

## CORIFEII BALETULUI ROMANTIC

Începuturile, fără confruntări și contradicții față de tradiție, își anunță traiectoria ascendentă ce se va desfășura în lungul drum al deceniilor care urmează în secolul XIX. Spectacolul de balet, ca gen de teatru muzical, datorează foarte mult compozitorului francez Adolphe Adam, cel care a realizat muzica pentru prima capodoperă romantică durabilă a istoriei dansului. Prin fervoarea poetică a dansului scenic, sugerată deja de reprezentațiile lui Taglioni, interesul publicului și al interpreților evoluează spre descoperirea și experimentarea unui cumul de elemente surprinzătoare de expresie, pe care înaintașii baletului romantic nu le-ar fi putut imagina.

Destinul artistic al lui Adolphe Charles Adam (1803 – 1856) a fost impulsivat de lansarea în viața muzicală franceză prin obținerea Premiului Romei. Înzestrat cu un simț melodic accesibil, a scris piese pentru pian, miniaturi vocale și muzică de teatru. În paralel cu activitatea interpretativă, în calitate de dirijor la Covent Garden din Londra, Adam va demonstra că este un creator prolific și de succes, compunând cu ușurință, claritate și simplitate. Dintre lucrările lirice, unele au rămas mai mult timp pe afiș, iar altele, precum **Le Postillon de Longjumeau**, **Si j'étais roi**, figurează încă în repertoriul francez sau german. Azi, baletul romantic **Giselle** este prezentat permanent de către toate marile companii coregrafice, la acest titlu adăugându-se **Fiica Dunării**, **Mohicianii**, **Griselidis**, **Orfa**, **Corsarul** (1841, refăcut în 1856). Adam este și autorul celebrului cântec de Crăciun *Minuit, chrétiens* (**Noël**).

Subiectul baletului **Giselle** este inspirat dintr-o povestire de origine slavă, preluată și prelucrată de către Heinrich Heine în volumul său *Despre Germania*. În contextul baletului, se impun cu claritate inovațiile de tehnică și expresie ale dansului, aparținând deceniului anterior. Nu este întâmplător nici faptul că muzicianul apelează, pentru alcătuirea versiunii destinate cerințelor unui libret de balet, la poeți contemporani lui. De remarcat mai ales Théophile

Gautier, scriitor, critic, poet, care a avut un rol fundamental în definirea ideilor baletului romantic francez. Vrajit de farmecul balerinei Carlotta Grisi (1819 – 1899), Gautier a descoperit că valoarea ideii teatrale poate să se potrivească personalității interpretei, colaborând în acest scop la realizarea libretului destinat dansului cu dramaturgul Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges. Premiera se impune, în 1841, drept un eveniment de seamă al stagiunii pariziene, marcând o culminație triumfală a afirmării baletului romantic după acumulările precedente, care familiarizaseră publicul cu noile direcții estetice. Reprezentanții noului val de artă – critici, poeți – au avut un rol fundamental în definirea ideilor baletului romantic francez. În realizarea spectacolului cu **Giselle**, se reunesc câteva importante personalități ale lumii coregrafice, autorități de prestigiu pentru arta epocii. Jean Coralli (1799 – 1854), coregraf principal al Operei pariziene, construiește întregul ansamblu al spectacolului, apelând la colegul său, Jules Perrot (1810 – 1892), partenerul lui Carlotta Grisi, pentru a compune momentele de solo și duo prevăzute de rol. (Mult mai târziu, apreciind creația acestuia, Serge Lifar îl va considera pe Perrot, de fapt, coautor al coregrafiei lui Coralli.) Nu trebuie ignorată nici contribuția decorurilor lui Pierre Cicéri, deja specializat în sugestia plasticii scenice de orientare romantică, aderând, conform comentariilor presei, la o formulă în care „realismul este inclus în fantastic”. Ecoul acestei creații autentice, cu o muzică deosebit de evocatoare și expresivă ca dramaturgie muzicală, atmosfera, superbele teme și punctări ritmice, remarcabil teatralizate, caracterizează primul balet cu muzică originală. Merită remarcate, din perspectivă componistică, utilizarea de leitmotive și spiritul dezvoltărilor tematice (după cum sublinia în „La France musicale” cronicarul premierei, Escudier), care s-au prelungit componistic până în zilele noastre. **Giselle** poate fi considerată cea dintâi capodoperă absolută a baletului romantic, ale cărui trăsături le cuprinde într-o sinteză admirabilă a calităților de stil, teatralitate și tehnică. În ceea ce privește tălmăcirea scenică, mai există și o altă semnătură pentru creația unui spectacol de mare prestigiu, cea a lui Marius Petipa în reluarea versiunii originale, în condițiile elaborării coregrafice (1884, Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg) pentru o nouă premieră cu **Giselle**.

## Giselle

Balet în două acte. Libretul, Théophile Gautier și Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, coregrafia, Jules Perrot și Jean Coralli; 1841, Théâtre de l'Académie Royale de Musique din Paris. În rolul titular, Carlotta Grisi.

**Argument. Actul I.** Într-un sat de pe malul Rinului, se pregătește serbarea culesului viilor. Fete și băieți trec prin fața cabanei în care locuiesc Giselle și mama ei. Pădurarul Hans se îndreaptă către casa lor, dar se ascunde văzându-i pe Albrecht, prinț de Silezia, și pe scutierul lui, Wilfrid. Prințul o caută și el pe Giselle, căreia îi fusese prezentat ca simplu orașean. El îi încredințează servitorului său spada și cornul de vânătoare; Wilfrid le ascunde într-o colibă învecinată. Giselle îl întâmpină, revederea este o bucurie. Albrecht îi jură credință, apoi îi oferă o floare. Fata smulge pe rând petalele, dar, din nefericire, ultima se nimerește a arăta lipsa iubirii. Giselle izbucnește în plâns, dar primește o nouă floare, care va aduce confirmarea dragostei... Hans, gelos, intervine, încercând să o convingă pe Giselle că doar iubirea lui este sinceră. Este ironizat și gonit. Înconjurată de prietene, Giselle îl prezintă pe Albrecht drept logodnicul ei. Cu toții se prind în dans. Mama o roagă pe Giselle să-și cruțe puterile, căci este grav bolnavă de inimă și orice efort îi poate fi fatal. Nefiind ascultată, fata îi spune că va deveni una dintre ființele care nu-și găsesc odihna nici după moarte, precum ielele, spiritele nopții.

Din depărtare, sosește un fastuos cortegiu de vânătoare, condus de Wilfrid, contele de Courland și fiica sa Bathilde. Caută adăpost, bat la ușa Berthei, care, impresionată, se oferă să-i găzduiască. Giselle este uimită de bogăția hainelor nobililor, iar fiica Contelui îi oferă un lanț din aur. Curtenii se retrag la odihnă, în timp ce Wilfrid este trimis în căutarea prințului.

Tinerii satului continuă petrecerea. Venit odată cu ei, Albrecht privește și el, fascinat, dansul Gisellei, îmbrățișând-o apoi cu dragoste. Dornic să-i arate fetei că este înșelată, Hans aduce din colibă spada prințului, povestind tuturor cui îi aparține aceasta. Albrecht încearcă să-și liniștească iubita, dar nu poate nega spusele lui Hans, care suflă în cornul de vânătoare. Atrăși de sunete, curtenii ies din locuința fetei, recunoscându-l pe Albrecht. Neștiind ce să creadă, fata cere să i se spună adevărul. Aflându-l, își pierde mințile de durere, râde, plânge și, desigur, dansează, amințindu-și clipele de iubire trăite alături de cel ales. Apoi se prăbușește fără suflare. Albrecht îngenunchează disperat lângă trupul fetei lipsit de viață.

**Actul II.** În cimitir, Hans își plânge durerea lângă mormântul iubitei. Fuge însă înspăimântat de zgomotele și luminile ciudate care învăluie locul bântuit de iele. Din umbra pădurii, apare Myrtha, Regina ielelor,

care începe un dans ritual, adunându-și supusele, sufletele fetelor care, asemeni Gisellei, au murit înainte de nuntă. Cu o baghetă magică, Myrtha o cheamă din adâncuri pe Giselle. Albrecht caută mormântul Gisellei. Dorește apoi să rămână singur. Prințul are viziuni: iubita i se arată, dispare, pentru a reveni mai apoi. Dansează împreună, dar îmbrățișarea tânărului nu o poate atinge. Urmărind-o, Albrecht se îndreaptă către pădure. Hans este înconjurat de ielele care-l vor pedepsi pentru moartea Gisellei. Pădurarul se aruncă în apele râului. Duhurile pleacă apoi în căutarea lui Albrecht, celălalt „vinovat”. Giselle îl apără. Susținut de voința iubitoare a Gisellei, Albrecht rezistă încercării până la ziuă, când puterile ielelor dispar odată cu primele raze de lumină. După cea din urmă privire de adio, Giselle reintră în mormântul ei. Copleșit de remușcări și durere, Albrecht îmbrățișează pământul rece.

Supranumită și un „Hamlet al dansului”, lucrarea și-a păstrat celebritatea, cunoscând imediat după premieră mai multe montări de referință: Londra, la Her Majesty's Theatre, 12 martie 1842; Sankt Petersburg, la Mariinski Teatr, 30 decembrie 1842; Milano, la Teatro alla Scala, 17 ianuarie 1843; Boston, la Howard Athenaeum, 1 ianuarie 1846 ș.a. Printre creații interpretative ale rolului, sunt remarcabile în cuprinsul secolului XIX Fanny Elssler (1810 – 1884), Olga Preobrajenska (1871 – 1962) sau, în secolul XX, Anna Pavlova (1882 – 1931), Tamara Karsavina (1885 – 1978), Galina Ulanova, Alicia Alonso, Margot Fonteyn, Carla Fracci, reprezentând o tradiție a „stelelor”, diferită ca realizare, dar neîntreruptă ca succesiune a performanțelor.

Personajul Gisellei a fost celebru în Romantism prin implicare în ambianța poetică și starea de exaltare a supranaturalului, amplificate de trăirea sentimentelor de iubire. Rolul acesta rămâne focalizarea centrală a întregului spectacol, oferind succesiuni de stări, de la candoare la presentiment și stare de nebunie, pentru a atinge imaterialitatea spectrală, care exprimă o iubire netrăită, izvor de corespondențe poetice traduse în performanțe atitudinale. Carlotta Grisi poate fi considerată pentru compozitor un stimul al inspirației muzicale, determinând transformarea limbajului coregrafic, care unea gestul și mișcarea, în formule capabile a sugera imponderabilul prin cultivarea efectelor de echilibru, a posibilităților de anulare a ponderii corporale prin dansul de poante, urmând Mariei Taglioni, balerina care lansase acest model de vrajă al

dansului imaterial. Poantelor li se adăugau arabescul, ridicările realizate de *prima ballerina* cu ajutorul partenerului, piruetele sau salturile. Așa-numitul stil academic începe să fie definit și codificat ca limbaj. În tradiția interpretării baletului **Giselle**, el este respectat cu rigoare în puritatea liniilor, în echilibrul succesiunii pașilor și figurilor. Asemenea procedee subliniau universul supranatural, fantomatic al povestirii, depășind simpla demonstrație tehnică și unindu-se teatral cu pantomima, devenită comentariu dramatic. Din tradiția clasică, s-a păstrat caracteristica baletului de acțiune, destinat a lega momentele de variații cu episoade narative și lirice, alternate cu cele de divertisment. Baletul lui Adam fusese precedat în această direcție de Silfide, care cuceriseră deja afecțiunea publicului, dar și pasiunea interpreților, mereu dornici de alte performanțe, din ce în ce mai bogate ca efect.

În istoria dansului, „vedeta” s-a impus atenției și admirației spectatorilor. Întruchiparea legendară a prototipului expresiv ce caracterizează personajul Giselle îi aparține celebrei Carlotta Grisi, inspiratoarea ideii baletului, despre care Théophile Gautier scria în presa timpului:

*A dansat cu o perfecțiune, o ușurință, o voluptate castă, care o situează în primul rang al artiștilor. Cei care se așteptau să vadă doar mișcări de tehnică nu au fost surprinși când au simțit că lacrimile le încețoșează ochii, ceea ce nu se întâmplă adesea într-un spectacol de balet.*

Despre aceeași mare dansatoare, poetul inspirator al subiectului, Heinrich Heine, adaugă:

*Planând cu Grisi în grădinile fermecate ale spiritelor, pe care le stăpânește ca o suverană, **Giselle** rămâne până astăzi o legendă fermecătoare și, totodată, visul oricărei prim-balerine.*

Un scurt intermezzo trebuie plasat până la următorul mare titlu, cu care, de fapt, se încheie cariera componistică a lui Adolphe Adam. Succesul prim-balerinelor se suprapune istoriei spectacolelor romantice. Prin ce anume? Tocmai prin admirația determinată de virtuozitatea combinată cu personalitatea celor mai aplaudate *danseuses étoiles* europene, solicitând uneori ieșirea

din contextul teatral propriu-zis în scopul satisfacerii admirației spectatorilor. Faima, pentru fiecare vedetă, înseamnă ceva mai mult decât rolurile, deoarece numele vedetei tinde să se ridice la nivelul unicității în duelul comparațiilor. Un astfel de moment se impune ca reper la mijlocul secolului al XIX-lea.

## Pas de quatre

Mare duel de patru vedete; 12 iulie 1845, Her Majesty's Theatre din Londra.

**Argument.** Publicul este invitat să urmărească un spectacol fără subiect, realizat de cele mai faimoase patru dansatoare romantice ale continentului european. Derularea spectacolului debutează cu o serie de „tablouri vivante”, încheiate cu mai multe reverențe. Urmează apoi, în execuția fiecărei dansatoare, câte un solo (*pas seul* după terminologia epocii), realizat în prezența celorlalte trei parteneri, care contemplă evoluția respectivă (la premieră, succesiunea a fost următoarea: Lucile Grahn – *Variație*; Carlotta Grisi – *Variație*; Fanny Cerrito – *Vals*; Marie Taglioni – *Variație*).

Finalul acestui **Pas de quatre** se încheie cu un dans al solistelor, care se opresc într-o **attitude** simbolizând ideea că fiecare dintre ele este încoronată de celelalte trei ca *prima inter pares*.

Muzica acestui moment coregrafic, realizat de doi maeștri de balet celebri – Benjamin Lumley și Jules Perrot –, i-a fost comandată unui compozitor specializat în aranjamente de dansuri, italianul Cesare Pugni, autorul unui mare număr de baleturi în mijlocul secolului al XIX-lea.

În ce privește marele spectacol, Marie Taglioni se afla la apogeul carierei, fiind încoronată, în ovațiile publicului, de Fanny Cerrito (1817 – 1909). Tabloul, realizat în acea perioadă, reprezintă de fapt împlinirea idealului romantic al prim-balerinelor, distribuție din care lipsea marea rivală a lui Taglioni, Fanny Elssler. Selecția vedetelor aparținea performanțelor: cea mai celebră Silfidă (Taglioni), faimoasa creatoare a Gisellei (Grisi), vedeta stilului cristalin Bournonville (Lucile Grahn, 1819 – 1907) și idolul publicului londonez (Cerrito). Dansul acestor patru artiste avusese menirea de a oferi exemplul cel mai pur al dansului romantic, construit pe tehnica academică franceză răspândită de coregrafii timpului,

printre care se număra și italianul Carlo Blasis (1795 – 1858). Tradiția acestui tip de cvartet solistic se va păstra în continuare pe marile scene ale dansului, de-a lungul timpului, cu diferite vedete (cele mai aplaudate stele ale baletului mondial), în alternanța distribuțiilor.

Printre paginile romantice inspiratoare, semnătura Lordului Byron a captat interesul a numeroși compozitori, fie de operă, fie de balet. Pe parcursul secolului XIX, au văzut lumina scenei mai multe spectacole coregrafice, a căror realizare pornește de la narațiunea poetică despre *Corsarul*. Dicționarele păstrează mențiuni cu privire la muzica lui Charles Bochs (1789 – 1856), astăzi uitată, continuând cu diverși autori de aranjamente muzicale pe același subiect și ajungând la Adolphe Adam, care a compus baletul având la bază libretul lui Saint-Georges și Joseph Mazilier. Pentru spectacolele de la Paris, Mazilier compune o coregrafie pregnant narativă, ce oglindea propriile posibilități expresive în calitate de solist din categoria dansatorului de caracter. **Corsarul** va face o nouă carieră și în Rusia, la Sankt Petersburg, devenind un titlu preferat de numeroase soliste de prim rang. La cererea acestora, muzica lui Adam este completată de coregrafi cu fragmente destinate amplificărilor solistice, aparținând compozitorilor Cesare Pugni și Léo Delibes. Deși pare o ciudățenie, constatăm că asemenea completări sunt acceptate de tradiția repertorială, partitura originală incluzându-le în continuare. Pe scena de la Mariinski Teatr (1899), succesele coregrafului Marius Petipa le depășesc cu mult pe cele ale parizianului Joseph Mazilier (1797 – 1868), mai ales datorită beneficiului de a o avea ca prim-solistă pe vedeta momentului: Pierina Legnani (1863 – 1963), *prima ballerina assoluta*. Artista este prima dintre cele care solicită să se adauge partiturii originale și alte fragmente muzicale. Mai ales un astfel de moment, compus de Riccardo Drigo, devine celebru: **Pas de deux** final. Reper de stil, bijuterie a baletului clasic academic, acest tip de duo este construit din tradiționalele trei secvențe: *Adagio*, *Variațiuni* și *Coda* – formă devenită o piesă de recital-spectacol, o permanență repertorială în majoritatea companiilor de balet, chiar detașată de întregul lucrării, asigurând faima ultimei creații scrise de Adolphe Adam.

## Le Corsaire (Corsarul)

Balet pantomimă în trei acte. Libretul, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges și Joseph Mazilier, coregrafia, Joseph Mazilier; 1856, Opera din Paris.

**Argument:** Medora, o tânără grecoaică, i-a fost vândută lui Said Pașa de către negustorul de sclavi Isaac, convins de marele preț ce i s-a oferit. Conrad, cucerit de frumusețea fetei, o răpește și o conduce în palatul său subteran. Birbano, căpitanul lui Conrad, gelos pe acesta, i-o predă din nou pe Medora lui Isaac, care o va duce la Said Pașa. Conrad, urmărindu-i, este prins de gărzile Pașei și condamnat la moarte. Pentru a-l salva, Medora se preface a accepta căsătoria cu stăpânul ei. De fapt, împreună cu sclava sa, Gulnara, își plănuiește evadarea alături de Conrad. Substituind-o în timpul nunții, Gulnara primește de la Pașa inelul de căsătorie. În fața Pașei, seara, Medora dansează. Apoi, fuge cu Conrad, în timp ce Gulnara, arătând inelul, se declară soția stăpânului. Corabia cu care se îndepărtează cei doi este surprinsă de furtună și se scufundă în valuri. Ca prin miracol, Medora și Conrad se prind de o stâncă, salvându-și viața și dragostea.

Ironia sorții artistului împarte componistica lui Adolphe Adam în direcții deosebite. Pentru muzica la **Giselle**, compozitorul se bucură de recunoașterea generală a valorilor de creator; **Corsarul**, cel de al doilea titlu, este păstrat în muzeul capodoperelor coregrafice ale secolului XIX mai ales datorită muzicii adăugate de realizatorii spectacolelor ce au urmat reluărilor premierei. Singura relație valorică, cu amprentă poetică, prin care Adam se menține în istoria dansului, ar putea fi cea a filierelor inspiratoare, cu mari nume, precum Heine, Gautier și Byron.

Este interesant de remarcat că mulți compozitori specializați pentru muzică de balet, după succesele de moment, au fost adesea ignorați de posteritate, deși, la vremea reușitelor, avuseseră o intensă activitate creatoare. Un exemplu concludent, deja amintitul Cesare Pugni (1802 – 1870), care s-a impus în timpul său prin numeroase lucrări lirice, simfonice, vocal-simfonice și mai ales de dans (se pare că pot fi inventariate aproximativ 300 de baleturi și momente coregrafice). Urmând etapele afirmării, cariera sa se desfășoară inițial în Italia, unde își face și pregătirea artistică, afirmându-se mai întâi ca violonist, aranjor de muzică pentru



spectacole și divertismente, *maestro di clavicembalo* în spectacolele muzicale pentru Teatro alla Scala din Milano. Urmează Parisul, unde, fiind chemat de Vincenzo Bellini, continuă colaborările pentru aranjamente muzicale destinate celor peste 30 de balet montate pe scena Operei, lucrând cu Jules Perrot și Jules Henri Vernoy de Saint-Georges. Datorită renumelui, este invitat apoi de Royal Theatre din Londra, impunându-se cu un număr important de creații, astăzi uitate. Culminația carierei sale o va cunoaște însă la Teatrul Bolșoi din Moscova și la Mariinski Teatr din Sankt Petersburg; faima de care se bucură în stagiunile rusești se datorează colaborării cu coregraful Marius Petipa. Aici, va face timp de două decenii muzică pentru numeroase spectacole originale, aranjamente sau orchestrații. Adesea, este și autor de muzici pentru solouri sau divertismente – cel mai cunoscut fiind **Pas de quatre**, reprezentat la Londra –, de partituri adaptate pentru performanțe în recitalurile prim-balerinelor în spectacole sau manifestări artistice. A fost apreciat pentru accesibilitatea muzicii, abilitatea componistică – fiind printre primii compozitori care, la începutul secolului XIX, utilizează leitmotivul –, vivacitatea ritmicii și a tempourilor, adaptabile cerințelor de dinamică ale reprezentațiilor coregrafice. Prin decizia Împăratului Alexandru al III-lea al Rusiei, va fi numit Prim-compozitor pentru muzică de balet al Mariinski Teatr, calitate în care activează până la încetarea angajamentului la curte din cauza vârstei înaintate. Deși descendența familială va continua câteva generații cu cariere muzicale ale urmașilor săi, numele lui Pugni se estompează treptat (spre deosebire de numele contemporanilor săi, care au cultivat componistic alte genuri de muzică – instrumentală, camerală, concertantă, simfonică), el limitându-se, la maturitate, numai la genul baletului. Totuși, pot fi menționate câteva dintre creațiile sale, care, din perspectiva romantismului muzical, marchează reperatele istorice ale evoluției dansului de-a lungul secolului.

### **La Vivandière** (Vivandiera)

Balet-pantomimă într-un act. Libretul și coregrafia, Arthur Saint-Léon; 1844, Her Majesty's Theatre, din Londra. Coregrafia a fost, se pare, atribuită interpretei feminine principale, Fanny Cerrito, care devine astfel, cronologic, prima femeie coregraf.

Cel mai important succes al spectacolului s-a datorat unor solouri (Cerrito – Saint-Léon) cu pași special imaginați: *pas de la Vivandière*, *Le pas de l'Inconstance*, *Le pas de Six* și *Le pas de la Redowa* (dans vioi în 3 timpi din Boemia), ultimul dintre acestea devenind, datorită succesului său, după 1850, unul dintre dansurile muzicii pariziene de bal.

## **La Esmeralda**

Balet în trei acte. Libretul și coregrafia, Jules Perrot, după romanul *Cocoșatul de la Notre-Dame* de Victor Hugo; 1844, Her Majesty's Theatre din Londra.

Prelucrarea romanului lui Hugo pentru cerințele unui spectacol de balet a fost bine primită de public, Carlotta Grisi, interpreta Esmeraldei, fiind considerată o ideală întruchipare a eroinei. Același rol, datorită talentului dramatic al interpretei, a fost și unul dintre marile succese ale lui Fanny Elssler, cu prilejul premierei petersburgheze a baletului în 1848 – rol cu care, un deceniu mai târziu, avea să-și încheie cariera la Teatrul Bolșoi din Moscova, unde publicul i-a oferit ca omagiu 300 de buchete de flori. **Esmeralda** a fost un spectacol care a marcat în epocă continuitatea tipului de balet romantic, păstrând evoluțiile expresive din **La Sylphide** și **Giselle**. Deși astăzi mai rar programată în repertoriul curent, lucrarea a fost urmată de numeroase alte coregrafii pe această muzică: Arthur Saint-Léon – Berlin, Hippolyte Monplaisir – New York, Domenico Ronzani – Scala din Milano, Marius Petipa – Sankt Petersburg, Agripina Vaganova – Leningrad, Nicholas Beriozov – Londra, Roland Petit – Paris.

## **La fille de marbre** (Fata din marmură)

Balet-pantomimă în două acte, trei scene. Libretul și coregrafia, Arthur Saint-Léon; 1847, Opera din Paris.

Viitor autor al coregrafiei pentru **Coppélia** de Delibes, Arthur de Saint-Léon (1821 – 1870), dansator cu tehnică spectaculoasă, violonist și compozitor, a debutat în calitate de coregraf la Paris cu **Fata din marmură**, prin care o lansa pe vestita Fanny Cerrito, soția sa, aflată în apogeul carierei. Dintre momentele speciale, se păstrează

*Pas de Fascination* și un *Pas de trois*. Saint-Léon este și inventatorul unui sistem de notare a dansului, *Sténochorégraphie*, datorită căruia s-au păstrat integral mai multe spectacole ale epocii.

### **Les patineurs** sau **Les plaisirs d'hiver** (Plăcerile iernii)

Balet divertisment într-un act și două tablouri. Subiect și coregrafie, Paolo Taglioni; 1849, Her Majesty's Theatre din Londra. *Balet alb* prezentând o succesiune de secvențe fără vreo legătură între ele.

**Argument.** În Polonia, la serbările unei nunți, iarna, printre florile și decoriurile unei sere, se desfășoară dansuri. Urmează apoi ieșirea petrecăreților pe luciul de gheață al unui lac, cu forfotă de patinatori, grupuri de doamne cu sanii și bărbați care se amuză pe reliefurile unor „montagnes russes”.

Succesul spectacolului a fost sporit de momentul în care a avut loc premiera, în mijlocul unei veri caniculare. La ridicarea cortinei, peisajul de iarnă a avut un efect „răcoritor” asupra publicului, cu atât mai mult cu cât muzica... imita scrâșnetul patinelor pe gheață. Un efect special a fost creat prin îmbogățirea dansurilor cu atașarea unor patine pe rotile la picioarele dansatorilor, efect reluat mai târziu într-un tablou din opera *Hughenoții* de Meyerbeer și denumit „pas de patineurs”.

### **Le violon du diable** (Vioara diavolului)

Balet pantomimă în două acte. Libretul și coregrafia, Arthur Saint-Léon; 1849, Opera din Paris.

Baletul este un „remake” după spectacolul venețian **Tartini violonistul**, al aceluiași coregraf, prezentat pe scena de la La Fenice în 1848, cu muzica de Saint-Léon, Felis și Cesare Pugni. Dansator de prim rang și excelent violonist, Saint-Léon realizează coregrafia agrementând acțiunile cu momente de interpretare virtuoză, sporindu-le astfel succesul.

### **Docii Faraona** (Fiica Faraonului)

Balet în trei acte, Prolog și Epilog. Libretul, Vernoy de Saint-Georges și Marius Petipa, după *Le roman de la Momie* de Théophile Gautier, coregrafia, Marius Petipa; 1862, Mariinski Teatr din Sankt Petersburg.

## CUPRINS

Premieră absolută .....	7
Invitație la dans.....	9
Pași de dans în final de Renaștere .....	11
Scrieri despre dans.....	19
Drumul Barocului .....	23
Dansul francez.....	29
Dansurile insularilor .....	38
Reforme paralele .....	48
Destinul clasic al dansurilor.....	56
Lumea europeană dansează.....	66
Experiența divertismentului coregrafic la operă .....	75
Dansuri de ascultat .....	78
Tranziția spre baletul romantic .....	88
Corifeii baletului romantic .....	92
Apogeul romantic .....	117
Alte creații ale secolului romantic.....	131
Spectacolele altui secol.	
Compania Baletelor Ruse și... ceilalți .....	138
Înainte și după război .....	175
Dansuri, creații coregrafice și spectacole românești.....	227
Epilog .....	241
Index de lucrări.....	244
Index de nume.....	253
Bibliografie selectivă .....	262