

П. ЧАЙКОВСКИЙ

„ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО“

P. TCHAIKOVSKY

“SWAN LAKE”

P. TCHAIKOVSKI

«LE LAC DES CYGNES»

Libretto

**V/O “Mezhdunarodnaya Kniga”
Moscow 200, USSR**

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»

*Балет в 4-х действиях
Музыка П. Чайковского*

Балет «Лебединое озеро» был заказан Чайковскому весной 1875 года дирекцией Московского Большого театра.

Впервые взявшись за создание большой балетной партитуры, Чайковский испытывал естественные трудности. Последние усугублялись тем, что постановщик «Лебединого озера» малоодаренный балетмейстер Ю. Рейзингер не был для композитора таким опытным консультантом, каким явился для него впоследствии М. Петипа.

Н. Кашкин (друг композитора, известный музыкальный критик) рассказывает, что Чайковский прилежно занялся в эти месяцы просмотром различных балетных партитур, начал изучать этот род композиции в деталях.

Несмотря на трудности, работа подвигалась быстро. Первые два действия были написаны в конце лета 1875 года, остальные, видимо, в начале последовавшей зимы. Весной 1876 года балет был полностью инструментован, а осенью того же года в театре уже шла работа над постановкой спектакля.

Премьера «Лебединого озера» состоялась 20 февраля 1877 года на сцене Московского Большого театра. По единодушному мнению современников постановка оказалась весьма посредственной. Причиной этого была, прежде всего, творческая беспомощность балетмейстера Рейзингера.

Первая постановка «Лебединого озера» удержалась на сцене до 1884 года. Но в тот период классическое произведение Чайковского не получило еще того признания, которого оно заслуживало.

Первым сценическим воплощением «Лебединого озера», достойным музыки Чайковского, явилась петербургская премьера балета, осуществленная в 1895 году М. Петипа и Л. Ивановым. Здесь хореография впервые открыла для себя и перевела на свой язык чудесную лирику произведения Чайковского. По свидетельству историков балета заслуга эта более всего принадлежала Льву Иванову. Мягкое лирическое дарование и вдумчивость этого талантливого

балетмейстера помогли ему очень близко подойти к внутреннему миру Чайковского.

Постановка 1895 года явилась основой для всех последующих интерпретаций «Лебединого озера».

Ее принципы плодотворно использовал балетмейстер А. Горский, поставивший «Лебединое озеро» в Москве (Большой театр, 24 января 1901 г.).

Этот спектакль с новым вариантом четвертого действия (постановщик А. Мессерер) продолжает свою сценическую жизнь и в наши дни.

Образ девушки-лебедя стал одной из классических ролей балетного репертуара, ролей столь же привлекательных, как и трудных, требующих от исполнительницы и блестящей виртуозности и тонкой лирической отзывчивости.

Русская хореографическая школа выдвинула немало замечательных исполнительниц этой роли: Карсавина, Джурн, Семенова, Уланова, Плисецкая — каждая по своему создавала одухотворенный образ страдающей зачарованной девушки.

Либретто «Лебединого озера» основано на сюжетном мотиве, распространенном во многих народных сказках мира. Это история о колдовстве, превращающем девушку в птицу, и о верной любви, самоотверженном подвиге, преодолевающих злые чары.

Сюжет «Лебединого озера» был разработан либреттистом очень эскизно и давал, в сущности, только схему действия с не всегда досказанными мотивировками.

В либретто сказались некоторые отрицательные стороны старой балетной драматургии: недостаточное внимание к связности и внутренней оправданности действия, отношение к сюжету лишь как к связующей нити для танцевальных номеров. Неясной оставалась, в частности, сцена первого свидания Зигфрида и Одетты — завязка всего сюжета. О том, что верность или неверность принца любовной клятве влечет за собой (независимо от его воли) либо разрушение колдовских чар, либо продление их власти навечно, — об этом важнейшем обстоятельстве, определяющем трагическую развязку сюжета, зритель мог лишь смутно догадываться.

Поэтому плохо мотивированным оказывался и финал балета. Для обновленной петербургской постановки балета в 1895 году М. Чайковским (братом композитора) был написан новый вариант либретто. В нем, хотя и не полностью, был преодолен наивный схематизм сюжета, была достигнута большая логическая связь действия.

Из первого дуэта Зигфрида и девушки-лебедя во втором действии становилось ясно, что тяготеющая над ней власть злых сил будет побеждена только беззаветной верностью любовной клятве, данной Одетте. Именно поэтому измена ей принца (в третьем действии), хотя и невольная, явилась непоправимой. Влюбленных ждет вечная разлука, и они предпочитают ей смерть.

В этой решимости — высшее выражение истинного, большого чувства. Таков был уточненный вариант либретто, в дальнейшем подвергшийся новым изменениям. Но Чайковскому достаточно было одной лишь сюжетной схемы «Лебединого озера» для того, чтобы создать глубоко содержательное и цельное музыкальное произведение. Ибо либретто содержало излюбленный композитором драматический мотив: борьба человека против сил, сковывающих жизнь, неудержимый любовный порыв, как устремление к наивысшей чело-вечности и красоте. Образность, психологическая глубина, эмоциональная насыщенность музыки Чайковского, широта и «прочность» форм, в которых композитор воплотил свои мысли, заставляют забыть несовершенство и недосказанность либретто. Центром музыкального содержания балета явился образ девушки-лебедя Одетты.

Музыкальный портрет Одетты служит главной темой всего произведения. Впервые эта тема звучит в конце 1-го действия балета: мелодия, исполненная нежной красоты и печали, поручена гобою, которому аккомпанируют арфа и трепетно взволнованное тремоло струнных инструментов. Чутко отзываясь на ситуации драмы, лейт-тема балета не остается неизменной. Мы слышим ее то как грустную повесть жизни, то как неумолимо жестокий приговор судьбы (например, в первом музыкальном эпизоде второго действия), то как выражение бурной душевной страсти и тревоги (монолог Зигфрида в финале 4-го действия).

Мир чувств Одетты и Зигфрида отражен и в других лирических эпизодах балета. Едва ли не лучший, вдохновеннейший из них — любовный дуэт (адажио) второго действия, где трогательно простой, задушевный напев разрастается в симфонически широкую, увлекательную кантилену. К числу важнейших эпизодов относятся и рассказ Одетты в сцене ее первой встречи с принцем в том же втором действии и другой ее рассказ, полный трагического волнения, в четвертом действии.

При всей романтической отвлеченности образа девушки-лебедя музыка Чайковского воплощает его как образ глубоко реальный, конкретно человеческий. По справедливому замечанию композитора Б. Асафьева, все «царство лебедей» для Чайковского — психологическая реальность, жизненно правдивое отображение тяжелой девичьей доли, а не фантастический узор и не мистическое, призрачное откровение потустороннего мира».

Нежная, певучая лирика, связанная с образом Одетты, выходит за пределы частной характеристики. Она восполняет сюжетную разобщенность отдельных танцев и сцен, эмоционально и психологически включая их в сферу главных мотивов драмы.

Чутко аккомпанируют главному образу многочисленные медленные танцы. Это певучие танцевальные элегии или задушевные песни с мечтательно светлой меланхолией. Такова интродукция к

балету — первый эскиз красивой и печальной повести о зачарованной девушке-птице.

В первом действии — это обаятельный русский напев *Andante sostenuto*, изложенный в форме дуэта, «мужского» и «женского» голосов (гобой и фагот), и чудесное лирическое соло скрипки, входящее в состав «*Pas de deux*». Во втором действии — сцена появления лебедей, в третьем — *Andante con moto*, наиболее глубокий по содержанию номер из большой сцены обольщения принца (*Pas de deux*). Здесь же должен быть назван популярнейший номер, получивший известность (после постановки 1895 года) под названием «Танца маленьких лебедей» (второе действие), музыка его трогательно проста, поэтична, исполнена наивной грации. (Не следует смешивать этот номер с другим «Танцем маленьких лебедей» — № 27 из четвертого действия, который назван так самим композитором).

Лирическая стихия, песенность и задушевность царят и в вальсах «Лебединого озера». Впечатляющая художественная сила вальсов Чайковского заключается, прежде всего, в их мелодиях, которые «одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее льются, как из рога изобилия» (Г. Ларош).

В вальсах «Лебединого озера» композитор воплощает наивысшую радость и полноту жизнеощущения. В широком, «поэзном» масштабе эти чувства развернуты в больших вальсах: *A-dur* (первое действие) и в «Вальсе невест» *As-dur* (третье действие). Вальсовость пронизывает собой всю музыку «Лебединого озера» — большинство его дивертисментных циклов и отдельных сцен-танцев. И это, быть может, в наибольшей мере определяет общий тонус балета, где, несмотря на трагическую ситуацию, царит радостное, юное чувство любви.

Характерные танцы занимают в «Лебедином озере» сравнительно небольшое место. Это лишь одна национально-характерная сюита третьего действия, состоящая из танцев венгерского, испанского, польского (мазурка) и неаполитанского. (Русский танец — вставной номер; он был написан композитором по просьбе балерины П. М. Карпаковой).

По сценической мотивировке («Танцы гостей») и по типу избранных танцевальных формул сюита эта традиционна, однако жанр национально-характерного танца здесь внутренне обновляется. Прежде всего, благодаря сочности музыкальных тем, отточенности изложения, симфонической красочности. Затем — и это еще существеннее — благодаря обычной для Чайковского увлекательности музыкального развития: наличию выразительных контрастов, лирических обострений мысли, влекущих вперед и непрестанно интригующих воображение слушателей.

В «Лебедином озере» ярко проявился гений Чайковского-симфониста: его умение создавать широкие и цельные музыкальные формы. Характерно в этом отношении мастерское, подлинно симфо-

ническое развитие главной музыкальной темы балета — темы лебедя. Не менее характерно использование и музыки отдельных танцев в качестве связующих, «сквозных» элементов.

Такой метод объединения отдельных эпизодов наиболее широко применен в третьем действии балета. Главным музыкальным материалом служит здесь «Вальс невест». Чередуясь с фанфарной темой прибытия гостей, он развивается сначала в большой сцене «Выход гостей и вальс», затем в трансформированном виде он иллюстрирует реплики матери, тревожно наблюдающей за тем, на кого падет выбор принца; наконец, в своем первоначальном варианте тема вальса звучит в заключительном танце Зигфрида и Одилии, который приводит к роковому моменту нарушения клятвы.

Создание «Лебединого озера» — один из знаменательнейших фактов, определивших реформу хореографического искусства. Сущность реформы заключалась, прежде всего, в коренном изменении роли музыки в балете. Из второстепенного, прикладного элемента, каким она была, например, у популярных балетных композиторов XIX века Ц. Пуни и Л. Минкуса, балетная музыка стала важнейшей частью хореографического спектакля.

Чайковский с наибольшей полнотой осуществил то, о чем мечтали передовые хореографы XVIII и XIX столетий. В его балетах музыка впервые заговорила языком больших чувств и страстей. Чайковский внес в балет могучую реалистическую выразительность своего оперного и симфонического искусства.

После «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» возвращение к старому, безлично комплиментному стилю балетной музыки было уже невозможно. Реформу Чайковского в дальнейшем закрепляют виднейшие мастера балетной музыки конца XIX — начала XX столетий, в первую очередь А. Глазунов; она получает широкое развитие в выдающихся балетных партитурах нашего времени, и в частности, в балетах С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Р. Глиэра, А. Крейна, К. Караева.

В «Лебедином озере», при всей новизне поставленной задачи (первый опыт создания балета), Чайковский оказался в очень близкой ему сфере или, употребляя его собственное выражение, был на своей «тропинке». Вот почему произведение получилось столь цельным и творчески непосредственным. Этим обусловлена неувядаемая свежесть и лирическое обаяние «Лебединого озера», вошедшего в жизнь поколений в качестве одного из самых любимых и задушевно близких творений Чайковского.

SWAN LAKE

A Ballet in 4 Acts
by
P. Tchaikovsky

In the spring of 1875 the board of directors of the Moscow Bolshoi Theatre asked Tchaikovsky to write the music for the ballet "Swan Lake."

This was his first venture in composing a full-length ballet score and, naturally enough, Tchaikovsky encountered certain difficulties. Not the least of them was the fact that the producer, Y. Reisinger, was a choreographer of limited talent and experience, unable to offer the composer the assistance he was later to receive from such a collaborator as M. Petipa.

The well-known music critic N. Kashkin, who was a close friend of Tchaikovsky, relates how the composer, during the first months of work on "Swan Lake," devoted much time to examining various ballet scores and a careful study of this branch of composition.

Despite difficulties, work on the ballet went forward quite rapidly. The first two acts were written in the late summer of 1875 and the rest in the early winter of 1876. By spring Tchaikovsky had finished the instrumentation of the entire score and in autumn preparations began for its stage production.

The first performance of "Swan Lake" took place on February 20, 1877, at the Bolshoi Theatre. In the unanimous opinion of contemporaries, it was a very mediocre production. The blame for this must be laid, primarily, to the utter inadequacy of Y. Reizinger, who staged the ballet.

This production continued to figure in the Bolshoi Theatre repertory until 1884. In this period, however, Tchaikovsky's masterful composition failed to receive the recognition which it deserved.

The first production of "Swan Lake" worthy of Tchaikovsky's music was staged by M. Petipa and L. Ivanov at St. Petersburg in 1895. In this production choreography "discovered" and translated into the language of the dance the exquisite lyricism of Tchaikovsky's music. According to historians of the ballet, most of the credit for this production must be given to Lev Ivanov. The poetical insight and probing imagination of this talented choreographer enabled him to grasp the inner meaning of Tchaikovsky's score.

The St. Petersburg production of "Swan Lake," staged in 1895, served as a pattern for all subsequent interpretations of the score.

Its principles were followed to advantage by A. Gorsky in his production of the ballet at the Moscow Bolshoi Theatre, which had its premiere on January 24, 1901.

This production, with a new variant of Act IV staged by A. Messerer, is still current today.

The figure of the girl-swan in the ballet has become one of the classical roles of ballet repertory, as difficult as it is fascinating, demanding both brilliant virtuosity and subtle lyrical insight from the performer.

The Russian school of choreography has produced many splendid performers of this role — Karsavina, Dzhuri, Semyonova, Ulanova, Plisetskaya — each of whom created an original and inspired portrayal of the young girl upon whom an evil spell has been cast.

The libretto of "Swan Lake" is based on a story met in the fairy tales of many different peoples. It tells of how a young girl was changed into a swan by an evil spell and how true love and selfless valour alone were able to break the spell.

In its original form the libretto was really nothing more than a very sketchy elaboration of this tale, which left much of the narrative vaguely motivated.

Like most ballet dramatists of that time, the author gave little heed to the coherence or inner motivation of events regarding the narrative simply as a connecting thread for dance numbers. This was best borne out in the scene of the first meeting between Siegfried and Odetta, which should offer the key to the whole plot. There was nothing in the libretto to help the spectator understand that the evil spell in which Odetta is held can be broken only if Siegfried remains true to his vow of love. If he betrays this vow, even involuntarily, Odetta will remain under the evil spell forever. This important circumstance, which determines the tragic outcome of the plot, was left for the spectator to guess. Because of these shortcomings, the Finale of the ballet was also lacking in motive.

When the second production of "Swan Lake" was staged in St. Petersburg in 1895, the composer's brother, Modeste Tchaikovsky, wrote a new variant of the libretto which overcame, to a great extent, the faults of the first and achieved a more logical coherence of events.

From the first duet of Siegfried and Odetta, in Act II, it now became clear that the evil spell could be broken only if Siegfried remains true to the vow he has made to Odetta. The Prince's betrayal of his vow, in Act III, even though committed unwittingly, is thus a fatal act. In the face of eternal separation, the lovers choose to die.

This resolve is the supreme expression of true and profound love. Such was the new variant of the libretto. It, too, underwent further changes in subsequent productions. But it is clear that even the mere

outline of the plot contained in the first variant was sufficient for Tchaikovsky to create an integral musical composition of profound content. He was able to do this because the libretto was based on the dramatic theme which was most dear to his heart: man's struggle against forces of frustration, the irrepressible rapture of love as an aspiration toward supreme human dignity and beauty. The vivid imagery, deep psychological insight and emotional appeal of Tchaikovsky's music, the breadth and "durability" of the forms in which he embodied his ideas, impel us to overlook the faults and inadequacies of the libretto.

The musical content of the ballet centres on the character of Odetta, the girl-swan. The musical image of Odetta forms the main theme of the whole composition. It is first heard at the end of Act I, where the melody, full of tender beauty and sadness, is entrusted to the oboe, accompanied by the harp and the agitated tremolo of the strings. Responding sensitively to each new situation of the unfolding tragedy, this theme undergoes many changes. In one place we hear it as a sad tale, in another — as the inexorably cruel verdict of fate (for instance, in the first musical episode of Act II), in still another — as an expression of stormy passion and anxiety (Siegfried's monologue in the Finale of Act IV).

The feelings of Odetta and Siegfried are also expressed in other lyrical episodes of the ballet. Perhaps the best and most inspired of these is the love duet (*Adagio*) in Act II, where the touchingly simple, appealing melody grows into a symphonically broad, enchanting cantilena. Among other important episodes are Odetta's story, in the scene of her first meeting with Siegfried in Act II, and her other story, full of tragic emotion, in Act IV.

For all the romantic abstractness of the girl-swan, Tchaikovsky's music lends this figure profoundly realistic and concretely human qualities. Composer Boris Asafyev was quite right in noting that the "kingdom of swans" was a psychological reality for Tchaikovsky, a vivid and authentic reflection of maidens' sorrow and not a fantastic pattern, not a mystic, phantasmal revelation of the other world.

The tender, melodic lyricism underlying the musical image of Odetta is much more than simply a characterisation of this figure alone. It serves as a connecting link which integrates the separate dances and scenes of the narrative emotionally and psychologically with the main themes of the drama.

The main musical image is accompanied by many slow dances. For the most part these are dance elegies or appealing songs tinged with a pensive melancholy. Such is the introduction to the ballet — the first sketch of this lovely and sad tale about the girl bewitched by an evil spell.

In Act I, for instance, this is the captivating Russian melody *Andante sostenuto*, presented in the form of a duet of "male" and "female" voices (the oboe and the bassoon) and the exquisite violin solo forming a part of the *Pas de deux*. In Act II these melodies are heard when the swans appear, in Act III this is the *Andante con moto*, the most profound portion of the scene of the Prince's betrayal of his vow (*Pas de deux*). Mention should also be made of the dance number which gained popularity (after the 1895 production) as "The Dance of the Cygnets" (Act II) the music of which is delightfully simple, poetic and full of naive grace. (This number is not to be confused with the other "Dance of the Cygnets" — No. 27, from Act IV, so titled by the composer himself).

This same lyrical mood, replete with melody and emotional appeal, is also a salient trait of the "Swan Lake" waltzes. What makes Tchaikovsky's waltzes so artistically impressive is their melodies which, as Hermann Laroche said, are each more plastic than the other, flowing in a stream of intriguing rhythm as from a cornucopia.

Tchaikovsky's waltzes in "Swan Lake" embody the joy and fullness of life at its best. These feelings are unfolded on a broad scale, as in a poem, in the *A-dur* waltz (Act I) and in the "Waltz of the Brides," *As-dur*, (Act III). Waltz music may be said to permeate the entire score of the ballet, particularly in its *divertissement* cycles and separate dance scenes. Perhaps this is what lends the whole ballet the joyous tone of young love, despite its tragic plot.

Character dances occupy a relatively small place in the score. They are met only in the national-character suite of Act III, consisting of Hungarian, Spanish, Polish (*mazurka*) and Neapolitan dances. (The Russian dance in this suite is a later addition, written by the composer at the request of the ballerina P. M. Karpakova).

Though in scenic motivation ("Dances of the Guests") and in the type of dance formulas chosen by the composer this suite is purely traditional, it nevertheless invests the genre of the national-character dance with a new inner content. This is achieved primarily by the richness of the musical themes, their masterful exposition, and the symphonic beauty of the music. This suite also owes much of its charm to the fascinating musical development so characteristic of Tchaikovsky's music: vivid contrasts and lyrical expressiveness that captivate the spectator's imagination.

Tchaikovsky's genius as a composer of symphony music, of broad and integral musical forms, is strikingly reflected in "Swan Lake." An excellent case in point is the superb, truly symphonic development of the ballet's main musical theme — the theme of the swan. Another example is Tchaikovsky's masterful use of the music of separate dances as connecting elements for the whole score.

This method of uniting disconnected episodes is best apparent in Act III. Here the main musical material is the "Waltz of the Brides."

Alternating with the fanfare theme announcing the guests' arrival, it is developed at first in the scene of the appearance of the guests and the waltz; later, in a changed form, it illustrates the response of the Prince's mother, anxiously watching to see whom he will choose; in its original form the waltz theme is again heard in the final dance of Siegfried and Odillia, which leads to the fatal breaking of the vow.

Tchaikovsky's "Swan Lake" may be called a turning point in the history of ballet music, since it marked an important reform in the art of choreography. The significance of this reform lay in the fundamental change of the role given to music in ballet productions. From the secondary, applied element which it was in the ballets of the popular 19th century composers Cesare Pugni and Ludwig Mincus, music now became the most important element of the ballet production.

To a greater extent than any other composer, Tchaikovsky succeeded in making the ballet what leading choreographers had dreamed of making it throughout the 18th and 19th centuries. For the first time deep feelings and passions found adequate expression in his ballet music. Tchaikovsky introduced the powerful realistic impact of his operatic and symphonic talent into the music of the ballet.

After the production of "Swan Lake," "The Sleeping Beauty," and "The Nutcracker" there could be no return to the old, impersonal style of compilation in ballet music. Tchaikovsky's reform was further affirmed by the leading composers of ballet music in the late 19th and early 20th century, particularly by A. Glazunov. It has been carried still further in outstanding ballet scores of the present day — in the compositions of S. Prokofyev, A. Khachaturyan, R. Gliyer, A. Krein and K. Karayev.

In "Swan Lake," despite the difficulties it presented as his first venture in writing ballet music, Tchaikovsky was working in the sphere closest to his heart. This is why the ballet proved so integral a composition, why its appeal is so direct and forceful. This is why "Swan Lake" has retained an unfading charm to this day; this is why it has remained one of the most loved and best appreciated of Tchaikovsky's compositions.

LE LAC DES CYGNES

Ballet en quatre actes *Musique de P. Tchaïkovski*

«Le lac des cygnes» fut commandé à Tchaïkovski par la direction du Bolchoï au printemps de 1875.

Face à cette première grande partition de musique chorégraphique, Tchaïkovski éprouva des difficultés qui, pour être fort naturelles, étaient encore aggravées par le fait que le maître de ballet, metteur en scène du «Lac des cygnes» Y. Reisinger, un médiocre, ne fut pas le conseiller avisé que devait être plus tard pour lui Marius Petipa.

N. Kachkine (ami du compositeur et critique musical connu) rapporte qu'au cours de cette période, Tchaïkovski se plongea avec application dans des partitions de musique chorégraphique et se mit à étudier à fond ce nouveau genre de composition.

Malgré les obstacles, le travail avançait rapidement. Les deux premiers actes furent écrits à la fin de l'été de 1875, les deux autres au début de l'hiver suivant. Au printemps de 1876, le ballet était entièrement orchestré et en automne, de la même année les répétitions allaient déjà leur train.

La première du «Lac des cygnes» eut lieu le 20 février 1877 à Moscou, sur la scène du Bolchoï. Les contemporains sont unanimes à constater que la mise en scène fut fort médiocre. Il fallait en accuser surtout l'incompétence du chorégraphe Reisinger.

Cette première version du «Lac des cygnes» tint sur la scène jusqu'en 1884 sans que ce classique reçoive la notoriété qui lui était due.

La première du ballet à Pétersbourg avec une chorégraphie de Marius Petipa et Lev Ivanov en 1895 devait être la première réalisation scénique digne de la musique de Tchaïkovski. Selon les historiens du ballet russe, on le devait surtout à Lev Ivanov dont le talent lyrique et méditatif lui avait permis de pénétrer plus avant dans le monde intérieur du compositeur.

La mise en scène de 1895 devait rester à la base de toutes les versions ultérieures du «Lac des cygnes».

Le chorégraphe A. Gorski qui mit en scène le «Lac des cygnes» à Moscou, au Bolchoï, le 24 janvier 1901 en a, notamment, fait ses choux gras. C'est sa version, avec cependant une nouvelle variante du quatrième acte due à A. Messerer, qui continue à être dansée aujourd'hui.

Le rôle d'Odette est devenu un de ces rôles classiques aussi enviés que difficiles qui exigent autant de virtuosité éblouissante que de finesse et de chaleur dans le lyrisme. L'école chorégraphique russe a donné un nombre de merveilleuses Odettes: Karsavina, Djouri, Sémenova, Oulanova, Plissetskaïa. Chacune a su, à sa manière propre, incarner la figure inspirée de la malheureuse jeune fille ensorcelée.

Le livret du «Lac des cygnes» reprend un canevas que l'on retrouve dans les contes populaires de nombreux pays. C'est histoire d'un enchantement qui a changé une jeune fille en oiseau, de l'amour fidèle et de l'exploit valeureux qui doivent vaincre le charme.

Le librettiste du «Lac des cygnes» ne développa ce canevas que dans ses grandes lignes et, en fait, ne donna qu'un schéma de l'action sans toujours en dévoiler complètement les ressorts.

Certains aspects négatifs de la vieille dramaturgie de ballet ne sont pas évités dans le livret: une tendance à négliger l'enchaînement et la cohérence intérieure de l'action, à considérer aussi le sujet comme un simple fil conducteur entre les danses. La scène, notamment, de la première rencontre entre Siegfried et Odette où se noue l'action, restait insuffisamment explicite. Le spectateur ne pouvait qu'entrevoir que de la fidélité ou de l'infidélité du prince à son serment d'amour dépendait, à son insu, que l'enchantement soit détruit ou qu'il garde à jamais son pouvoir maléfique, fait capital pour la compréhension du dénouement tragique qui semblait donc mal justifié.

M. Tchaïkovski (frère du compositeur) écrivit pour la version chorégraphique de 1895 une nouvelle variante du livret délivrée, au moins partiellement, du schématisme naïf de l'ancienne et faisant montre de plus de logique dans le développement de l'action. Le premier duo de Siegfried et d'Odette au deuxième acte fait comprendre que les forces maléfiques qui pèsent sur cette dernière ne pourront être vaincues que par la vertu d'une fidélité absolue au serment d'amour qui lui est fait. Bien qu'involontaire, la trahison du prince (au troisième acte) est donc irréparable. Plutôt que de se séparer à jamais, les amants choisissent la mort.

Cette décision est l'expression suprême d'une passion authentique, d'une grande passion. Cette variante améliorée du livret fut encore modifiée par la suite, mais il avait suffi à Tchaïkovski du schéma initial du «Lac des cygnes» pour créer une oeuvre musicale profonde, riche et cohérente. En effet, le livret était bâti sur un motif dramatique affectionné par le compositeur: celui de la lutte de l'homme contre les forces hostiles à la vie, celui de l'élan irrésistible de la passion en

tant qu'aspiration à l'humanité et à la beauté. La musique de Tchaïkovski, imagée, émotionnelle, pleine de profondeur psychologique, l'ampleur et la solidité de la forme font oublier l'imperfection et le vague du livret. Au centre de la conception musicale du ballet, nous trouvons le personnage d'Odette.

Le portrait musical d'Odette est le thème principal de l'oeuvre. Nous l'entendons dès la fin du premier acte: c'est une mélodie pleine à la fois de douce beauté et de tristesse que chante le hautbois accompagné par la harpe et le trémolo vibrant et émouvant des cordes. Le leitmotiv du ballet, qui s'adapte subtilement aux divers épisodes du drame, ne reste pas figé. C'est tantôt le récit d'une odyssée pleine de tristesse, tantôt l'écho de la cruelle sentence du destin (ainsi le premier épisode musical du deuxième acte), tantôt l'expression d'une passion orageuse et tourmentée (le monologue du Siegfried à la fin du quatrième acte).

L'univers sentimental d'Odette et de Siegfried est évoqué dans d'autres épisodes lyriques. Le meilleur et le plus inspiré d'entre eux sans doute, est le duo d'amour (adagio) du deuxième acte où une mélodie chaude, émouvante dans sa simplicité, se fonde en une cantilène ample et prenante. Parmi les plus importants épisodes, relevons encore le récit d'Odette dans la scène de sa première rencontre avec le prince au cours de ce même deuxième acte et son autre récit plein d'une émotion tragique au quatrième acte.

Avec toute son abstraction proprement romantique, la figure d'Odette est, grâce à la musique de Tchaïkovski, profondément réelle, concrètement humaine. Comme l'a très justement souligné le compositeur B. Assafiev «l'empire des cygnes» est pour Tchaïkovski une réalité psychologique, une image véridique du dur lot des filles et non pas une arabesque fantastique ou la révélation mystique, fantomatique de quelque au-delà.

Le lyrisme tendre et harmonieux qui auréole la figure d'Odette n'a pas seulement mission de la camper scéniquement. Il est le fil conducteur qui cimente entre elles danses et scènes en les intégrant émotionnellement et psychologiquement dans la sphère des thèmes principaux du drame.

De nombreuses danses lentes soutiennent avec bonheur le thème central. Ce sont des mélodieuses élégies dansées ou des chants vibrants à la lumineuse et rêveuse mélancolie. C'est introduction au ballet, première esquisse du beau conte tragique du cygne ensorcelé.

Au premier acte, c'est le charmant air russe (andante sostenuto), en forme de duo (hautbois et basson) et le merveilleux solo lyrique du violon du «Pas de deux». Au deuxième acte, c'est la scène de l'apparition des cygnes, au troisième — andante con moto, la danse capitale de la grande scène de séduction «Pas de deux». Il faut également nommer le très populaire morceau connu (depuis 1895) sous le nom de «Danse des petits cygnes» (deuxième acte), émouvante dans sa

simplicité, poétique, pleine de grâce naïve (ne pas confondre avec «La danse des petits cygnes» n° 27 du quatrième acte qui doit son nom au compositeur lui-même).

Les valse du «Lac des cygnes» sont impétueusement lyriques, chaudes et mélodieuses. Les valse de Tchaïkovski portent avant tout grâce à leurs mélodies «l'une plus plastique que l'autre, coulant comme d'une corne d'abondance plus harmonieuses et plus prenantes» (G. La-roche).

Le compositeur y a incarné une joie suprême, une appréhension infiniment ample de la vie qui trouvent un champ à leur mesure dans ses grandes valse: A-dur (premier acte) et la «Valse des fiancées», As-dur (troisième acte). Toute la musique du ballet en porte l'empreinte: la plupart des cycles de divertissements et certaines scènes. Et c'est peut-être ce qui détermine surtout le tonus général du ballet où malgré le tragique des situations, règne l'amour, joyeux et juvénile. Les danses «caractéristiques» n'occupent dans le «Lac des cygnes» qu'une place relativement réduite. On a seulement la suite du troisième acte comprenant les danses: hongroise, espagnole, polonaise (mazurka) et napolitaine (la danse russe a été intercalée par le compositeur à la prière de la ballerine P. Karpakova).

Quant à la motivation scénique (Danse des hôtes) et au type de formule choisie, cette suite est traditionnelle; cependant le genre est ici renouvelé intérieurement. D'abord grâce à la saveur des thèmes musicaux, la délicatesse de l'écriture, la richesse symphonique. Ensuite, et c'est plus essentiel, grâce au développement musical si prenant, comme toujours chez Tchaïkovski: contrastes suggestifs, élans de lyrisme allusif qui anticipent et s'adressent sans cesse à l'imagination de l'auditeur.

Ce maître de la symphonie qu'est Tchaïkovski fait montre ici de son génie apte à créer d'amples et cohérentes formes musicales. A cet égard, il suffit de citer le développement magistral, vraiment «symphonique» du principal thème musical du ballet, celui du cygne. L'utilisation de certaines danses en tant qu'éléments d'enchaînement réitérés n'est pas moins révélatrice.

Cette méthode de fusion de diverses épisodes est surtout employée au troisième acte dont la «Valse des fiancées» est, en quelque sorte, la matière première musicale. Alternant avec le thème de l'arrivée des hôtes, elle se développe d'abord dans la grande scène de la «Sortie des hôtes et valse» puis, sous un aspect modifié, illustre les répliques de la mère du prince qui attend avec angoisse sur qui tombe le choix de son fils; enfin, dans sa variante initiale, le thème de la valse résonne dans la danse finale de Siegfried et d'Odile aboutissant à l'instant fatal qui voit le prince violer son serment.

La création du «Lac des cygnes» a été un des événements les plus marquants qui devaient déterminer la réforme de l'art chorégraphique.

Il s'agissait avant tout d'une conception radicalement différente du rôle de la musique dans le ballet. De l'élément secondaire, auxiliaire qu'elle était, par exemple, chez de populaires compositeurs du XIX^e siècle comme C. Puni et L. Mincus, la musique de ballet est devenue partie intégrante essentielle du spectacle chorégraphique.

Il a été donné à Tchaïkovski de réaliser le rêve des chorégraphes les plus audacieux du XVIII^e et du XIX^e siècles. Dans ses ballets, pour la première fois, la musique s'est faite l'interprète de grands sentiments et de grandes passions. Tchaïkovski a apporté au ballet le pouvoir de suggestion réaliste de ses opéras et de ses symphonies.

Après le «Lac des sygnes», «La Belle au Bois Dormant» et «Casse-noisettes», un retour au vieux style compilatif et anonyme était désormais impossible. La réforme de Tchaïkovski fut continuée par les plus éminents maîtres de la musique de ballet de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, en premier lieu par Glazounov; elle continue à se développer dans les plus remarquables ballets de notre époque, notamment ceux de S. Prokofiev, A. Khatchatourian, R. Glière, A. Krein, K. Karaïev.

Dans le «Lac des cygnes», malgré toute la nouveauté des problèmes qui se posaient à lui (c'était son premier essai en matière de ballet), Tchaïkovski s'est trouvé en pays de connaissance ou, pour reprendre sa propre expression, sur «son sentier», dans son élément. C'est ce qui explique la sincérité et la cohésion de l'oeuvre. De là, la fraîcheur éternelle et le charme lyrique du «Lac des cygnes», à jamais l'une des oeuvres les plus aimées et les plus chères de Tchaïkovski.



MADE IN THE U.S.S.R.

33 1/3 об. в мин.

ТУ 35.
ХП 558-63
Д — 04984(a)

Вторая гр.-1
1-00

П. ЧАЙКОВСКИЙ. «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО»
P. TCHAIKOVSKY. Ballet «THE SWAN LAKE»
INTRODUCTION, Act I
No. 1 Scene, Allegro gusto. No. 2 Waltz
No. 3 Scene, Allegro moderato
No. 4 Pas-de-trois: Intrada, Andante sostenuto
Allegro semplice, Moderato
Bolshoi Theatre Orchestra
Conductor Yu. FAIER