

April 1869 — gest. Royan, 23. August 1937)

Padmâvatî

Opéra-ballet en 2 actes op. 18 (1913/18)

Acte I

Prélude p. 1

Scène I «Le sultan des Mogols» p. 26

Scène II «A» — «Souverain d'un peuple florissant» p. 63

Scène III «Elle monte au ciel où rêve le printemps» p. 216

Acte II

Prélude p. 284

Scène I «Ôm Siva terreur des hommes et des cieux!» p. 296

Scène II «Padmâvatî!» — «Vous! Seigneur, blessé?» p. 319

Scène III «Ah!» — «Ô mes sœurs fidèles, ne pleurez pas» p. 369

Cérémonie funèbre p. 430

Vorwort

Roussel komponierte sein zweiaktiges Opéra-ballet Padmâvatî zwischen Dezember 1913 und 1918. Es ist sein ambitioniertestes Bühnenwerk. Zur Uraufführung gelangte es erst 1923 in Paris. Trotz großartiger Musik und ein prächtiger Anlass für verschwenderischste Ausstattung, die ein Höchstmaß an Fantasie zulässt, hat das Werk es nie ins gängige Repertoire geschafft, weder national noch international. Dies dürfte stark mit der beabsichtigten Zwitterstellung zwischen Oper und Ballett zusammenhängen, die sozusagen einen ‚unentscheidbaren Fall‘ schuf; das Konzept, mit dem Roussel sich besonderen Erfolg versprach, sollte sich als Fußfessel erweisen.

Was die auf Lully und Rameau zurückgehende Gattung des Opéra-ballet betrifft, so schrieb Roussel in seiner Antwort auf eine Rundfrage des Excelsior zur ‚Oper von morgen‘, die am 13. September 1913 veröffentlicht wurde: „Die Frage der Oper ist viel zu umfangreich, dass sie mit einigen Zeilen beantwortet werden könnte, und im übrigen habe ich nicht genügend Unterlagen, um angemessen auf ihre Rundfrage antworten zu können. Was mir augenfällig scheint, ist, dass das Opernhaus durch seine Dimensionen, die sich ganz gut für Auführungen der Werke des alten Repertoires eigneten, immer weniger den Ansprüchen des modernen Musikdramas entspricht. Aber ich sehe nicht ein, warum man nicht die Geräumigkeit der Bühne ausnutzen sollte, die große Massenbewegungen, Lichteffekte und prächtige Ausstattung erlaubt, um das Opernballett wieder ins Leben zu rufen und so eine absolut dem Rahmen gemäße Form des Schauspiels wiederzufinden. Ein Schauspiel, in dem die üppige Kraft der Musik und der Chöre, der Reiz und die Vielfalt der Tänze, der Zauber der Lichter augenscheinlich mehr Platz einnehmen, als die Entwicklung der Charaktere und die Tiefe des Ausdrucks, das aber nicht weniger fähig wäre, zu wahrhaft tragischer Schönheit zu gelangen. Es gibt genug fähige Musiker in Frankreich, um solche Stücke zu erschaffen, und die Pariser Oper verfügt über alle notwendigen Hilfsmittel, um sie herrlich zu gestalten: ein wundervolles Orchester, ein Ballett und Chöre, die zu allem, was man von ihnen verlangen könnte, fähig sind. Man hat gerade erst im Théâtre Champs-Élysées bei dem köstlichen Ballett Daphnis et Chloé gesehen, was auf diesem Gebiete möglich sein kann. Ich glaube mit Bestimmtheit, dass in dieser Richtung Großes und Schönes entstehen kann.“

Übrigens beschäftigte diese Idee Roussel schon länger. Bereits am 31. März 1908 hatte er an Octave Maus geschrieben: „Sonntag abend habe ich der Generalprobe von Namouna [Édouard Lalos Ballett] beigewohnt. Ich denke, dieses Mal wird das Werk Erfolg haben, denn die Musik ist reizvoll und frisch geblieben. [...] D'Indy fand am Schluss, dass nun wirklich etwas Interessantes mit dem Ballett zu machen wäre. Sie wissen, wie sehr ich seine Ansicht teile und dass ich glaube, dass das Opernballett, oder vielmehr das Ballett mit Soli und Chören, eine

köstliche Sache sein könnte, [...] wenn sich die Dichter daranmachen wollten.“

1935, zwei Jahre vor seinem Tode, sollte Roussel – aus unbekanntem Anlass – notieren: “Was ich heute über die Oper denke, ist vielleicht nicht mehr das gleiche wie vor zwanzig Jahren. Selbstverständlich ist die alte Opernform, wie die von Meyerbeer und Gounod, schon lange aus der Mode gekommen; auch das durch Wagner entstandene Musikdrama hält sich nicht viel besser, und die Epoche des theatralischen Realismus ist endgültig abgeschlossen. Aber seit Pelléas, dem unbestreitbaren Meisterwerk, haben wir im Wozzeck von Alban Berg und den Kammeropern von Milhaud und Hindemith eine ganz andere ästhetische Auffassung kennengelernt. Die jungen Musiker sind angesichts der unleugbaren Opernkrise auf der Suche nach einer neuen Form, die dem neuen Geiste, der Folge der gewaltigen Wandlungen, die die Welt erschüttert haben und noch nicht abgeschlossen sind, entspricht. Welcher Art diese Form sein wird, ist sehr schwer vorauszusagen. Vielleicht eine Folge recht kurzer Bilder, in die sich Film, Tanz und auch Beleuchtung, von der man heute ganz neue Effekte erwarten kann, einschalten. Und auch eine neue Führung der Singstimme, die seit Wagner, der dem Orchester den Vorrang gab, eine etwas untergeordnete Rolle spielte und die nun wieder Boden zu gewinnen scheint. Ich sah 1933 in Florenz und neulich erst in Vichy und Kopenhagen wundervolle Aufführungen der Vestalin, der Macht des Schicksals und des Maskenball. Dies sind alte Opern, in denen uns gewisse Situationen und Wendungen nicht mehr annehmbar erscheinen. Dennoch haben mir die drei Abende den Eindruck eines unbestreitbaren musikalischen Vergnügens hinterlassen. Warum? Weil ich, die konventionellen Seiten der Oper abstrahierend, darin wirklich ergreifende Musik und Chöre fand, weil ich wundervolle Stimmen hörte und weil die Sorge um die Realität sehr wenig zählt, wenn die Musik uns gefangennimmt.“

Am 16. Oktober 1909 notierte Roussel während der großen Indien-Reise mit seiner Frau, auf der Fahrt durch Rajasthan: „12 Uhr: Auf dem Weg nach Chittorgârh, das wir besuchen wollen, ehe wir den Zug nach Ajmer und Jaipur nehmen. Wir sind nicht allein im Abteil. Ein recht sympathisches englisches Ehepaar reist mit uns, und schließlich kommen wir ins Gespräch. [...] und es eröffnet sich uns eine große Chance: Die Stadt Chittorgârh, oder besser ihre Ruinen, liegt anscheinend recht weit weg vom Bahnhof, und was noch wichtiger ist, man braucht eine Genehmigung, wenn man sie besuchen will. Wir haben weder Erlaubnis noch Fortbewegungsmittel. Doch die beiden Engländer sind Gäste des Maharana (der Ehemann ist, wie wir später erfahren, Mitglied des Parlaments, Monsieur Ramsay Macdonald [später wurde Macdonald zweifacher Premierminister von Großbritannien]). Auf sie warten in Chittorgârh ein Elefant und zwei Pferde, und sie bieten uns überaus liebenswürdig an, die Exkursion mit ihnen gemeinsam zu unternehmen. Fratze [Roussels Frau] klettert mit dem Ehepaar auf den Elefanten, und ich besteige ein Pferd.“

Die beiden Ehepaare besuchten dort den Palast der Padmâvatî und die Höhle, in welcher sie sich 1303 das Leben nahm.

Der letzte Anstoß zur Komposition der Padmâvatî kam von Jacques Rouché, der zunächst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ganz Europa Theater und Opernhäuser besucht und aufgrund dieser Kenntnisse 1910 sein Buch *L'art théâtral moderne* geschrieben hatte, worauf die Ernennung zum Direktor des Théâtre des Arts im Pariser Norden erfolgte. Rouché zeichnete für wichtige Aufführungen von Werken Ravels, Chabriers, Rameaus und Monteverdis verantwortlich und gab Roussels Ballett *Le Festin de l'araignée* in Auftrag. Dieses Ballett war 1913 bei der ersten Produktion sehr erfolgreich. Inzwischen übernahm Rouché die Leitung der Pariser Opéra, und der Erfolg bewegte ihn, Roussel einen großen Auftrag zu erteilen. Also begann dieser im Dezember 1913 seine Padmâvatî. Doch brach bald der I. Weltkrieg aus, wo Roussel als Fahrer arbeitete und die Oper beiseite legte. Zu jenem Zeitpunkt hatte er allerdings das gesamte Werk im Klavierauszug fast schon beendet. 1918 wurde er aus dem Kriegsdienst entlassen und setzte die Komposition der Oper fort. Ein stilistischer Bruch aufgrund der langen Unterbrechung ist nirgends zu vernehmen. Roussel vollendete Padmâvatî am 28. November 1918 in Partitur.

Marc Pincherle berichtet darüber in seiner ausgezeichneten Roussel-Biographie: „Roussel hatte

sich gerade in das Duett Ratan-Sen-Padmâvatî des zweiten Aktes vertieft, als seine Frau die Treppe zu seinem Arbeitsraum hinaufstürzte, um ihm die Mobilmachung zu melden. Wenn eines Tages der Briefwechsel Roussels veröffentlicht werden wird, werden die Leser erfahren, in welchem Maße während der drei bei der Armee – nach eigenem Willen, doch nicht ohne Opfer – verbrachten Jahre Padmâvatî seinen Geist beschäftigte und wie sehr die Idee, die Arbeit daran eines Tages wieder aufzunehmen, für ihn zum Friedenssymbol, zum Symbol der Rückkehr nach Hause wurde, wo die Frau, der das Werk gewidmet ist, wartete.

Diese Rückkehr fand vor dem Ende der Feindseligkeiten statt; eine Krankheit zwang Roussel, sich ausmustern zu lassen. Während seiner Genesung in Perros Guirec beendete Roussel die Instrumentation in den ersten Monaten des Jahres 1918.“

Dass es bis zur Uraufführung weitere viereinhalb Jahre dauern sollte, lag an der allgemeinen Finanzmisere jener Jahre, die sich auch auf die Liquidität des Opernhauses und Rouchés, der schon länger einen Großteil seines Privatvermögens in Opernproduktionen gesteckt hatte, auswirkte. Die Uraufführung in der Produktion von Jacques Rouché fand am 1. Juni 1923 unter der musikalischen Leitung von Philippe Gaubert statt, in der Choreographie von Léo Staats, mit Bühnenbild von Pierre Chéreau und Valdo-Barbey als Verantwortlichem für Ausstattung und Kostüme. Der Erfolg war bei aller Begeisterung für Roussels Musik ein geteilter, und von Anfang an wurde von vielen Beobachtern die Zwitterstellung zwischen Oper und Ballett als problematisch angesehen. Paul Dukas beispielsweise fragte, ob sich nicht der Zuschauer nun die ganze Zeit fragen müsse, „ob nun der Tanz Vorwand für das Drama oder nicht doch das Drama Vorwand für den Tanz ist, bis er sich endlich nur noch auf den Tanz und das Spektakel konzentriert, ohne sich länger bei den Charakteren aufzuhalten.“ Dukas schrieb aber auch: „Roussel besitzt in hohem Maße Instinkt und Sinn für Bewegung und leidenschaftliche Massenszenen, und ich kenne keinen glühend erregteren, vor Trunkenheit noch überschäumenderen Rhythmus, als den des Tanzes der Palastfrauen im ersten Akt von Padmâvatî, nicht Wilderes als die Schlussszene, nichts im heiligen Schauer Ergreifenderes als die Bestattungszeremonie, die das schöne Werk krönt und in der alle Kräfte des Lebens und des Todes lebendig werden und sich auf ewig vermählen.

Ich sprach von Meisterschaft und ich glaube ernstlich, dass innerhalb der jungen Musikergeneration Albert Roussel einer derjenigen ist, die durch die Verbindung bester handwerklichen Tradition und solidesten technischen Könnens am stärksten beeindruckten. Seine kühnen harmonischen Kombinationen werden zumeist durch seinen ordnenden Geist ausgeglichen. Ich sage ‚zumeist‘, denn es bleiben in seinem Aufbau diese wie glühendes Eisen wirkenden Akkorde, bei denen man die gutwilligsten Ohren unserer fortgeschrittensten Musikliebhaber dampfen zu sehen vermeint. Roussel ist ein zu guter Musiker, ja selbst ein großer Musiker, dass er, wenn es ihm darauf absolut ankäme, die Möglichkeit gehabt hätte, ihr Trommelfell mit einfacheren Mitteln zu zerreißen. Aber man muss mit der Zeit gehen. Und die unsrige verlangt, wie es scheint, äußerste Mittel. Es gibt wohl unter Roussels Zeitgenossen kaum einen, der es sich leisten könnte, wie er, diese Mittel beiseitezuschieben. Dies ist, glaube ich, das schönste Lob, was man seinem Werk und Talent spenden kann.“

Marc Pincherle kommentiert zur Rezeption der Padmâvatî: „Die riesigen Mittel, die eine Aufführung von Padmâvatî erfordert, haben sicher der Verbreitung des Werkes geschadet. Lange blieb das Werk ausschließlich auf dem Spielplan der Pariser Oper, aber die argentinische Erstaufführung, 1949 im Teatro Colón in Buenos Aires, wurde gut aufgenommen, und diejenige, die drei Jahre später am 9. Februar 1952 im Teatro San Carlo zu Neapel folgte, hinterließ beim großen Publikum wie auch bei den Musikern einen so tiefen Eindruck, dass die Direktion die Absicht äußerte, Padmâvatî auf Italienisch übersetzen zu lassen, damit es auf allen großen Bühnen Italiens gespielt werden könne.“

Eine aufwändige Produktion wurde 1982-83 in Toulouse mit dem Orchestre du Capitole de Toulouse und dem Chor Orféon Donostiarra unter der Leitung von Michel Plasson für EMI aufgezeichnet, mit den Solisten Marilyn Horne (Padmâvatî), Nicolai Gedda (Ratan-Sen), José van Dam (Alaouddin) usw. Dies ist die einzige kommerzielle CD-Veröffentlichung einer Komposition, die zu den großen musikdramatischen Meisterwerken des zwanzigsten Jahrhunderts zu zählen ist. Vorliegende erste Ausgabe der Partitur im Studienformat hat auch

die eindeutige Zielsetzung, endlich dieser großartigen Musik zu einer angemesseneren Verbreitung zu verhelfen. Vorliegende Partitur ist ein unveränderter, verkleinerter und optisch restaurierter Nachdruck des Erstdrucks, der 1924, im Jahr nach der Uraufführung, im Verlag Durand & Cie. in Paris erschienen ist.

Handelnde Personen

Padmâvatî, Königin von Tchitor - Alt

Nakanti, junge Dame aus Tchitor - Mezzo-Sopran

Ratan-Sen, Maharadscha von Tchitor - Tenor

Alaouddin, Sultan der Mongolen - Bariton

Der Brahmane - Tenor

Gora, Palasthofmeister - Bariton

Badal, Abgesandter Ratan-Sens - Tenor

Wächter - Tenor

Priester - Bass

1. und 2. Hofdame - Sopran, Alt

1. und 2. Frau aus dem Volk - 2 Sopranistinnen

Krieger - Tenor

Kaufmann - Tenor

Handwerker - Bariton

Chor

Krieger, Priester, Hofdamen, Wachen,

Männer und Frauen aus dem Volk

Ballett

1. und 2. Hofdame, 4 weiße Mädchen, 2 schwarze Mädchen, Sklavin, ein Krieger, Kâli, Dourga, Prithivi, Parvati, Ouma, Gaouri, Hofdamen, Sklavinnen, Krieger

Ort der Handlung

Tchitor (Rajasthan), Ende des 13., Anfang des 14. Jahrhunderts

Zusammenfassung der Handlung

I. Akt, ein großer Platz in Tchitor vor dem Palast Ratan-Sens: Seit Wochen wird Tchitor von dem mongolischen Sultan Alaouddin belagert, doch nun scheinen die Kämpfe ein Ende zu haben: Alaouddin hat dem Maharadscha Ratan-Sen Frieden und Freundschaft angeboten. Ein Wächter meldet die Ankunft Alaouddins und seines Gefolges, die von Ratan-Sen und dem Volk ungeduldig erwartet werden. Den Bündnistrunk, den Ratan-Sen ihm reicht, weist Alaouddin allerdings zurück: Er will zunächst die wunderbaren Schönheiten sehen, die Tchitor zu bieten habe. Auf Ratan-Sens Geheiß führen Krieger, Sklavinnen und Hofdamen vor dem Gast ihre Tänze auf. Alaouddin gibt sich damit nicht zufrieden; ein Brahmane, der als Berater in seinen Diensten steht, hat ihm von der einzigartigen Schönheit der Maharani Padmâvatî berichtet. Als diese sich schließlich zeigt, ist Alaouddin wie geblendet von ihrer Schönheit und zieht wieder ab, ohne mit Ratan-Sen den Trunk geleert zu haben. Lediglich der Brahmane ist zurückgeblieben und verkündet Ratan-Sen die Friedensbedingungen Alaouddins: Als Unterpfand der Freundschaft verlangt er die Auslieferung Padmâvatîs, andernfalls werde sein Heer Tchitor erstürmen. Ratan-Sen weist das Ansinnen zurück und versammelt seine Krieger zum Kampf, während das Volk den Brahmanen steinigt, in dem es einen Überläufer erkannt hat, der verjagt worden war, weil er Padmâvatî nachgestellt hatte. Sterbend ruft der Brahmane den Tod und Zerstörung bringenden Fluch Schiwas auf Tchitor herab, den auch Padmâvatî mit ihrem Gebet nicht mehr abwenden kan.

II. Akt, das Innere des Schiwatempels von Tchitor: Padmâvatî hat sich mit den Priestern in das Heiligtum geflüchtet und fleht die Gottheit an, ihren Fluch von der Stadt zu nehmen. Wenig später erscheint der schwer verwundete Ratan-Sen mit schlimmen Nachrichten: Der letzte Befestigungsring sei gefallen, und wenn man ihm Padmâvatî nicht bis zur Morgendämmerung ausgeliefert habe, werde Alaouddin Tchitor zerstören und alle Bewohner töten. Vergeblich

versucht Ratan-Sen seine Frau zu überreden, sich Alaouddin zu stellen und dadurch die Stadt und das Volk zu retten; mit den Worten, lieber an seiner Seite sterben zu wollen als Alaouddin in die Hände zu fallen, ersticht Padmâvatî Ratan-Sen. Aus dem Rauch der Opferfeuer zu dessen Totenfeier steigen Prithivi, Parvati, Ouma und Gaouri, Gottheiten des Bösen, und die Todesgöttinnen Kâli und Dourga empor, um Schiwa das Opfer zuzuführen. Enger und enger umschließen ihre Tänze den Scheiterhaufen, den nun auch Padmâvatî besteigt, um ihrem Mann in den Tod zu folgen, wie es der hinduistische Glaube verlangt. Als Alaouddin die Krypta des Tempels betritt, steht der Scheiterhaufen bereits in Flammen.

Christoph Schlüren, Oktober 2008

Aufführungsmaterial ist vom Verlag Durand et Cie., Editeurs, Paris (www.durand-salabert-eschig.com oder www.editionsricordi.com oder www.ricordi.de) zu beziehen.

Albert Roussel

(b. Tourcoing, 5 April 1869 — d. Royan, 23 August 1937)

Padmâvatî

opéra-ballet en 2 actes, op. 18 (1913-18)

Acte I

Prélude p. 1

Scène I «Le sultan des Mogols» p. 26

Scène II «A» — «Souverain d'un peuple florissant» p. 63

Scène III «Elle monte au ciel où rêve le printemps» p. 216

Acte II

Prélude p. 284

Scène I «Ôm Siva terreur des hommes et des cieux!» p. 296

Scène II «Padmâvatî!» — «Vous! Seigneur, blessé?» p. 319

Scène III «Ah!» — «Ô mes sœurs fidèles, ne pleurez pas» p. 369

Cérémonie funèbre p. 430

Preface

Roussel composed his two-act opéra-ballet *Padmâvatî*, his most ambitious work for the stage, between December 1913 and 1918. It was not until 1923 that the work received its première. Despite its magnificent music and splendid incentives for lavish and imagi-native productions, *Padmâvatî* has never taken hold in the standard repertoire, not even in France. One obvious reason is its intentionally hybrid position between opera and ballet, creating a sort of generic stalemate. The conception that Roussel pursued with such high hopes for success turned out to be a shackle.

The genre of the opéra-ballet dates back to Lully and Rameau. Roussel, responding to a questionnaire from *Excelsior* regarding the “opera of tomorrow,” had this to say about it in the issue of 13 September 1913: “The question of opera is far too broad to permit an answer in a few lines; nor do I have enough material at my disposal to respond adequately to your questionnaire. What seems obvious to me is that because of its size, which is perfectly suitable for performances of the old repertoire, the opera house is becoming less and less amenable to the demands of modern music drama. But I do not see why one should not exploit the spaciousness of the stage, which permits the movement of large crowds, lighting effects, and sumptuous décor, to revive the opéra-ballet, thereby rediscovering a form of spectacle absolutely appropriate to its scale – a spectacle in which the luxuriant power of music and

choruses, the charm and variety of dances, and magic of lighting would obviously take precedence over development of character and depth of expression, but which is no less capable of achieving a genuinely tragic beauty. There are enough qualified musicians in France to create works along these lines, and the Paris Opéra commands all the necessary resources to bring them magnificently to life: a wonderful orchestra, and a ballet and choruses capable of doing whatever one asks of them. We have just seen, in the delightful ballet *Daphnis et Chloé* at the Théâtre Champs-Élysées, what can be accomplished in this area. I firmly believe that this approach can give rise to grandeur and beauty.”

This idea had been on Roussel’s mind for a long time. As early as 31 March 1908 he wrote to Octave Maus: “On Sunday evening I attended the dress rehearsal of [Édouard Lalo’s ballet] *Namouna*. This time I feel that the work will be successful, for the music has remained charming and fresh. [...] D’Indy ultimately concluded that something genuinely interesting can now be done with ballet. You know how strongly I share his view, and I feel that the opéra-ballet, or rather the ballet with solo voices and choruses, could be a delightful thing [...] if the poets would get down to it.”

In 1935, two years before his death, Roussel wrote the following for an unknown occasion: “What I think about opera today is perhaps not the same as what I thought twenty years ago. It need hardly be mentioned that the old form of opera, as practiced by Meyerbeer and Gounod, has long fallen out of fashion; nor has Wagnerian music drama fared much better, and the age of theatrical realism is over and done with. But since *Pelléas*, that uncontested masterpiece, we have become acquainted with a completely different aesthetic in Alban Berg’s *Wozzeck* and the chamber operas of Milhaud and Hindemith. Given the undeniable crisis in opera, young musicians are searching for a new form appropriate to the new spirit of the times, to the series of mighty transformations that have shaken the world and have yet to come to an end. It is difficult to predict what sort of form this will be. Perhaps a series of quite short scenes involving film, dance, and even lighting, from which we can expect entirely new effects today, and a new way of handling the voice, which ever since Wagner, who gave priority to the orchestra, has played a somewhat subordinate role and now seems to be coming back into its own. In 1933 I attended wonderful performances of *La vestale*, *La forza del destino*, and *Un ballo in maschera* in Florence and just recently in Vichy and Copenhagen. Those are old operas in which certain situations and turns of plot no longer seem acceptable to us. Yet all three evenings left me with an impression of incontestable musical delight. Why? Because, looking aside from opera’s conventionality, I found truly gripping music and choruses, because I heard wonderful voices, and because the concern for realism counts for very little when the music holds us captive.”

On 16 October 1909 Roussel, while traveling through Rajasthan with his wife on his grand tour of India, noted the following impressions: “Noon: En route to Chittorgârh, which we want to visit before catching the train to Ajmer and Jaipur. We’re not alone in the compartment: a quite likeable English couple is traveling with us. Finally we strike up a conversation [...] and a great opportunity opens up before us: the city of Chittorgârh, or rather its ruins, apparently lies quite far away from the train station, and still more important, one needs permission to visit it. We have neither permission nor means of transportation. But the two English travelers are guests of the maharana (the husband is, as we later discover, a Member of Parliament [and later twice Prime Minister of Great Britain], Mr. Ramsay Macdonald). An elephant and two horses are waiting for them in Chittorgârh, and they graciously offer to have us join them on the excursion. Fratze [Roussel’s wife] climbs onto the elephant with the married couple, and I mount one of the horses.”

There the two couples visited Padmâvatî’s palace in Chittorgârh (formerly Chitor) and the very cave in which she took her life in 1303.

The final impetus to compose *Padmâvatî* came from Jacques Rouché, who had visited the theaters and opera houses throughout Europe in the early years of the century, captured his discoveries in a book *L’art théâtral moderne* in 1910, and was consequently made director of the Théâtre des Arts in the north of Paris. Rouché was responsible for major performances of

the works of Ravel, Chabrier, Rameau, and Monteverdi and commissioned Roussel to write his ballet *Le Festin de l'araignée*, which proved highly successful at its first production in 1913. Since then he had taken charge of the Paris Opéra, and this earlier success prompted him to commission a large-scale work from Roussel. Thus, in December 1913, Roussel embarked on *Padmâvatî*. Before long, however, the First World War erupted, and Roussel put his opera aside and worked as a driver. By then, however, he had written virtually the entire work in vocal score. In 1918 he was released from war duty and resumed work on the opera. Despite the long interruption, stylistic discontinuities are nowhere to be heard. He completed the full score of *Padmâvatî* on 28 November 1918. Marc Pincherle records these events in his excellent Roussel biography: "Roussel had just plunged into the duet for Ratan-Sen and *Padmâvatî* in the second act when his wife rushed upstairs into his studio to announce the mobilization. If ever Roussel's correspondence is published, readers will discover just how much *Padmâvatî* was on his mind during the three years he spent in the army – of his own free will, but not without sacrifices – and just how much the thought of resuming work on it became for him a symbol of peace, a symbol of returning to home, where his wife, to whom the work is dedicated, was waiting for him. This return took place before the end of hostilities; an illness forced him to be invalided out of the army. He finished the orchestration in the early months of 1918 while convalescing in Perros Guirec."

That another four and a half year had to elapse before the première took place was due to the straitened financial circumstances of the times, which affected the liquidity of the opera house and its director Rouché, who had long invested the bulk of his private assets in opera productions. The première, staged by Jacques Rouché, took place on 1 June 1923 under the baton of Philippe Gaubert, with choreography by Léo Staats, stage sets by Pierre Chéreau, and costumes and décor by Valdo-Barbey. Despite universal acclaim for Roussel's music, the response to the work was mixed, and from the very outset many observers found fault with its hybrid position between opera and ballet. Paul Dukas, for example, wondered if the spectator had to ask himself the entire time "whether the dance was a pretext for the drama, or the drama a pretext for the dance, until he finally concentrates entirely on the dance and the spectacle without bothering about the characters." But Dukas went on to write: "Roussel has a sure instinct for stage movement and impassioned crowd scenes. I know of no more ardently excited rhythms, bursting with intoxication, than the Dance of the Palace Women in the first act of *Padmâvatî*, nor anything more savage than its final scene, nor more moving, in sacred horror, than the funeral ceremony that crowns this beautiful work, and in which all the forces of life and death come alive and are wedded for eternity. "I spoke of mastery, and I seriously believe that Albert Roussel, with his combination of consummate traditional craftsmanship and solid technical expertise, is the most impressive among our young generation of musicians. His bold combinations of harmonies are usually counterbalanced by a spirit of order. I say 'usually,' for these white-hot chords, glowing like molten iron, remain in his structures, causing steam to rise from the most receptive ears of our most progressive music-lovers. Roussel is too good a musician – nay, too great a musician – not to grant himself the opportunity, if absolutely need be, to batter the eardrums with simpler devices. But one has to move with the times, and ours require, it seems, extreme devices. There is hardly anyone among Roussel's contemporaries who could afford to set these devices aside as he does. This, I believe, is the highest praise one can bestow upon his music and his talent."

Marc Pincherle discusses the reception of *Padmâvatî*: "The huge resources demanded by a performance of *Padmâvatî* have surely hindered its dissemination. For a long time the work remained exclusively in the repertoire of the Paris Opéra; but the Argentinean première, given in the Teatro Colón in Buenos Aires in 1949, was well received, and the one that followed three years later on 9 February 1952, in the Teatro San Carlo in Naples, left such a deep impression on the large audience and on the musicians that the management expressed the intention to have *Padmâvatî* translated into Italian so that it can be given in all the great houses of Italy."

A lavish production mounted in Toulouse in 1982-3, with the Orchestre du Capitole de Toulouse and the Orféon Donostiarra choir conducted by Michel Plasson, was recorded for

EMI with the soloists Marilyn Horne (Padmâvatî), Nicolai Gedda (Ratan-Sen), and José van Dam (Alaouddin). This is the only commercial CD release of a composition that belongs among the great musicodramatic masterpieces of the twentieth century. Our edition, the first to present this work in miniature score, has the sole aim of helping this magnificent music finally to achieve a dissemination appropriate to its stature. It is an unaltered, photoreduced, and visually restored reprint of the first edition published by Durand & Cie. of Paris in 1924, the year of the première.

Cast of Characters

Padmâvatî, maharani of Chitor - contralto
Nakamti - mezzo-soprano
Ratan-Sen, maharaja of Chitor - tenor
Alaouddin, sultan of the Moghuls - baritone
The Brahmin - tenor
Gora, palace administrator - baritone
Badal, Ratan-Sen's envoy - tenor
The Watchman - tenor
A Priest - bass
First Woman of the Palace - soprano
Second Woman of the Palace - contralto
Two Women from the Crowd - sopranos
A Warrior - tenor
A Merchant - tenor
An Artisan - baritone

Chorus

warriors, priests, women of the palace, guards, men and women from the crowd

Ballet

two women of the palace, four white girls, two black girls, a slave girl, a warrior, Kâli, Dourga, Prithivi, Parvati, Ouma, Gaouri, women of the palace, female slaves, warriors

Setting

Chitor (Rajasthan), roughly 1300

Plot Synopsis

Act I, a large square in Chitor in front of Ratan-Sen's palace: For weeks Chitor has been besieged by the Moghul sultan Alaouddin. Now the hostilities seem to have come to an end: Alaouddin has offered peace and friendship to the maharaja Ratan-Sen. A watchman announces the arrival of Alaouddin and his retinue, eagerly awaited by the crowd. But Alaouddin spurns the drink of friendship offered to him by Ratan-Sen: first he wants to see the marvelous beauties that Chitor is said to harbor. At Ratan-Sen's decree warriors, slave women, and women of the court dance before their guest. But Alaouddin is not satisfied; a Brahmin who serves as his councilor has told him of the unique beauty of the maharani Padmâvatî. When she finally appears, Alaouddin is bedazzled by her beauty and withdraws without emptying the goblet with Ratan-Sen. Only the Brahmin remains behind to pronounce Alaouddin's conditions for peace: as a surety for their friendship he demands that Ratan-Sen hand over Padmâvatî, otherwise he will order his forces to storm the city. Ratan-Sen rejects these terms and summons his warriors to battle. Meanwhile the crowd stones the Brahmin, having recognized him to be a renegade who was banished for stalking Padmâvatî. The dying Brahmin invokes Shiva's curse of death and destruction on Chitor – a curse that not even Padmâvatî's prayers can avert.

Act II, the interior of the Temple of Shiva in Chitor: Padmâvatî has fled into the temple with

the priests and implores the divinity to lift his curse from the city. A short while later Ratan-Sen appears, severely wounded and bearing ill tidings: the last wall of the fortifications has fallen, and unless Padmâvatî is surrendered by dawn Alaouddin will destroy Chitor and massacre all its inhabitants. Ratan-Sen tries in vain to persuade his wife to surrender to Alaouddin, thereby saving the city and its people. Exclaiming that she would rather die at his side than fall into Alaouddin's hands, she stabs Ratan-Sen. The smoke rising from his funeral pyre reveals Prithivi, Parvati, Ouma, and Gaouri, the divinities of evil, and Kâli and Dourga, the goddesses of death, leading the sacrificial victim to Shiva. Their dances bring them closer and closer to the auto-de-fé, which now Padmâvatî ascends, following her husband into the realm of death, as demanded by Hindu ritual. As Alaouddin enters the crypt of the temple, the funeral pyre is already engulfed in flames.

Translation: Bradford Robinson

For performance materials please contact the publisher Durand et Cie., Editeurs, Paris (www.durand-salabert-eschig.com or www.editionsricordi.com or www.ricordi.de).