



les ballets DE MONTE-CARLO



RIMSKY-KORSAKOV

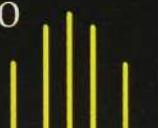
Schéhérazade



BORODINE

Danses polovtiennes

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
Direction : DAVID GARFORTH



LES BALLET RUSSES

SCHÉHÉRAZADE

S'il est un ballet qui symbolise le charme exotique et le prestige des Ballets Russes, c'est bien *Schéhérazade*, qui fut présenté par Diaghilev lors de sa deuxième saison de ballet à Paris en 1910. Ce spectacle naquit de discussions tenues à St. Pétersbourg à la suite des premiers triomphes des danseurs russes à Paris pendant l'été 1909. L'idée de changer le scénario de Rimski-Korsakov dans sa suite d'orchestre, fut débattue par les collaborateurs de Diaghilev : le chorégraphe Michel Fokine, le décorateur Léon Bakst, et Alexandre Benois qui soutenait avec quelque raison que l'idée venait de lui. En même temps, la famille du compositeur, vingt-deux années après que Rimski en eut écrit la partition, protesta contre le fait d'imposer un nouvel argument. Il est pourtant certain que le récit des voyages de Sindbad, qui inspira Rimski-Korsakov, ne convenait pas au ballet, alors que la nouvelle narration du ballet collait bien à la musique (avec la suppression du troisième des quatre mouvements de la suite). Finalement, le sensationnel du ballet et les décors non moins remarquables de Bakst ont totalement convaincu le public, et la question du nouveau scénario fut définitivement réglée par le critique M.D. Calvo-coressi, qui rappela que J.S. Bach a bien « demandé à un même morceau de musique d'exprimer dans un cas les plaisirs de la chasse, et dans un autre cas la ferveur religieuse d'une âme transportée par la prière. »

Le premier mouvement de cette suite de Rimski sert d'ouverture. À la levée du rideau nous apercevons un harem, avec le Chah Shahriyâr et son frère Shab Zeman entourés d'odaliskes et d'eunuques et de Zobeïde, la concubine favorite de Shahriyâr. Les deux frères simulent leur départ à la chasse ; mais c'est une ruse pour observer leurs femmes. En effet, après leur départ, celles-ci soudoient le chef des eunuques pour qu'il libère les esclaves mâles de leurs quartiers. Parmi eux se trouve l'Esclave Doré, amant de Zobeïde. Une orgie s'ensuit, au plus fort de laquelle les deux princes reviennent avec leur suite et procèdent à un terrible massacre, tuant femmes et esclaves. Zobeïde demande grâce, et Shahriyâr, ému par sa beauté, est tenté de pardonner. Mais son frère montre le cadavre de l'Esclave Doré : Zobeïde saisit alors un poignard et se tue (cette fin remplace bien le naufrage de Sindbad dans la version originale).

Schéhérazade connut un succès absolu auprès du public de l'opéra parisien. Le drame vivant, que Fokine exprima aussi bien par le mime, naturaliste et fluide, que par la danse, constituait un coup d'audace en chorégraphie. Les créations non moins châtoyantes de Bakst, sur le thème du «paon» (certainement le décor le plus audacieux jamais créé pour les Ballets Russes) eurent un immense impact — applaudies dès le lever du rideau — qui dépassa le cadre du théâtre. L'orientalisme de Bakst a déclenché une vogue qui toucha la couture — Paul Poiret a adapté les nuances et les formes des costumes au monde de la mode — et inspira la décoration intérieure, qui adopta les couleurs brillantes de l'ara et insuffla à la vie sociale, du coussin au bal privé, un goût pour tout ce qui était oriental. Aucune création des Ballets Russes n'eut plus d'influence que *Schéhérazade* dans les années précédant la Grande Guerre. La première distribution comprenait Ida Rubinstein, une élève particulière de Fokine, d'une beauté sculpturale, qui jouait son rôle, presque du mime, avec dignité et passion. L'Esclave Doré était Vaslav Nijinsky, dont le «manque de virilité» (selon Fokine) n'enfrait nullement son aptitude à suggérer énergie et passion immenses, et sa manière « presque féline de bondir en douceur en étirant son saut sur une grande longueur. »

Schéhérazade correspondait trop bien à son époque. Diaghilev finit par ne plus aimer ce ballet, attendant les années vingt avant d'envisager une reprise, cette fois avec de nouveaux décors conçus par Matisse. C'est une pièce qui, de nos jours, ne nous semble plus crédible. Elle ne survit qu'en vertu des décors de Bakst, de la splendeur de la musique de Rimski-Korsakov, et par le souvenir persistant du «choc» qu'elle provoqua.

CLEMENT CRISP

Traduit de l'anglais par Judd Sweeney

Bien des gens pensent que l'œuvre de Rimsky-Korsakov se limite à deux ou trois partitions, dont *Schéhérazade*. Cela prouve, sinon la difficulté que ses nombreux et splendides opéras ont toujours rencontrée pour s'imposer chez nous, du moins que la danse est étroitement liée à l'image du compositeur. Pourtant, *Schéhérazade*, conçu en 1888, ne devait être qu'un poème symphonique. Rimsky-Korsakov s'inspira pour cela d'une série d'épisodes et de gravures des «Mille et une Nuits», sans lien chronologique précis et, comme il le dit lui-même, «éparpillés sur les quatre mouvements de la suite». Aucun leitmotive pour rallier les images choisies, en l'occurrence *La mer et le bateau de Sindbad*, *Le récit fantastique du Prince Kalender*, *Le Prince et la Princesse*, *La tête à Bagdad* et *Le bateau se brisant sur les rochers*. Tout juste un thème de *Schéhérazade* au violon suggérant qu'elle raconte l'aventure au Sultan, tout le reste n'étant que motifs musicaux servant aux différents développements, mais tout cela paré de couleurs orientales sublimées par une géniale orchestration.

Lorsqu'il conçut le livret du ballet que Michel Fokine allait réaliser pour la saison des Ballets Russes de Diaghilev à l'Opéra de Paris en juin 1910 dans des décors et des costumes de Léon Bakst, Alexandre Benois imagina sa propre histoire, ne gardant que les trois premières parties de l'œuvre : dès le départ du Sultan Shahriyâr, sa concubine Zobeïde fait ouvrir les portes du harem et libérer les esclaves noirs sauf son favori. Le retour inopiné du Sultan entraînera la mort de celui-ci, avant que Zobeïde ne se poignarde. Ida Rubinstein incarnait Zobeïde, Bulgakov Shahriyâr et Nijinsky l'Esclave Noir. Dans ses mémoires, Bronia Nijinska décrit son frère comme « fabuleux sous ce nouvel aspect, le corps couvert d'un maquillage gris-

bleuté, et incroyable dans les mouvements qu'il avait imaginés pour lui-même, mi-serpent mi-panthère... Il portait de larges pantalons de brocard doré serrés aux chevilles. Des bracelets d'or cerclaient ses bras et ses chevilles ; des bijoux scintillaient à ses doigts et à ses orteils ». Le ballet fut un triomphe, qui contribua beaucoup à établir la réputation de Bakst, notamment, à Paris.

GÉRARD MANNONI

LES DANCES POLOVTSIENNES du PRINCE IGOR

À partir de 1906, Serge Diaghilev fait connaître à Paris divers aspects de l'art russe, notamment avec une grande exposition de peinture et d'objets russes (1906), des concerts superbes (1907), et une saison (1908) d'opéras, russes, où Fédore Chaliapine brillait dans une mise en scène magnifique de *Boris Godounov*. Ces productions rencontrent, bien entendu, un immense succès, si bien que, pour la saison 1909, Diaghilev ajouta à l'opéra du ballet. En réalité, à l'origine, ce n'était pas du ballet, mais plutôt un opéra entier, *Le Prince Igor* de Borodine, que Diaghilev espérait mettre sur scène, à nouveau avec Chaliapine dans le rôle principal.

Le Prince Igor est, selon les mots de Borodine, un «opéra épique russe» se déroulant dans la Russie du douzième siècle, basé sur un poème chanté de l'époque, et qui relate les conflits entre des héros russes et la horde barbare polovtsienne. Borodine a travaillé sur sa composition entre 1869 et 1887, date de sa mort. La partition fut ensuite aboutie et orchestrée en partie par Rimski-Korsakov et Glazounov, pour être mise sur scène en 1890. En planifiant la saison 1909, Diaghilev et ses conseillers avaient bien l'intention de présenter *Le Prince Igor* à Paris. Alexandre Benois en dit : « Tout notre groupe aimait beaucoup la musique du *Prince Igor*. Aussi, regrettions-nous profondément d'avoir eu, pour diverses raisons, à exclure l'opéra entier de notre répertoire parisien. Cependant, Diaghilev n'avait pas le cœur à abandonner les *Dances Polovtsiennes*, et en les gardant, il manifesta son intuition innée. C'est précisément cette production mi-ballet, mi-opéra qui inspira la plus vive émotion chez les spectateurs. Les Parisiens furent enchantés par la musique, par la brillance asiatique de l'ensemble et aussi par le décor poétique de Roerich représentant une soirée torride dans les steppes. Mais ce qui les transportait le plus, c'était la sorte de folie orgiaque que le chorégraphe Fokine sut insuffler à ses danseurs. À la fin, Sophie Fedorova, comme possédée, conduisait la danse et ses compagnons, eux-mêmes saisis par les rythmes frénétiques de la musique, alors que le chef d'orchestre, Emil Cooper, semblait sur le point de passer par-dessus la rampe des feux, et que la salle criait et sautait de joie... ». La détermination de Diaghilev de montrer ce deuxième acte de l'opéra, là où les guerriers et leurs femmes font étalage de leur puissance et de leur vitalité devant leurs prisonniers russes, fut l'occasion pour les danseurs russes de goûter leur premier grand triomphe. Menés par Adolph Bolm, représentant le chef guerrier, et par la brillante danseuse de caractère moscovite, Fedorova, les Polovtsiens, par leur puissance sauvage, ont stupéfait Paris avec une danse d'un genre jamais vu en occident. À partir de cette date — le 19 mai 1909 —, les danses de Fokine sont devenues un élément standard du répertoire des Ballets Russes. Lorsque la troupe de Diaghilev se dispersa

4

après la mort de son fondateur en 1929, *Les Danses Polovtsiennes* continuèrent à être représentées par les différentes compagnies des Ballets Russes qui se succéderent et, plus tard encore, par de grandes compagnies capables de proposer des danseurs masculins d'une puissance à la mesure de l'œuvre.

Il est à noter que pour la première mise en scène du *Prince Igor*, en 1890 au Théâtre Maryinsky de Saint-Pétersbourg, le chorégraphe était Lev Ivanov, mieux connu de nos jours pour son *Casse-Noisette* et ses scènes au bord du lac dans *Le Lac des Cygnes*. Ses danses du *Prince Igor* ont survécu en occident dans les mises en scène de Nikolaï Sergueïev, régisseur de ballet au Maryinsky à ce moment-là. Elles étaient d'une qualité remarquable, même si les représentations n'étaient pas toujours au niveau de la chorégraphie.

CLEMENT CRISP

Traduit de l'anglais par Judd Sweeney

On ignore souvent que lors de la création de l'opéra de Borodine *Le Prince Igor* au Théâtre Maryinski de Saint-Pétersbourg le 4 novembre 1890, la chorégraphie des *Dances Polovtsiennes* était signée par Lev Ivanov, voué décidément à un semi-oubli puisque l'on songe toujours aussi à Marius Petipa plus qu'à lui pour *Le Lac des Cygnes*. C'est pour la production de la première saison des Ballets Russes à Paris en 1909 que Fokine fut chargé de réaliser une nouvelle chorégraphie de ce divertissement donné au milieu de l'opéra par le Khan Konchak pour divertir ses prisonniers, Igor et son fils.

L'œuvre oppose en effet deux univers, celui des Russes et celui des Polovtsiens. Pour les caractériser, Borodine s'est efforcé de remonter à des sources folkloriques, effectuant d'ailleurs un travail plus approfondi et original pour les Russes, l'univers des Polovtsiens n'étant finalement marqué que d'assez traditionnelles couleurs orientales, mais, dans le cas particulier des «Dances», avec un très grand soin porté aux variations rythmiques et à tout ce qui pouvait différencier, tant dans la dynamique, la thématique ou l'orchestration, la séduction, voire la lascivité des femmes et l'agressivité des hommes. À Paris, le 19 mai 1909, Chaliapine chantait le rôle du Prince Galitzki, Fedorova, Smirnova et Bolm dansaient les rôles de solistes du ballet. Danseuse dans la compagnie, Bronia Nijinska se rappelle en ces termes la création de ces danses : « Adolf Bolm conduisait la horde de sauvages guerriers dans son rôle de Tartare barbare, rôle qu'il créa avec une telle puissance artistique et dansa avec une force si débridée et un tel brio que personne ne l'y égala jamais... ce soir-là, nous étions tous stimulés par l'ambiance grisante du théâtre et nous avons dansé avec le feu et la fougue de Tartares sauvages et indomptables. Dans le final des *Dances Polovtsiennes*, en nous ruant follement, à la fin, vers le public comme pour l'attaquer, je me rappelle avoir eu le sentiment qu'il me fallait freiner mon élan à l'avant-scène, sous peine d'être projetée directement dans le public, ou au moins de finir la danse dans la fosse d'orchestre ».

GÉRARD MANNONI

5

LES BALLETTS DE MONTE-CARLO

sous la Présidence de Son Altesse Sérénissime la Princesse Caroline de Monaco

Directeur-chorégraphe : Jean-Christophe Maillot

MONTE-CARLO : UN CREUSET POUR LA DANSE

C'est en 1909 que Serge de Diaghilev donna, à Monte-Carlo, les premières représentations des «Ballets Russes», présentant les œuvres somptueuses de Michel Fokine, chorégraphe de la Compagnie. Mais c'est en 1911 que la troupe s'y établit, sous le patronage de la Princesse héritière de Monaco. Le Rocher deviendra alors son port d'attache, lieu de résidence et de villégiature, laboratoire de recherches où se concencent et se succèdent d'exceptionnelles créations. Cette «belle époque», où le risque se prenait à l'aune des rencontres artistiques, se terminera avec la guerre de 1914.

Diaghilev, exilé en Suisse, s'efforce dès 1915 de reconstituer sa troupe. En 1920, elle réapparaît à Monaco. Serge Lifar la rejoint en 1923, suivi, l'année suivante, de George Balanchine qui créera pour elle dix œuvres nouvelles, dont *Le Chant du rossignol*, *Barabau*, *Le Triomphe de Neptune*, *La Chatte*, *La Pastorale*, *Apollon Musagète*, *Le Bal*.

En 1929, après la mort de Serge de Diaghilev, la prestigieuse compagnie se dissout et trois ans plus tard, sous l'égide du Théâtre de Monte-Carlo, se constituent les «Ballets Russes de Monte-Carlo», dirigés par René Blum et le Colonel Wasili de Basil. Fidèles à «l'esprit maison», ils y invitent des artistes comme André Derain, Christian Bérard, Juan Mirò ou Raoul Dufy, engagés pour créer costumes et décors. Le Colonel de Basil quitte la troupe en 1934 pour monter sa propre compagnie. Resté seul aux commandes, René Blum fonde la deuxième compagnie des Ballets Russes de Monte-Carlo et rappelle le chorégraphe Michel Fokine, le premier chorégraphe de Diaghilev. Les grandes capitales accueillent la troupe, reçue, en 1936 au Metropolitan Opera de New York, grâce à l'appui d'un mécène, le marquis de Cuevas. Mais la compagnie ne retournera pas en Europe, la seconde guerre mondiale en rendant le maintien difficile.

Plusieurs tentatives seront faites pour la reconstituer : en 1942, sous la direction de Marcel Sablon, se créent «Les Nouveaux Ballets de Monte-Carlo» ; en 1945, c'est Serge Lifar qui prendra la direction artistique du «Nouveau Ballet de Monte-Carlo». Enfin, en 1947, le Marquis de Cuevas rebaptise la Compagnie «Grand Ballet de Monte-Carlo» pour lui donner, trois ans plus tard, son propre nom. Prenant son autonomie sous le nom de «Ballets du Marquis de Cuevas», la troupe se détache alors de la Principauté.

Il faudra attendre 1985 pour que renaisse une nouvelle compagnie de ballet à Monaco, par la volonté de son Altesse

Sérénissime la Princesse Caroline de Monaco, réalisant ainsi le vœu exprimé par sa mère, son Altesse Sérénissime, la Princesse Grace de Monaco. Soucieuse d'en faire une Compagnie de haut niveau, tournée vers la création et inscrite de plain-pied dans son temps, la Présidente des Ballets de Monte-Carlo en confiera la création à Ghislaine Thesmar et Pierre Lacotte, relayés en 1988 par Jean-Yves Esquerre et, depuis 1993, par le chorégraphe Jean-Christophe Maillot.

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT

Né en 1960, il étudie danse et piano au Conservatoire National de Région de Tours, sa ville natale. Après une incursion au cinéma, en 1972, dans le rôle-titre du film de Michel Boisrond «Le Petit Poucet», il passe trois ans à Cannes, dans l'École de Rosella Hightower, où il crée entre autres «Mort à Venise» d'Anton Dolin. En 1977, il est lauréat du Prix de Lausanne, ce qui lui vaudra, un an plus tard, d'être engagé par John Neumeier au Ballet de Hambourg. Il y restera jusqu'en 1983 comme soliste et interprétera les premiers rôles des créations de ce chorégraphe, notamment dans *La Belle au Bois Dormant*, *Song Fest*, *Age of Anxiety*, le *Songe d'une Nuit d'Eté*, *La Dame aux Camélias*, *la Passion selon saint Matthieu*, ainsi que de John Cranko *La Mégère Apprivoisée*, et de Murray Louis *Stravinsky Montage*.

Revenu à Tours, à la suite d'un accident, il est nommé, en 1983, chorégraphe et directeur du Ballet de Tours, qui devient officiellement, en 1989, Centre Chorégraphique National. Jean-Christophe Maillot créera pour cette compagnie une vingtaine de ballets, dont un *Juliette et Roméo*, présenté en 1986, à Paris, au Théâtre de la Ville. Il est, durant cette période, invité comme chorégraphe par le Jeune Ballet de France, le Ballet du Nord, le Ballet du Rhin, les Ballets de Monte-Carlo, la Compagnie Introdans (Hollande), le Ballet de l'Opéra de Rome et le Nederlands Dans Theater de Jiri Kylian.

En 1993, Jack Lang, alors Ministre de la Culture, le distingue comme Chevalier de l'Ordre des "Arts et Lettres" et la Princesse Caroline de Monaco l'invite à prendre la direction des Ballets de Monte-Carlo. Jean-Christophe Maillot découvre, dans ce lieu qui sut accueillir, en leur temps, les célèbres Ballets Russes de Serge Diaghilev, une grande liberté de pensée, une ouverture sur l'art, une rencontre chaleureuse avec l'orchestre qui scelle sa profonde relation à la musique et surtout des danseurs dont l'excellence et les hautes qualités techniques lui permettent de développer ce qui, à Tours, était en chantier : l'exploration extrême du vocabulaire et de la technique "classique".

De 1993 à 1996, des pièces comme *Home, sweet Home*, *Dov'è la Luna*, *Vers un Pays Sage* et *Duo d'Anges* marquent une avancée définitive dans l'écriture du chorégraphe et tissent une complicité de plus en plus grande entre le Directeur et sa Compagnie qu'il mène six mois par an à travers le monde, de capitale en capitale (en trois ans les Ballets de Monte-Carlo auront conquis, entre autres villes, Londres, Paris, Lisbonne, Madrid, Le Caire et New York) avant de la ramener à Monaco où la troupe prend ses quartiers le restant de l'année pour une saison de spectacles et de créations. En couronnement de cette politique, les Ballets de Monte-Carlo ont reçu en 1996 le Prix "Danza e Danza" décerné par la critique italienne à la meilleure compagnie internationale de danse de l'année.

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Depuis sa fondation en 1863, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo occupe une place de choix dans la vie musicale internationale. Son histoire est l'une des raisons — mais non la seule — de sa célébrité. Pour juger de cette lignée exceptionnelle il suffit de citer quelques noms, qui, à eux seuls, constituent autant de lettres de noblesse ; noms qui sont ceux des grands chefs qui l'ont dirigé : Arturo Toscanini, Dimitri Mitropoulos, Bruno Walter, Richard Strauss, Victor de Sabata, Thomas Beecham, Erich Kleiber, Leopold Stokowski, Charles Münch, Sir John Barbirolli, Paul Kletzki, Eugen Jochum, et, plus près de nous, Leonard Bernstein, Wolfgang Sawallisch, Kyril Kondrachine, Zubin Mehta, Rafaël Kubelik, Sir Georg Solti, Lorin Maazel. Avant James DePreist qui en est l'actuel directeur musical, Paul Paray, Louis Frémaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Matacic, Lawrence Foster et Gianluigi Gelmetti en ont été successivement les chefs titulaires.

Que ce soit en tant qu'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo ou sous sa dénomination actuelle (depuis 1980) d'Orchestre Philharmonique, la phalange monégasque a joué et joue encore un rôle de premier plan dans la création lyrique, chorégraphique et symphonique contemporaine. Là encore les noms parlent d'eux-mêmes : Berlioz, Massenet, Saint-Saëns, Fauré, Puccini, Ravel, Sauguet, Debussy, Milhaud, Auric, Jean-Michel Damase, Renzo Rossellini, Andrej Panufnik, Daniele Zanettovich, Christopher Brown, Virgilio Mortari, Marcel Mihalovici, Gianpaolo Coral, Luis de Pablo, Krzyztof Penderecki, Paul Cooper, Charles Chaynes, Sergio Rendine, Thierry Escaich, Robert Beaser, John Casken.

Ainsi, l'Orchestre Philharmonique a-t-il toujours su conjuguer ensemble tradition et modernité au sein d'une politique générale particulièrement dynamique, comme en témoigne la multiplication de ses tournées à l'étranger : Etats-Unis, France, Belgique, Suisse, Autriche, Grande-Bretagne, Allemagne et Espagne ; participation aux festivals de Dresden, Leipzig, Prague, Montreux, Lucca, Ravenne, Menton, Aix-en-Provence, Lyon, Lisbonne, Ankara, Athènes. Par ailleurs, l'Orchestre qui collabore régulièrement avec les grandes chaînes de télévision, a reçu plusieurs prix du disque, français et étrangers, pour les nombreux enregistrements qu'il a effectués.

Directeur de l'Orchestre depuis 1980, René Croisé a tout mis en œuvre — avec la haute approbation de S.A.S. le Prince Rainier III — pour que cette formation musicale renommée poursuive une vie à la hauteur de son histoire. Discipline, solidarité, haute qualification professionnelle de tous ceux qui participent à cette grande aventure artistique, apparaissent comme autant de « vertus » qui laissent présager de nouvelles étapes sur la voie du prestige.

DAVID GARFORTH

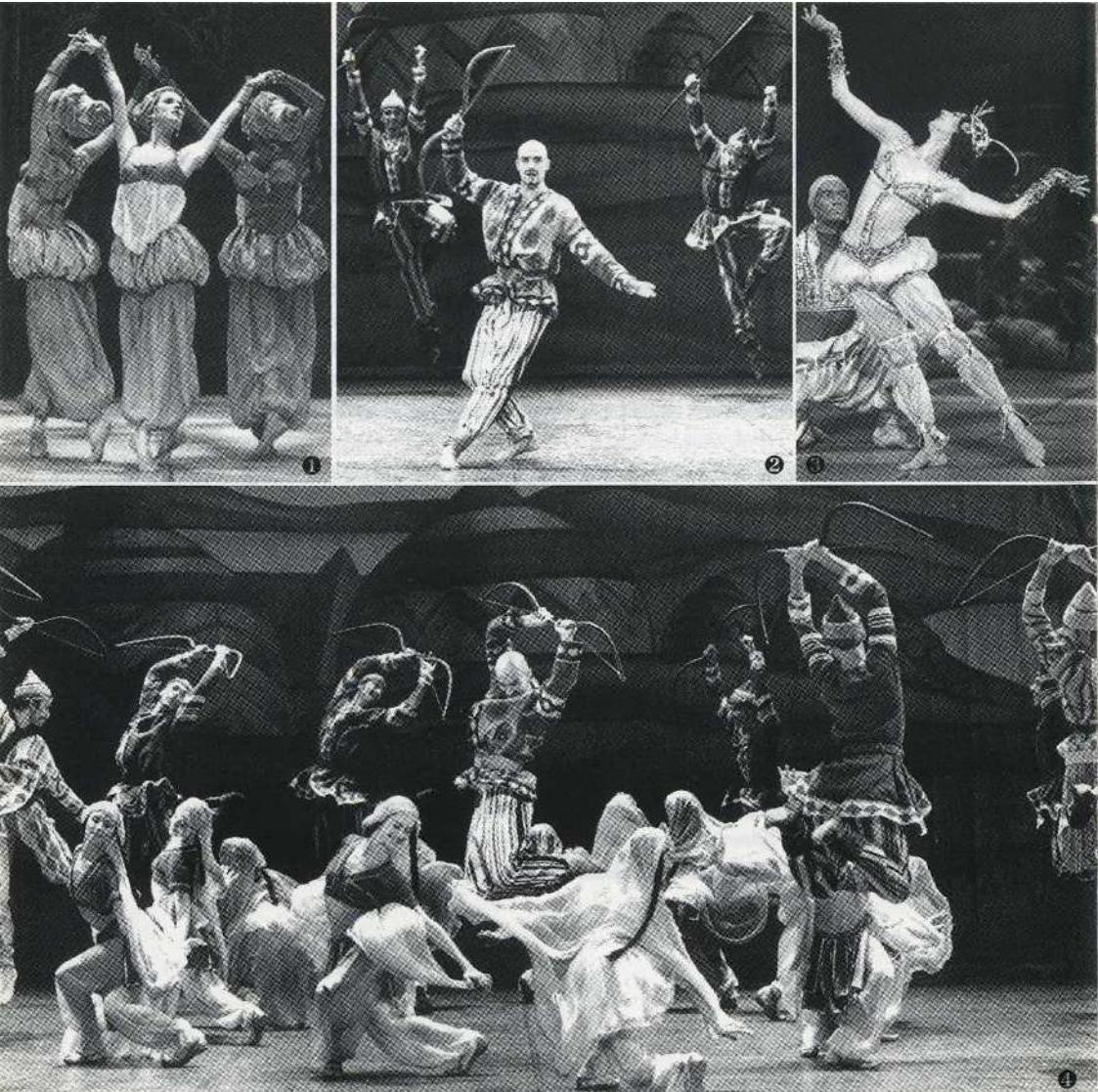
David Garforth a commencé ses études de piano, violon, direction d'orchestre et composition au Royal Manchester College of Music. Il y obtient de nombreux prix dont le prix Ricordi et la Worshipful Company Medal pour la direction d'orchestre. Plus tard, une bourse d'études allouée par le Gouvernement français lui permet de se présenter au Conservatoire de Paris où il remporte le Premier Prix. Après avoir été nommé Assistant à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, il poursuit ses études musicales avec Igor Markevitch pendant trois ans.

Il dirige essentiellement le répertoire symphonique, lyrique et de ballets de 1800 à nos jours. Il a récemment dirigé à l'Opéra de Paris, au Deutsche Oper Berlin et au Deutsche Staatsoper Berlin, au New Japan Philharmonic Orchestra, au Tokyo Symphony Orchestra, au Kennedy Centre Washington et à l'Orchestre du Théâtre Maryinsky, à Saint-Pétersbourg.

En 1990, il a été invité à diriger l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo pour accompagner les Ballets de Monte-Carlo, dont il a dirigé tout le répertoire actuel. Devenu conseiller musical des Ballets en 1994, il a réalisé avec l'orchestre plusieurs enregistrements.

Pour la danse il a collaboré avec les plus grands chorégraphes et danseurs actuels et dirige des représentations de danse chaque année pour l'Opéra de Paris, le Ballet de Nancy, le Ballet National de Marseille Roland Petit, l'Opéra de Marseille, l'Aterballetto en Italie et l'English National Ballet à Londres.

David Garforth a souvent participé à des enregistrements de disques, vidéos et programmes de radio et télévision et il a dirigé récemment une série de programmes pour la BBC Television, principalement avec l'Orchestre du Royal Opera House, Covent Garden. Parmi ses enregistrements sur compact disc, on peut citer *La Sylphide* avec le Royal Danish Orchestra et des œuvres de musique anglaise avec l'English Chamber Orchestra.



THE BALLET RUSSES

SHEHERAZADE

If any ballet typifies the exotic and glamorous appeal of the Ballets Russes it is *Sheherazade*, which was seen during Diaghilev's second ballet season in Paris in 1910. *Sheherazade* grew out of discussions held in Petersburg in the wake of the initial triumphs of the Russian dancers in the summer of 1909.

The idea for the ballet's scenario was variously disputed by Diaghilev's collaborators—Fokine as choreographer; Leon Bakst as designer, and by Alexandre Benois who declared with some justice that the idea was his. Certainly the narrative about Sindbad's voyages which inspired Rimsky-Korsakov's orchestral suite was unsuitable. Even so, twenty-two years after Rimsky wrote the score, the composer's family protested at the imposition of a different action upon the music, but the ballet's narrative sat well enough on the music (with the excision of the third of the suite's four movements) and the ballet's sensational action, and the even more sensational designs by Leon Bakst, won over the audience wholly. Protest at the imposition of a new dramatic scheme on the score was neatly countered by the critic M.D. Calvocoressi, who noted that J.S. Bach «accords to an identical piece of music the duty of expressing in one case the pleasures of hunting, and in another the religious fervour of a soul exalted by prayer».

The first movement of Rimsky's suite serves as overture. At curtain rise we see a harem where odalisques and eunuchs surround the Shah Shariar and his brother Shab Zeman. Zobeide, Shariar's favorite concubine is also there. The two rulers prepare to go hunting, but this is a ruse. After they leave, the women of the harem bribe the Chief Eunuch to release the male slaves from their quarters. Among them is the Golden Slave, Zobeide's lover. An orgy ensues. At its height, the two Shahs return with their retinue and a dreadful slaughter takes place, in which the women and slaves are killed. Zobeide pleads for mercy: Shariar is tempted by her beauty to forgive her, but his brother indicates the corpse of the Golden Slave, and Zobeide, seizing a dagger, kills herself (This closing scene is aptly set to the shipwreck of Sindbad's boat in the score).

The success of *Sheherazade* with the Paris Opera public was absolute. The vivid drama, which Fokine expressed by means of naturalistic and fluid mime as well as dance, was a bold departure in choreographic style; the no less vivid peacock designs by Leon Bakst (surely the most brilliantly daring decoration created for the Ballets Russes) made a huge impact even away from the theatre. At curtain rise the decors were greeted with applause. Bakst's orientalism started a

vogue which touched haute couture — Paul Poiret adopted the shades and outlines of Bakst's costumes to the world of fashion — and brought brilliant, macaw colours into interior decoration and into social life, by way of a taste for everything oriental, from cushion to private balls. The Ballets Russes had, in pre-war years, no more influential creation than *Sheherazade*. The first cast included Ida Rubinstein, a statuesque beauty who was a private pupil of Fokine's, and she played her near mine-role with both dignity and passion. Vaslav Nijinsky was the Golden Slave, his «lack of masculinity» (Fokine's words), matched by his ability to suggest immense energy and passion, and something Fokine described as «half feline, softly leaping great distances» in his movements.

Sheherazade was very much of its time. Diaghilev grew to dislike it, and only considered the possibility of reviving it the 1920s with new designs by Matisse. Nonetheless, it survives, an improbable piece nowadays, by virtue of its Bakst decoration and the splendour of Rimsky's music, and by the old persistence of its 'shocking' reputation.

CLEMENT CRISP

Many people think that Rimsky-Korsakov's compositions are limited to two or three offerings, amongst them *Sheherazade*. This shows not only the difficulties that his numerous and splendid operas have had in winning favour with us, but also that his image is closely linked to the dance. *Sheherazade*, composed in 1888, was nevertheless conceived of as a symphonic poem. Rimsky-Korsakov took inspiration from a series of episodes and etchings of *A Thousand and One Nights*, without any precise chronology, and, as he said, «scattered over the four movements of the suite». There is no leit-motiv to recall the chosen images — *The Sea and Sinbad's boat*, *The Fantastic Tale of Prince Kalender*, *The Prince and the Princess*, *The Festivities in Baghdad*, and *The Boat crashing on to the rocks*.

There is just barely a violin theme for *Sheherazade*, suggesting that she is telling her tales to the Sultan. For the rest, there are just musical motifs which develop in different directions: all of them informed by an oriental coloration, and superbly orchestrated.

When Alexandre Benois conceived the libretto for the ballet that Mikhail Fokine created for the June 1910 season of Diaghilev's Ballets Russes at the Paris Opera, with decor and costumes by Leon Bakst, he invented his own story. Benois kept only the first three parts of the story: the departure of Sultan Shariar, his concubine Zobeide's opening of the harem doors and liberation of the slaves (including her favourite), and the unexpected return of the Sultan which brings about the death of the latter, and Zobeide's suicide by stabbing. Ida Rubinstein played Zobeide, Bulgakov played Shariar, and Nijinsky danced the role of the Golden Slave. In her memoirs, Bronislava Nijinsky described her brother as «fabulous in his new aspect — his body covered in grey-blue make-up — and incredible in the movements that he had made up himself, half serpent, half panther... He wore wide pants of gilded brocade, caught at the ankle. Golden bracelets circled his arms and

ankles; jewels shone on his fingers and toes.» The ballet was a triumph, and contributed greatly to establishing Bakst's reputation, particularly in Paris.

GÉRARD MANNONI

Translation: Roselyne Sulkas

POLOVTSIAN DANCES from PRINCE IGOR

From 1906 onwards, Serge Diaghilev brought various aspects of Russian art to Paris: a great exhibition of Russian painting and artefacts in 1906; superb concerts of Russian music in 1907, and in 1908 a season of Russian opera, with Fedor Shalyapin blazing in a magnificent staging of *Boris Godunov*. The success of these enterprises was, of course, tremendous, and for 1909 ballet as well as opera was scheduled. Diaghilev had hoped to bring a full-scale staging of Borodin's opera *Prince Igor* again starring Shalyapin.

This «epic Russian opera» (Borodin's description of his masterwork) is set in 12th century Russia and based upon a bardic poem of the period, telling of the conflicts between Russian heroes and the barbarous Polovtsian horde. Borodin laboured on the composition from 1869 until his death in 1887, and the incomplete score was then edited and in part orchestrated by Rimsky-Korsakov and Glazunov for performance in 1890. In planning the 1909 season in Paris, Diaghilev and his group of advisors were intent upon bringing *Prince Igor*. As Alexandre Benois records: «Our entire group particularly loved the music of *Prince Igor*, and it was with deep regret that, for various reasons, we found ourselves forced to exclude the entire opera from our Paris repertoire. However, Diaghilev did not have the courage to give up the *Polovtsian dances*, and in retaining them, he revealed his especial flair. It was precisely this half-ballet, half-opera production which raised audience excitement to its highest pitch. Parisians were delighted by the music, by the Asian brilliance of the ensemble, and by Roerich's poetic scenery, which represented a hot evening on the steppes. But what most roused their enthusiasm was the kind of orgiastic madness Fokine (the choreographer) was able to inculcate into the dancers. At the end, when Sophie Fedorova led the dance like one possessed, her companions, too, utterly in the grip of the music's frenetic rhythms, the orchestra conductor, Emil Cooper, seemed about to leap over the footlights himself, while the audience shouted and jumped for joy...».

Diaghilev's determination to show the second act of the opera, set in the Polovtsian camp where the Polovtsian warriors and their women-folk display their power and vitality to their Russian prisoners, brought the first great triumph for the Russian dancers. Led by Adolph Bolm as the chief warrior and by the brilliant Moscow character dancer Fedorova, the

savage power of the Polovtsians astounded Paris with dancing the like of which the West had never seen before. The date was May 19, 1909. From that moment on, Fokine's dances were to be a staple of the Ballets Russes repertory, and with dispersal of the Diaghilev troupe in 1929 after its creator's death, the Polovtsian Dances were to be performed by succeeding Ballets Russes troupes, and later, by major companies able to provide male dancing of sufficient power. It is worth recording that in the first staging of *Prince Igor*, at the Mariinsky Theatre, St Petersburg, in 1890, the dances were choreographed by Lev Ivanov, better known now as the choreographer of *The Nutcracker* and of the lake-side scenes in *Swan Lake*. His dances for *Prince Igor* survived in the West in performances staged by Nikolay Sergueyev, one time ballet régisseur at the Mariinsky: their qualities, even in less-than convincing performance, were notable.

CLEMENT CRISP

It is not often remembered that when Borodin's opera, *Prince Igor* was premiered on the 4 November 1890, at the Mariinsky Theatre in Saint-Petersburg, the choreographer of the *Polovtsian Dances* was often-overlooked Lev Ivanov: one thinks of Marius Petipa rather than Ivanov for *Swan Lake*. It was for a production given at the first season of the «Ballets Russes» in Paris, in 1909, that Fokine was asked to create a new work to this divertissement — given in the middle of the opera by the Khan Konchak in order to divert his prisoners, Igor and his son. The work contrasts two worlds — that of the Russians and that of the Polovtsians. In order to characterise them, Borodin searched out folkloric sources, doing more thorough and original work for the Russians. The Polovtsians are in fact only distinguished by traditional oriental hues, and — particularly in the *Dances* — by the great care brought to the rhythmic variations, and to everything that could distinguish, by means of dynamics, themes or orchestration, the seductive lasciviousness of the women, and the aggressivity of the men.

In Paris, on the 19 May, 1909, Shalyapine sang the role of Prince Galitzki, while Fedorova, Smirnova and Bolm danced the principal roles in the ballet. Bronislava Nijinsky, a member of the company, recalled the premiere in the following way: «Adolf Bolm led the horde of savage warriors in his role of barbaric Tartar — a role that he invested with a power, and danced with an unbridled force and *brio* that no-one will ever equal... That night, we were all exhilarated by the intoxicating atmosphere in the theatre, and we danced with the fire and ardour of savage and indomitable Tartars. In the final moments of the *Polovtsian Dances*, lashing out madly at the public as if to attack it, I remember thinking that I had better restrain myself at the front of the stage lest I ended up amongst the audience, or in the orchestra pit.»

GÉRARD MANNONI

Translation: Roselyn Sulkas

LES BALLETTS DE MONTE-CARLO

under the Presidency of Her Serene Highness Princess Caroline de Monaco

Director-choreographer : Jean-Christophe Maillot

MONTE-CARLO : A FOUNTAINHEAD OF DANCE

It was in 1909 that Serge Diaghilev first presented the «Ballets Russes» in Monte-Carlo, with performances of the sumptuous works of Michel Fokine, the company's choreographer. In 1911, the company settled in Monaco, under the patronage of the Princess, and the Principality became its home and playground, a creative laboratory in which a succession of exceptional works were conceived of and presented. This «belle époque», where risks were taken in equal proportion to the juxtaposition of artistic talents, ended with the beginnings of war in 1914.

Diaghilev, exiled in Switzerland, began to reconstitute his company in 1915 onward. In 1920, the Ballets Russes reappeared in Monaco. Serge Lifar joined the company in 1923, followed a year later by George Balanchine, who choreographed ten new works, including *Le Chant du rossignol*, *Barabau*, *The Triumph of Neptune*, *La Chatte*, *La Pastorale*, *Apolion Musagète* and *Le Bal*.

After the death of Serge Diaghilev in 1929, this prestigious company was dissolved and then reformed, three years later, under the aegis of the Monte-Carlo Theatre, as the «Ballets Russes de Monte-Carlo», directed by René Blum and Colonel Wassali de Basil. Faithful to the original spirit of the troupe, they invited artists like Derain, Christian Bérard, Miró or Dufy to create costumes and sets. Colonel de Basil left the company in 1934 to form his own company, and René Blum founded the second Ballets Russes de Monte-Carlo, reinstating Diaghilev's first choreographer, Michel Fokine. The company visited the world's major capitals, appearing — thanks to the patronage of the Marquis de Cuevas — at the Metropolitan Opera in New York in 1936. The second world war ensured, however, that it was not again to be seen in Europe.

Many attempts were made to reconstitute the company: «Les Nouveaux Ballets de Monte-Carlo» were created, under the direction of Marcel Sablon, in 1942; the «Nouveau Ballet de Monte-Carlo», directed by Serge Lifar, in 1945. In 1947, the Marquis de Cuevas renamed the company the «Grand Ballet de Monte-Carlo», and three years later gave it its own name. Taking an autonomous direction under the name of the «Ballets du Marquis de Cuevas», the company gave up its links to the Principality.

It was not until 1985 that a new ballet company was to appear again in Monaco, thanks to Her Serene Highness

Princess Caroline de Monaco, who thus implemented the wishes of her mother, Her Serene Highness Princess Grace de Monaco. For the creation of the company, Princess Caroline called upon Ghislaine Thesmar and Pierre Lacotte, who were followed by Jean-Yves Esquerre in 1988. Since 1993, Jean-Christophe Maillot has directed Les Ballets de Monte-Carlo.

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT

Jean-Christophe Maillot studied dance and piano at the National Conservatoire of Tours, where he was born in 1960. After a brief flirtation with the cinema in 1972, taking the title role in Michel Boisrond's 'Le Petit Poucet', he spent three years at Rosella Hightower's school in Cannes, where he created a role in Anton Dolin's *Death in Venice*. In 1977, he won a medal at the Prix de Lausanne, and was engaged a year later by John Neumeier for the Hamburg Ballet. He remained a soloist with this company until 1983, creating roles in works by Neumeier (notably *The Sleeping Beauty*, *Song Fest*, *Age of Anxiety*, *A Midsummer Night's Dream*, *Lady of the Camellias*, *The Passion according to Saint Matthew*), as well as in ballets by John Cranko (*The Taming of the Shrew*) and Murray Louis (*Stravinsky Montage*).

Returning to Tours in 1983 after an accident, he was appointed choreographer and director of the Ballet de Tours, which became a Centre Chorégraphique National in 1989. Jean-Christophe Maillot choreographed some twenty ballets for this company, including *Juliette et Roméo*, presented at the Théâtre de la Ville in Paris, in 1986. During this period, he was also invited to choreograph for the Jeune Ballet de France, the Ballet du Nord, the Ballet du Rhin, Les Ballets de Monte-Carlo, the Introdans Company (Holland), the Rome Opera Ballet, and Jiri Kylian's Nederlands Dans Theater.

In 1993, Jean-Christophe Maillot was named "Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres" by Jack Lang, France's then Minister of Culture, and asked to direct the Monte-Carlo Company by Princess Caroline de Monaco. In his new surroundings, once home to Serge Diaghilev's famous Ballets Russes, Jean-Christophe Maillot discovered a great freedom of expression, an opening towards the arts, a warm encounter with the orchestra which sealed his profound relationship to music and, moreover, the dancers whose very excellence and high-quality technique enable him to develop a project which had remained unfinished in Tours ; the extreme exploration of "classical" vocabulary and technique.

From 1993 to 1996, ballets such as *Home Sweet Home*, *Dov'e la luna*, *Vers un pays sage* and *Duo d'Anges* marked a definite advance in the choreographer's work, and wove an even greater complicity between the Director and his Ballet Company. For six months out of every year, he takes his Company from one capital city to another around the world (over a three-year period, the Monte-Carlo Ballet Company captivated audiences in London, Paris, Lisbon, Madrid, Cairo and New York amongst others) before returning to Monaco — where the troupe spends the remainder of the year giving a season of performances and creations. This policy was crowned in 1996 when Les Ballets de Monte-Carlo received the "Danza e Danza" Prize, awarded by Italian critics to the year's best international dance company.

MONTE-CARLO PHILHARMONIC ORCHESTRA

Since its creation the Monte-Carlo Philharmonic Orchestra has continued to occupy a select position in the world of international music. The orchestra's noteworthy history is just one of the reasons for its celebrity. Its exceptional lineage of conductors include Arturo Toscanini, Dimitri Mitropoulos, Bruno Walter, Richard Strauss, Victor de Sabata, Thomas Beecham, Erich Kleiber, Leopold Stokowski, Charles Münch, Sir John Barbirolli, Paul Kletzki, Eugen Jochum, and, closer to us, Leonard Bernstein, Wolfgang Sawallisch, Kiril Kondrachine, Zubin Mehta, Rafaël Kubelik, Sir Georg Solti, Lorin Maazel. Preceding James DePreist, who is the present Music Director, Paul Paray, Louis Frémaux, Edouard van Remoortel, Igor Markevitch, Lovro von Matacic, Lawrence Foster et Gianluigi Gelmetti were successively past principal conductors.

This ensemble, which was known until 1980 as the National Orchestra of the Opera of Monte-Carlo, is in the privileged position of performing not only symphonic repertoire but also opera and ballet. It is, in fact, on these three levels that the orchestra has taken a firm position among top ranking orchestras and continues to play a prominent role in the creation of contemporary music, choreography and symphonic works. The orchestra has received tremendous acclaim for performances of works by Fauré, Puccini, Ravel, Debussy, Milhaud, Auric, Jean-Michel Damase, Renzo Rossellini, Andrej Panufnik, Daniele Zanettovich, Christopher Brown, Virgilio Mortari, Marcel Mihalovici, Gianpaolo Coral, Luis de Pablo, Krzyztof Penderecki, Paul Cooper, Charles Chaynes, Sergio Rendine, Thierry Escaich, Robert Beaser, John Casken.

The Monte-Carlo Philharmonic Orchestra excels in combining tradition and modernism in the midst of a particularly dynamic political climate through frequent tours abroad to the United States, France, Belgium, Switzerland, Austria, Great Britain, Germany, Spain and appearing at the festivals of Dresden, Leipzig, Prague, Montreux, Lucca, Ravenna, Menton, Aix-en-Provence, Lyon, Lisbon and Ankara. Additionally, the orchestra collaborates regularly with the major television stations, and has been the recipient of awards, both French and foreign, for the numerous recordings released by the orchestra.

René Croési, director of the orchestra, is the organization's guiding force, endorsed by His Serene Highness Prince Rainier III. It is the discipline, dedication and the high professional standards of all who support the orchestra that has elevated the Monte-Carlo Philharmonic Orchestra to a prestigious level at the peak of its history.

DAVID GARFORTH

Monte-Carlo Philharmonic Orchestra

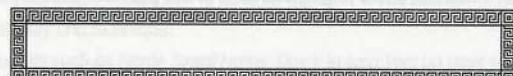
David Garforth began his full time studies in piano, violin, conducting and composition at the Royal Manchester College of Music. He was awarded various prizes including the Ricordi Opera Prize and the Worshipful Company of Musicians medal for Conducting. A French Government scholar at the Paris Conservatoire, he was awarded First Prize at the Concours Final. After having been appointed Assistant at the Faculté des Lettres à l'Université de Paris, he continued his studies with Igor Markevitch for three years.

Garforth's schedule is divided between the concert hall, opera house and recording studio and he conducts principally the symphonic, operatic and ballet repertoire from 1800 to the present day. His recent performances have included the Opéra de Paris, the Deutsche Oper, Berlin, and the Deutsche Staatsoper, Berlin, the New Japan Philharmonic Orchestra, the Tokyo Symphony Orchestra, at the Kennedy Centre Washington and the Orchestra of the Mariinsky Theatre, St Petersburg.

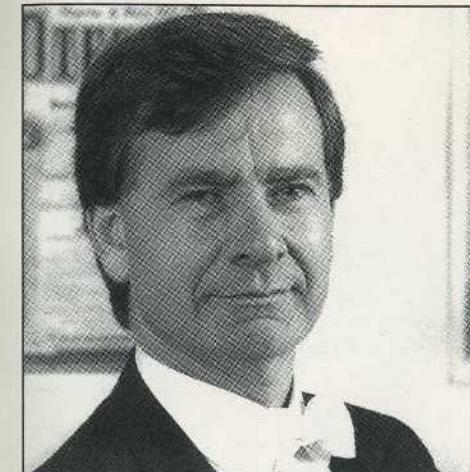
In 1990 he was invited to conduct Les Ballets de Monte-Carlo for the first time at the Festival of Jesi in Italy and he has now conducted all the current repertoire in Monte-Carlo, with the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo and made several recordings with the orchestra. Garforth was appointed Music adviser of the company in 1994.

For dance he has worked with the great dancers and choreographers of the present day and conducts performances every season for the Opéra de Paris, the Ballet de Nancy, the Ballet National de Marseille Roland Petit at the Opéra de Marseille, Aterballetto in Italy and for English National Ballet in London.

David Garforth has made several recordings for compact disc and video and has recently conducted a series of programmes for BBC Television, principally with the Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden. Recordings for compact disc include *La Sylphide* with the Royal Danish Orchestra and English string music with the English Chamber Orchestra.

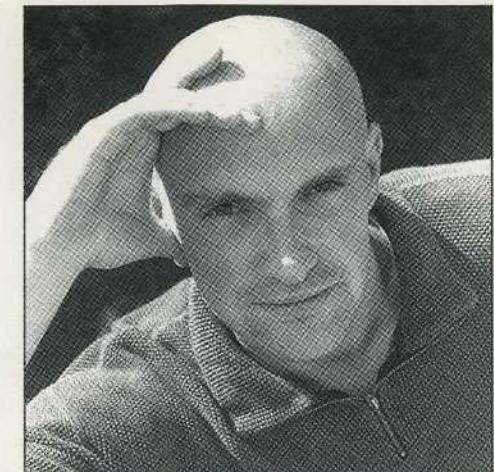


DAVID GARFORTH



(Photo Alan Southgate)

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT



(Photo Yann Coatsaliou)

Schéhérazade / Chorégraphie de Michel Fokine : ① Ina Broeckx • ③ Paola Cantalupo & Francesco Nappa

Dernière de couverture : Francesco Nappa & Raphaël Coumes-Marquet • Jaquette : Paola Cantalupo & Gaëtan Morlotti

Danses polovtiennes / Chorégraphie de Michel Fokine : ② Gaëtan Morlotti • ④ La Compagnie

① ② ③ ④ Photos Laurent Philippe • Dernière de couverture & jaquette : Photos David Peterle