimszkij-Korszakov *Aranykakas*át az énekes szólamok megtartásával, de táncosokkal vitte színre. Ronald Hynd *A víg özvegy*ből készített balettet úgy, hogy a meglévő – szinte teljes – zenei matériát zenekari szólamokká írták át számára. MacMillannek rokonszenvesebb volt az az út, amelyet barátja – a Stuttgartban együttest vezető – John Cranko járt be. Cranko 1965-ben ugyanis az *Anyegin*t mutatta be, viszont balettjéhez nem Csajkovszkij azonos című operájából választotta a zenéket, hanem Csajkovszkij zongoradarabjait és egyéb szerzeményeinek részleteit Kurt-Heinz Stolze gyúrta össze és hangszerelte Cranko igényeinek megfelelően. MacMillan annyiban maradt a „készletnél", hogy Massenet zenéje mellett döntött, azonban az opera egyetlen hangját sem felhasználva alakította a zenei anyagot. A *Guardian* 1974. március 6-i számában közreadott interjúban a koreográfus úgy nyilatkozott, hogy tudatosan szerette volna elkerülni az összehasonlítgatásokat az opera és balettje között, ráadásul szándéka szerint nem az operát szerette volna megtáncosítani, hanem magát a regényt.

A végleges zenei anyagot Jules Massenet műveiből Leighton Lucas (1903–1982) és MacMillan választotta ki és állította össze, amit Lucas meg is hangszerelt, hogy egységes

zenei hangzás uralja a balettet. Lucas egyébként érdekes pályát futott be, hiszen fiatal korában két

évadon át Gyagilev együttesének volt a táncosa Lukine művésznéven, majd még nem volt húsz éves, amikor balettkarmesterré avanzsált. Később zeneszerzéssel foglalkozott, főleg filmzenéket és vallásos kompozíciókat írt. MacMillan a *Manon*t igen gyorsan koreografálta meg, ugyanis 1973 októberében kezdte meg a munkát, és 1974. március 7-en zajlott le az ősbemutató.

A Lucas-féle hangszerelést Martin Yates (1958–) változatára cserélték le. Yates univerzális művész, aki operát, balettet, musicalt és szimfonikus műveket egyaránt vezényel a világ számos rangos színházában és koncerttermében. A *Manon* hangszerelését 2011-ben készítette el, és azóta a világon mindenütt ezt lehet hallani. 2013-ban Minkus *Don Quijoté*jának az eredetitől eltérő hangzásvilágú zenei átiratát is kidolgozta a Royal Ballet szamara. Ezt a produkciót egyebkent Carlos Acosta jegyzi koreográfusként Marius Petipa mellett.

Jules Massenet, a zeneszerző

Massenet 1842. május 12-én született a franciaországi Montaud-ban, és a keresztségben a Jules Émile Frédéric nevet kapta, amelyből az elsőt élete végéig szívből utálta. Nagy családba született, ugyanis összesen 12 gyereket számlált a família, akik közül ő volt a legfiatalabb. Apja ugyan igen előkelő rokonokkal büszkélkedhetett, mégis vasnagykereskedésből tartotta el családját. Sajnálatos módon a családfő 1848-ban elvesztette a vagyonát, s nemsokára meg is halt, ezért a család Párizsba költözött. Massenet 1852-ben lepett a híres Párizsi Konzervatórium növendékei közé. Hét év múlva első díjat nyert zongorajátékával, és ezután kezdett el zeneszerzést tanulni Ambroise Thomas-tól. Úgy tűnik, hogy Massenet fiatal korától szerencsés volt, ugyanis nem csak elismerést ért el, hanem pénzt is tudott keresni: voltak magántanítványai, kávéházakban zongorázott, és timpanistaként zenekarokban is kapott feladatokat. Hihetetlenül lelkes volt, kortársai azt írták róla, hogy minden zeneszerzésóra után szinte azonnal hozta a tanultakat mutató keringőket vagy kisebb zeneműveket, amelyek áradó fantáziáról tanúskodtak. 1863-ban a híres Római-díjat is elnyerte, amely két év római tartózkodást jelentett számára. Megismerkedett Liszt Ferenccel, és utazásokat is tett, miközben folyton komponált. Útjai során Magyarországra és német területekre is eljutott. Ezután megnősült és visszatért Párizsba, hogy megostromolja a zenés színpadokat. Sorra mutattak be operáit (*A nagynéni*, *Esclarmonde*, *Don César de Bazan*), de tartós sikert ekkor meg nem tudott elérni.

36 évesen lett a Conservatoire zeneszerzéstanára, s zeneszerzők sorát tanította, köztük Gustave Charpentier-t, Ernest Chausson-t és Reynaldo Hahnt. Thomas halála után a Konzervatórium igazgatói posztját is felajánlották neki, ő azonban nem fogadta el, sőt, a tanítást is abbahagyta, mert több időt szeretett volna magára fordítani. Erre szüksége is volt, hiszen évtizedeken át fáradhatatlanul dolgozott: hajnali 5-kor kelt, és későn feküdt.

Munkával és sikerekkel teli életet 1912-ben, 70 évesen, Párizsban fejezte be.

Ma elsősorban operáiról szokás megemlékezni, amelyeknek sora hosszú, témái pedig igen változatosak. Van köztük bibliai (*Hérodiade*, 1881), irodalmi (*Manon*, 1884; *Werther*, 1892; *Don Quijote*, 1892), középkori (*Le Cid*, 1885), mesei (*Hamupipőke*, 1899) és ókori témájú (*Thaïs*, 1894). E zeneművek zömmel a francia nagyopera stílusát követik, azonban nem tagadható le Wagner hatása sem. Ami közös bennük, hogy mindegyikben megtalálhatók a fülbemászó dallamok, a kiváló hangszerelési megoldások és a későromantika széles érzelmi skálája. Számos alkotása közül manapság alig egy tucatot játszanak, azt is csak ritkán, leginkább a francia kultúrkörben. De ne gondoljuk, hogy Massenet csak egy műfajban alkotott nagyot! Figyelemre méltók dalai (közel kétszázat írt), balettjei (*Le carillon*, *Les rosati*, *Cigale, Espada*), zenekari szvitjei, egyházi kompozíciói, kamaraművei, sőt még zongoraversenye is van. Az 1950-es évektől divat volt elítélni Massenet munkásságát, felszínesnek és unalmasnak bélyegezve szerzeményeit. Szerencsére ma már nem ilyen rossz a megítélése, azonban még mindig lenne mit felfedezni Massenet életművéből, hiszen számtalan meglepetést tartogat számunkra.

Kenneth MacMillan *Manon* című balettjében Massenet számtalan művének részlete található meg. Van köztük olyan, amely dal (*Crépuscule*) vagy operaária (*Hamupipőke: Reste au foyer, petit grillon* kezdetű ária) zenekari átirata. Több szimfonikus részlet szerepel Massenet különböző szvitjeiből (*Scènes pittoresques*, *Scènes Alsaciennes*, *Scenes dramatiques*), illetve operákból. Az operák zenekari részletei származhatnak előjátékokból (*Griselidis*) vagy a balettbetétekből (*Thaïs*, *Lahore királya*). Egyházi műveket is találunk a zenei anyagban (*La Vierge, szent legenda*). A balett egyik legfülbemászóbb dallama kétségkívül az *Elégia*, amely *Az erinniszek* című antik tragédia részlete. Többször is felhangzik a műben: először akkor hallhatjuk, amikor Manon és Des Grieux először táncolnak együtt az I. felvonásban, aztán ugyanez a muzsika szól Des Grieux fájdalmas szólója alatt, amikor Manon elutasítja őt a II. felvonásban.



Tanykpayeva Aliya, Timofeev Dmitry



Melnyik Tatyjana, Balázsi Gergő Ármin



Synopsis

Act I

Scene 1 – *The courtyard of an inn near Paris*

Various gentlemen and actresses and ladies of the demimonde can be seen in the yard. Among them are the Chevalier Des Grieux, a young student, as well as the wealthy Monsieur G. M. and a certain Lescaut, the latter who is there to meet his sister, Manon, before she enters the convent. A coach arrives, and Manon and her elderly companion get out. The old gentleman seems to be attracted to the pretty young girl. Lescaut notices his attraction and invites his sister's aged geriatric gallant to the inn so that they can discuss her future. Manon, who remains outside, glimpses Des Grieux, and they fall in love with each other immediately. They decide to escape to Paris with the help of the money that Manon has stolen from the old gentleman. Having struck a deal, Monsieur G. M. and Lescaut come out of the in and are shocked to find that Manon has disappeared. Monsieur G. M. tells Lescaut that he is very much interested in Manon, and because Monsieur G. M. is wealthy, Lescaut promises to find his sister and say a few words in the old gentleman's favour.

Scene 2 – *Des Grieux's lodgings in Paris*

Des Grieux is trying to write a letter to his father, but Manon's passion carries them both away, and they end up in bed with the letter unfinished. Des Grieux departs, and while he is away, Lescaut arrives with Monsieur G. M. Manon cannot resist the extremely wealthy G. M.'s gifts and propositions, and decides to leave her lover. When Des Grieux returns, Lescaut suggests that he allow Manon to become Monsieur G. M.'s mistress, which will make all of them rich.

Act II

Scene 1 – *An hôtel particulier in Paris*

The Madame gives a ball for her wealthy friends, and herself chooses a gentlemen for each of her courtesans. Lescaut and Des Grieux arrive, the former drunk and the latter stricken, becoming even more anguished upon seeing Manon in Monsieur G. M.'s arms, living a life of luxury. The chevalier tells her that he is still in love with her, but Manon rebuffs him. When they are left alone again, Manon's heart is moved by Des Grieux, and she agrees to run away with him, but with one condition: Des Grieux must first win Monsieur G. M.'s money at cards. She even gives him marked cards to ensure that he wins. Des Grieux plays with so much success Monsieur G. M.'s suspicions are raised, and the fraud is revealed. In the mayhem resulting from the scandal, Des Grieux injures Monsieur G. M. and runs away with Manon.

Scene 2 – *Des Grieux's lodgings*

These are final moments of happiness in the love affair between Manon and Des Grieux. They are about to run away from Paris when Monsieur G. M. and some soldiers break in. Manon is arrested as a prostitute, and Monsieur G. M. shoots Lescaut dead in cold blood.

Act III

Scene 1 – *The port of New Orleans*

The crowd loitering at the port is curious to see who has arrived on the ship that has just docked. It has brought prostitutes to the French penal colony, with Manon among them, together with Des Grieux, who is pretending to be her husband. Although Manon has been broken by her sufferings and the long voyage, her beauty and charm elicit the gaoler's interest.

Scene 2 – *The gaoler's room*

Manon is taken to the gaoler's room, where he asks her to desert Des Grieux and live with him. Manon rejects this proposal, but is unable to prevent the gaoler from raping her. As payment, the gaoler tosses the humiliated Manon a piece of jewellery. Des Grieux breaks in, kills the gaoler and runs away with Manon.

Scene 3 – *The swamp*

Manon and Des Grieux have escaped into the Louisiana swamplands. Manon has renounced all her former ambitions for wealth and splendour and now lives only for her love for Des Grieux. Exhausted and sick, Manon sees a dream in which all the characters of her past appear and then vanish like ghosts. Manon dies in her lover's arms.

The British passion for ballet

To the extent that such sweeping generalisations mean anything, the British are without a doubt one of the world's ballet-loving peoples. A library could be filled with the works that have been written about who has appeared exactly where and when in every ballet performed in the island kingdom since the Napoleonic era. One such notable event is when the most important ballerinas of the Romantic period first took the British stage. It was Jules Perrot, the choreographer of *Pas de quatre*, who placed the superstars of the era, Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, and Lucile Grahn, together on the same stage before the London audience in 1845. A comparable event in modern times would be a joint production by Elton John, Sting, Pavarotti, and Maria Callas. In the second half of



Taran Ludmilla és a Magyar Nemzeti Balett tánckara



the 19th century, interest in ballet began to wane, and by the early 20th century, under the reign of Edward VII, it was widely considered to be one of the less than respectable forms of entertainment. In the public mind – as the famous Victorian sense of morality would have it – ballerinas were often considered no more than a source of racy adventure for the affluent male audience.

"The Three Women"

Starting in 1911, mirroring what was happening on the Continent, interest in ballet began to recover when Sergei Diaghilev's Ballets Russes arrived in London on the tour that would transfix the world. The guest performances became a regular event and triggered a veritable avalanche of dance. Not only did everyone want to see the shows of the Russian Ballet, the prestige of ballet in general increased as well, to such an extent that, for the next two short decades, ballet exercised a greater impact on cultural life than any other area of art, with the exception of architecture. The British passion for ballet and the resurgence of this art form was furthered by three women, none of whom were English, or even British. The oldest of them was Danish-born Adeline Genée (1878–1970), who had been a well-known dancer in London before Diaghilev. After retiring, she became an important organiser of cultural life, playing a key role in the establishment of both the Royal Academy of Dance and the Camargo Society.

The second woman, who is known to dance history alternatively as Cyvia Rambam, Miriam Ramberg, but most often as Marie Rambert (1888–1982), was born in Warsaw. Early on, she fell under the influence by Isadora Duncan, the inventor of free dance, and then under that of Dalcroze. Her studies with Dalcroze in eurythmics led her to an acquaintance with Diaghilev, who asked her to help the choreographer Vaclav Nijinsky decipher the complex rhythmic patterns of *The Rite of Spring*. The season spent at the Russian Ballet led Rambert to ballet; she learned ballet methodology and established the first British ballet school in 1920. The students soon formed a ballet company, which went by several different names (Marie Rambert Dancers, Ballet Club) until 1935, when it became well known as Ballet Rambert. Rambert's importance in shaping ballet as an art form was not only a result of her work as a teacher, but also of her fondness for giving young choreographers the opportunity to show off their talents. Frederick Ashton, Anthony Tudor, John Cranko, Norman Morrice, and many others cut their milk teeth under her auspices. For a long period, Ballet Rambert performed Romantic/Classical works and new choreographies in parallel with the "official" company, the Royal Ballet, but in 1966 it shifted direction and became a modern ballet company, thus renewing the British dance scene once again.

Of the three long-lived women, Edris Stannus, that is, Ninette de Valois (1898–2001), was the most important for British ballet. De Valois, who was of Irish descent, became a key ballerina in Diaghilev's



Kekalo Iurii, Scivener Louis

company in the early 1920s. After returning to London in 1926, she, like Rambert, opened a ballet school. De Valois combined in one person an excellent teacher and a tireless organiser, and also created a great many choreographies (the most notable of them being *Job*, *The Rake's Progress*, *Checkmate*, which was performed in Hungary, and *Coppélia*). Although the exact chronology of her companies is a complicated one, it must be emphasised that her school and ballet both operated in the Sadler's Wells Theatre, which moved in 1946 to the Covent Garden building, where in 1956 it was granted the right to bear the "royal" moniker, and this is how de Valois became the founder of the Royal Ballet. Alongside the "royal" company, a smaller company remained at Sadler's Wells, for the most part to tour around Britain and to provide opportunities for young choreographers – such as MacMillan – to experiment. (This latter group became the Birmingham Royal Ballet in 1990.) Ninette de Valois became a legend in her own lifetime, with endless honours and accolades being heaped upon her spare figure, and earning the fitting sobriquet of "Madam".

Frederick Ashton, MacMillan's predecessor and rival

Frederick Ashton (1904–1988) was a key figure in English ballet, and his work had a considerable influence on Kenneth MacMillan, even though the professional relationship between the two was generally a fraught one.

Ashton's name is not unfamiliar to Hungarian audiences, despite the fact that only one of his works, *La fille mal gardée*, has been included in the repertoire of the Hungarian State Opera's ballet company. The British choreographer, who was born in Ecuador, decided to dedicate his life to ballet after seeing Anna Pavlova dance. After relocating to his family's native Britain, he perfected his dancing skills with the leading masters and was soon attempting to create his own choreographies under the tutelage of Marie Rambert. His ballet *A Tragedy of Fashion* (1926) foreshadowed Ashton's genius, which primarily manifested itself in his ability to create characters combined with inventive but graceful steps and a good dramaturgical sense. Seeking better opportunities, Ashton joined Ninette de Valois's company in 1935, working there until his death.

Up until World War II, he created one-act pieces that revealed, in addition to the qualities mentioned above, his musical sense. The most important works of this period were *Apparitions, A Wedding Bouquet, Les Patineurs,* and *Dante Sonata*. With the end of the global conflagration, he created for the now reactivated and relocated company one of the crown jewels of his oeuvre: *Symphonic Variations*

(1946), which was composed for three pairs of dancers. With this work, he demonstrated that he had not been outstripped by Balanchine and Lifar in the genre of symphonic ballet. Two years later, his creative palette again showed its richness of colour with the creation of the first British three-act ballet, *Cinderella*, in which he himself danced the role of one of the stepsisters alongside Robert Helpmann. His sense of inspiration remained, and both short and full-length ballets practically poured out one after the other: *Daphnis and Chloé, Sylvia, Birthday Offering, Ondine, La fille mal gardée, The Dream, Marguerite and Armand, Enigma Variations, A Month in the Country*, and *Rhapsody*.

All his life, he venerated Margot Fonteyn as his muse, but his adoration also did not prevent him from creating choreographies for the younger generation, including Antoinette Sibley, Rudolf Nureyev, Anthony Dowell, and Mikhail Barishnikov. Between 1952 and 1970, as principal choreographer of the Royal Ballet, he flooded the audience with his ballets, which are now the most prominent works of the so-called English school. These are characterised by fast and precise legwork, excellent balancing skills, characteristic movements of the arms and the hands, an expressive use of the upper body and an elegant reserve coupled with a high degree of musicality.

Kenneth MacMillan

The Scottish-born choreographer, Kenneth MacMillan (1929–1992) was born at a fortuitous time: when he decided to become a dancer, the popularity of British ballet was already sky high. The young boy, who started by learning step dance, had his first acquaintance with ballet at age 14. In 1945, he joined Ninette de Valois's ballet school. Writing to her ballet mistress, "Madam" commented of MacMillan that he was: "extremely impressed with the boy from every point of view. He was well-grown, well-made, has a good presence and is obviously intelligent."

In 1946, we find MacMillan among the members of the Sadler's Wells touring company. Although his dancing knowledge would certainly have still been less than perfect, owing to the shortage of male dancers after the war, he would have been able to gain a technical grounding on the stage as well as a sense of the profession's routines. Although he was regarded as an artist of elegant and strong technique, he increasingly suffered from stage fright, so de Valois gave him a leave of absence. This turn of events spurred MacMillan to begin creating choreographies. His initial attempts came in the early 1950s and were judged to be quite promising, so he received several commissions from both Madam (*Somnambulism*, *Fragment*, *Danses Concertantes*) and Marie Rambert (*Laiderette*). Stylistically, these one-act ballets resembled the works of French new wave choreographer Roland Petit, but the young Scotsman soon found his own language and style. He was in close contact with the writers



Melnyik Tatyjana, Zhurilov Boris

and filmmakers of the era, and, like many members of his generation, was drawn into the post-war spirit of rebelliousness, which manifested itself in the choice of subject material for his ballets. He was interested in the topics of his own time, and had no wish to put fairy tales on the stage; in this respect, he was quite similar to Maurice Bejart and Jerome Robbins. He also had the opportunity to spend a season in New York with the American Ballet Theatre. After returning to Britain, he created his ballet *The Burrow*, in which, through the characters, he depicted the terror of wartime. This marked the first time he worked with the outstanding Canadian-born ballerina Lynn Seymour, who would long remain his muse. The Invitation related two young people's sexual awakening. Although the ballet world fundamentally supported MacMillan's ballets, the audience found them shocking, and sometimes even outrageous. This is not surprising, since MacMillan's manner of thinking and expressing himself placed both him and his work very far away from Ashton's ballets, which always radiated harmony and never brought everyday topics onto the stage.

MacMillan created his adaptation of *The Rite of Spring* in the early 1960s. The work itself is a defining element of the international dance repertoire. It provoked scandal at its world premiere in 1913, and only with Maurice Bejart's excellent 1959 interpretation did it begin its path to global popularity, making it one of the most frequently staged dance pieces today. MacMillan's version, similarly to Bejart's, places an emphasis on the rite itself, but a real ritual, rather than placing sexual fulfilment or the propagation of life at its centrepiece. This was further reinforced by the visual aspect, which was based on Aboriginal Australian magical hand painting and Monica Mason's excellent performance in the role of the "Chosen One". The other highly influential piece was Las Hermanas. Based on Federico Garcia Lorca's play *The House of Bernarda Alba* and premiered in Stuttgart, this ballet presents the tragedy of a family with a tyrannical mother in a way that is timely even in our own time. The many spasmodic and broken elements and steps perfectly express the message of the drama, which MacMillan choreographed to cembalo music.

MacMillan's first popular success was *Romeo and Juliet*, choreographed to Prokofiev's music in 1965. This was the first full-evening ballet of his career, mainly inspired by the London guest performance of the Moscow Bolshoi Theatre. The ballet was created for Christopher Gable and Lynn Seymour. The balcony scene was conceived first, and the two main characters performed it at a gala a year before the premiere. However, the management of Covent Garden, who had commissioned the work, changed the cast, as it was much easier to sell tickets with perennial British favourite Margot Fonteyn paired with Rudolf Nureyev, who had emigrated from the Soviet Union a few years before – a pairing that became legendary in Ashton's adaptation of *The Lady of the Camellias*.

Because of the change, made against his wishes, to the cast of *Romeo and Juliet* and his need for greater creative freedom, MacMillan decided to accept the position of ballet director at the Deutsche Oper in West Berlin. The tribulations of his ballet *Song of the Earth*, which is regarded as one of the

crown jewels of his oeuvre, also helped to propel him in this direction, since the management of Covent Garden would not allow him to stage Mahler's song cycle, finding it too long and extravagant. MacMillan would later finally stage his ballet, an eminent artist's meditation on mortality, in Stuttgart. MacMillan probably believed that in Berlin he would be able to both shape the life of the ballet and choreograph at the same time, thus putting the company on a footing that was as well organised as his friend John Cranko's Stuttgart Ballet. Instead, he had endless conflicts with both the opera side and the management, and the stress of putting on new premieres was continuously hanging over his head. In spite of this, for three seasons between 1966 and 1969, he managed to stage two great Russian classical pieces (*Sleeping Beauty* and *Swan Lake*), and still had time to prepare the one-act versions of his symphonic ballets *Concerto* and *Anastasia*, the latter being the purported story of the Czar's last remaining daughter. In the meantime, the Stuttgart Ballet also received new ballets from him: *The Sphinx* and *Miss Julie*.

In 1970, MacMillan returned to London and took over the directorship of the Royal Ballet from Ashton. Under his tenure – the beginning of which was marked by a financial crisis – he was compelled to merge the travelling ensemble into the larger permanent company. The leading British company was also opened up to foreign choreographers: the Royal Ballet was enriched by the work of Balanchine, Robbins, Cranko, van Manen, and many other artists, while MacMillan himself continued choreographing, and also allowed Ashton to continue his work for the stage. His works were clearly of two types. There were the ballets for a large stage, "serving" wider audiences, including the three-act versions of *Anastasia* (1971) and *Manon* (1974). The other group comprised one-act ballets, which in their diversity ranged from the lyrical (*Triad*, from 1972) and humorous (*Elite Syncopations*, 1974) to dark and aggressive pieces (1970's *Checkpoint* and *The Poltroon*, from 1972). During this period, he met his future wife, the painter Deborah Williams. Their daughter, Charlotte MacMillan, was born in 1973.

MacMillan's directorship lasted only seven years, as by 1977 he could no longer bear the administrative burdens of managing the ballet. He resigned but remained in the post of principal choreographer. His subsequent works grew increasingly dark. *Mayerling* (1978), with its historical subject matter (although sometimes totally ignoring historical reality), presents Crown Prince Rudolph suffering and wasting away as he progresses from his unsuccessful marriage to his double suicide with Maria Vetsera. *The Valley of Shadows* (1983) took the audience to Nazi concentration camps, while *Different Drummer* (1984) was based on Büchner's play *Woyzeck*. These lugubrious pieces turned the British audience away from him, but this did not perturb MacMillan, who instead found stages for his productions all over Europe. Compared to these, his *Requiem* (1976) composed to Fauré's music and Poulenc's *Gloria* (1980) were novel in style and easier for audiences to understand. Although, formally speaking, these are symphonic ballets, they still have specific messages. In the 1980s, MacMillan occasionally returned to ballets d'action; *Isadora* was one such work, although not a greatly successful one, as was

The Prince of the Pagodas. He created the latter for his last muse, the then 20-year-old Darcey Bussell. However, *The Prince of the Pagodas* has so far found its way to the hearts of only the British audience, and this ballet, based on the choreography of *Sleeping Beauty*, was unable to take root elsewhere in the world – probably because of Britten's music.

Although MacMillan was now creating fewer choreographies than he had done in his younger days, the pace of his life did not slow. He spent more and more time abroad, and accepted the positions of associate director of the American Ballet Theatre and the Houston Ballet, thus increasing awareness of his ballets in the United States. In 1991's *Winter Dreams*, he adapted Chekhov's *Three Sisters* on stage in a single act. This adaptation might be considered to be a summary similar to Frederick Ashton's *A Month in the Country*, which was based on the work by Turgenev. Both feature deep emotions, elaborate characters and a tight storyline accompanied by piano. But MacMillan did not abandon his rebellious nature, either, and created his ballet *The Judas Tree* in 1992. The biblical story updated to modern times and with typical MacMillanian views (mixed with film-like elements) is about betrayal and forgiveness, as well as the eternal fallibility of mankind.

MacMillan died on 29 October 1992. He suffered a heart attack during the first performance of the revival of *Mayerling*, with Irek Mukhamedov in the principal role. He was 62. Apart from Frederick Ashton, Sir Kenneth MacMillan was the most important figure in 20th-century British ballet. His more popular works (such as *Manon* and *Mayerling*) are danced all over the world, as there is a shortage of such full-evening dramatic ballets. However, it is not in these ballets where the true MacMillan can best be seen. As a choreographer, he was undeniably a genius, one who could create works of a high standard in almost every genre, as *Concerto* and *Elite Syncopations* are both excellent pieces. His psychological make-up made him inclined to dwell on the themes of violence and rebellion in his most conspicuous works, the opposite of what one would expect from ballet. Thus, MacMillan has to be regarded as an innovator in the areas of freedom of expression and the renewal of the language of dance. Previous choreographers – including Ashton, whose contrast with him could not be starker – saw ballet as an opportunity to express beauty and harmony, and thought of their works as something to please and entertain the audience. MacMillan, by contrast, did not concern himself – when he had the choice – with the audience at all. He was convinced that viewers would eventually understand his point of view, even if the process was a slow one and even if it started not in London, but in smaller cities. Perhaps this is why a British dance historian wrote that it would have been a much more fortunate state of affairs if the choreographer of *Onegin*, John Cranko, had become the director of the Royal Ballet, and MacMillan had gone to Stuttgart. While the lives of both men would probably have been easier, this is, of course, just idle speculation.

Today, MacMillan continues to amaze viewers of his ballets most of all through the extent to which he did his thinking through dance. On his stage, there are only movements, and no superfluous ideas

or distractions placed there for their own sake. In his ballets, the emphasis is always on the solo parts. The solos and duets are the representations of the characters' state of mind and the internal motives for their actions, while also revealing their relations to each other. With respect to the technical requirements of the dancing, they require both great strength, particularly where the men are concerned, and dedicated partner work, as no one had employed such difficult and acrobatic movements before MacMillan. In contrast to this, the parts of the corps de ballet are less interesting: they appear as mandatory features but not particularly like elements of the art form. When staging his ballets, MacMillan often worked with two artists: the Greek Nicholas Georgiadis (1923–2001) and South-Africa-born Yolanda Sonnabend (1935–2015).

MacMillan's *Manon*

Manon is undeniably one of the most important ballets d'action of the 20th century. It has been played in many countries, from London to St. Petersburg, and from Hong Kong to Australia, in spite of the fact that the Abbé Prévost's novel is no longer part of the general literary canon. Those who know the story usually first encountered it in Puccini's opera. The Abbé's work was the subject of widespread discussion in his own day, and those who could find a copy read it with interest and enthusiasm. Readers were touched by the noble knight's love, which never diminished despite every complication, and they perhaps disapproved of Manon. The story offers a glimpse, from a different perspective, into the life of French society before the revolution, and although it presents idealised figures, we can still find some common ground with our own era of decline: this similarity is individualism and the boundless pursuit of money and pleasures. Let us just remove the rococo shell from Prévost's work, and we can see the internal contents that were what most likely gripped MacMillan forty years ago.

MacMillan's ballet is not a ballet d'action of pleasing dances like *Cinderella* or *Sleeping Beauty*. This is the first full-length MacMillan opus, free from all restrictions, since in the case of *Romeo and Juliet*, it was the music and its dramaturgy that fundamentally determined the choreographer's scope, whereas in the case of *Manon*, he was able to choose music freely. Those watching the ballet for the first time will chiefly pay attention to the storyline and the spectacular dances. Those who see it a few more times will take note of the interesting and expressive duets, and those who become deeply immersed in it, watching it again and again, will find some new innovation at each viewing. The most obvious of these is how MacMillan reshaped Prévost's one-dimensional figures into real flesh-and-blood characters.

In the novel, Des Grieux is a respectable young man who gives up his serious studies and his hitherto sober way of life in order to love Manon, whom he cannot marry because of the difference in their

social status. Tiberge – who is Des Grieux's friend and, at the same time, a better version of himself – embarks on an ecclesiastical career, and the chevalier decides to follow suit after Manon proves to be unfaithful. Manon prevents through intrigue, going to the St. Sulpice Church before Des Grieux's ordination and using all her power of attraction to make Des Grieux change his mind. None of this appears in the ballet: there is no ecclesiastical career and no elopement with the girl, only love and suffering. Des Grieux on the dance stage is an extremely elegant aristocrat who becomes completely helpless when in love. He stands by Manon even when the girl pressures him into crooked behaviour. In contrast to the chevalier, Manon is the embodiment of beauty combined with depravity, a perfect amoral figure. She has no scruples to speak of and takes whatever she wants. And if this causes suffering or difficulties for others, she easily moves on. In the opening scene, she knows only one thing: she does not want to be a nun, and she is ready to do anything to avoid it. She seduces the old gentleman, then steals his money and flees to Paris with her lover, whom she met for the first time that same day. She soon realises what a powerful effect she has on men. When forced to choose between the still penniless Des Grieux, whom she genuinely loves, and the elder Monsieur G. M., who offers luxury and the status of a kept mistress, she does not hesitate at all. Again, it is only from the novel that we learn that she would be satisfied to accept an arrangement in which they all are kept by the wealthy Monsieur G. M. and live with him under the same roof as a "menage a trois". There is a reference to this in the ballet when Lescaut attempts to fill Des Grieux's pocket with the money that Monsieur G. M. has paid for Manon at the end of the first act.

By the second act, Manon is fully aware of what she is capable of in the world of wealthy men. She enjoys the fact that they are attracted to her and lose their heads over her. Perhaps she feels a bit of pity for Des Grieux, but it is only with stipulations that she is willing to run away with him a second time. This demand, of course, concerns money, as the chevalier will have to provide the finances necessary for a carefree life by cheating at cards. Manon is a truly fickle creature, one who is always "in love" with whoever she is currently with. Of course, even she cannot avoid her fate, and one of her former patrons takes revenge on her, accusing her of being a prostitute and having her arrested. In the book, the list of Manon's lovers is much longer. First, she cuckolds Des Grieux with Monsieur de B., and then along comes Monsieur G. M.; after being released from prison, she meets Monsieur G. M.'s son, whom she also deceives and robs, and even subjects to ridicule when she attempts to cheat on him in his own bed with Des Grieux. Stolen jewellery, unsettled accounts and huge financial demands colour her world.

In Act Three, we can see a completely different face to Manon. The long voyage by boat has been torture for her, and she no longer enjoys a life of luxury, something that was unthinkable earlier. Only two things remain that she has not lost: Des Grieux's love and her ability to attract men, especially the gaoler, even under such conditions. Her fate, similarly to that of other tragic heroines, seems to be sealed. The gaoler rapes her, perhaps the first time in her life when she has engaged in such an act



Palumbo Valerio, Zhumatayev Daniyar, Cottonaro Gaetano



against her will. Now she is treated as a prostitute. The sufferings break her body, but at least she dies in the arms of her beloved in the New World.

Compared to the two main characters, the figure of Lescaut is less important. His primary role is as Manon's brother, an opportunistic soldier with no principles at all, one who is ready to get involved in any swindle if it means financial gain for him. He knows which way the wind is blowing, and is even ready to sell his own sister. In the ballet, he appears both in high society and among thieves, and he moves with self confidence in both circles. He provides the only humorous moments of the ballet when he dances his famous drunken duet with his mistress.

Lescaut's mistress is entirely MacMillan's own invention, and does not appear in Prévost's novel. She is one of the courtesans who most likely come from the lower social classes and who can maintain the positions they have achieved through "great cleverness". That is, with respect to her sense of awareness, we see in her personality a sort of anti-Manon.

The elderly gentleman Monsieur G. M. is a bloodthirsty character from the novel and, using the terminology of Romantic ballets, the figure of fate. He is determined to take revenge on Manon, and he has the connections and the money to achieve this. He will not tolerate being made a fool of. In the novel he and Des Grieux's father separate the couple by keeping Manon under close guard so that she cannot be spirited off again. Massenet uses the name Guillot de Morfontaine in place of the character's initials in his operatic version of Manon, and in Puccini's work the character is called Geronte de Ravoir, but in Prévost's novel the name is not given at all. MacMillan himself insisted on using the initials found in the novel.

Mention must be made of one more character who appears in Prévost's novel, but in a completely different position. On the playbill he is listed as the captain of the prison, although in the English-language version he is simply a gaoler. In the novel. this figure is the nephew of the local governor, who is himself the leader of the New Orleans penal colony, and the young man is attracted to Manon from the day she arrives. As everyone believes that Manon is Des Grieux's wife, he does not try to approach her. When the chevalier tells the governor that Manon is not his wife, the gaoler demands total control over the prisoner, which he is granted by his uncle. We also know from the novel that Des Grieux fights a duel with the gaoler for Manon and wounds him. Believing him to be dead, he and Manon flee together from the penal colony. In the meanwhile, it turns out that the gaoler not only did not die, in keeping with the gentleman's code of conduct of the rococo era, he was also prepared to withdraw his claim to Manon, who nevertheless simultaneously dies.

MacMillan, however, explicitly introduces into the ballet the part about the gaoler raping Manon. Knowing the choreographer's powerful attraction to representing the realistic side of life, sometimes including violence, the explanation for this could be that he did not find Prévost's story suitable for the second half of the 20th century. It is also possible that MacMillan felt that after such a careless and immoral life, exile and poverty would not be sufficient punishment for Manon.

The language of dance and its innovations in Manon

MacMillan was a practitioner of the Neo-Classical style, which is based on the steps of Classical ballets but also takes a much more modern and freer approach. He would have had difficulty embracing a different style, as this is what he had learnt and internalised. He was a choreographer focusing on steps, who resolved everything with dance based on the strengths of the "British school".

The most important of his innovations is the new interpretation of duets. Earlier, in the late 19th century, the purpose of duets – the so-called pas de deux – was for the dancers to show their technical virtuosity to the audience. These grand duets, which can be found in *Swan Lake* and *Don Quixote*, have a standardised internal structure, from which deviations are impossible. This kind of orthodox (Classical) pas de deux went out of fashion in the early 20th century and was replaced by duets that followed the story and expressed emotions.

On MacMillan's ballet stage, these parts were developed even further and projected very deep psychological content, the spiritual nature of the characters and their current emotional state. It could be said that he expects a great deal from the dancers: their task is not simply to show off brilliant technique, but to perform extremely difficult steps and especially lifts combined with elements of acting. In the case of *Manon*, MacMillan was still at the beginning of this process, but the preliminary stages are clearly visible, and were developed further in *Mayerling*, staged only four years later.

The duets in *Manon* are especially difficult for male soloists, as the choreography contains lifts, drops and movements above the shoulder, all of which had hitherto been unusual to see on the ballet stage. All of Manon's and Des Grieux's duets contain such elements. Furthermore, MacMillan invented a style of dance in which ballerinas never touched the ground. We can see an example of that at the ball in the second act, when the gentlemen do not allow Manon to drop to the floor, but instead pass her on from hand to hand.

In this respect, the solos of the ballet are different from the duets, as it is the technique that dominates there, and the acting is only secondary. The unique features of the British school are evident here too, and this is what makes this ballet difficult for dancers from a different background to dance.

Starting around the beginning of the 20th century, choreographers increasingly took the view that the corps de ballet should be given a more independent role, rather than simply serving as a backdrop or counterpoint to the soloists. These ideas apparently did not have much influence on MacMillan. In his



Moreno Lagarda Josué, Yakovleva Maria

works, the corps de ballet essentially has two functions: it either establishes a milieu (e.g. the dance of the thieves in Act One) or simply performs an ornamental dance on the stage (e.g. the dance of the courtesans in Act Two). MacMillan's later works were criticised for treating the corps de ballet as a mandatory element that he would have been happy to leave out altogether.

After the premiere of *Manon*, some critics took the choreographer to task for having created prolonged full-company dances, including some segments with little grounding in logic, as well as for focusing on episodes that are not really critical (e.g. the prison scene) for advancing the plot. Although this is the job of the critic, they, generally speaking, found many faults in *Manon*, from the choice of music to the deficiencies in the characters. There are only two aspects on which almost everybody agreed: the excellence of the duets and the high standard of the dancers' performance at the premiere. It is for this reason that it bears mentioning that the first Manon was performed by Antoinette Sibley, Des Grieux by Anthony Dowell, Lescaut by David Wall and Lescaut's girlfriend by Monica Mason.

And why does this commentary you are reading contain so many strong opinions? Primarily because we regard *Manon* as one of MacMillan's most uniform works, the one that seems to be the most balanced in terms of its proportions. Moreover, in light of the past 50 years, we can state unequivocally that audiences have begun to warm to *Manon*, putting paid to Oleg Kerensky's opinion that "perhaps some of the pas de deux could be preserved as concert pieces, but the whole of Manon is not a ballet that anybody would like to sit through."

The Abbé's novel

Antoine François Prévost d'Exiles, or the Abbé Prévost, as he is better known, was born in Hesdin, Artois in 1697. From the Jesuits, he received a thorough education, in which his affinity for literature and languages was able to manifest itself early on. His lawyer father hoped that his son would choose a career in the clergy, but he only managed to be ordained after intense struggle and study. For him, the church became a kind of transient refuge where he could return whenever he was sated with the world. In those gallant days of the rococo, it was easy to become sated. Thus, our Abbé showed no hesitation in developing an acquaintance with life outside the confines of his ecclesiastical vocation: he drank and cavorted with his cronies, wore lace sleeves and ruffled cravats, courted and made love. He worked as a mercenary, newspaper editor, translator, domestic scholar, teacher, and preacher. Because of his unbridled lifestyle, he often had to flee from wherever he was; for example, to Holland after turning his back – for the second time – on the Benedictine community and finding his novel *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* had made a "stronger" impact on his peers than was prudent.

As Ernő Salgó wrote: "He scribbled down some 39 volumes worth of text: science, novels, news reports and scandal sheets, history, books on ethics and travel, originals, translations, compilations, popularisations: everything that he knew and quite a bit that he did not. In the meantime, in 1734, he reconciles with the church and returns to France. He writes and is paid for what he writes. He is banished again because of his scandal sheets. He travels around Belgium and the Netherlands, but then, twenty years before his death, he is allowed to return to his home country and can write under relatively normal conditions, especially when he becomes Prince de Conti's court priest." Prévost died in Chantilly on 23 December 1763, at the age of 66. He had been walking in a forest in Conti's estate when he suffered a stroke. It is alleged that a country surgeon, believing the writer to be dead, began to perform an autopsy on him in order to discover the cause of his death when Prévost regained consciousness, eventually expiring for good three hours later.

In addition to his previously mentioned output, two other significant literary achievements bear his name. One is the French translation of Richardson's novels, which were very fashionable in those days, and in the seventh volume of his series of novels, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, he published his novel *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731). The latter novel, which can be regarded as his principal work, was immediately banned, and perhaps it was due to this fact that it became so popular with the readers of the *ancien regime*. *Manon Lescaut* was not only banned in France, it was also included in the index of the Catholic Church, since it was also considered to be morally harmful to readers.

Today, it is as a novel of the rococo that literary scholars regard *Manon Lescaut*, containing as it does the archetype of the host of fallen women from later periods, from Marguerite Gautier to Madame Bovary, and even on to Anna Karenina and Nana. The 21st-century reader can see in Manon a character of weak moral fibre who loves luxury, and who actively pursues the physical side of love. The figure of the Chevalier Des Grieux is more difficult to understand today because, while Manon-types remain today, the character of the chevalier is too simple. His all-forgiving love for Manon is difficult to believe, but if we combine him with the figure of the sober Tiberge, who is his friend and, with his rationality, a perfect opposite of the chevalier, we get an actual flesh-and-blood human figure. With its storyline full of adventures and petty swindles, the novel shows the young lovers from the perspective of the *grande passion*, Des Grieux's perspective of mystical, invincible and blind love. And who was it who inspired the story? Probably the Abbé himself was both Des Grieux and Tiberge, in a single person, and it is his own adventures from 20 years earlier, when he left the Jesuits, that he is relating.



Scivener Louis, Yakovleva Maria

Prévost: Manon Lescaut

Excerpts

The day before I intended to leave, I was walking along with my friend, whose name was Tiberge, when we saw the Arras coach arrive, and out of idle curiosity we followed it to the inn where passengers are set down.

A few women got out and went straight indoors. But there was one very young one who waited alone in the inn-yard while an oldish man, who appeared to be in charge of her, was busy getting the luggage out of the boot. My modesty and reserve had been the admiration of all who knew me, and I had never so much as given a thought to the difference between the sexes, or more than a passing glance to any woman; but she seemed so lovely to me that then and there I was carried away by an overmastering passion. I had always suffered from the drawback of being over-shy and easily embarrassed, but far from being held back by this now I found myself confidently walking forward to meet the woman of my choice, the queen of my heart.

[...]

Mademoiselle Manon Lescaut (she told me that was her name), seemed gratified by this proof of the power of her charms, and I thought she was as deeply affected as I was. She admitted that she would be overjoyed to owe her freedom to me, for she found me most charming. She then asked who I was, and when I told her, her affection visibly increased because, being of humbler birth, she felt flattered at having such a man as me for a lover.

We discussed ways and means of belonging to each other, and after much thought agreed that the only way was to elope. The first thing was to dodge the watchful eye of her man, and, though he was only a hired servant, he was a person to be reckoned with. It was decided that I should hire a post-chaise during the night and bring it round to the inn very early before he woke up; then we would steal away, make straight for Paris and get married as soon as we arrived. I had all my savings, about fifty écus, and she had about twice as much. In our innocence we imagined that this sum would last for ever, and were confident that everything else would be equally satisfactory.

[...]

During the ten months of our stay in America I had learned enough about the country to know how the natives could be dealt with. It was quite possible to give oneself up to them and yet not go to a

certain death. I had even learned a few words of their language and something of their customs on the various occasions I had had of seeing them.

In addition to this slender resource there was another: the English, who, like us, have trading stations in this part of the New World. But the distances were frightening; in order to reach their colonies we had to traverse great stretches of desert several days' journey in extent, and cross mountains so high and steep that they were difficult to negotiate even for the toughest and hardiest of men. Nevertheless I clung to the hope that we might make use of these two resources: the savages might help us to reach our objective and the English might welcome us into their homes.

We walked on as long as Manon's courage kept her going, that is to say about two leagues, for her matchless devotion made her refuse to stop sooner, At last, overcome by weariness, she had to admit that she could not go on any further.

Night had already fallen. We sat down in the middle of a great plain, not having been able to find a single tree to shelter us.

Her first care was to change the bandages she had tied on my wound before we set out. It was useless for me to try to stop her, and it would have put the finishing touch to her troubles if I had refused her the satisfaction of seeing me comfortable and out of danger before thinking about her own welfare. For some time I let her have her way, but I did so in silence and felt ashamed. But when she had satisfied all the promptings of her love, how eagerly I let mine have their turn! I stripped off my clothes and laid them beneath her so that she might feel the ground less hard. Despite her protests, I made her let me do everything I could think of to lessen her discomfort. I warmed her hands with my burning kisses and the heat of my breath, and spent the whole night watching over her and praying Heaven to grant her soothing and peaceful sleep. Oh God, how sincere and heartfelt were my prayers, and by what harsh decree did You decide not to lend ear to them!

Translated by Leonard Tancock

The path of the ballet from concept to stage

The idea of adapting *Manon* for the stage had been gestating in MacMillan's mind for a long time; he had seen Jean Aurel's film *Manon 70*, premiered in 1968, and his set designer friend Nicholas Georgiadis had suggested he base a work on this thematic material. According to dance historian

Jann Parry, the idea was first offered to Frederick Ashton, who rejected it, as he had created a choreography for *The Lady of the Camellias* entitled titled *Marguerite and Armand* for Fonteyn and Nureyev in 1963, and did not want to do another "opera adaptation". MacMillan, however, went for the subject and quickly threw himself into planning. In early 1973, he already knew that he would be creating a new ballet, so he smuggled copies of a book onto the dressing tables of two of his favourite soloists: Antoinette Sibley and Anthony Dowell. The books contained two works in a single volume: Prosper Merimée's *Carmen* and Abbé Prévost's *Manon Lescaut*. He asked his colleagues to guess which of the two he wanted to create a ballet for. They both were able to sense which one would be the source for the new ballet.

When a choreographer wishes to create a completely new piece, he can basically choose from two options: he either commissions someone to compose new music, which will probably be completed more slowly, or he uses existing sources. The story of Manon Lescaut has been set to music by several composers: Auber composed a comic opera (1856), Massenet (1884) created an opera in the style of the French grand opera, while Puccini premiered his opera, which was based on his own ideas, in 1893. Thus the available selection was quite wide. MacMillan could have chosen any of these. The history of dance includes precedents for approaches to each option: Fokin staged Rimsky-Korsakov's *The Golden Cockerel* with dancers while retaining the vocal parts. When Ronald Hynd created a ballet from *Die lustige Witwe*, almost the entire score was arranged for symphony orchestra. MacMillan preferred the method that his friend John Cranko, head of the Stuttgart Ballet, had chosen. Although Cranko staged a ballet version of *Onegin* in 1965, he did not use the music from Tchaikovsky's opera of the same name, but instead commissioned Kurt-Heinz Stolze to combine and arrange Tchaikovsky's piano pieces and other composition into one piece according to Cranko's requirements. MacMillan decided to choose from the existing material in the sense that he opted for Massenet's music, but ended up not using a single note from the composer's 1884 opera in the ballet's music. In an interview published in The Guardian on 6 March 1974, he stated that he consciously wanted to avoid comparisons between the opera and his ballet, and that his original intention was not to make the ballet an adaptation of the opera, but rather of the novel itself.

The final musical material was selected and arranged from Jules Massenet's works by Leighton Lucas (1903–1982) and MacMillan, and then Lucas orchestrated them in order to ensure that the ballet would have a uniform musical sound. Lucas had had an interesting career, having been in his youth, for two years, a dancer in Diaghilev's ballet under the stage name Lukine, and was not yet 20 when he advanced to become a ballet conductor. Later on, he began to compose, especially film music and religious works. MacMillan created the choreography for *Manon* very rapidly: he began work in October of 1973, and the premiere was held on 7 March 1974.

Lucas's arrangement has been replaced by that of Martin Yates (1958–). Yates is a universal artist who conducts operas, ballets, musicals and symphonic works in leading theatres and concert halls all around the world. In 2011, he created a new arrangement for Manon that has since been heard all over the globe. In 2013, he also revised the score of Minkus's *Don Quixote* for the Royal Ballet, making it sound much different than the original. Carlos Acosta is credited as choreographer of this production alongside Marius Petipa.

Jules Massenet, the composer

Massenet was born in the French village of Montaud on 12 May 1842. He was baptised as Jules Émile Frédéric, but he hated his first given name all his life. He was born into a large family with altogether 12 children, of whom he was the youngest. Although his father had high-born relatives, he himself provided for his family by running an ironmongery. Unfortunately, the father was financially ruined in 1848 and soon died, so the family moved to Paris. Massenet entered the famous Paris Conservatoire in 1852. Seven years later, he won first prize at a piano competition, and then began learning composition with Ambroise Thomas. It appears that Massenet enjoyed good fortune from a young age, since he not only received recognition, he could also earn money: he had private students, played the piano in cafes and the timpani in orchestras. He was incredibly enthusiastic about his work; his contemporaries reported about him that, almost immediately after each composition lesson, he would bring them the waltzes and other short pieces attesting to his mastery of the new material and his vivid imagination. In 1863, he even won the famous Prix de Rome, which meant that he would have the opportunity to spend two years in Rome. He got to know Ferenc Liszt and travelled around, all the while continuously composing music. He visited Hungary and German-speaking areas as well. After getting married, he returned to Paris to conquer the musical stages. His operas were premiered one after the other (*La grand'tante*, *Esclarmonde*, *Don César de Bazan*), but he was not yet able to achieve lasting success.

He was 36 when he was appointed to be a teacher of composition at the Conservatoire, where he taught a number of composers, including Gustave Charpentier, Ernest Chausson, and Reynaldo Hahn. After Thomas's death, he was offered the position of director of the Conservatoire, but he declined and even gave up teaching because he wanted to devote more time to his own work. And this time was needed indeed, as he worked tirelessly: rising at 5 in the morning and staying up late. He died in Paris in 1912, after a life full of work and success, at the age of 70.

Today, he is primarily known for his operas, of which he composed many, on a wide range of subjects. He composed operas drawn from biblical (*Hérodiade* – 1881), literary (*Manon* – 1881, *Werther* – 1892,



Melnyik Tatyjana, Balázsi Gergő Ármin

Don Quixote – 1892), medieval (*Le Cid* – 1885), fairy tale (*Cinderella* – 1899) and classical (*Thaïs* – 1894) sources. While most of these works follow the style of, French grand opera, Wagner's impact cannot be denied either. What is common to them is the presence of catchy melodies, excellent arrangement techniques and the wide range of emotions of Late Romanticism. Of his large number of works, scarcely a dozen are played these days, and quite rarely, usually in French-speaking countries. But it would be a mistake to think that Massenet created great pieces only in this one genre. His songs (of which he composed nearly 200) are worthy of note, as are his ballets (*Le carillon*, *Les rosati*, *Cigale*, *Espada*) and his suites for orchestra, church music and chamber music pieces; he even composed a piano concerto. In the 1950s, it became fashionable to denigrate Massenet's work, branding his compositions as superficial and boring. Fortunately, the general judgement of his work is no longer so harsh, but there is still a lot to discover in Massenet's oeuvre as it holds innumerable surprises in store for us.

MacMillan's ballet contains excerpts from several pieces by Massenet. Some are orchestral arrangements of a song (*Crépuscule*) and an opera aria (*Reste au foyer, petit grillon* from *Cinderella*). There are many symphonic parts from various suites (*Scènes pittoresques*, *Scènes Alsaciennes*, and *Scènes dramatiques*) and operas. The orchestral operatic segments are from preludes (*Griselidis*) and ballet interludes (*Thaïs*, *Le roi de Lahore*). The musical material contains liturgical music as well (*La Vierge*, a "légende sacrée"). The most memorable tune in

the ballet is probably the *Elegy*, which is from the ancient tragedy *Les Erinnyes*. It can be heard more than once: first when Manon and Des Grieux dance together for the first time in the first act, and then the same music is played again during Des Grieux's sorrowful solo when Manon rejects him in the second act.

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* **Gara Márk**
Angol fordítás *English translation by* **Hegedűs Gyula, Arthur Roger Crane**
Fotók *Photos:* **Berecz Valter, Nagy Attila**
Képszerkesztő *Photo editor:* **Solymosi Tamás**
Megjelent 2015-ben *First published in 2015*
Frissített kiadás: 2025 *Revised edition: 2025*



Tanykpayeva Aliya, Timofeev Dmitry

STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS

AXIÁL · BMW · Herend 200 · MTVA · MVM · Raiffeisen Bank

ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS

BOSCH · rexroth A Bosch Company · Dr. Feith Zoltán · K&H · TRESemmé USED BY PROFESSIONALS

opera.hu | facebook.com/Operahaz | @operabudapest