

With the three Russian operas represented on this recording, motivations for the dance have no "Parisian" context. To begin with the **Polovtsian Dances** from *Prince Igor* (St Petersburg, 1890) by Borodin : these overcame the choreographic problem in order rather to comply with their primary purpose as part of the symphonic repertoire. The first performance of the concert version took place in February 1879, under the illustrious direction of Rimsky-Korsakov.

In the opera, they end the second act. The young slaves dance for Prince Igor, respectfully treated by the Polovtsian Khan Kontchak, who has just taken him prisoner. Five episodes follow : *Dance of the young girls*, *Dance of the wild men*, *General dance* (the best known), *Dance of the youths* and *Final dance* — pieces of dazzling melodic beauty, colour, sinewy strength and wild impetuosity. A masterpiece within a masterpiece.

More modest are the **Waltz** from the beginning of Act 2 of *Eugene Onegin* (Moscow, 1879) by Tchaikovsky, where the birthday of Tatiana (unhappily in love with the protagonist) is celebrated as the guests dance to the strains of a waltz — which lacks something of the éclat of the *Polonaise* from Acte 3 — and the **ballet of the Persian slaves** from Act 4 of Mussorgsky's *Khovantchina* (St Petersburg, 1866).

Such inspired moments are quite unrelated to mere occasional pieces, which are generally not of the most imaginative kind. These indicate the limits of a genre tied to romantic opera, the consumer of ballets since Auber's *La Muette de Portici* (1828), and which was sacrificed to the demands of the epic production.

The panorama offered here covers some forty years of an operatic activity which had had systematic recourse to the dance.

Later, in psychological dramas, the legitimate intransigence of composers and librettists no longer tolerated these "interpolations", these "ruptures" which dislocated the progressional discourse. But we should not be too scornful of the sugary tastes of our forebears for these entertaining intrusions. Think of the dismaying, if financially obligatory, television publicity insertions which interrupt and carve up trash just as masterpieces were on occasion interrupted by insertions quite unconnected with the object thus attacked.

The "number" ballets therefore live on ; whether justified or obsolete, they are in any case unavoidable in present-day productions. Aside from their inherent substance, they retain their potential as spheres of virtuosity and imagination.

Georges Gallician

LES GRANDS BALLETS D'OPERA

BALLETS FROM THE GREAT OPERAS

SLOVENSKA FILHARMONIJA
KURT REDEL

CARMEN MACBETH
PRINCE IGOR FAUST...



LES GRANDS BALLETS D'OPERA
BALLETS FROM THE GREAT OPERAS

SLOVENSKA FILHARMONIJA
KURT REDEL

(Dir./Cond.)

- 1 GEORGES BIZET (1838-1875)
CHANSON BOHEMIENNE (Carmen, acte II) (4'36)
- 2 ALEXANDRE BORODINE (1833-1887)
DANSES POLOVTSIENNES
(Prince Igor, acte II) (11'41)
- 3 MODESTE MOUSSORGSKI (1839-1881)
DANSE DES ESCLAVES PERSES
(La Khowantchina, acte IV) (6'51)
- 4 GIUSEPPE VERDI (1813-1901)
BALLET (Macbeth, acte III) (10'47)

- 5 AMILCARE PONCHIELLI (1834-1886)
DANSE DES HEURES
(La Gioconda, acte IV) (10'08)
- 6 CHARLES GOUNOD (1818-1893)
GRAND BALLET (Faust)
- | | |
|-------------------|--------------------|
| 6 Ballet 1 (2'33) | 9 Ballet 4 (1'35) |
| 7 Ballet 2 (3'49) | 10 Ballet 5 (2'19) |
| 8 Ballet 3 (1'44) | 11 Ballet 6 (4'39) |
- 12 PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKI (1840-1893)
VALSE (Eugène Onéguine, acte II) (7'11)

A Athènes, le choreute, en s'avançant dans l'*orchestra*, était loin d'imaginer qu'il rassemblerait, en sa fonction d'acteur tragique ou comique peu importe, des « branches » majeures des futurs spectacles lyriques. Il faut se souvenir que *khoros*, chœur, voulait alors dire danse. L'*orchestra* en question n'était-elle pas l'aire qui lui était aménagée, où évoluaient précisément les chœurs ?

Hautes et antiques sources pour un mot évolué et une union ancienne que les créateurs en tous genres, qu'ils soient musiciens, chorégraphes, poètes ou librettistes, n'auraient fait que reconstituer. Unité naturelle à l'homme, de la musique, du chant, de la danse (sans oublier qu'« *au commencement était le rythme* ») et de tout ce qui forme l'art visuel de la scène. L'Occident, avec l'Opéra, bâtit l'« œuvre » totale. Mais dans le cadre d'une élaboration qui, au fil des siècles, donnera selon le temps, les pays, la mode, les exigences, les transformations éthiques, esthétiques et la politique bien sûr, l'avantage à l'une ou l'autre des composantes de l'ensemble.

Ainsi naquirent les mystères, pastorales, masques anglais ou singspiel allemands, opéras et comédies-ballets, tragédies et drames lyriques, opéras-comiques et autres opérettes, jusqu'au théâtre musical de récente composition. Sans compter les buffa et *seriosa*... Avant d'acquiescer l'autonomie qu'on lui connaît, la danse avait là une place variable. Et parfois des moments royaux, comme au cours de la période lulliste, avec la faveur de Louis XIV, lui-même fort habile pratiquant.

La cohabitation ne se déroula pas toujours sans problème quand, au XIX^e siècle et à Paris, le ballet dut figurer au programme qu'il convienne ou non à l'action dramatique de l'opéra, que le compositeur accepte ou non un intrus imposé pour des raisons plutôt extra-musicales.

D'aucuns jouaient le jeu. Tels Meyerbeer, fameux exemple, dans « *Les Huguenots* » ou « *Robert le Diable* », avec des nonnes qui s'élançaient hors de leur tombeau ! D'autres devront céder. Ainsi Verdi se verra forcé d'écrire des séquences de ballet pour « *Les Lombards* », « *Les Vêpres siciliennes* », « *Le Trouvère* », « *Don Carlos* ». Et *Macbeth* (la version parisienne date de 1856, alors que la création a eu lieu à Florence en 1847). Nous sommes au début du troisième acte. Les sorcières dans leur caverne, et devant leur infernale mixture, y dansent avant que *Macbeth* ne vienne les interroger sur son avenir. Pour *Rigoletto*, le compositeur n'abdiquera pas.

On a prétendu que le refus de Wagner de s'incliner devant cette « tradition », serait en grande partie à l'origine de la cabale menée par les membres du Jockey Club, sifflant « *Tannhäuser* », pendant plusieurs jours, jusqu'à son retrait de l'affiche. Martin Gregor Dellin, le biographe du compositeur, récuse cette explication chorégraphique, et penche pour des raisons politiques à base de rivalités princières. Toutefois, aussi fausse soit-elle, elle prouve le poids que d'autres commentateurs accordent à une contrainte qu'on ne pouvait ignorer sans péril.

Gounod, lui-même, dut s'incliner. Son *Faust* contenait bien une scène féerique lors de sa création en 1859, au Théâtre lyrique à Paris. Mais dix ans plus tard, parallèlement à d'autres modifications, il lui fallut, pour la représentation à l'Opéra, l'augmenter du fameux ballet. Pages parmi les plus connues du compositeur, elles sont devenues inséparables de l'ouvrage auquel elles n'ajoutent cependant rien... Dans « *La Nuit de Walpurgis* », sur le sommet du Broken, le plus haut sommet des Monts Harz, sont rassemblées des courtisanes de l'Antiquité, Laïs, Cléopâtre, Hélène... Ainsi s'enchaînent les *Nubiennes* (allegretto, mouvement de valse), *Adagio animato*, *Danse antique* (allegretto), *Variations de Cléopâtre* (moderato maestoso-animato sempre), *Les Troyens* (moderato con moto), *Variations du miroir* (allegretto), *Danse de Phryné* (allegro vivo, poco meno, a tempo, plus animé).

Situons en dehors de ce débat, la danse — **Chansons bohémienne** — qui ouvre l'acte II de « *Carmen* » (1875), de Bizet, superbe musique uniquement instrumentale ici, et parfaitement insérée.

L'Italien Amilcare Ponchielli n'avait, en ce qui le concerne, nulle obligation à doter sa « *Gioconda* », de l'un des plus charmants ballets, et des mieux tournés, intitulé **La Danse des Heures**. Il se situe au quatrième acte dit « *La Maison d'or* ». Son avenant aspect n'a cependant que peu de rapport avec les scènes sinistres et violentes qui le précèdent et le suivent. Il est vrai que cet intermède a pour cadre une salle où l'un des personnages principaux reçoit ses invités.

Avec les trois opéras russes représentés dans cet enregistrement, les motivations ne s'inscrivent pas dans un contexte « parisien ». A commencer par **Les Danses polovtsiennes**, extraites du « *Prince Igor* » (Saint-Petersbourg, 1890), de Borodine. Elles ont franchi le cap chorégraphique pour accéder, plus encore, au répertoire symphonique qui est d'ailleurs leur destination première. Elles ont été créées en version de concert en février 1879, sous une direction illustre, celle de Rimsky-Korsakov.

Dans l'opéra, elles clôturent le deuxième acte. De jeunes esclaves dansent pour le Prince Igor traité avec égard par celui qui vient de le faire prisonnier, le khan polovtsien Kontchak. Cinq épisodes se succèdent : *Danse des jeunes filles*, *Danse des hommes sauvages*, *Danse collective* (la plus célèbre), *Danse des garçons*, *Danse finale*. Des pièces éblouissantes de beauté mélodique, de couleurs, de puissance nerveuse, d'impétuosité sauvage. Un chef-d'œuvre dans un chef-d'œuvre.

Plus modestes sont la **Valse** d'« Eugène Onéguine » (Moscou, 1879), de Tchaïkovsky, placée au début de l'Acte II, où pour l'anniversaire de Tatiana, amoureuse malheureuse du protagoniste, les invités dansent sur ces accents — qui n'ont pas l'éclat de la *Polonaise* de l'Acte III — et le Ballet des Esclaves perses, dans le quatrième acte de la *Khovantchina* (Saint-Petersbourg, 1866), de Moussorgsky.

Pages inspirées et sans rapport avec des pièces de circonstance qui ne procèdent pas généralement de la plus grande invention. Limite d'un genre lié à l'Opéra romantique, consommateur de ballets depuis « *La Mulette de Portici* », d'Auber (1828), et qui a sacrifié à la règle du grand spectacle.

Le panorama proposé ici couvre quelque quarante ans d'une activité lyrique qui a eu recours systématiquement à la danse.

Par la suite et dans les drames psychologiques, la légitime intransigeance des compositeurs et des librettistes n'a plus toléré ces « intercalaires », ces ruptures qui auraient disloqué la progression, le discours. Mais ne nous moquons pas trop du goût de nos ancêtres friands de ces intrusions divertissantes. Que penser des consternantes insertions publicitaires télévisées — finances obligent — qui interrompent et découpent les navets comme les chefs-d'œuvre quand il s'en trouve, et là, sans le moindre lien avec l'objet agressé ?

Les ballets « à numéros » demeurent donc justifiés ou désuets, en tout cas incontournables, dans nos productions modernes. Au-delà de leur propre substance, ils restent des lieux possibles de virtuosité et d'imagination.

Georges Gallician

The Athenian *choreutes*, advancing into the *orchestra*, was far from imagining that his function as actor (whether tragic or comic) combined several "branches" of major importance to future operatic spectacle. It should be remembered that *choros*, choir, then meant dance. Moreover, the area assigned to him — the above-mentioned *orchestra* — was the same as that allotted to the movements of the choirs.

A noble and ancient source for a highly-developed word and an age-old union that creators of all kinds — whether musicians, choreographers, poets or librettists — will have only to reconstitute. A unity natural to mankind, of music, of song, of dance (not forgetting that "in the beginning was rhythm"...), and of all which goes to form the visual art of the theatre. With opera, western music was to develop the complete "work". But within the framework of an elaboration which, throughout the centuries, was to give the advantage — according to epoch, country, fashion, prevailing demands, ethical, aesthetic and, of course, political transformations — to one or other constituent of the whole.

So were born the mysteries, pastorals, the English masques or German Singspiel, operas and balletic comedies, tragedies and lyric dramas, comic operas and operettas, right up to present-day music theatre... without counting opera buffa, *seriosa*, and so on. Before acquiring its recognised autonomy, dance played a variable part, sometimes in connection with royalty, as during the Lully period, when it had the blessing of Louis XIV, himself an extremely able practitioner.

This cohabitation was not always without problems. In 19th century Paris, the ballet had perforce to figure in the programme, whether or not it suited the dramatic action of the opera, or whether or not the composer readily accepted an intruder imposed for somewhat extra-musical reasons.

There were some who played the game. Like the famous example of Meyerbeer, in *Les Huguenots* or *Robert le Diable*, with the nuns springing up from their tomb ! Others were merely to accede. Thus Verdi found himself forced to compose ballet sequences for *I Lombardi*, *Les Vêpres siciliennes*, *Il Trovatore*, *Don Carlos* and *Macbeth* (the Parisian version dates from 1856, although the first performance had taken place in Florence in 1847). In a cave at the beginning of Act 3, the witches dance around their infernal brew before Macbeth arrives to question them as to his future. In the case of *Rigoletto*, the composer refused to surrender.

It is alleged that Wagner's refusal to bow to this "tradition" was in large measure responsible for the boeing of *Tannhäuser* by a cabal led by members of the Jockey Club until, after several days of this, its run was discontinued. Martin Gregor Dellin, the composer's biographer, rejects this choreographic explanation in favour of political reasons rooted in princely rivalries. However that may be, it nevertheless explains the weight accorded by other commentators to a compulsion that one overlooks at one's peril.

Even Gounod had to yield. At its first performance at the *Théâtre lyrique* in Paris in 1859, his *Faust* included just one fairyland scene. But ten years later, along with other modifications, he was required to extend the famous ballet for a performance at the Opera. Among the best known passages in all Gounod, these dance episodes have become inseparable from a work to which they nevertheless add nothing... On Walpurgis night, at the summit of Broken, the topmost point of the Harz mountains, are gathered the courtesans of antiquity — Lais, Cleopatra, Helen... This gives rise to a succession of movements entitled : *Nubiennes* (allegretto, mouvement de valse), *Adagio-animato*, *Danse antique* (allegretto), *Variations de Cléopâtre* (moderato maestoso-animato sempre), *Les Troyens* (moderato con moto), *Variations du miroir* (allegretto), *Danse de Phryné* (allegro vivo, poco meno, a tempo, plus animé).

Free from these disputes, *Chanson bohémienne*, the dance which opens Act 2 of Bizet's *Carmen* (1875), is a superb piece of purely instrumental music, perfectly placed.

The Italian Amilcare Ponchielli was under no obligation to endow his *Giocconda* with one of the most delightful and best made ballets, entitled **The Dance of the Hours**. This forms part of Act 4, the so-called *Maison d'or*. However, the attractive aspect of this interlude has but little connection with the sinister and violent scenes which precede and follow it, although it is true that it takes place in a room where one of the main characters is receiving his guests.