

Dance in/au Canada Danse



**New Regimes: The National Ballet
Les Grands Ballets
Profile: Judy Jarvis
Meetings**

**Nouveaux régimes: Le Ballet National
Les Grands Ballets
Profil: Judy Jarvis
Rencontres**

**WINTER 1975 HIVER
NO. 3
\$2.00**

Editorial

Susan Cohen

Editor / Rédactrice

You were probably wondering what had happened to the third issue of *Dance in Canada* and just as you had given up hope, here we are at last, the editor's ill health and the magazine's financial difficulties notwithstanding. Our apologies to our readers for the long delay in reaching them. Nevertheless, our own problems in putting out this magazine made us realize more than ever the importance of the very practical issue we had prepared for this month. The year 1974 was one of major changes in the dance scene, especially here in Canada. New ideas were generated at important educational and organizational conferences held over the past seven months and Murray Farr reports on one of the most valuable, the first meeting between Canadian and American companies, called The National Conference on Long-Range Planning for Larger Dance Companies. The article by Farr, former manager of the Nikolais and Louis companies and now on *Dance in Canada's* board, abounds with excellent tips on planning budgets, publicity and methods to establish and encourage dance's growth. The meeting which Farr attended was the last chronologically in the series of gatherings. John Chapman, a York University student, looks at the first, *Dance in Canada's* own conference, *Le Monde de la Danse* (The World of the Dance), where the dancers met and Max Wyman, Vancouver Sun writer, reflects on the second, the dance critics' conference in New York. In addition, in 1974 the artistic direction of two of our three ballet companies changed hands. One generation succeeded another. Michael Crabb, dance editor of *Performing Arts Magazine*, looks at the National Ballet and Yolande Rivard, energetic organizer of *Le Monde de la Danse*, examines *Les Grands Ballets Canadiens*. Last, but by no means least, Judy Jarvis, a student of the late Mary Wigman and an enterprising, determined choreographer herself, won this year's Jean A. Chalmers Award in Choreography. Jarvis is profiled by Mary-Elizabeth Manley, on the dance faculty at York University. ●

Peut-être vous demandiez-vous ce qui était survenu de la troisième édition de *Danse au Canada* et, au moment où votre dernier espoir s'évanouissait, nous arrivons, enfin, en dépit du mauvais état de santé du rédacteur et des difficultés financières de la revue. Nous nous excusons, auprès de nos lecteurs, du retard de nos communications. Néanmoins, les problèmes qui ont surgi au cours de la préparation de ce numéro de la revue nous ont permis de nous rendre compte, plus que jamais, de l'importance du numéro très pratique que nous avons préparé pour ce mois-ci.

D'importants changements se sont produits dans le monde de la danse en 1974, tout spécialement ici, au Canada. De nouvelles idées ont pris naissance au cours des importantes assemblées de nature éducative et administrative qui ont eu lieu depuis les sept derniers mois. Murray Farr nous donne un compte-rendu de l'une d'entre elles: la première rencontre entre troupes canadiennes et américaines, qu'on a appelée la Conférence nationale sur la planification à long terme pour les grandes troupes de danse. L'article rédigé par M. Farr, ancien directeur des troupes Nikolais et Louis et présentement membre du conseil de *Danse au Canada*, abonde en excellents conseils sur la planification budgétaire et publicitaire, ainsi que sur les méthodes visant à favoriser et à encourager l'expansion de la danse. L'assemblée à laquelle assistait M. Farr était la dernière de cette série de rencontres. John Chapman, étudiant de l'université York, raconte la première de ces assemblées, la propre Conférence de l'Association de la Danse au Canada où se sont rencontrés de nombreux danseurs, et Max Wyman, écrivain du *Sun de Vancouver*, nous parle de la seconde rencontre, la conférence des critiques, tenue à New York. De plus, en 1974, deux de nos trois troupes de ballet ont changé de directeur artistique; une génération a succédé à l'autre. Michael Crabb, rédacteur de danse de la *Revue Performing Arts*, étudie le Ballet National et Yolande Rivard, l'énergique organisatrice du *Monde de la Danse* examine *Les Grands Ballets Canadiens*. Et, pour terminer en beauté, Judy Jarvis, élève de la regrettée Mary Wigman et elle-même chorégraphe énergique et déterminée, a remporté le prix de chorégraphie Jean A. Chalmers cette année. Mary-Elizabeth Manley, membre de la faculté de danse de l'université York nous trace un profil de Miss Jarvis. ●

Dance ^{in/au} Canada Danse

Editor/ Rédactrice:

Susan Cohen

Designer/Dessinateur:

Gwen Sands

Translators/ Traduction:

Louise Meilleur
Phyllis Cohen

Photos:

Ted Passmore
Angie Millard
Robert Ragsdale
Les Grands Ballets Canadiens
The National Ballet
The Royal Winnipeg Ballet

*Special Thanks to/
Sincères remerciements à:*

Gail Robinson
The Canada Council
York University
Ontario Arts Council
Ministry of Cultural Affairs, Quebec
The Samuel and Saidye
Bronfman Family Foundation

*Thanks also to/
Nous remercions aussi:*

Patricia Bradshaw
Mrs. M. Damberg
Murray Farr
Barbara Ford
Florence Fourcaudot
Linda Googh
Lawrence Gradus
Catherine Lee
Jacqueline Lopez
Andrée Millaire
Yvette Pauzé
Martine Epoque-Poulin
Andrey Svensson
Iro Tembeck
Greta Leeming Robinson

WINTER

1975

HIVER

The Second Generation La deuxième génération

The National Ballet / Le Ballet National
Les Grands Ballets Canadiens

Michael Crabb
Yolande Rivard

Profile of Judy Jarvis

Profil de Judy Jarvis

Mary-Elizabeth Manley

Meetings

The Dancers / Les danseurs
The Critics / Les critiques
The Companies / Les troupes

Rencontres

John Chapman
Max Wyman
Murray Farr

Noticeboard

A votre attention

Letters from the Field

On nous écrit

Cover/Couverture: Judy Jarvis

Dance In Canada is published quarterly by **Dance in Canada Association**. The views expressed in the articles in this publication are not necessarily those of Dance in Canada. The publication is not responsible for the return of unsolicited material unless accompanied by a stamped self-addressed envelope. Subscription: \$6.50 per year. Single copy \$2.00.

The publication Dance in Canada is included with membership in **Dance in Canada Association**.

Advertising rates will be provided in the next issue.

Danse au Canada est publiée trimestriellement par **l'Association de la Danse au Canada**. Les opinions exprimées dans les articles de cette publication ne sont pas obligatoirement celles de Danse au Canada. Le rédaction n'assume aucune responsabilité quant au renvoi de matériel non sollicité, à moins que celui-ci ne soit accompagné d'une enveloppe-réponse affranchie et adressée. Abonnement: \$6.50 par an. Prix du numéro \$2.00. Les tarifs de publicité seront fournis dans le prochain numéro.

Les membres de **l'Association de la Danse au Canada** recevront d'office la revue Danse au Canada.

©Dance in Canada: Room 006, Administrative Studies Building, 4700 Keele Street, Downsview, Ontario. M3J 1P3.



Celia Franca

The La
Second deuxième

Generation: génération:

The National Ballet Le Ballet National

Michael Crabb

In a rather perverse way the National Ballet of Canada could well derive encouragement from the furor generated by its recent change of leadership.

At a tense and unexpected press conference on January 11, it was announced that David Haber would take over as artistic director on July 1, 1974. His appointment a year earlier as co-artistic director had been interpreted generally as yet another indication of Celia Franca's growing weariness with the executive chores that had become the blight of her artistic life. It was not expected however that one of Canada's largest and most prestigious cultural institutions would fall into the hands of a person without experience as a dancer or choreographer.

Haber was known and respected as a manager and administrator but there was considerable indignation at what was taken to be an unrightful accession to high office. The reactions were immediate, often ill considered and in some cases quickly retracted. Nevertheless, a degree of suspicion remained.

That this should be so is encouraging to the extent that it reflects the genuine affection and interest of those loyal supporters who have sustained the National over its 23 years of existence. It has become an object of pride for many Canadians who are jealous and careful of its health and well-being.

Fortunately, Haber seems unflustered by the criticism and has embarked on his new job with an almost youthful enthusiasm, evidently prepared to continue in it for some time yet.

The company he inherits is one whose character and distinction owe an incalculable amount to the effort and devotion of its founder, Celia Franca. The hours of labour could be tabulated; the pain and anguish are harder to measure. Her greying hair and lined forehead provide only a partial history.

The initiative for a Canadian ballet was appropriately homespun. There was no question of cultural colonization, but the English ballet was an obvious source from which the founders of the National Ballet Guild hoped to extract the talent necessary to establish a Canadian tradition. In 1950 when these notions were taking shape, England's own ballet was still in an inchoate stage where it could hardly spare an artist of sufficient calibre to fulfill the Canadian need. Happily, Ninette de Valois recommended Celia Franca to this country. Reluctantly, she came and stayed.

Putting behind her a career as a dramatic dancer which had begun with Marie Rambert at the age of 14 and had brought her considerable notice, Franca sacrificed herself to the unknown and problematic.

Determining that her Canadian company should follow the proven traditions of the Sadler's Wells Ballet (later the Royal), she insisted on standards of training and performance which disconcerted many of her tyros and launched her into a succession of battles which she can now talk about with the equanimity of an old and hardened warrior.

A classical repertoire, a sound ballet school and an acceptance of ballet as a highly theatrical art were Franca's prescriptions. Of the classical staples, *Giselle* and *Swan Lake*, which she rapidly set on the company, Franca has observed: "A dancer's full potential cannot be achieved without the discipline that these works

Si antithétique que cela paraisse, il se pourrait bien que le Ballet National du Canada retire quelque encouragement de la fureur qu'a provoquée son récent changement de direction.

Au cours d'une conférence de presse inattendue et lourde de tension, donnée le 11 janvier, on annonçait que David Haber deviendrait directeur artistique de la troupe le 1er juillet 1974. Sa nomination, un an plus tôt, au poste de directeur artistique adjoint avait, de façon générale, été interprétée comme un autre signe de la lassitude de Celia Franca devant les tâches administratives qui empoisonnaient sa vie artistique. On ne s'attendait pas, cependant, à ce qu'une des plus grandes et des plus prestigieuses institutions culturelles du Canada tombe dans les mains d'une personne sans expérience pratique de la danse et de la chorégraphie.

On connaissait et on respectait Haber comme directeur et administrateur, mais ce que l'on a pris pour une accession illégitime à la haute charge a soulevé une énorme indignation. Les réactions ont été immédiates, souvent irréfléchies et, dans quelques cas, rapidement rétractées. Néanmoins, il flotte encore quelques doutes.

Une telle réaction est toutefois encourageante dans la mesure où elle reflète l'affection et l'intérêt réels des loyaux partisans qui ont supporté le Ballet National durant ses 23 ans d'existence. Le Ballet est devenu un objet d'orgueil pour plusieurs Canadiens qui veillent jalousement et prudemment sur son bien-être et son état de santé.

Heureusement, Haber ne semble pas du tout démonté par la critique et il s'est attelé à ses nouvelles tâches avec un enthousiasme fringant, manifestement prêt à occuper son poste pour quelque temps.

La troupe dont il hérite en est une dont le caractère et la distinction doivent sans compter aux efforts et au dévouement de sa fondatrice, Celia Franca. On pourrait peut-être calculer les heures de travail, mais la douleur et les inquiétudes sont plus difficiles à mesurer. Ses cheveux grisonnants et les rides de son front ne montrent qu'une partie de l'histoire.

L'initiative d'un ballet canadien a été, de façon appropriée, de fabrication domestique. Il n'était aucunement question de colonisation culturelle, mais le ballet anglais était une source évidente à laquelle les fondateurs de la Guilde du Ballet National espéraient puiser le talent nécessaire à l'établissement d'une tradition canadienne. En 1950, alors que ces idées s'ébauchaient, la troupe de ballet de l'Angleterre, elle-même au stage primitif, ne pouvait pas se permettre de perdre un artiste d'un calibre suffisant pour satisfaire au besoin canadien. Heureusement, Ninette de Valois recommanda Celia Franca. A contre coeur, cette dernière est venue chez nous et y est restée.

Laissant derrière elle une carrière de danseuse dramatique qui avait commencé avec Marie Rambert à l'âge de 14 ans et lui avait valu la renommée, Franca s'est sacrifiée à l'inconnu et à l'incertain.

Se promettant que sa troupe canadienne suivrait les traditions éprouvées du Sadler's Wells Ballet (devenu plus tard le Royal), elle insista sur des normes de formation et d'exécution qui disconcertèrent plusieurs de ses néophytes et la lancèrent dans une série de batailles dont elle peut maintenant parler avec la sérénité d'un vieux soldat aguerri.

demand and without the self-awareness they induce."

There were opponents of this attitude, but within the limits of her conception, Franca's artistic policies have been vindicated in the more recent achievements of the company. It is not precisely a great company, but it is a very respectable one with a peculiarly Canadian stamp that must be of particular satisfaction to Miss Franca: youthful in body and spirit, clean and pure in technique, exuberant in style.

Perhaps it is David Haber's sensitivity to the nature of Celia Franca's handiwork which best qualifies him to succeed her. Montreal-born of an Austrian father and Roumanian mother, Haber has been a great follower of the ballet since being taken in childhood to see Markova and Dolin dance *Giselle*. His parents died when he was 12. Moving to Quebec City, in his own words, he "hung around the theatre." He is, in Franca's words, "a great man of the theatre." Although he never went to university, he is happy to negotiate in English, French, German or Japanese and can unravel conspiracies in other tongues too. He is a bachelor at once friendly and remote, a wanderer who seeks security, a dilettante in the best sense, a cultural politician and entrepreneur and ultimately an unknown quantity.

Still, his knowledge of ballet is greater than his detractors care to admit. He was the National's first production stage manager and organized its tours to Europe and Japan.

"I know theatre and I know ballet," asserts Haber. "I have no artistic pretensions in the sense of taking a class or a rehearsal, but I can bring together the outstanding talents, artistic, technical and administrative, which this company now possesses. The National Ballet has become a very cumbersome business. My role is to make it work."

There are no immediate plans to introduce a resident choreographer although Haber will do so "when the man and the time are right."

"We want people who can use classically trained dancers well, excite their gifts and establish a rapport.

"I am a disciplined person myself. I love discipline and what life is more disciplined than the dancer's? That's why I am here."

David Haber's is a large responsibility. His approach to his job is a valid alternative to the usual pattern of choreographer-director. As Grant Strate remarked: "He needs our goodwill and support."



Un répertoire classique, une bonne école de ballet et l'acceptation du ballet comme un art hautement théâtral, voilà les ordonnances de Franca. Des oeuvres classiques, *Giselle* et *le Lac des cygnes*, qu'elle a rapidement imposées à la troupe, Franca a remarqué: "Il est impossible de réaliser le plein potentiel d'un danseur sans la discipline que ces oeuvres exigent et sans la conscience de soi qu'elles développent."

Il y avait une faction adverse à cette attitude, mais dans les limites de ses conceptions, les politiques artistiques de Franca ont été justifiées par les plus récentes réalisations de la troupe. Ce n'est pas précisément une grande troupe, mais elle est certainement très respectable et marquée d'un sceau spécialement canadien qui doit être particulièrement satisfaisant pour Franca: jeunesse de corps et d'esprit, netteté et pureté de la technique, exubérance du style.

Peut-être est-ce la sensibilité de David Haber à la nature de l'ouvrage de Celia Franca qui le qualifie le mieux pour lui succéder. Né à Montréal d'un père autrichien et d'une mère roumaine, Haber a été un grand amateur de ballet depuis qu'on l'avait emmené, dans sa tendre enfance, voir Markova et Dolin dans *Giselle*. Ses parents moururent alors qu'il avait 12 ans. Déménagé à Québec, il "vivait au théâtre" comme il le dit lui-même. Selon Franca, il est "un grand homme de théâtre". Quoiqu'il n'ait jamais fréquenté l'université, il se sent très à l'aise pour négocier en anglais, français, allemand ou japonais et peut fort bien se débrouiller dans d'autres langues également. Célibataire cordial et distant à la fois, il est un bohème à la recherche de la sécurité, un dilettante dans le sens du mot, un politicien et entrepreneur de la culture et, en fin de compte, une entité inconnue.

Toutefois, ses connaissances du ballet sont plus poussées que ses dénigreur veulent bien l'admettre. Il a été le premier directeur de production théâtrale du National et il en a organisé les tournées en Europe et au Japon.

"Je connais le théâtre et je connais le ballet", affirme Haber. "Je n'ai aucune prétention artistique quant à donner des cours ou diriger une répétition, mais je peux réussir à combiner les excellents talents artistiques, techniques et administratifs que cette troupe possède présentement. Le Ballet National est devenu une affaire encombrante. Mon rôle est de voir à ce que le tout fonctionne bien."

Il n'y a pas de projets immédiats pour amener un chorégraphe en résidence; toutefois Haber le fera "quand viendra le temps et que se présentera l'homme qu'il nous faut".

"Nous voulons quelqu'un qui sait bien utiliser des danseurs à formation classique, exciter leurs talents et établir de bons rapports.

"Je suis une personne bien disciplinée moi-même. J'aime la discipline et quel genre de vie exige plus de discipline que celui du danseur? Voilà pourquoi je suis ici."

La responsabilité de David Haber est très lourde. Sa façon d'aborder son travail est une alternative valable au rôle habituel du chorégraphe-directeur. Comme le faisait remarquer Grant Strate: "Il a besoin de notre appui et de notre bonne volonté"

Celia Franca; David Haber

**The La
Second deuxième
Generation: génération:**

Les Grands Ballets Canadiens

Yolande Rivard

After knowing the horror of the second world war and fleeing the Nazi invasion, Ludmilla Chiriaeff disembarked on Canadian soil and noticed her name on the marquee of the Cinema du Paris in Montreal. Although she was to go to Toronto, destiny beckoned and she decided to stay in Montreal and make dance take root in Québec.

With courage and obstinacy she endured rejections and humiliations. A strict mother even wanted to ask the Pope for her excommunication because she was teaching young girls to lift their legs too high and young boys to do undesirable gestures.

Today, more than 20 years later, Ludmilla Chiriaeff can say that she founded a company that has become nationally important, that she has established a second one which serves the province and that she had founded an academy, her own school, which has become an institution. Her teaching, which she has communicated to others, is disseminated throughout Québec schools. Despite all these advances and the most recent conspicuously successful productions, Ludmilla Chiriaeff has decided to take her place on a side track, although remaining in the station, ready to advise and direct those whom she has chosen and placed at the controls.

"I realized that my task now is to conclude my work, to begin to give a home base to everything that affects teaching and company. Our operation was so strong that we succeeded in stimulating peoples' interest in dance to such an extent that they are angry because we aren't capable of accommodating dancers from outside the province. I want my dream of a private boarding school of dance to come true and also want scholarships to be not only for outside the province but above all for Québec. All that requires an enormous amount of time. I can't split myself up and so I suggested to the board of directors, not that I leave, but that I divide the load with people who would take care of a specific department in order to complete the structure of the headquarters for dance in Québec. The promoter in me saw clearly and followed what was my duty and not my desire."

There are two ways to establish a company, one based on the repertoire of a single creator like a Bêjart or a Roland Petit, or one based on a creativity that can change hands at the proper time. The latter was Les Grands Ballets Canadiens' case from the beginning, and when Les Ballets Chiriaeff changed its name, the

Après avoir connu les affres de la seconde guerre mondiale et fui l'invasion nazie, Ludmilla Chiriaeff mettait le pied en sol canadien et aperçut son nom sur la marquee du Cinéma de Paris à Montréal.

Elle devait continuer jusqu'à Toronto mais le destin lui faisait signe et elle décida de rester à Montréal et d'implanter la danse au Québec. Avec courage et obstination, elle essuya des rebuffades et des humiliations. Il y eut même cette mère scrupuleuse qui voulait demander son excommunication au pape car elle enseignait aux jeunes filles à trop lever la jambe et aux garçons à faire des gestes peu recommandables.

Aujourd'hui, plus de 20 ans après, Ludmilla Chiriaeff peut dire qu'elle a donné naissance à une troupe devenue importante, elle en a établi une deuxième qui sert la province et elle a fondé une académie, sa propre école qui est devenue une institution, une sorte de réservoir pour l'école supérieure. Son enseignement, qu'elle a communiqué à d'autres, est diffusé à travers 38 écoles du Québec. Malgré toutes ces réussites et les dernières productions marquées de succès, Mme Chiriaeff décide de se placer sur une voie d'évitement tout en restant en gare, prête à conseiller et diriger ceux qu'elle a choisis et placés aux commandes.

"J'ai réalisé que ma tâche est maintenant de terminer mon oeuvre, de me battre pour donner une permanence à tout ce qui touche enseignement et troupe. Notre action a été tellement forte que nous avons réussi à stimuler l'intérêt des gens pour la danse à un tel point qu'ils sont fâchés parce que nous n'avons pas la possibilité de loger les danseurs de l'extérieur. Je veux que mon rêve d'un pensionnat de la danse se réalise et je veux également que les bourses ne soient pas seulement pour outre-frontières mais surtout pour le Québec. Tout cela demande énormément de temps, je ne pouvais me diviser et j'ai moi-même demandé à mon bureau de direction de ne pas quitter mais de déléguer les charges à des personnes qui s'occuperont d'un département spécifique afin de pouvoir finir la structure et la permanence de la danse au Québec. La fondatrice en moi a vu clair et suivi ce qui était mon devoir et non pas mon désir."

Il y a deux façons d'établir une compagnie, sur le répertoire exclusif d'un seul créateur comme c'est le cas pour Bêjart ou Roland Petit ou sur une créativité qui sait changer de main au bon moment. Tel a été le cas des Grands Ballets Canadiens depuis le début et lorsque les Ballets Chiriaeff ont changé de nom, leur fondatrice a dé-

company's founder decided to use its creative impetus to build a home and a tradition.

"I fulfilled my mission such as it was. I knew when to stop and I yielded my choreographic place to Fernand Nault, while guiding him towards a necessary artistic choice for Québec. I knew I was right. By presenting very modern ballets, we developed a following and we can now offer works that are classical or contemporary. When, after having given me his talent for ten years, Fernand confessed that he was tired and wanted to breathe, to renew himself, I offered him the supervision of the upper school (l'école supérieure) in which he would be keenly interested whenever he would be in Montreal."

The time came once again to call upon another creative source. Soon it was obvious that the choice would be Brian Macdonald, who had left Canada 15 years ago to acquire a solid international reputation, and whose choreography had enriched recent seasons of the company. "I'm there to keep an eye on management," admits Madame Chiriaeff, "but I don't have to worry about the tone and texture that the company will take on since we understand each other very well on the artistic level. In order to be completely free and to do what urgently needs doing, I have given him full responsibility for the artistic direction. My work will be in close collaboration with the new administrator, Richard D'Anjou, and when Brian or Fernand have to make out reports or have to consult us on the directions to be taken, we will have a kind of triumvirate responsible to the board of directors. I'll accomplish a good deal more with this confidence and generosity than if I was bent on doing everything myself. I want to use my energy to establish an institution where, as long as I'm there and a new creative breath brings another message, I can insist on maintaining a certain direction in order to present a creativity of our own with a classic foundation which is necessary as much for the dancers as for the public."

Listening to the old and the new artistic directors of Les Grands Ballets Canadiens speak, one realizes that they have the same perspective. "Curiously enough," confesses Brian Macdonald, "when I studied ballet as a youngster with Gérald Crevier and Elizabeth Leese, I had the instinctive knowledge that there were points of departure which serve for the creation of original works, intuition which I sensed even when, under the classic influence, I staged *Swan Lake*, *Sleeping Beauty*, or *La Sylphide*. For me, the ballet company represents one of the most important aspects of a country's culture and it can illustrate perfectly how our society moves and what its music is. Balanchine, Bêjart and Martha Graham have rightfully said that dance is the art of the twentieth century, and it is especially true in this last quarter of the century."

For Brian Macdonald, born in Montreal of Scottish and Irish parents, his country will always be Canada, for it is here his love for the dance was born. The Russian-born Madame Chiriaeff, who fled Germany before the Nazi peril, is equally aware of the value of her adopted country. Both have a common goal, to present works that are the reflection of Canada.

The change was effected smoothly and tremendous understanding exists between the old and the new artistic director, who clarifies his thoughts:

cidé d'utiliser son élan de créativité pour instituer une permanence et bâtir une tradition.

"J'ai employé mon message tant que cela a été, je savais quand m'arrêter et j'ai cédé la place à Fernand Nault tout en le guidant vers une option artistique nécessaire au Québec. Je sais que je ne me suis pas trompée car, en présentant des ballets très modernes, nous avons développé un public et nous pouvons maintenant offrir des oeuvres classiques ou contemporaines. Lorsqu'après m'avoir donné son talent pendant 10 ans, Fernand m'a avoué qu'il était fatigué et qu'il aimait respirer et se renouveler, je lui ai offert de diriger l'école supérieure à laquelle il s'intéresse vivement pendant les mois qu'il serait à Montréal".

Le moment était venu de faire à nouveau appel à une autre créativité. Il fut bientôt évident que le choix se porterait sur celui qui avait quitté le Canada il y a une quinzaine d'années pour acquérir une solide réputation internationale, Brian Macdonald, et dont les chorégraphies avaient rehaussé les dernières saisons. "Je suis là pour veiller à la direction," avoue Mme Chiriaeff, "mais je n'ai pas à m'inquiéter quant au ton et à la texture que prendra la compagnie car on s'entend très bien sur le plan artistique. Afin d'être complètement libérée et de faire ce qu'il est urgent d'accomplir, je lui ai donné la pleine responsabilité de la direction artistique. Mon travail se fera en étroite collaboration avec le nouvel administrateur, Richard D'Anjou et lorsque Brian ou Fernand auront à faire des rapports ou à nous consulter sur les directions à prendre, ce sera en quelque sorte un triumvirat responsable vis-à-vis du bureau de direction. J'accomplirai beaucoup plus avec cette attitude de confiance et de générosité que si je m'étais entêtée à tout vouloir faire moi-même. Je veux utiliser mon énergie à établir une institution où, au fur et à mesure, un nouveau souffle de créativité apportera un autre message et tant que je serai là, je tiens à garder une certaine direction afin de présenter une créativité de chez nous avec une base de classicisme, ce qui est nécessaire autant pour les danseurs que pour le public."

En écoutant parler l'ancien et le nouveau directeur artistique des Grands Ballets Canadiens, on se rend compte qu'ils ont la même optique. "Assez curieusement," avoue Brian Macdonald, "lorsque, jeune garçon, j'étudiais le ballet avec Gérald Crevier et Elizabeth Leese, j'avais l'intuition qu'il y avait des points de départ qui servent à la création d'oeuvres originales, intuition qui m'a poursuivi même lorsque j'ai subi l'influence du classique et dirigé *Le Lac des cygnes*, *la Belle au bois dormant* ou *La Sylphide*. Pour moi, la troupe de ballet représente un des aspects les plus importants de la culture d'un pays et elle sait illustrer parfaitement comment notre société vit, bouge et quelle est sa musique. Balanchine, Bêjart et Martha Graham ont dit avec raison que la danse est l'art du vingtième siècle, ce qui est particulièrement vrai en ce dernier quart de siècle."

Pour Brian Macdonald, né à Montréal de parents écossais et irlandais, son pays sera toujours le Canada car c'est là qu'est né son amour pour la danse. Pour Mme Chiriaeff, née en Russie et qui a fui l'Allemagne devant le péril nazi, elle connaît également la valeur de ce pays qu'elle a adopté par des sources différentes, mais tous deux ont un but commun, présenter des oeuvres qui en soient le reflet.

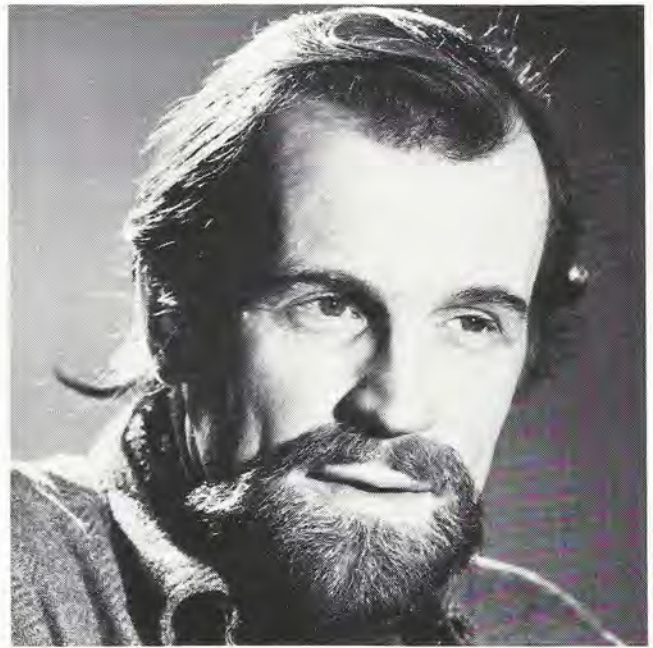


Ludmilla Chiriaeff

"We both believe that the tension that exists between the country's francophone and anglophone groups is a very important and good thing, since culture here is not apathetic. Each faction keeps an eye on the other and that's good because it leads to a healthy rivalry. We have painters, sculptors, poets, and musicians who think Québécois and Ludmilla frequently calls on their talents. I'm not devising anything new. All I'm doing is following the path already outlined. I want what we present to be an identification of what's happening here. That doesn't mean that I won't choreograph a work to music by Copland or that I won't mount a Balanchine ballet but I'll continue to manipulate this living material that reminds me of clay. I can choose to take elements from Canada or from the United States, but I decided to take them from the soil of the island of Montreal, the place where I was born and where I felt drawn to the dance. My goal is to reach a point at which the public of Caracas, Los Angeles, or Mexico, seeing us offer our wares, dances that are truly representative of what we are, can say: 'Look at these Canadians . . . what bodies, what lines, how they dance.'"

To reach that point, Brian Macdonald began by reducing the number of dancers to 38, not only in response to economic demands, but also to eliminate girls who are too heavy and men who are too effeminate. When he enters the rehearsal hall, the dancers are on the alert because if they don't meet the requirements of their new artistic director, their contract won't be renewed.

Dance is an extremely difficult art and its life is only for those who are healthy and determined to succeed, and these are the kind of people that Brian Macdonald wants to bring into his company. Macdonald, if one judges by what he said, will be able to steer the boat to success, and to follow the path already outlined by Ludmilla Chiriaeff, that extraordinary woman, who accomplished a master-stroke, establishing the dance in Québec.



Brian Macdonald

Le changement s'est effectué sans heurt et il existe une très grande compréhension entre l'ancien et le nouveau directeur artistique qui précise sa pensée: "Nous croyons tous deux que la tension qui existe entre les groupes francophones et anglophones du pays est une chose très importante et bonne car la culture ici ne souffre pas d'inertie. Chaque faction surveille l'autre et c'est très bien ainsi car cela amène une saine émulation. Nous avons des peintres, sculpteurs, poètes et musiciens qui pensent québécois et Ludmilla a souvent fait appel à leur talent. Je n'invente rien, je ne fais que suivre la voie tracée, je veux que ce que l'on présente soit une identification de ce qui se passe ici. Cela ne veut pas dire que je ne créerai pas une chorégraphie sur la musique de Copland ou que je ne dirigerai pas un ballet de Balanchine, mais je continuerai à manoeuvrer cette matière vivante qui me rappelle l'argile. Je peux choisir de prendre des éléments du Canada ou des Etats-Unis mais je choisis de prendre l'argile de l'île de Montréal, l'endroit où je suis né et où je me suis senti attiré vers la danse. Mon but est d'arriver à ce que le public de Caracas, Los Angeles ou Mexico en nous voyant déplier nos bagages et offrir des danses vraiment représentatives de ce que nous sommes, puissent se dire:...'regardez-moi ces Canadiens... quels corps, quelles lignes et comme ils dansent.'"

Pour en arriver là, Brian Macdonald a commencé par réduire le nombre des danseurs à 38, non seulement pour répondre aux exigences économiques, mais pour éliminer les filles trop fortes ou les danseurs trop efféminés. Lorsqu'il entre dans la salle de répétition, les danseurs sont aux aguets, ont-ils fait attention à leur ligne ou sont-ils devenus plus masculins car s'ils ne rencontrent pas les exigences de leur nouveau directeur, le contrat ne sera pas renouvelé.

La danse est un art extrêmement difficile et sa vie est faite seulement pour ceux qui sont en santé et déterminés à réussir et c'est là le genre de personnes que veut réunir dans sa troupe celui qui, si l'on en juge par ses propos, saura mener à bien la barque et suivre le sillon déjà tracé par celle qui a réussi un coup de maître, établir la danse au Québec.

A black and white profile photograph of a woman, Judy Jarvis, captured in a dynamic, athletic pose. She is leaning forward, with her right arm extended and hand flat against a dark surface. Her hair is dark and appears to be blowing or moving, creating a sense of motion. She is wearing a light-colored, short-sleeved, textured top. The background is solid black, which makes the subject stand out.

**Profile
Profil**

Judy Jarvis

Mary-Elizabeth Manley

Judy Jarvis is one of that rare breed, a Canadian choreographer. Like the others, she is motivated not by material rewards, which are meagre at best, but by that special creative impulse. As a child, she gave concerts in her parents' garden and now she has matured into a committed choreographer. Her contribution to Canadian audiences was officially recognized in June at the Dance in Canada conference in Montreal when she was given the Chalmers Award in Choreography. The \$2,000 award is administered by the Ontario Arts Council and is designed "to assist the choreographer in furthering his skills."

Jarvis' earliest training was in ballet under Gweneth Lloyd and later she continued ballet studies at the RAD summer school in Kingston. At university, she continued studying with teachers around Toronto and even formed a choreographic workshop with some friends during summer vacations. The friends learned from one another and experiment was the rule. "There were no academic courses available in composition or choreography at that time. York after all was just a school."

After graduating from the University of Toronto with a B.A. in 1964, Jarvis immediately took a position as dance instructor in St. Joseph's High School in Toronto. There she created her first large group choreography (12 dancers as well as four actors and musicians), based on Henri Gheon's *The Way of the Cross*, a special request from the Toronto Order of St. Joseph. After a year there, she left to study with Mary Wigman at her West Berlin school. She had happened across Wigman's name in an advertisement posted at Bianca Rogge's studio.

Wigman was an inspiration for her and instructive in her attempts to choreograph. "Developing as a dancer was slow, painful, but Mary made it an adventure," Jarvis says. Although Wigman's school was closed when Jarvis graduated in 1967, Jarvis continued to visit the great German dancer until her death in 1973. They shared a great deal and spoke of many things, "of culture, theatre and opera, of people, of dance, of myths and religion, of little things and big things, of the present and future, of all the things that life might offer."

Since then, Jarvis has spent countless hours refining her choreographic process. In addition, she has taught on the dance faculty of the University of Waterloo, directed an Ontario Prologue tour of elementary schools and worked as an occupational therapist. All this has given her a knowledge of how she can work with dance, people and her environment. She has constantly challenged herself with more and different training, in Cunningham and Graham techniques, and in classical ballet. Continually testing her capacities, she has involved herself in theatre, as an actress in *The Madwoman of Chaillot* in a Toronto production last spring, and later as a choreographer for the Revel scene in a local version of Shakespeare's *The Tempest*.

Having established a studio, taught at the University of Waterloo and directed her first company, all during a six-month period in 1970-71, Jarvis knows the dangers of too much activity which can leave a choreographer

Judy Jarvis appartient à cette espèce rare, le chorégraphe canadien. A l'instar des autres, ce ne sont pas les récompenses d'ordre financier qui la motivent, elles sont d'ailleurs très maigres, mais plutôt cet élan créateur spécial. Encore enfant, elle donnait des concerts dans le jardin de ses parents et maintenant, elle s'est développée en un chorégraphe engagé. Sa contribution aux auditoires canadiens a reçu une reconnaissance officielle, en juin, à la Conférence de Danse au Canada, à Montréal, alors qu'on lui a décerné le Prix Chalmers en chorégraphie. Ce prix de \$2,000 est décerné par le Conseil des Arts de l'Ontario et son but est "d'aider à l'avancement des talents du chorégraphe."

Mlle Jarvis a reçu sa formation de base dans le domaine du ballet chez Gweneth Lloyd et plus tard, elle a poursuivi ses études en ballet à l'école d'été RAD de Kingston. A l'université, elle a étudié avec des professeurs des environs de Toronto et elle a même formé un atelier chorégraphique avec quelques amis au cours des vacances estivales. Les amis apprenaient les uns des autres et l'expérience était la règle. "Il n'y avait pas de cours théoriques en composition ou chorégraphie à ce moment là. Après tout, York n'était encore qu'un champ."

En 1964, après l'obtention de son baccalauréat Es Arts de l'Université de Toronto, Mlle Jarvis s'est immédiatement trouvé un poste d'instructeur de danse à l'école secondaire St. Joseph de Toronto. C'est là qu'elle a créé sa première chorégraphie pour un groupe d'importance (12 danseurs en plus de 4 acteurs et des musiciens) basée sur *Le chemin de la croix* d'Henri Gheon, à la demande spéciale de l'Ordre de St-Joseph de Toronto. Un an plus tard, elle partait étudier avec Mary Wigman dans son studio de Berlin ouest. Elle avait vu le nom de Mary Wigman sur une réclame affichée au studio de Bianca Rogge.

Mme Wigman fut une source d'inspiration pour elle et des plus instructives dans ses essais chorégraphiques. "Mon développement de danseuse a été long et douloureux, mais Mary en a fait une aventure", affirme Mlle Jarvis. Quoiqu'on ait fermé l'école Wigman après que Mlle Jarvis eut obtenu son diplôme, en 1967, Mlle Jarvis a continué ses visites à la grande danseuse allemande jusqu'à la mort de cette dernière, en 1973. Elles échangeaient beaucoup et parlaient de tout, "de la nature, du théâtre, de l'opéra, des gens, de la danse, des livres et de la religion, des petits riens et des choses importantes, du passé, du présent et de l'avenir, de tout ce que la vie peut offrir."

Depuis ce temps, Mlle Jarvis a passé d'innombrables heures à définir ses procédés chorégraphiques. De plus, elle a enseigné à la faculté de danse de l'Université de Waterloo, dirigé une tournée du Ontario Prologue dans les écoles primaires et travaillé comme thérapeute. Tout ceci lui a acquis des connaissances sur la façon de travailler avec la danse, les gens et son entourage. Elle s'est constamment mise au défi en acquérant une formation additionnelle et différente, dans les techniques Cunningham et Graham et dans le ballet classique. Eprouvant sans cesse ses talents, elle a fait du théâtre, comme comédienne dans *La folle de Chaillot*, dans une production torontoise, au printemps dernier, et plus tard, comme chorégraphe pour la scène Revel dans une version locale de *La tempête* de Shakespeare.

Ayant ouvert un studio, enseigné à l'université de Waterloo et dirigé sa première troupe durant une période de six mois, en 1970-71, Mlle Jarvis connaît bien les dangers d'un excès d'activités qui peut laisser un

mentally and physically exhausted, without the time and energy to create new works. "There is always a danger of opening in too many places. But now I try to keep my objectives in mind without being over-extended on the administrative level," Jarvis explains.

Choreography is very important to Jarvis. She experiences real joy in creating. "Such a sense of expectation exists as I begin each new work. The beginning offers a life of its own, like an empty canvas or a moist piece of clay. The environment, dancers, the choreographic goals, each is unique and presents fresh problems." She prefers working with small, dedicated groups and she has formed several companies over the years. From them she demands time and concentration because her choreography develops from improvisation. This method gives her insight into the specific movement sources her dancers understand and use. Her choreography becomes an intricate meshing of her direction with their sensitive movement qualities. Though she is demanding in rehearsals, Jarvis feels she is "learning to relax a little more in creating with my dancers." Through experience she knows when to push them for the right connection in her choreography and when to leave them alone. "The answer will likely turn up in the next rehearsal. I am no longer afraid to leave part of a work unfinished."

To stimulate her creativity, she immerses herself in museums, galleries, books and music. "I often feel I must use other media to explain to a dancer the tone or sensitivity I wish to achieve with a movement." Frequently she takes short vacations in New York and in quiet times of reflection, she paints, reads and rides her bicycle. These other involvements refresh the mind and body and release new energies. "A choreographer needs a tremendous amount of strength to meet the demands of creativity. Because of this, one needs supportive people, not those who constantly criticize your work. I try to search out dancers with their own vital energies and find it such a joy to work with them."

chorégraphe psychologiquement et physiquement épuisée sans temps ni énergie pour la création de nouvelles oeuvres. "Il y a toujours le danger d'oeuvrer en trop de directions à la fois. Mais j'essaie maintenant de garder mes objectifs à l'esprit sans trop m'attarder au niveau administratif," explique Mlle Jarvis.

La chorégraphie joue un rôle très important pour Mlle Jarvis. Elle ressent une joie profonde à créer. "Il y a un sentiment d'espérance lorsque j'entreprends chaque nouvelle oeuvre. Le commencement lui-même palpite de vie, tout comme une toile vierge ou un morceau de glaise humide. L'entourage, les danseurs, les objectifs chorégraphiques, chacun est unique et apporte de nouveaux problèmes." Elle préfère travailler avec de petits groupes enthousiastes et elle a formé plusieurs troupes au cours des années. Elle exige temps et concentration de ses troupes car sa chorégraphie se développe par improvisation. Cette méthode lui donne un aperçu des sources particulières du mouvement que ses danseurs comprennent et utilisent. Sa chorégraphie devient un tissage complexe où se mêlent la direction et les qualités sensibles de leurs mouvements. Tout exigeante qu'elle soit au cours des répétitions, Mlle Jarvis croit qu'elle "apprend à se détendre un peu plus en créant avec mes danseurs". L'expérience lui a appris quand les pousser et quand les laisser tranquilles. "Je trouverai vraisemblablement la réponse à la prochaine répétition. Je ne crains plus de laisser une partie de mon travail inachevée."

Pour stimuler sa créativité, elle court les musées et les galeries et se plonge dans les livres et la musique. "C'est souvent que je dois utiliser les autres média pour expliquer à un danseur le ton ou la sensibilité que je désire créer avec un certain mouvement". Souvent elle prend de courts congés à New York et dans ses moments tranquilles de réflexion, elle peint, lit et monte à bicyclette. Ces autres activités lui rafraîchissent l'esprit, la détendent physiquement et lui donnent un regain d'énergie. "Un chorégraphe a besoin d'une force énorme pour faire face aux exigences créatrices du métier. Pour cette raison..."





Totem: Judy Jarvis; Derek Went

This year she again formed a small troupe of dancers and actors to perform at Toronto Workshop Productions on six successive evenings in September, her longest theatre run to date. The program included new solo works, *Dark Animal* and *Breath Poems*, *Just Before* and *In Between*, for three dancers and *People, People* for four dancers and four actors.

Jarvis intends to stay in Toronto. She enjoys the city's warmth and feels it offers a favourable environment in which to communicate her ideas to an interested audience. "There are few choreographic traditions in existence here. Audiences have always had a voracious appetite for new work and I have confidence and belief in my ability to speak to them as a choreographer. I'm doing what I love to do."

faut des gens qui nous aident et non qui critiquent constamment notre travail. Je m'applique à trouver des danseurs qui ont eux-mêmes une grande énergie et je trouve grand plaisir à travailler avec eux."

Cette année encore, elle a formé un petit groupe de danseurs et d'acteurs qui ont donné, en septembre, une série de six spectacles au Toronto Workshop Productions; c'était là sa plus longue série de spectacles jusqu'à maintenant. On trouvait au programme de nouveaux solos, *Dark Animal* et *Breath Poems*, *Just Before* et *In Between*, pour trois danseurs et *People, People*, pour quatre danseurs et quatre acteurs.

Mlle Jarvis a l'intention de demeurer à Toronto. La chaleur de cette ville lui plaît et elle y trouve un environnement favorable dans lequel elle peut communiquer ses idées à un auditoire intéressé. "Il existe peu de traditions chorégraphiques ici. L'auditoire a toujours eu un appétit vorace pour les nouvelles oeuvres et j'ai confiance en mon habilité à leur parler à titre de chorégraphe. Je fais ce que j'adore faire."

MEETINGS

Dance in community.

Dance in communication.

A growing maturity in the dance world.

RENCONTRES

La danse dans la communauté.

La danse comme moyen de communication.

Vers la maturité dans le monde de la danse.

One:

Une:

The Dancers

Les danseurs

John Chapman

On June 20, 21 and 22, 1974, Dance in Canada Association sponsored its second annual conference, The World of the Dance, at Montreal's Loyola College. The conference established a strong sense of continuity with last year's by further strengthening the rapport among the scattered members of our dance community and at the same time, it offered new and stimulating experiences. In fact, so much always seemed to be going on that the participant had to learn to go from one event to the next, only sampling small bits, like a young boy with a half-hour spree in a candy shop. He can only take a bite of this, a taste of that, and occasionally, being unable to resist, eats the whole thing knowing it will mean the sacrifice of some other choice morsel. The rather heroic confectioner in our case was Yolande Rivard.

The first day in the candy store found us listening to the welcoming address of Grant Strate, chairman of the Dance in Canada Association. He spoke to us of the change in emphasis that the aims and objectives of the organization have undergone in response to financial difficulties as well as in response to an awareness of the needs of the community. Despite the unwillingness of some granting organizations and the hesitance of others to fully recognize Dance in Canada Association — which has severely limited its budget — some programs have been started, such as the preservation and accumulation of valuable film and video tapes as well as the sponsorship of a magazine. Another priority that will be maintained is the bilingual policy, a policy that was strained in this conference after technical problems caused the breakdown of translation services; yet, communication continued between the participants. Perhaps the faith that developed between the French and the English in Montreal will go a long way to heal any of the problems aggravated in the past.

After the morning talks, we set out for the Guadagni Lounge where some of the conference demonstrations would be taking place. The first that day was a modern class given by New York-based teacher, Viola Farber, who challenged the dancers' minds and bodies with her combinations of not so simple "simple" steps.

Such demonstrations were an integral part of the three-day proceedings. The class given by Raissa Struchkova, leading ballerina of the touring Bolshoi Ballet troupe then in Montreal, demonstrated the ease with which language and cultural barriers can be overcome. A Montreal girls' gymnastic club gave an exhibition of agility, precision and strength that would shame many a corps de ballet. And New York jazz teacher Luigi, who flowed with his music like liquid

Les 20, 21 et 22 juin 1974, l'Association de la Danse au Canada tenait, au Collège Loyola de Montréal, sa deuxième assemblée annuelle dont le thème était Le monde de la Danse. Cette deuxième conférence a maintenu un lien de continuité avec la première en renforçant davantage les relations entre les membres dispersés de notre communauté de la danse, et en même temps, elle offrait des expériences nouvelles et stimulantes. En fait, les activités semblaient toujours si nombreuses que le participant devait apprendre à passer d'un événement à l'autre, ne goûtant qu'un petit peu de tout, comme un jeune enfant à qui l'on accorde une demi-heure de liberté dans une confiserie. Il ne peut que prendre une bouchée par ci, une bouchée par là, et, parfois, incapable, de résister, il mange tout le morceau, sachant bien qu'il sacrifie par ce geste un autre morceau de choix. Dans notre cas, le confiseur assez héroïque était Yolande Rivard.

Pendant la première journée passée à la confiserie, on nous a donné le mot de bienvenue de Grant Strate, président de l'Association de la Danse au Canada. Ce dernier nous a entretenus du changement d'accent que les buts et objectifs de l'organisme ont subi face aux difficultés financières aussi bien qu'à la prise de conscience des besoins de la communauté. En dépit de la résistance de certains organismes qui subventionnent et de l'hésitation de beaucoup d'autres à reconnaître entièrement l'Association de la Danse au Canada — ce qui a d'ailleurs sévèrement restreint le budget de cette dernière — on a réussi à mettre sur pied certains programmes tels que la conservation et l'emmagasinage de films et de bandes magnétiques visuelles de valeur ainsi que la publication d'une revue. Une autre priorité qui s'est maintenue: la politique du bilinguisme; c'est une politique qui était très tendue au cours de la conférence après que des problèmes d'ordre technique eurent occasionné un arrêt des services d'interprétation; toutefois, les communications entre les participants ne se sont pas interrompues pour autant. Et peut-être le climat de confiance qui s'est développé entre Français et Anglais à Montréal ira-t-il plus loin encore en aidant à solutionner tous problèmes aggravés dans le passé.

Une fois les discours de la matinée terminés, nous sommes partis pour le Guadagni Lounge où devaient prendre place certaines des séances de démonstration. La première, cette journée-là, était une classe moderne donnée par un professeur de New York, Viola Farber, qui a défié corps et esprits par ses savantes combinaisons de pas "simples".

De telles séances de démonstration faisaient partie intégrante du programme de 3 jours. La classe donnée par Raissa Struchkova, première ballerine des Ballets Bolshoi, de passage à Montréal, a démontré avec quelle aisance on

butter, showed us how different real jazz is from the bump-and-grind television variety. It was good to see the same faces in all three of these classes. The old prejudices that have separated dance people seem to be disappearing.

The conference not only alerted its participants to the world of dance, but also offered contact with areas outside it. For instance, we talked about funding, from both sides — the funder's and the fundseeker's. On the panel, Peter Brinson representing the Calouste Gulbenkian Foundation, Tim Porteous of the Canada Council and Roger Champoux from the Montreal Council gave the funder's position. Peter Swann of the Bronfman Foundation spoke for the fundseeker.

Both men representing government bodies felt that with more public support, the government might be encouraged to invest more in the arts, helping to overcome an unhappy responsibility of having to give too little money to too many people. Brinson, Champoux and Porteous agreed that priorities must be set up in the light of this problem to guide the policies and actions of their respective organizations. The belief in the necessity of maintaining contact with the changing needs of dance and society was unanimous.

Speaking for the fundseeker, Peter Swann stressed that a strong belief in yourself was very important when approaching granting organizations and corporations. If you can get the funder to believe that his money is buying a successful artistic product, then you have a good chance of getting money. After you get it, it is important to keep in touch. You cannot get your x number of dollars, go off somewhere and dance for a year and then come back and expect another grant for the next year. Personal contact is important.

Grégoire Marcil and Yves Paquette, from the Quebec CEGEP system, in discussing the use of dance in leisure in the province, echoed Ludmilla Chiriaeff's desire, in an earlier speech, for greater contact between the professional dancer and society. They pointed out that if we look at sports, for example Hockey Canada, we see a kind of pyramid, the base of which, the educator/instructor and audience, supports the apex, the professional. The apex is firmly rooted in both the base sectors; this is what the CEGEP system wishes to do for dance in Quebec. "Help us in the recreation field and we will help you get an audience."

An active touring program is one important way a company can broaden its base. Murray Farr, former manager of the Alwin Nikolais Company, John Crompton of the National Touring Office and David Haber, artistic director of the National Ballet Company, discussed the best way to prepare a tour and the various aids that exist for the touring company. There was much practical advice given (the details will be available from the conference report which should be out later this year). The Touring Office does its best to supply information to companies; they will book some tours as well as give advice for promotion in various regions.

Dance's collaborative nature demands contact with other art forms — music, the visual arts and more recently, video and film. The success or failure of the mixing of dance with other arts often spells the success or failure of a work. Yet there is frequent disagreement as to the exact relationships.

Such disagreement was noticeable among the film and video makers who spoke in Montreal. Although

peut abattre les barrières culturelles et linguistiques. Un club montréalais de gymnastes féminins a donné un spectacle d'agilité, de précision et de force qui auraient fait honte à plus d'un corps de ballet. Et le professeur de jazz new yorkais, Luigi, qui coulait avec sa musique comme du beurre liquide, nous a montré combien grande est la différence entre le vrai jazz et le genre secousses et tortillements qu'on nous montre la télévision. Il faisait bon voir les mêmes visages dans ces 3 classes. Les anciens préjugés qui avaient déjà séparé le monde de la danse semblaient avoir disparu.

La conférence n'a pas seulement sensibilisé les participants au monde de la danse, elle a aussi favorisé leur contact avec des domaines extérieurs. Par exemple, nous avons discuté de financement, des deux points de vue — celui qui fournit les fonds tout autant que celui qui les cherche. Faisaient partie de la table ronde, pour les fournisseurs de fonds, Peter Brinson, représentant la Fondation Calouste Gulbenkian, Tim Porteous, du Conseil des Arts du Canada et Roger Champoux, du Conseil des Arts de Montréal. C'est Peter Swann, de la Fondation Bronfman, qui était le porte-parole des chercheurs de fonds.

Les deux représentants gouvernementaux étaient d'accord qu'un plus grand support public encouragerait peut-être le gouvernement à investir plus d'argent dans le domaine des arts, et à enrayer ainsi le problème malheureux d'avoir à donner trop peu d'argent à trop de gens. MM. Brinson, Champoux et Porteous s'accordaient à dire que les priorités doivent être établies à la lumière de ce problème afin de guider les lignes de conduite et l'action de leurs organismes respectifs. Et tous ont affirmé à l'unanimité la nécessité de maintenir le contact avec les besoins changeants de la danse et de la société.

Prenant la parole au nom des chercheurs de fonds, Peter Swann a souligné qu'il était essentiel d'aborder les corporations et organismes donateurs avec une forte dose de confiance en soi. Si l'on réussit à convaincre le donateur que son argent lui achète un produit artistique réussi, alors les chances sont bonnes d'obtenir de l'argent. Une fois qu'on l'a reçu, il est important de rester en contact. On ne peut pas recevoir un certain montant d'argent, partir quelque part et danser pendant un an, puis revenir et s'attendre à recevoir un autre octroi pour l'année suivante. Les contacts personnels sont très importants.

Au cours de discussions sur l'usage de la danse dans les loisirs du Québec, Grégoire Marcil et Yves Paquette du système de CEGEP de la province ont fait écho au désir que Ludmilla Chiriaeff exprimait, un peu plus tôt, d'encourager un plus grand contact entre le danseur professionnel et la société. Ils ont fait remarquer qu'en étudiant les sports, Hockey Canada par exemple, nous voyons une sorte de pyramide dont la base: l'éducateur/instructeur et l'auditoire supporte la cime: le professionnel. La cime est fermement enracinée dans les deux secteurs de la base; c'est ce que le système de CEGEP désire accomplir pour la danse au Québec. "Aidez-nous dans le domaine récréatif et nous vous aiderons à gagner un auditoire."

Un bon programme de tournées, voilà pour une troupe un moyen important d'élargir sa base. Murray Farr, ancien directeur du Alwin Nikolais Company, John Crompton du Bureau National des tournées et David Haber, directeur artistique du Ballet National, ont discuté de la meilleure façon de préparer une tournée et des divers moyens disponibles pour la troupe en tournée. Il s'est donné nombre de conseils pratiques (les détails paraîtront dans le compte-rendu de la conférence qui devrait paraître plus

can be used as a means of recording dance, Matthew Speier saw a much greater potential. The dance must be choreographed for the camera and the cameraman must interpret this, so that the final product is more than dance and more than film. Norman Campbell who has filmed several full-length ballets feels that choreography should be adapted to film; however, he pointed out that one must adjust to the practicalities of the situation. Still, how much adjustment can be made when you are given just two days to do a ballet like *Sleeping Beauty*, as Mr. Campbell was recently? Six cameras and 64 miles of film helped to alleviate the problem by supplying many different perspectives of the dance.

During the dance and music session, an informal one conducted by Harry Freedman who has collaborated with Brian Macdonald and by André Prévost whose music has been used by Le Groupe de la Nouvel'Aire, we could not decide on the kind of role each art would play in a work. At one extreme is the relationship between Petipa and Tchaikovsky where the choreographer simply sent the composer notes asking for so many bars of such and such a time signature and Harry Freedman works with considerably more freedom; he only has the scenario — the idea — to work from. Then the choreographer, Brian Macdonald, using the finished music and gets the inspiration for his steps. The relationship between André Prévost and the dance lies at the other extreme from Tchaikovsky's. He has never composed a work specifically for dance, but when Martine Epoque-Poulin of Nouvel'Aire wished to interpret a piece of his, he permitted it only after long discussion in which he felt she showed understanding.

In another discussion on the final day, Robert Mitchell and David Jenkins, both set designers, and Ted Bieler and Nicholas Cernovitch, a lighting designer, sat among us and described how they work with dance. Cernovitch outlined the traditional attitude toward sets and lighting that assigns them a purely supportive role. However, Bieler made it clear that things are changing. The large sculptural forms he designed as sets for Brian Macdonald's *Star-Cross'd* entered into a new relationship with the dancers. Their mass highlighted movement and the pieces themselves were given a new dimension as dancers moved about them. Bieler's comments indicated the impressive frequency that traditional barriers were crossed throughout the conference.

In the wide range of dance activity the Montreal dance groups offered each evening, we were given a chance to view in practice some of the principles discussed in the conference sessions. Success was limited, yet even the less successful works were quite interesting viewed as learning experiences. Lawrence Gradus is particularly worthy of note among the choreographers. His work ranged from a humorous satire on English-French relations through a sensitive study of two to an examination of the human condition. Eva von Gencsy's Les Ballets Jazz Contemporains revealed a beauty in jazz movements that strongly impressed me.

Attempting to retrace my steps through the conference in this article has been a little like attempting to tell the story of the little boy's candy store spree by showing just the wrappers. This article is like those empty wrappers; it can only hint at what was so richly experienced.

tard cette année). Le Bureau des tournées fait de son mieux pour diffuser les informations aux troupes; le personnel du Bureau prend des engagements en même temps qu'il donne des conseils en ce qui a trait à la promotion qui se fait dans les diverses régions.

La nature de collaboration de la danse exige un contact avec les autres formes d'art — la musique, les arts visuels et plus récemment, le film et les bandes visuelles. Le succès ou l'échec du mélange de la danse avec d'autres arts signifie souvent le succès ou l'échec d'une oeuvre. Pourtant, on ne s'accorde pas souvent pour définir quelles sont les rapports exacts.

On remarquait un tel désaccord chez les producteurs de films et de bandes visuelles qui ont pris la parole à Montréal. Quoique le film puisse servir à enregistrer la danse, Matthew Speier y a vu un potentiel beaucoup plus grand encore. La danse doit être chorégraphiée pour la caméra et le caméraman doit interpréter celle-ci afin que le produit final soit plus qu'une danse et plus qu'un film. Norman Campbell qui a filmé plusieurs grands ballets croit que la chorégraphie devrait être adaptée au film; cependant, il a fait remarquer qu'on doit s'adapter au caractère pratique de la situation. Mais à quel point peut-on s'adapter lorsqu'on vous donne seulement deux jours pour faire un ballet tel que *La Belle au bois dormant*, comme on l'a récemment exigé de M. Campbell? Six caméras et 64 milles de film ont aidé à atténuer le problème en fournissant plusieurs perspectives différentes de la danse.

Lors de la session de danse et musique qui s'est déroulée sans formalités sous la direction de Harry Freedman qui a collaboré avec Brian Macdonald et de André Prévost dont la musique a été utilisée par Le Groupe de la Nouvel'Aire, personne ne pouvait se décider non plus à définir le rôle que chaque art doit jouer dans une oeuvre. Une des extrémités est caractérisée par le rapport entre Petipa et Tchaikovsky alors que le chorégraphe envoie simplement des notes au compositeur lui demandant un certain nombre de portées de tel et tel temps et ambiance. Harry Freedman lui, travaille avec considérablement plus de liberté; il n'a que le scénario — l'idée — pour travailler. Puis le chorégraphe, Brian Macdonald, reçoit la musique et trouve son inspiration pour les pas. Le rapport entre André Prévost et la danse caractérise l'autre extrémité. Prévost n'a jamais composé un travail particulier pour la danse, mais quand Martine Epoque-Poulin du Nouvel'Aire a voulu interpréter une de ses oeuvres, il a accepté seulement après de longues discussions au cours desquelles, croit-il, elle a fait preuve de grande compréhension.

La grande variété d'activités que les groupes de danse de Montréal nous ont offertes chaque soir nous a permis de voir la mise en pratique de certains des principes discutés au cours des sessions de la conférence. Le succès fut limité, mais même les oeuvres les moins réussies étaient intéressantes pour l'expérience qu'elles apportaient. Parmi les chorégraphes, Lawrence Gradus est particulièrement digne de mention. Son oeuvre s'étend de la satire humoristique des relations françaises-anglaises à un examen de la condition humaine. Les Ballets Jazz Contemporains de Eva von Gencsy ont révélé une beauté de mouvement du jazz qui m'a vraiment impressionné.

Cette tentative de ma part de retracer mes pas pendant la conférence était un peu comme un essai de reconstitution de la tournée du jeune enfant dans la confiserie au moyen des enveloppes de bonbons. Cet article est un peu comme ces papiers vides; il ne peut que laisser entrevoir ce que les participants ont si passionnément vécu.

Two:

Deux:

The Critics

Les critiques

Max Wyman

Whether anything of lasting value for the dance world was actually achieved by the first North American Dance Critics Conference in New York last June remains to be seen; from the working critic's point of view, however, the four-day meeting was certainly worthwhile.

Origins of the conference can be traced to the June 1973 meeting of the Association of American Dance Companies in Philadelphia. Twenty dance critics attending that conference appointed an ad hoc committee to explore the possibility of creating a formal organization of dance critics to foster communication, provide resource materials and gain professional credibility. The New York meeting, attended by slightly more than 100 North American writers about dance — historians, critics, journalists and broadcasters — was the result.

The most readily identifiable product of the conference was the creation of the Dance Critics Association with William Littler of the *Toronto Daily Star* as chairman. The association was formed only after several sessions of heated arguments over the actual need for an organization of this kind and similar lengthy wrangling resulted in the formulation of official aims for the association: "to encourage excellence in dance writing through education, research and the exchange of ideas."

The aims are praiseworthy — but do they mean anything? Are enough persons within the organization willing to work to ensure the association's success? Are enough dance writers across the continent sufficiently interested in their craft to take an active part in such an organization? So far, the prospects look bright.

Already plans are going ahead for next year's conference. A program committee, guided by some of the concerns that surfaced repeatedly at the June meeting, is working on a program framework. A membership committee is drawing up a membership framework (membership is open to all at the moment, but the committee will examine possible restrictions). A publications committee is looking into the possibility of circulating "significant or interesting" reviews or articles by members. And an education committee is beginning to come to grips with the problem of how to help dance critics become better educated and trained in their field.

Much of this problem of education is tied to the sense of isolation that many non-New York writers feel. In North America, the dance capital is New York and dance action elsewhere is relatively small-scale.

La tenue de la première Conférence des critiques de danse d'Amérique du Nord à New York en juin dernier a-t-elle vraiment apporté quelque chose de valable? C'est à voir. Selon le critique, cependant, la rencontre de quatre jours en valait la peine.

Les origines de la conférence remontent à l'assemblée de juin 1973 de l'Association of American Dance Companies à Philadelphie. Les 20 critiques de danse qui assistaient ont nommé un comité provisoire chargé d'explorer la création possible d'un organisme officiel de critiques de danse, d'entretenir les communications et de fournir de la documentation et d'acquérir une crédibilité professionnelle. L'assemblée de New York, à laquelle assistaient plus d'une centaine d'écrivains nord-américains de la danse — historiens, critiques, journalistes et commentateurs — en est résulté.

Le résultat le plus concret de la conférence fut la création de l'Association des critiques de la danse dont William Littler, du *Toronto Daily Star*, est le président. L'association a été formée seulement après plusieurs sessions de chaudes discussions au sujet du besoin réel d'un organisme de ce genre; et après d'aussi longs débats, on a formulé les objectifs officiels de l'association: "encourager l'excellence dans l'art d'écrire sur la danse par l'éducation, la recherche et les échanges d'idées".

Les objectifs sont dignes d'éloges — mais ont-ils une signification réelle? Y a-t-il, au sein de l'organisme, assez de personnes intéressées à travailler pour assurer le succès de l'association? Y a-t-il, sur le continent, assez d'écrivains de la danse intéressés dans leur métier pour participer activement à un tel organisme? Jusqu'à maintenant, tout semble bien augurer.

Déjà on planifie la conférence de l'an prochain. Un comité du Programme, se basant sur les quelques inquiétudes souvent exprimées au cours de l'assemblée de juin, travaille à définir les cadres d'un programme. Un comité de l'Effectif ébauche les cadres du sociétariat (on peut devenir membre en tout temps, mais le comité étudie des restrictions possibles). Un comité des Publications étudie la possibilité de faire circuler des revues ou articles "intéressants et significatifs" écrits par les membres. Et un comité de l'Education commence à s'attaquer à la façon d'aider les critiques de danse à acquérir une meilleure éducation et une meilleure formation dans leur domaine.

Une grande part de ce problème de l'éducation est reliée au sentiment d'isolement ressenti par plusieurs écrivains non New Yorkais. En Amérique du Nord, New York est la capitale de la danse et ailleurs, la danse se pratique à une échelle relativement moins grande. De plus, hors de New York, il y a rarement assez d'activités de danse pour justifier l'emploi, à plein temps, d'un critique.

Outside New York too, there is rarely enough going on in the dance to justify the full-time employment of a dance critic as dance critic and nothing else — certainly, no newspaper in Canada employs a full-time dance critic and even the chief dance critic of the *New York Times* splits his time between dance and theatre.

In a situation such as this, where a dance critic is responsible for other arts areas — or even, on some newspapers, for other general assignment duties that could have him covering a fire or bank hold-up in the afternoon and a dance concert at night — the problem is not merely of education but actually of keeping abreast of developments in the dance field becomes chronic. Intercommunication and information exchange could be one of the most important functions of the new association.

The New York conference which I attended with the help of the Canada Council in itself made some modest initial steps in this direction by its very format. Formal sessions were kept to a minimum — the opening day featured a general business meeting with a panel discussion aimed at finding exactly who and what North American critics are and do, and there were brainstorming sessions on association policy and framework on subsequent days. But all evenings were left free for conference members to attend the wide variety of performances available in the city and each day also featured special events such as trip to the New York Public Library dance collection, a visit to several of the dance centres around the city and attendance at a party in honour of *New York Times* dance critic emeritus, John Martin.

Critics from different areas took advantage of this freedom to see and mingle, exchange ideas and discover what was happening in parts of the world other than their own. Many, it turned out, had never actually met other dance critics before, and to have over 100 gathered together in one room gave the occasion a distinct and unusual sense of history in the making.

Personally, I found the meeting significant and worthwhile not only for the unique opportunity it presented for viewing dance performances, but also for the very contact it provided with others working in the same areas and with the same interests as myself. It gave me a good long chance to straighten out some of my own feelings about the professional and ethical demands that are made on each individual who presumes to write about an art and to compare my own views on these subjects with those of many others.

Whether the Dance Critics Association is going to get very far with its very laudable aims, whether it is going to be able to break down what proved to be a formidable barrier of ignorance and lack of interest on the part of editors and publishers across the continent, whether dance critics themselves are going to stir themselves sufficiently to make the association work, remain moot points. The New York conference at which the association was formed, however, was a valuable and important event.

de danse. Certainement, aucun journal au Canada n'emploie un critique de danse à plein temps et même le critique de danse en chef du *New York Times* partage son temps entre la danse et le théâtre.

Dans la situation d'un critique de danse également responsable d'autres domaines artistiques — ou même, chez certains journaux, d'autres tâches d'ordre général telles que le reportage d'un incendie ou d'un vol à main armée dans l'après-midi et d'un concert de danse durant la soirée — le problème, non seulement de l'éducation mais actuellement de se tenir à l'avant-garde des développements dans le domaine de la danse, devient un problème chronique. Les communications internes et les échanges d'informations pourraient être l'une des plus importantes fonctions de la nouvelle association.

La conférence de New York à laquelle j'ai assisté grâce à l'aide du Conseil des Arts du Canada représente en elle-même et par son format même un premier pas modeste dans la bonne direction. On a gardé au minimum les sessions officielles — durant la journée d'ouverture, il y eut une réunion générale d'affaires avec discussion en table ronde visant à préciser qui sont les critiques nord-américains, ce qu'ils sont, ce qu'ils font; il y eut également des sessions très animées sur la politique et le cadre de l'association au cours des jours suivants. Cependant, toutes les soirées étaient libres pour permettre aux participants d'assister à la grande variété de spectacles présentés dans la ville et chaque jour offrait également des événements spéciaux tels qu'une visite à la bibliothèque municipale de New York pour voir la collection de danse, une visite à plusieurs des centres de danse de la ville et une fête en l'honneur de l'émérite critique de danse du *New York Times*, John Martin.

Des critiques de différents endroits ont profité de ces moments de liberté pour se rencontrer et se mêler, échanger des idées et découvrir ce qui se passait dans les coins du monde autres que le leur. Plusieurs, a-t-on appris, n'avait en fait jamais rencontré d'autres critiques de danse auparavant, et d'en avoir plus de 100 réunis dans la même salle a prêté à l'occasion un sentiment rare et distinct d'histoire en train de se faire.

Personnellement, j'ai trouvé que l'assemblée était d'une grande portée et qu'elle valait la peine, non seulement pour l'occasion unique qu'elle offrait de visionner des spectacles de danse, mais aussi pour ce contact même qu'elle offrait avec d'autres gens travaillant dans les mêmes domaines et avec les mêmes objectifs que les miens. J'y ai vu une excellente occasion de redresser quelques-unes de mes propres idées au sujet des exigences professionnelles et de l'éthique qu'on impose à quiconque présume écrire au sujet d'un art et de comparer mes propres opinions sur ces sujets avec celles de plusieurs autres.

Que l'Association des critiques de la danse se rende bien loin avec ses objectifs louables, qu'elle soit capable de briser ce qui s'est avéré une barrière infranchissable d'ignorance et de manque d'intérêt de la part des rédacteurs et des éditeurs du continent, que les critiques de danse eux-mêmes se secouent suffisamment pour que l'association réussisse, demeure un point discutable. Cependant, la Conférence de New York au cours de laquelle on a formé l'association a été d'une grande valeur et un événement d'importance.

Three:

Trois:

The Companies

Les troupes

Murray Farr

Canadian and American dance companies met together for the first time in Chicago in November at the three-day National Conference on Long-Range Planning for Larger Dance Companies (budgets over \$100,000), organized by the Association of American Dance Companies (AADC) and the National Endowment for the Arts and funded by the Ford Foundation. Through our affiliation with the AADC, Dance in Canada initiated the attendance of the Canada Council, represented by Monique Michaud, the dance officer, and John Crompton, director of the National Touring Office. All the main Canadian companies — the Anna Wyman Dance Theatre, the Contemporary Dancers of Winnipeg, Le Groupe de la Place Royale, the Toronto Dance Theatre, Les Grands Ballets Canadiens, the National Ballet of Canada and the Royal Winnipeg Ballet — came as well as Dance in Canada itself, represented by this observer.

The keynote address to the 90 or so participants was given by Dr. Richard LeBlond, Jr., general manager of the Pennsylvania Ballet and former chairman of the AADC. Those of you who were at Le Monde de la Danse in Montreal last June will recall his talk there, concerned with the need for dancers to increase their self-respect as members of society. Using the analogy of a three-cornered stool, Dr. LeBlond made it clear that any dance enterprise needs close communication between the artistic direction, the board of directors and the company management to succeed. It may seem over simplified, but in the big time, it is crucial. It goes without saying that artistic quality is of the essence, but what is too often misunderstood is that a board as much as management must be sympathetic to the artistic drive, and that the artistic direction must be equally responsive to funding problems as well as to daily and long-term management functions.

The next day the conference focused on the following issues: "Mission," discussed by Bella Lewitzky, artistic director of the Bella Lewitzky Dance Company and one of the few artistic directors present, and Francis S. Mason, Jr., chairman of the board of the Martha Graham Dance Company; "Artistic Program," by David McLain, artistic director of the Cincinnati Ballet Company and former assistant to Robert Joffrey; "Managerial Planning," by Bernard Gersten, assistant director of the New York Shakespeare Festival and treasurer of the Eliot Feld Ballet Company, and by Dr. LeBlond. Then the conference broke into six simultaneous workshops followed by a plenary session with reports from the workshop leaders.

Mr. Mason began the session on "Mission" with the

Pour la première fois, des troupes de danse canadiennes et américaines se sont réunies à Chicago, en novembre à l'occasion de la Conférence nationale sur la planification à long terme pour les grandes troupes de danse (dont le budget dépasse \$100,000). La conférence était organisée par l'Association of American Dance Companies (AADC) et le National Endowment for the Arts et financée par la Fondation Ford. Grâce à son affiliation à l'AADC, Danse au Canada a invité le Conseil des Arts du Canada à assister à l'assemblée. C'est Monique Michaud, agent de la danse et John Crompton, directeur du Bureau National des Tournées qui représentaient cet organisme. Toutes les principales troupes de danse canadiennes — le Anna Wyman Dance Theatre, le Contemporary Dancers of Winnipeg, Le Groupe de la Place Royale, le Toronto Dance Theatre, Les Grands Ballets Canadiens, le Ballet National du Canada et le Ballet Royal de Winnipeg — étaient présentes, en plus de Danse au Canada représentée par votre humble observateur.

C'est le Dr. Richard LeBlond Jr., directeur général du Pennsylvania Ballet et ancien président de l'AADC, qui a prononcé l'allocution principale devant les quelque 90 participants. Ceux d'entre vous qui étiez au Monde de la Danse, à Montréal, en juin dernier, se souviendront du discours qu'il y avait alors prononcé, exprimant son inquiétude au sujet des besoins que ressentait le danseur d'accroître sa fierté à titre de membre de la société. Faisant l'analogie avec un siège triangulaire, le Dr. LeBlond a bien souligné que tout organisme de danse a besoin de communications étroites avec la direction artistique, le conseil d'administration et la direction de la troupe pour assurer sa réussite. Cela peut paraître un peu simple, mais dans les moments importants, c'est crucial. Il va sans dire que la qualité artistique est importante, mais le point qu'on ne comprend pas toujours est que le conseil d'administration doit être aussi sympathique à l'élan artistique que la direction et que la direction artistique doit aussi comprendre les problèmes financiers et les responsabilités administratives quotidiennes et à long terme.

Le lendemain, la conférence s'est orientée dans six directions suivantes: "Mission", discutée par Bella Lewitzky, directeur artistique du Bella Lewitzky Dance Company et l'un des rares directeurs artistiques présents et Francis S. Mason, jr., président du conseil d'administration du Martha Graham Dance Company; "Programme artistique", par David McLain, directeur artistique du Cincinnati Ballet Company et ancien adjoint de Robert Joffrey; "Planification administrative", par Bernard Gersten, directeur adjoint du New York Shakespeare Festival et trésorier du Eliot Feld Ballet Company, et par le Dr. LeBlond. Puis les participants se sont séparés en six ateliers simultanés suivis d'une séance plénière où chaque

observation that long-range planning begins with repertoire planning. "If choreographers don't know what they want to do next year and the year after that, then I suggest that they are not choreographers, but performers." Then he quoted Martha Graham's conviction: "You must have the right to fail, but to afford it you must have the repertoire and the plans to be able to fail."

Ms. Lewitzky succinctly observed that art should not be and cannot exist as a commodity. More of a necessity than ever before "in a time of nuclear war," art must have, as its mission, existence. Making a point of definite interest to Canadian companies, Ms. Lewitzky said she found that when looking for her local community (Los Angeles) for support, many people there felt she wanted to be "the" local dance company. To such suggestions, she answered emphatically, "No." Those successful in the field must encourage growth by others.

For David McLain, more is required of an artistic director than artistic direction — politics, constant advance planning and the need to find new ways to increase the dance audience. In fact, the American dance critic, P.W. Manchester, once saluted Robert Joffrey by calling him "the greatest con artist of all time." McLain said his own company had been overwhelmed by the success of staging performances at midnight and that this had brought them a much richer, and younger, audience.

Bernard Gersten felt that managerial long-range planning did not take into account the artistic impulse. Artistic planning must come first, he said. But Dr. LeBlond replied that most of the managers and trustees "are where we are because we caught on to someone's dream." He felt management must "cultivate, educate and motivate boards" and at the same time should beware the "tea party syndrome" that can afflict them as well as the dangers of the "big name syndrome" where influential community members contribute their name to the company's overhead and then little else. Obviously referring to money, Dr. LeBlond mentioned the three G's of a board: "Give, get or get off." If a manager and artistic director subscribe to this principle, they owe it to their board to make sure each member understands what is expected of him. Dr. LeBlond suggested that boards be used to deal with situations in which managers or artistic directors might appear too self-serving. Above all, the primary function of management is to promote and sell the artist's dream.

George Alan Smith, a prominent New York arts consultant and organizer of the conference, wondered why in the dance world, the tenure of general managers is shorter than that of managers in other arts disciplines. LeBlond put forth several reasons: in the past, artistic directors have been so desperate for business help that they would take anyone as a manager; dance hasn't had enough financial support with resulting instability; sometimes the manager is the sacrificial victim of a bad fundraising year; and it is not uncommon when an adversary relationship exists between a board of directors and everyone else in a company, that a board will often fire the manager rather than seek a new artistic director.

At the first plenary session, the sensitive relationship between art and management was

animateur d'atelier a présenté son compte-rendu.

M. Mason a abordé la question de la mission en faisant observer que la planification à long terme commence par la planification du répertoire. "Si les chorégraphes ignorent ce qu'ils veulent faire l'an prochain et l'année qui suit, alors, à mon avis, ils ne sont pas chorégraphes, mais artistes." Puis il a cité les mots de Martha Graham: "Vous devez avoir le droit à l'échec, mais pour en avoir les moyens, vous devez posséder le répertoire et les projets qui vous permettront d'échouer".

Mme Lewitzky a fait brièvement remarquer que l'art ne devrait pas être une commodité et ne peut pas exister comme tel. Il est plus que jamais une nécessité "dans une ère de menace nucléaire"; l'art doit avoir, comme mission l'existence même. Soulevant un point d'intérêt particulier pour les troupes de danse canadiennes, Mme Lewitzky a affirmé qu'elle s'était rendu compte, alors qu'elle cherchait du support auprès de sa propre communauté, (Los Angeles) que plusieurs croyaient qu'elle tentait de devenir "la" troupe de danse locale. Sa réponse devant de telles suggestions était un "non" catégorique. Ceux qui réussissent dans notre art doivent encourager le développement des autres.

Selon David McLain, on attend, d'un directeur artistique, plus que la direction artistique — lignes de conduite, planification permanente, et recherche de nouveaux moyens d'étendre son auditoire. En fait, le critique de danse américain, P.W. Manchester, a déjà salué Robert Joffrey en l'appelant "le plus grand artiste de supercherie de tous les temps". McLain a raconté que sa propre troupe avait été renversée devant le succès qu'elle avait obtenu en présentant des spectacles à minuit et que cette innovation leur avait attiré un auditoire très différent et beaucoup plus jeune.

Bernard Gersten affirmait que la planification administrative à long terme ne tenait pas compte de l'élan artistique. La planification artistique, a-t-il dit, doit passer avant tout. Mais le Dr. LeBlond a répliqué que la plupart des directeurs et administrateurs "sommés où nous sommes parce que nous avons cru au rêve d'un artiste." Selon lui, la direction doit "cultiver, éduquer et motiver les conseils d'administration" tout en se méfiant du "syndrome de la partie de thé" qui peut les affliger tout autant que des dangers du "syndrome des noms connus" où les membres influents de la collectivité contribuent leur nom aux en-têtes de lettres et à peu près rien d'autre. Faisant évidemment allusion à la question monétaire, le Dr. LeBlond a mentionné la motto de tout conseil d'administration: "Donnez, recueillez, ou partez". Si le directeur et le directeur artistique endossent ce principe, ils doivent à leur conseil d'administration de s'assurer que chaque membre comprenne bien ce qu'on attend de lui. Le Dr. LeBlond a de plus suggéré qu'on confie aux conseils d'administration le soin de régler les situations où l'intervention des directeurs ou directeurs artistiques pourrait sembler trop intéressée. Mais avant tout, la fonction primordiale de la direction demeure de promouvoir et de vendre le rêve de l'artiste.

George Alan Smith, conseiller artistique new-yorkais bien en vue et organisateur de la conférence, se demandait pourquoi, dans le monde de la danse, le temps de service des directeurs généraux était beaucoup plus bref que celui des directeurs des autres disciplines artistiques. Le Dr. LeBlond a proposé plusieurs raisons: par le passé, les directeurs artistiques se désespéraient tellement de trouver une aide administrative quelconque qu'ils

stressed. Sometimes the manager may function as "translator" for the artist, but long-range planning depends on artistic intent over a period of time. Everyone was concerned with the impact of inflation on dancers and its effect on production and touring costs. The question of 'chance' in society making planning difficult was raised; after all, the New York State Council on the Arts now gives \$34,000,000 annually, something that as recently as five years ago would have been unthinkable. Others questioned what role art should play in politics and what the ideal breakdown of time during a year should be for a company between new productions, repertory rehearsals, touring, etc.

Although she had not known until virtually her arrival in Chicago that she was to be the second day's luncheon speaker, Monique Michaud, from the Canada Council, enthralled her audience with a witty and engrossing précis of the history and development of the Council (more than twice as old as the National Endowment for the Arts) and then informally outlined its funding policies.

She had her American audience's rapt attention as she explained what a high percentage of the budget of Canadian companies on sustaining (or operating) support comes directly in the form of an annual grant from the Council. (From my personal experience managing companies in New York, I would point out that there is no parallel to this in the U.S. National Endowment policy is to spread the available funds more broadly within the dance community. Further, the thrust of federal dance funding in the U.S. is initiatory; in Canada, it is responsive. From my own point of view, there are valid points and weaknesses within both systems.)

The bulk of the Council dance budget had gone to our three major ballet troupes until just recently when four contemporary dance companies were added to the sustaining support category. The government's criterion for grants is primarily the artistic quality of a company and the Council, Madame Michaud explained, views ballet companies as organizations that can go on past the creative span of their originators whereas contemporary troupes are very much the creation of individual choreographers. While new ballet companies might develop in Canada, the Council at present is "exercising birth control" since dilution of funds to the three major companies would be harmful. Among the four contemporary companies currently on sustaining grants (the four at the meeting), the Council's thinking for the moment is that meaningful funding for them must average \$60,000 at least. The implication of this for the emerging modern companies is unclear, but Madame Michaud stressed that the Council's primary evaluation and response will be based on artistic quality.

The afternoon session on "Earned Income" opened with Adam Pinsker, president of the AADC, pointing out that over the next decade foundations will require dance companies to increase the percentage of their budgets that represent earned income. Increasing costs are forcing companies to tour less and sell more tickets at home. There, choosing a theatre of the right size and using subscription ticket sales programs are imperative. Another speaker outlined the importance of discount ticket sale campaigns such as the last rush, student tickets, and even a last minute rush seat

engageaient souvent n'importe qui au poste de directeur à ce moment, la pénurie d'aide financière pour la danse causait une certaine instabilité. Le directeur devenait quelquefois la victime sacrificatoire d'une maigre campagne de souscription; et il n'était pas rare non plus, lorsqu'il existait une certaine opposition entre un conseil d'administration et le reste de la troupe, que le conseil choisisse de renvoyer le directeur plutôt que de trouver un autre directeur artistique.

La première séance plénière a mis en évidence la sensibilité des rapports qui existent entre l'art et la direction. Quelquefois, le directeur peut servir "d'interprète" pour l'artiste, mais la planification à long terme dépend de l'intention artistique sur une certaine période de temps. Tous ont exprimé leur inquiétude vis-à-vis l'impact de l'inflation sur les danseurs et ses effets sur la production et les coûts de tournée. Une autre question mise en doute celle de la "chance" dans la société, qui rend la planification difficile. Après tout, le Conseil des Arts de l'état de New York verse maintenant \$34,000,000 par année, ce qui ne se serait jamais vu il y a cinq ans. D'autres participants ont contesté la place de l'art dans l'établissement des lignes de conduite ainsi que la façon idéale, pour une troupe, de partager son temps entre les nouvelles productions, les répétitions du répertoire, les tournées, etc. au cours d'une année.

Même si elle n'a appris qu'avant son arrivée à Chicago qu'on l'avait choisie comme conférencière invitée au déjeuner de la deuxième journée, Monique Michaud du Conseil des Arts du Canada, a captivé son auditoire par un résumé intéressant et spirituel de l'histoire et du développement du Conseil des Arts (dont l'âge est plus que le double de celui du National Endowment for the Arts) et elle en a tracé, bien simplement, les lignes de conduite en matière de financement,

Elle a tenu son auditoire américain en haleine en révélant le pourcentage important que les octrois annuels du Conseil des Arts représentent dans les budget des troupes de danse canadiennes subventionnées. (Mon expérience personnelle de la direction de troupes à New York me permet d'affirmer que ce pourcentage n'a pas de parallèle dans les lignes de conduite du National Endowment américain qui visent à distribuer les fonds disponibles le plus largement possible au sein de la collectivité de la danse. De plus, aux Etats-Unis, l'élan de financement fédéral de la danse en est un d'initiation. Au Canada, c'en est un de réponse. A mon avis, les deux systèmes offrent des avantages et des désavantages.) La plus grande partie du budget de danse du Conseil avait toujours été octroyée à nos trois plus grandes troupes de ballet, jusqu'à tout récemment alors que le nom de quatre troupes de danse moderne a été ajouté à la liste. Les critères du gouvernement en matière d'octrois sont premièrement la qualité artistique de la troupe et le Conseil, d'expliquer Mme Michaud, considère les troupes de ballet comme des organismes capables de dépasser de loin l'élan créateur de leurs fondateurs, alors que les troupes de danse moderne sont presque toujours la création de chorégraphes individuels. Quoique la fondation de nouvelles troupes de ballet soit possible au Canada, le Conseil des Arts exerce présentement un "contrôle des naissances" car la réduction des fonds accordés aux trois grandes troupes risquerait d'être nuisible. Le Conseil des Arts pense également qu'un financement significatif pour les quatre troupes de danse moderne présentement subventionnées devrait se chiffrer dans les \$60,000 tout au moins. Pour les troupes de danse moderne en cours

system for people over 30 where the majority of audiences are young.

Over and over observers stressed that sound financial analysis was the key to planning. Joe Krakora, financial officer of the Joffrey Ballet who has just been named as the new dance program director of the National Endowment, offered his budget planning at Joffrey as a model. He put the annual budget together from the bottom up. Wardrobe department, the technical and production staffs, gave him their cost projections for the year; then he added the salaries for all employees, touring and home season expenses, orchestra costs; against these, he noted the projected income, based on the past year's experience; and then came up with his budget. Instead of a budget handed down from the front office to the ranks, a budget reached as he outlined it allowed the various branches to know their limits since they themselves took part in the process from the start.

George Alan Smith gave some interesting statistics to illustrate his topic "Development" (the polite word for fundraising). Performing arts studies show that board members should either give or raise 20 percent of the funds needed to sustain an arts enterprise. Since World War II, 75 percent of the philanthropic dollar has come from individuals and only 10 to 12 percent from foundations. Corporations gave just a small fraction and Smith advised companies not to spend much time seeking their support. (I think the Canadian experience shows more support for the arts from the corporate sector than in the United States, but this may be due to the relative scarcity of foundations in Canada.) The dance world would be well advised to court bequests and deferred gifts the way higher educational institutions do, he added.

The second plenary pointed out further routes to maximizing earned income. A group can sell works to film and video companies, cable television and to the developing video cassette market. It can enter into subscription campaigns with local symphonies, theatre groups, opera companies and museums. It can even start an endowment fund, no matter how small. Above all, community arts groups should share mailing lists, services and personnel such as press agents or technicians. They can even save postage by combining their mailing.

There is an urgent need for more statistics on the dance world. We need to know more about ourselves and our audience and the AADC and Dance in Canada both must do better public relations for their constituents.

You can imagine our exhaustion after these concentrated periods, but the highlight of the evening was yet to come when Paul Lepercq, a New York investment banker, patron of the arts, and chairman of the board of the Brooklyn Academy of Music, one of the major homes for dance performance, spoke dramatically and informatively on "Commitment." Dance Canada will make the speech available to members in the future and I suggest it will make valuable reading for everyone, but especially for board members of dance companies.

On the final day, the American and Canadian participants separated to meet their respective funding agents. Our meeting with Madame Michaud was in-

d'expansion, les implications de cette ligne de pensée ne sont pas claires, mais Madame Michaud a fait valoir que l'évaluation première du Conseil ainsi que sa réponse se baseront sur la qualité artistique.

La session sur le "revenu gagné" suivait le déjeuner et s'ouvrait par les propos d'Adam Pinkser, président de l'AADC, qui affirmait qu'au cours de la prochaine décennie, les fondations exigeraient que les troupes de danse haussent le pourcentage de leur budget représentant le revenu gagné. L'augmentation des coûts force les troupes à entreprendre moins de tournées et à vendre plus de billets sur la scène locale, où il est impératif de choisir une salle de théâtre convenable, et d'établir des programmes de souscription de billets. Un autre conférencier soulignait l'importance des campagnes de vente de billets à rabais telles que billets de dernière heure, billets d'étudiants et même billets de dernière minute pour les gens de plus de trente ans si la majorité de l'auditoire est jeune.

Maintes et maintes fois, les observateurs ont insisté qu'une saine analyse financière était la clé de la planification. Joe Krakora, responsable des finances du Joffrey Ballet et tout récemment nommé au poste de nouveau directeur du programme du National Endowment, a offert en modèle son propre programme de planification budgétaire du Joffrey Ballet. Il prépare le budget annuel en remontant l'échelle de bas en haut. Les responsables des costumes, le personnel technique et de la production lui remettent leurs prévisions des coûts pour l'année; il ajoute alors les salaires de tous les employés, les dépenses de tournées et de la saison locale et les frais d'orchestre; puis il leur oppose ensuite le revenu prévu, basé sur l'expérience de l'année écoulée; et son budget est prêt. Le budget, préparé de cette façon plutôt qu'au niveau de la direction, a permis aux diverses branches de la troupe de connaître leurs limites puisqu'elles avaient elles-mêmes participé, dès le début, à sa préparation.

George Alan Smith a révélé d'intéressantes statistiques en vue d'illustrer son thème: "développement" (le mot poli pour campagne de fonds). Des études des arts d'exécution démontrent que les membres des conseils d'administration devraient ou bien donner eux-mêmes ou bien recueillir 20 pour cent des fonds nécessaires au support d'une entreprise artistique. Depuis la deuxième grande guerre, 75 pour cent du dollar philanthropique est venu des individus et seulement de 10 à 12 pour cent est venu des fondations. Les corporations ont donné seulement une fraction minime et M. Smith a recommandé aux troupes de ne pas perdre leur temps à les solliciter. (Je crois que l'expérience canadienne révèle un pourcentage d'aide aux arts plus élevé chez les sociétés de chez nous qu'aux Etats-Unis, mais on doit peut-être cet avantage à la rareté des fondations au Canada.) Le monde de la danse ferait bien de courtiser les legs et les dons différés de la même façon que les institutions de haut savoir le font, a-t-il ajouté.

La seconde séance plénière a mis à jour d'autres moyens de porter le revenu gagné au maximum. Un groupe peut vendre des oeuvres aux compagnies de films ou de bandes visuelles, aux compagnies de câbles de télévision et au marché grandissant des bandes magnétoscopiques. Il peut entreprendre des campagnes de souscription conjointes avec les orchestres symphoniques locaux, les groupes théâtraux, les maisons d'opéra et les musées. Il peut même commencer un fond de dotation, peu importe son importance. Mais surtout, les groupes artistiques d'une collectivité devraient partager leurs listes

formal since we meet frequently at home. However, we decided that the seven companies would continue to meet informally under the aegis of Dance in Canada. All of us felt the conference had been very productive. Madame Michaud was especially interested in getting more than straight financial figures from the companies. The Council at present does not ask for long-range planning from troupes in terms of artistic goal and "mission," but it would be helpful to have that kind of input, she noted.

What the conference pointed out, sometimes dramatically, was that the management chaos that existed in the dance world 10 years ago is beginning to recede. Certainly, long-range planning can make a difference. Witness the Murray Louis and Alwin Nikolais companies — in 1968, their combined annual budget was under \$50,000 with dancers employed about eight weeks annually; by the 1972-73 season, their combined budget was in excess of \$1,000,000 and dancers and all other personnel were employed 52 weeks, with six weeks of paid vacation. Long-range planning has worked, but with the economic clouds in the country's future, even more effort will be required. As one observer put it, long-range planning is not an act, but a continuous action.

d'envoi postaux, leurs services et leur personnel tels que les agents de publicité ou les techniciens. Ils peuvent même économiser le coût des envois en combinant leurs envois postaux.

On sent un besoin urgent d'obtenir de plus amples statistiques sur le monde de la danse. Nous ressentons le besoin d'en connaître davantage sur nous-mêmes et notre auditoire, et l'AADC et Danse au Canada se doivent d'améliorer leurs relations publiques pour le bien de leurs membres.

Vous pouvez sans peine imaginer notre fatigue après ces sessions intenses, mais le clou de la soirée devait nous être offert par Paul Lepercq, banquier en investissements de New York, patron des arts et président du conseil d'administration de l'Académie de Musique de Brooklyn, l'une des principales institutions pour les spectacles de danse. M. Lepercq a parlé, de façon dramatique et instructive, sur la question des "engagements". Danse au Canada publiera, un peu plus tard, la totalité de son discours qui représente, à mon avis, une lecture précieuse pour tous, mais spécialement pour les membres des conseils d'administration des troupes de danse.


Au cours de la dernière journée, les participants américains et canadiens se sont séparés pour une rencontre avec leurs agents respectifs de financement. Notre rencontre avec Madame Michaud fut sans formalités, puis nous nous rencontrons fréquemment chez nous. Cependant, nous avons décidé que les sept troupes continueraient de se rencontrer de cette façon sous les auspices de Danse au Canada. Chacun de nous sentait que la conférence avait été très productive. Madame Michaud était particulièrement intéressée à obtenir plus qu'un relevé financier de la part des troupes de danse. Le Conseil des arts du Canada n'exige pas présentement la planification à long terme des troupes en fonction des objectifs artistiques et de la "mission", mais il serait utile de recevoir ce genre d'information, a-t-elle ajouté.

La conférence a mis en évidence, de façon dramatique parfois, la tendance à la disparition du chaos administratif qui existait dans le monde de la danse il y a 10 ans. La planification à long terme peut certainement faire une différence. A témoin, les troupes Murray Louis et Alwin Nikolais — en 1968, leurs budgets annuels combinés étaient de moins de \$50,000 avec des danseurs engagés pour quelque huit semaines par année; en 1973, leurs budgets combinés dépassaient le million et les danseurs ainsi que tout les autres membres du personnel étaient employés pour 52 semaines, avec un congé payé de six semaines. La planification à long terme a réussi, mais les nuages qui flottent dans l'avenir économique du pays nous forceront à déployer encore plus d'efforts. Comme un observateur le disait si bien, la planification à long terme n'est pas un acte, mais une action perpétuelle.

Noticeboard A votre attention

Here at the Eye of the Hurricane

— Anna Wyman



More women have expressed themselves through dance than through any other artistic medium. **The International Women's Year — 1975** — will be a good time for Canadian dancers to demonstrate that fact. The International Women's Year Secretariat has funds available for arts activities and studies and dancers are urged to write Ottawa for more information about aims, possible funding and projects. For information contact Mrs. Lib Spry, c/o International Women's Year Secretariat, Privy Council Office, Room 700, 63 Sparks Street, Ottawa K1A 0A3.

The **Anna Wyman Dance Theatre** performed with the Vancouver Symphony Orchestra at the end of November. In February, the company embarks on its first cross-Canada tour, doing more than 35 performances, across eight provinces. The tour is being co-ordinated and supported by the Touring Office of the Canada Council.

Plus de femmes se sont exprimées par la danse que par tout autre moyen artistique. **L'Année Internationale de la Femme — 1975** — offre une belle occasion, pour les danseurs canadiens, de démontrer la vérité de cet énoncé. Le Secrétariat de l'Année internationale de la Femme met des fonds à la disposition d'activités et d'études artistiques et les danseurs sont priés d'écrire au secrétariat d'Ottawa pour obtenir plus d'informations au sujet des objectifs, des projets et des possibilités de financement. Prière d'adresser toute demande de renseignements à Lib Spry, a/s Secrétariat de l'Année internationale de la Femme, Bureau du Conseil privé, suite 700, 63, rue Sparks, Ottawa, K1A 0A3.

Le Anna Wyman Dance Theatre a donné un spectacle avec l'Orchestre symphonique de Vancouver à la fin de novembre. En février, le troupe entreprendra sa première tournée d'un bout à l'autre du Canada, donnant plus de 35 spectacles, dans huit provinces. C'est le Bureau des Tournées du Conseil des Arts du Canada qui coordonne et finance la tournée.

The Vancouver Ballet Society is planning an annual 10-day Spring Ballet Seminar, to start March 27, 1975. Frank Bourman, from The Royal Winnipeg Ballet, will conduct master classes for the period. All students at the seminar will be on scholarship. For information contact the Vancouver Ballet Society, 5829 Hudson Street, Vancouver, B.C.



Boris Volkoff

From November 18, 1974 to January 5, 1975, the Theatre Section of the Metropolitan Central Library held a large memorial exhibition of material from the estate of the late **Boris Volkoff**, a Russian-born pioneer of Canadian dance. Volkoff died in March, 1974, at age 73. The exhibit of photographs, designs, posters, programs, and reviews traced Volkoff's 45 years in this country. Among his students were Melissa Hayden and Don Gillies.

A new Saskatchewan company under Lusia Pavlychenko made its debut in Saskatoon, October 22. Called the **Saskatchewan Dance Theatre**, the company performed three works by Ms. Pavlychenko and Paul Sanasardo's *Metallics*. The company is also giving lecture-demonstrations and workshops in schools as part of the new provincial physical education program.

Lynda Rubin of Synergy (from Vancouver) and **Sara Shelton**, formerly with the Murray Louis Company from New York, gave a concentrated workshop at the Halifax Dance Co-op from December 26 to 31, 1974.

Le Vancouver Ballet Society prépare un séminaire annuel de 10 jours devant commencer le 27 mars 1975. C'est Frank Bourman, du Ballet Royal de Winnipeg, qui animera les classes de maître pour la durée du séminaire. Tous les élèves participant au séminaire profiteront de bourses. Pour toute demande de renseignement, veuillez vous adresser au Vancouver Ballet Society, 5829 Hudson Street, Vancouver, B.C.

Du 18 novembre au 5 janvier 1975, la section Théâtre de la succursale centrale de la Bibliothèque municipale de Toronto présente une grande exposition commémorative de pièces provenant de la succession du regretté **Boris Volkoff**, le pionnier russe de la danse au Canada. Volkoff est décédé en mars 1974, à l'âge de 73 ans. L'exposition de photographies, conceptions, affiches, programmes et critiques retrace les 45 ans de Volkoff dans notre pays. On trouve, parmi ses élèves, Melissa Hayden et Don Gillies.

Une nouvelle troupe de danse a fait ses débuts, le 22 octobre, à Saskatoon, Saskatchewan, sous la direction de Lusia Pavlychenko. Il s'agit du **Saskatchewan Dance Theatre** qui a donné trois oeuvres de Madame Pavlychenko et *Metallics* de Paul Sanasardo. La troupe donne également des cours pratiques et des ateliers dans les écoles en vertu du programme provincial d'éducation physique.

Lynda Rubin du Synergy (de Vancouver) et **Sara Shelton**, anciennement avec le Murray Louis Company de New York ont animé un atelier concentré au Halifax Dance Co-op, du 26 au 31 décembre 1974.

Artpark, le premier parc fédéral américain entièrement consacré aux activités artistiques, recherche un nombre de troupes de danse canadiennes intéressées à donner des spectacles au cours de sa deuxième saison (du 21 août au 21 septembre 1975). Situé près de Niagara Falls, E.N.Y., le parc de 200 acres possède un théâtre entièrement équipé et favorable pour la danse. Les troupes de danse qui participeront le feront à titre d'artiste en résidence. On participera aux activités de danse pendant la première saison, le Joffrey Ballet, le Nikolais Dance Theatre et la troupe Moiseyev de Russie. Si vous êtes intéressé, communiquez avec David Midland, Acting Executive Director, Artpark, Lewiston State Arts Park, Box 371, Lewiston, New York 14092, téléphone: 716-745-3377.

La société Imperial Oil Limitée a accordé au **Ballet National** un octroi pour la mise en scène et la production du ballet *Whispers of Darkness*, du chorégraphe canadien Norbert Vesak. La première a eu lieu à Québec, le 3 octobre 1974.

En dépit d'une aide financière substantielle de sources privée, industrielle et gouvernementale, le **Ballet National** a encore besoin de \$600,000 provenant de fonds privés pour boucler son budget de l'année qui vient. On a lancé une campagne de souscription et toute contribution vaudra d'office au donateur de devenir membre du Ballet National du Canada. Ceux qui donneront \$50 ou plus recevront une série de médailles et de plaques frappées à l'effigie de la fondatrice du Ballet National, Celia Franca.

Artpark, the first government park in the United States totally devoted to artistic activity, is seeking a number of Canadian dance companies to perform there during its second season (June 21 to September 21, 1975). Located near the American Niagara Falls, the 200-acre park has a fully equipped theatre which is good for dance. All companies who participate would come as artists-in-residence. The first year's dance events included the Joffrey Ballet, the Nikolais Dance Theatre and Russia's Moiseyev Company. If you are interested in appearing there, contact David Midland, Acting Executive Director, Artpark, Lewiston State Arts Park, Box 371, Lewiston, New York 14092. (716-745-3377).

Imperial Oil Limited gave the **National Ballet** a grant for the staging and production of the ballet *Whispers of Darkness*, by Canadian choreographer Norbert Vesak, premiered in Quebec City, October 3, 1974.

Despite substantial private, corporate and government support, the **National Ballet** still needs \$600,000 from private sources to break even this coming year. They've launched a campaign for the money and any donor automatically becomes a member of the National. Anyone donating \$50 or more will be offered a series of medals and plates featuring a portrait of National Ballet founder Celia Franca. The campaign slogan? "The National Ballet wants to see you perform. Be a partner in a beautiful dance."

A large \$7,200 **Explorations** grant went to Mary Formolo of The Regina Modern Dance Workshop to continue providing students and teachers of modern dance with a performance and choreography outlet.

The **Royal Winnipeg Ballet** got a \$70,000 grant from Michigan's Kresge Foundation towards the purchase of a portable computerized dimmer board and complete set of stage lights.

The Cultural Affairs Division of the Ministry of Colleges and Universities awarded the **Canadian Mime Theatre** \$30,000 to restore their home, The Royal George Theatre, in Niagara-on-the-Lake. The company needs \$110,000 for the project.

The Royal Winnipeg Ballet

Explorations a accordé un octroi au montant important de \$7,200 à Mary Formolo du Regina Modern Dance Workshop pour continuer à offrir aux élèves et professeurs de danse moderne un déversoir d'exécution et de chorégraphie.

Le Ballet Royal de Winnipeg a reçu un octroi de \$70,000 de la Fondation Kresge du Michigan; l'argent servira à l'achat d'un pupitre portatif de gradation automatique des lumières et d'un jeu complet d'éclairage.

Casse-Noisette: Ballet Royal de Winnipeg (troisième saison): à Winnipeg, dans la nouvelle version de John Neumeier, du 26 au 31 décembre; à Ottawa du 10 au 14 décembre; Les Grands Ballets Canadiens (huitième saison): à Montréal, dans la version de Fernand Nault, du 27 au 29 décembre et du 3 au 5 janvier. Le Ballet National du Canada (onzième saison): à Toronto, dans la version de Celia Franca, du 19 au 28 décembre.

Le Ballet Royal de Winnipeg a donné la première de sa version du ballet *The Green Table*, composé en 1932 par Kurt Jooss, du 14 au 17 novembre, à Winnipeg. Cette danse bien connue de l'avant-guerre a été enseignée à la troupe par Anna Markard, la fille du chorégraphe.

Le comité de danse de la Nouvelle-Ecose de CAHPER a reçu \$1,380 du programme Explorations du Conseil des Arts du Canada en vue d'organiser des séminaires, des ateliers, des cours et des séances cinématographiques pour les professeurs de danse folklorique et moderne de la province.

Explorations a accordé un octroi de \$5,500 à Thérèse Hébert (de Montréal) pour lui permettre d'écrire le scénario d'un film sur le langage corporel dans la vie quotidienne. Darka Macijiwska, de Toronto, a reçu un octroi de \$500 de *Explorations* lui permettant de terminer sa brochure qui explique comment on peut appliquer les techniques thérapeutiques de la danse aux enfants sourds.





Nutcrackers: [L] *Les Grands Ballets Canadiens*,
[above] *The National Ballet*

Nutcrackers:

Royal Winnipeg (third season): In Winnipeg, in the new John Neumeier version December 26-31; in Ottawa December 10-14.

Les Grands Ballets Canadiens (eighth season): in Montreal, in the Fernand Nault version, December 27-29 and January 3-5.

The National Ballet of Canada (eleventh season): in Toronto, in the Celia Franca version, December 19-28.

The Royal Winnipeg Ballet premiered its version of the 1932 ballet *The Green Table*, by Kurt Jooss, November 14-17 in Winnipeg. This famous anti-war dance was taught to the company by Anna Markard, the choreographer's daughter.

The Nova Scotia Dance Committee of CAHPER got \$1,380 from the Canada Council Explorations Program to organize seminars, workshops, lectures and film periods for teachers of folk and modern creative dance in the province.

Thérèse Hebert (from Montreal) was given \$5,500 by **Explorations** to write a scenario of a film on body language in everyday life.

Explorations awarded Darka Macijiwska of Toronto \$500 to enable her to finish work on a booklet showing how dance therapy techniques can be applied to deaf children.

With \$5,000 from the Ontario Council for the Arts, **Fifteen** has restructured itself into the Fifteen Dance Laboratorium and is encouraging dance creativity by financing performances and workshops by any dancers interested in using the space over the next eight months. Anna Blewchamp, former Ballet Rambert dancer and Martha Graham School student, gave the first concert in November. Martha Bell and Jennifer Mascall took advantage of the policy in December as

L'octroi de \$5,000 qu'il a reçu du Conseil des Arts de l'Ontario a permis à **Fifteen** de se restructurer pour devenir le Fifteen Dance Laboratorium et d'encourager la créativité dans la danse en finançant des spectacles et des ateliers pour tout danseur intéressé à se produire au cours des huit prochains mois. C'est Anna Blewchamp, ancienne ballerine du Ballet Rambert et élève du Martha Graham School qui a donné le premier concert en novembre. Martha Bell et Jennifer Mascall ont pris avantage de cette politique, en décembre, de même que la gagnante du Prix Chalmers, Judy Jarvis (du 19 au 21 décembre). Le Dancemakers s'exécutera en janvier et le diplômé de York, Slade Lander, animera un atelier à la fin de janvier. Le Missing Associates (Lily Eng et Peter Dudar) doivent danser au milieu de février.

Le Halcyon Dance Theatre (Halifax) s'est récemment dispersé après moins d'un an d'existence.

La nouvelle étude entreprise par le Conseil des Arts de Canada et centrée sur trois grands organismes des arts d'exécution représente une importance capitale pour tous les membres de Danse au Canada qui soumettent des demandes d'octrois aux agences gouvernementales. Cette étude examine l'impact économique du Ballet Royal de Winnipeg et de deux autres troupes théâtrales et révèle que le gouvernement reçoit beaucoup plus qu'il ne donne en octrois. Le rapport indique que les trois troupes en question ont reçu, des trois niveaux du gouvernement, des octrois totalisant \$1,692,750 pour les trois et ont rapporté au gouvernement 127% de ce montant (soit \$2,152,000) en revenus sous forme d'impôts directs et indirects et de frais de service gouvernementaux. Ces chiffres sont très conservateurs et ne tiennent pas compte des divers autres revenus du gouvernement attribués à l'exploitation de la troupe. Nous vous incitons à écrire au Conseil des Arts de Canada pour obtenir un exemplaire du rapport. Nous sommes d'avis que ce rapport mérite une étude approfondie afin de pouvoir formuler des suggestions en vue d'une amélioration des exemptions fiscales. Le rapport s'intitule

well as Chalmers Award winner Judy Jarvis (December 19-21). Dancemakers performs there in January and York graduate Slade Lander gives a workshop at the end of January. Missing Associates (Lily Eng and Peter Dudar) are scheduled for the middle of February.

The Halcyon Dance Theatre (Halifax) recently disbanded after less than a year of existence.

A new Canada Council study examining three major performing arts institutions will be of vital importance for any Dance in Canada members approaching government granting agencies. It considers the economic impact of the Royal Winnipeg Ballet as well as two other performing arts companies and shows that the government gets back far more than it gives in grants. The report states that the three companies studied received about \$1,692,750 from the three levels of government and generated 127% of this (\$2,152,000) in government revenues, through direct and indirect taxes and costs of government services. That figure is considered conservative and does not take into account various government revenues attributed to the companies' operations. We urge you to write the Canada Council for a copy of the report. We believe it needs serious study so suggestions can emerge to improve tax exemptions. The report is titled *An Assessment of the Impact of Selected Larger Performing Companies upon the Canadian Economy*.

Two recent appointees to the British Columbia Provincial Arts Board are friends of the dance, **Chris Wootten**, director of the Vancouver East Cultural Centre, and **Anna Wyman**, artistic director of the Anna Wyman Dance Theatre.

Students and faculty of **York University's** dance department gave a Christmas concert at the university December 16-18. Norman Morrice, former artistic director of England's Ballet Rambert, set *Where Now?* to Berio music. Helen McGehee choreographed *Changes* to a Benjamin Britten score. Terrill Maguire's *Lemma*, Marie Marchowsky's *Seascape* and Martha Bell's *Shadows* were also performed.

Martha Graham Company dancer **Phyllis Gutelius** and **Dan Wagoner** of Dan Wagoner and Dancers gave master classes at Simon Fraser University when both companies performed in Vancouver in November. Gutelius also taught at Synergy. By the way, David Chase, a member of the Graham company, once appeared with Norbert Vesak's Western Dance Theatre.

The Synergy Fall Movement Workshop under Linda Rubin performed December 7-9 at the Western Front Lodge while Burnaby Mountain Dance Company appeared at the Burnaby Art Gallery on December 8 with a group of jazz musicians called The Family. Tournesol appeared in Pentinction on November 29, 1974.

Rinmon Experimental Dance Group presented a concert in Toronto November 28-29, called *After the Tornado*.

Evaluation de l'impact, sur l'économie canadienne, de grandes troupes d'exécution choisies.

Deux amis de la danse ont été récemment nommés au Conseil Provincial des Arts de la Colombie-Britannique. Il s'agit de **Chris Wootten**, directeur du Vancouver East Cultural Centre et d'**Anna Wyman**, directeur artistique du Anna Wyman Dance Theatre.

Les étudiants et les membres du corps enseignant de la faculté de danse de l'**Université York** ont donné un concert de Noël, à l'université, du 16 au 18 décembre. Norman Morrice, ancien directeur artistique du Ballet Rambert d'Angleterre, a mis en scène *Where Now?* d'après la musique de Berio. Helen McGehee a chorégraphié *Changes* sur une trame musicale de Benjamin Britten. En plus, les danseurs ont exécuté *Lemma*, de Terrill Maguire, *Seascape*, de Marie Marchowsky et *Shadows*, de Martha Bell.

Phyllis Gutelius, du Martha Graham Company et **Dan Wagoner** du Dan Wagoner and Dancers ont enseigné des classes de maître à l'université Simon Fraser lorsque les deux troupes remplissaient un engagement à Vancouver, en novembre. Mlle Gutelius a également enseigné au Synergy. Autre nouvelle, David Chase, membre de la troupe Martha Graham, a donné un spectacle avec le Western Dance Theatre de Norbert Vesak.

Le Synergy Fall Movement Workshop animé par Linda Rubin a donné un spectacle du 7 au 9 décembre au Western Front Lodge pendant que, de son côté, le Burnaby Mountain Dance Company jouait au Burnaby Art Gallery, le 8 décembre, avec un groupe de musiciens de jazz appelé The Family. Le Tournesol s'est exécuté à Pentinction, le 29 novembre 1974.

Le Rinmon Experimental Dance Group a présenté un concert, à Toronto, les 28 et 29 novembre. Le spectacle s'intitulait *After the Tornado*.

L'atelier chorégraphique du Ballet National, qui avait profité d'un octroi de \$25,000 du Conseil des Arts du Canada, a présenté des oeuvres de Ann Ditchburn (*Kisses, After Hours*), Constantin Patsalas (sur la musique *Sacre du Printemps* de Stravinsky) et de James Kudelka (*Sonata*) du 27 au 30 novembre, à Toronto.

Calendrier printannier du Ballet National: du 8 février au 1er mars, au Centre O'Keefe de Toronto (*Coppelia, Kettentenz, Whispers of Darkness, Inventions, Don Juan, Giselle* et *La Belle au Bois Dormant*); du 7 au 9 mars, à Ottawa (*La Belle au Bois Dormant*); du 2 au 12 avril, à Londres, Angleterre (*Coppelia, Giselle, Don Juan, Kettentenz*); et du 15 au 20 avril, en Hollande (le même programme).

Le Ballet Royal de Winnipeg entreprend une tournée 1975 mouvementée du nord et du nord-est des Etats-Unis et de l'est du Canada, du 11 février au 5 avril, au cours de laquelle ils présenteront 12 oeuvres dont *The Green Table, Rodeo* et la trilogie de Neumeier. Lors des spectacles du 9 au 13 avril, à Winnipeg, la troupe présentera une nouvelle oeuvre de Norbert Vesak (nous n'en connaissons pas encore le titre).

The National Ballet Choreographic Workshop, with a \$25,000 grant from the Canada Council, showed works by Ann Ditchburn (*Kisses, After Hours*), Constantin Patsalas (a work in progress to Stravinsky's *Rite of Spring*) and James Kudelka (*Sonata*) on November 27-30 in Toronto.

National Ballet spring dates: February 8-March 1 at the O'Keefe Centre in Toronto (*Coppelia, Kettentanz, Whispers of Darkness, Inventions, Don Juan, Giselle, and Sleeping Beauty*); March 7-9 in Ottawa (*Sleeping Beauty*); April 2-12 in London, England (*Coppelia, Giselle, Don Juan, Kettentanz*); April 15-20 in the Netherlands (same program).

The Royal Winnipeg Ballet goes on a hectic 1975 tour of the Northern and Northeastern United States and Eastern Canada from February 11 to April 5, taking about 12 pieces, including *The Green Table, Rodeo* and the Neumeier trilogy. At the April 9-13 performances in Winnipeg, the company presents a new work (untitled at this date) by Norbert Vesak.

The Toronto Dance Theatre joins Camerata for performances at the newly renovated Art Gallery of Ontario in a series called *The Lyric Theatre*. Next performances together are February 13 (*An Evening of Chamber Dance*), February 27 (*The Moon*) and April 10, 1975 (*Impressionism*).

The 17th Annual Report of the Canada Council (1973-74) was recently tabled in Parliament. Of the \$44.3 million spent in the 1973-74 fiscal year, \$2,188,000 went to dance. In contrast, almost \$5 million went to music and opera, \$4 1/2 million to theatre, over \$2 1/2 million to visual arts, almost the same amount to writing and publications and a little over \$1 million to film and photography. Among individual companies, the National Ballet of Canada had the largest dance grant, \$660,000, for its operations last year and another \$20,000 for its choreographic workshops. The Royal Winnipeg Ballet received \$335,000 and the Council gave Les Grands Ballets Canadiens \$330,000 for operations and \$20,000 for choreographic workshops. The Toronto Dance Theatre was the most favoured modern dance company, getting \$50,000 from the Council. A press release just issued shows a tremendous increase in the amounts of dance grants from the Council for activities during the 1974-75 season. The National Ballet of Canada received \$725,000, plus a further \$25,000 for a choreographic workshop. Les Grands Ballets Canadiens was awarded \$370,000 as well as an additional \$25,000 for a choreographic workshop. The Royal Winnipeg Ballet also was given \$370,000 and the Alberta Ballet Company received \$20,000 for a program of lecture-demonstrations for students through the province. Among the four major modern companies, money was divided as follows: the Toronto Dance Theatre, \$70,000; Le Groupe de la Place Royale, \$50,000; the Anna Wyman Dance Theatre, \$30,000; and the Contemporary Dancers of Winnipeg, \$25,000.

Ann Ditchburn: *After Hours*.



Le Toronto Dance Theatre se joint au Camerata pour présenter quelques spectacles à la Galerie d'Art de l'Ontario récemment rénovée d'une série intitulée *The Lyric Theatre*. Les prochains spectacles conjoints auront lieu le 13 février (*An Evening of Chamber Dance*), le 27 février (*The Moon*) et le 10 avril 1975 (*Impressionism*).

Le 17e bilan annuel du Conseil des Arts du Canada (1973-74) a récemment été déposé à la Chambre. Des \$44.3 millions dépensés au cours de l'année fiscale 1973-74, \$2,188,000 l'ont été pour la danse. Par contre, presque \$5 millions ont été dépensés pour la musique et l'opéra, \$4 1/2 millions pour le théâtre, plus de \$2 1/2 millions pour les arts visuels, à peu près le même montant pour la littérature et les publications et un peu plus de \$1 million pour le cinéma et la photographie. Parmi les troupes de danse qui ont reçu un octroi particulier, c'est le Ballet National du Canada qui a reçu le plus important, soit \$660,000 pour ses activités de l'an dernier et \$20,000 pour ses ateliers chorégraphiques. Le Ballet Royal de Winnipeg a reçu \$335,000 et le Conseil des Arts a accordé aux Grands Ballets Canadiens \$330,000 pour ses activités et \$20,000 pour ses ateliers chorégraphiques. Le Toronto Dance Theatre a été la troupe de danse moderne la plus favorisée, avec un octroi de \$50,000. Un récent communiqué de presse révèle une énorme augmentation dans les montants des octrois de danse accordés par le Conseil pour les activités de la saison 1974-75. Le Ballet National du Canada a reçu \$725,000 plus \$25,000 pour un atelier chorégraphique. Les Grands ballets Canadiens ont reçu \$370,000 plus \$25,000 pour un atelier chorégraphique. Le Conseil a également accordé \$370,000 au Ballet Royal de Winnipeg et \$20,000 au Alberta Ballet Company pour un programme de cours pratiques pour les étudiants de la province. Les quatre grandes troupes modernes ont partagé \$175,000 comme suit: le Toronto Dance Theatre, \$70,000; le Groupe de la Place Royale, \$50,000; le Anna Wyman Dance Theatre, \$30,000; et le Contemporary Dancers of Winnipeg, \$25,000.

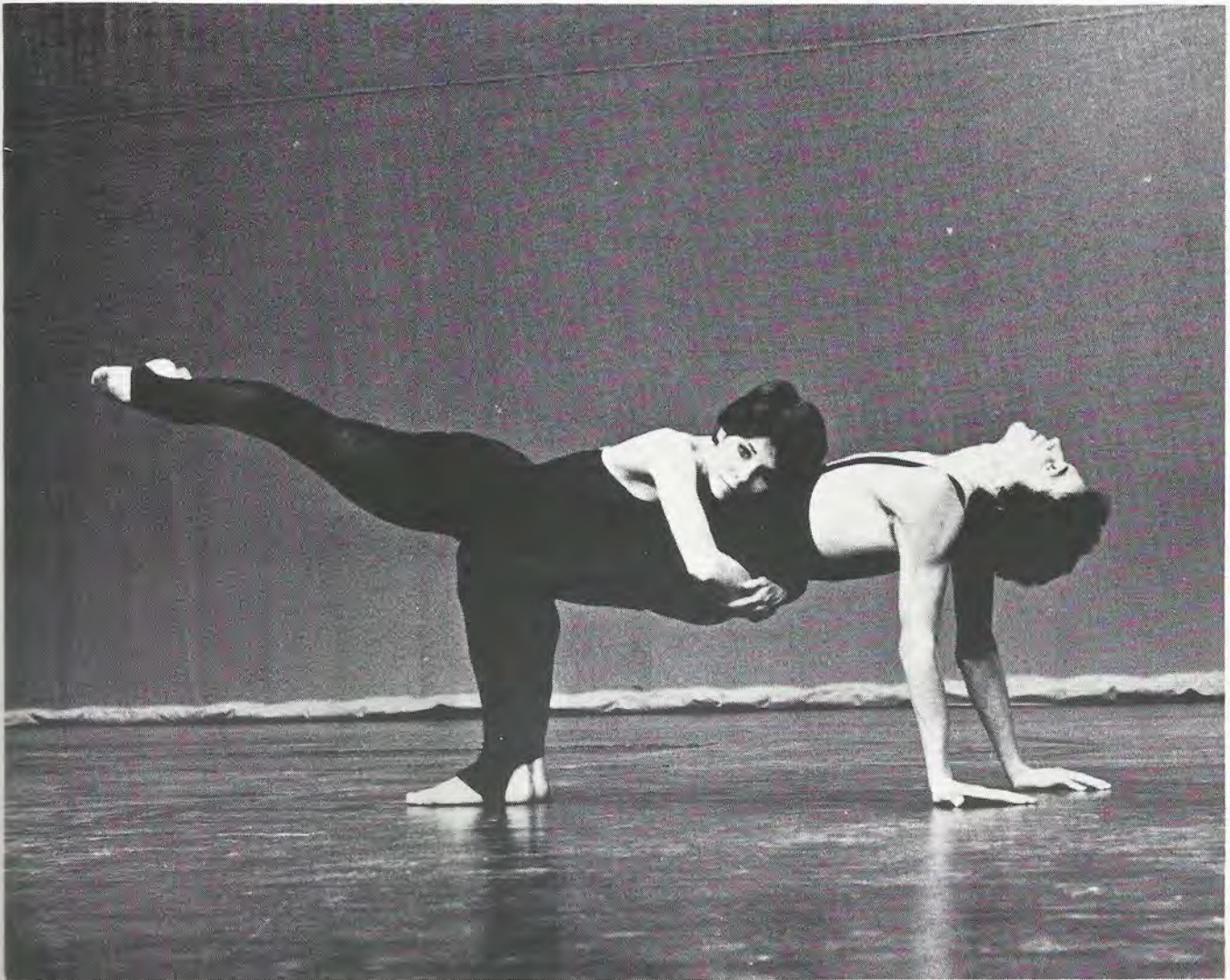
The Toronto Dance Theatre has acquired a new school and company home, the Don Hall, on Broadview Avenue in Toronto. The company has a five-year lease with an option to purchase the property outright for \$500,000. The Hall has two large studios, a theatre, workshop, wardrobe, changing room, storage space, offices, and potential room for audio-visual studios and massage and sauna rooms.

In October, **Le Groupe de la Place Royale** opened a new school of dance. About 60 people registered for the classes in beginning and intermediate modern dance and in tap dance (taught by company member Roberta Mohler). Currently using facilities at the National Theatre School, the school is still looking for permanent space. The company meantime rehearses at the Monument National. From January 8-25, at the Centaur Theatre in Montreal, Le Groupe opens a new season with 13 *Choreographies*, Jean-Pierre Perreault's *Galapagos* and *Monument*, Peter Boneham's *Danse Mince pour Trois Voleurs* and *Marche sur Glace* and Jeanne Renaud's *Butterfly Lectures*. This marks the first time in about two years that the company's founder and first artistic director, Mme. Renaud, has worked with Le Groupe on an extended basis.

Le Groupe de la Place Royale

Le Toronto Dance Theatre a fait l'acquisition d'une nouvelle école et maison pour la troupe, le Don Hall, sur l'avenue Broadview, à Toronto. La troupe a signé un bail de cinq ans avec un droit d'acheter la propriété pour un prix forfaitaire de \$500,000. Le Hall possède deux grands studios, un théâtre, un atelier, une salle de costumes, un vestiaire, de l'espace pour l'entreposage, des bureaux, une pièce pouvant servir éventuellement de studio audio-visuel et une salle de massage et un sauna.

Au mois d'octobre, **Le Groupe de la Place Royale** ouvrait sa nouvelle école de danse. Quelque 60 personnes se sont inscrites aux classes débutantes et intermédiaires de danse moderne et de claquettes (enseignées par un membre de la troupe, Roberta Mohler). L'école utilise présentement les aménagements de l'Ecole Nationale de Théâtre et se cherche toujours un local permanent. Entretiens, la troupe tient ses répétitions au Monument National. Le Groupe débute une nouvelle saison au Théâtre Centaure de Montréal, du 8 au 25 janvier, en présentant 13 chorégraphies, *Galapagos* et *Monument* de Jean-Pierre Perreault, *Danse Mince pour Trois Voleurs* et *Marche Sur Glace* de Peter Boneham et *Butterfly Lectures* de Jeanne Renaud. C'est la première fois, en presque deux ans, que la fondatrice et premier directeur artistique de la troupe, Madame Renaud, participe à un projet de longue haleine du Groupe.



Tam Ti Delam, the first new work by Brian Macdonald since becoming artistic director of **Les Grands Ballets Canadiens**, opened the company's November season in Montreal. *Tam Ti Delam* was based on a collection of songs by Gilles Vigneault, the popular Quebec chansonnier. The season also included the Canadian premiere of Macdonald's *The Lottery* (first done for the Harkness Ballet) to Stravinsky's *Sacre du Printemps* music, and of Balanchine's *Four Temperaments*. On a tour of Western Canada from February 11 to March 12, the company will be taking Macdonald's *Romeo and Juliet*, *Icarus* (Lucas Hoving) and *Tam Ti Delam* to such cities as Winnipeg, Regina, Edmonton, Calgary and Saskatoon. Then for the final performances in Montreal (April 25-26, May 1-3), the company will show *Romeo and Juliet* (Macdonald did it first at the National Arts Centre as *Star-Cross'd*), *Icarus* and a new work, possibly taken from the company's choreographic workshop, last October. By the way, ex-National Ballet dancer, Karen Bowes, has joined Les Grands Ballets and another former National dancer, Timothy Spain, did a ballet for their October workshop.

C'est avec *Tam Ti Delam*, la première nouvelle oeuvre de Brian Macdonald depuis son accession au poste de directeur artistique des **Grands Ballets Canadiens**, que la troupe a débuté sa saison de novembre à Montréal. *Tam Ti Delam* est basé sur un pot-pouri de chansons de Gilles Vigneault, le populaire chansonnier québécois. La saison comprenait également la première de *The Lottery* de Macdonald (composé initialement pour le Harkness Ballet) sur la musique du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, et le *Four Temperaments* de Balanchine. Au cours de sa tournée dans l'ouest du Canada, du 11 février au 12 mars, la troupe exécutera *Roméo et Juliette* de Macdonald, *Icarus* (Lucas Hoving) et *Tam Ti Delam* dans des villes comme Winnipeg, Regina, Edmonton, Calgary et Saskatoon. Et puis, pour les derniers spectacles, à Montréal, (les 25 et 26 avril et du 1er au 3 mai la troupe exécutera *Roméo et Juliette* (Macdonald l'a réalisé tout d'abord au Centre National des Arts), *Icarus* et une nouvelle oeuvre, probablement prise à l'atelier chorégraphique de la troupe en octobre dernier. En passant, l'ancienne ballerine du Ballet National, Karen Bowes, s'est jointe au Grands Ballets Canadiens et un autre ancien danseur du Ballet National a exécuté un ballet pour l'atelier d'octobre.

Tam Ti Delam



Les Ballets Jazz is in for a busy year: December 19-22 at Montreal's Place des Arts in a Music Hall des fêtes with choreography by Les Ballets Jazz artistic director, Eva von Gencsy; May 16-17, Quebec City; May 20-21 at Ottawa's National Arts Centre; and May 30-31 in Montreal. Then the company has been invited to dance June 16-18, 1975 at the International Dance Festival in Venice, sponsored by UNESCO and directed by Maurice Béjart. Mme. von Gencsy will teach jazz for a further two weeks at the newly created dance academy there.

The **Halifax Dance Co-op** has some 300 paid members and about 100 people in ten classes. In addition to its growing income from tuition, co-ordinator Peter Zimmer reports that the co-op also has support from the Nova Scotia Youth Agency and the Department for Recreation. They are looking forward to a master class from Anna Wyman when her company comes to Halifax in March. Anyone interested in teaching at the Co-op's one-week Spring workshop and its third annual Chance to Dance Summer Workshop (four to seven weeks), or to a post as the Co-op's principal modern teacher, should send application and resume to Peter Zimmer, co-ordinator, Dance Co-op, Halifax Dance Co-operation Association, P.O. Box 302, Halifax, Nova Scotia, (902-422-3326).

The **National Dance in Canada Conference** will be held June 21 - 24, 1975 on the University of Alberta Campus, Edmonton, Alberta. This year's conference will bring together dance companies from the four western provinces. Among those already approached are the Anna Wyman Dance Theatre, Royal Winnipeg Ballet, the Contemporary Dancers of Winnipeg, Simon Fraser University Dance Workshop, Tournesol, Shirley Rolland Contemporary Dance Company, Paula Ross Dance Company, Burnaby Mountain Dance Company, Cheremosh, Calgary Dance Theatre, Alberta Contemporary Dance Theatre, Alberta Ballet Company, Pavlychenko Folklorique Ensemble, Saskatchewan Dance Theatre, Judy Jarvis Dance and Theatre Company and Dancemakers. Performances will be held each conference evening.

Other companies wishing to be represented are invited to write to the Conference Chairman, Joyce Boorman, c/o Dance in Canada Office, Department of Educational Services, Faculty of Physical Education, University of Alberta, Edmonton, Alberta. Such a gathering of western companies in 1975 will provide a unique opportunity for exchange between the western dance companies and their provincial counterparts.

At the conference an international gathering of personalities will represent the many and varied interests of dance. Among those to be present will be Walter Kaasa, Monique Michaud, Melissa Hayden, Ann Halprin, Marion North, Al Gilbert, Gweneth Lloyd, Nini Baird, John Wilson, Paddy Stone, Lois Smith, David Leighton, Yves Moreau, Judy Jarvis, Phil Silver, Earl Kraul, and Marianne Livant.

Adding a particularly western touch will be the performances of Albertan ethnic groups, and the "Young Albertans".

This conference will operate on both a general and workshop basis giving delegates the opportunity for in-depth exchange in the areas of dance administration,

Les Ballets Jazz ont un programme très chargé cette année: du 19 au 22 décembre, on pourra les voir à la Place des arts de Montréal, dans un Music Hall des Fêtes chorégraphié par le directeur artistique des Ballets Jazz, Madame Eva von Gencsy; du 16 au 17 mai, ils seront à Québec; les 20 et 21 mai, à Ottawa, au Centre National des Arts, et les 30 et 31 mai, à Montréal. Et puis la troupe a reçu une invitation pour participer au Festival International de Danse à Venise (du 16 au 18 juin 1975), sous la direction de Maurice Béjart et offert par l'UNESCO. Madame von Gencsy restera à Venise pour y enseigner le jazz pendant deux semaines à la toute nouvelle Académie de Danse.

Le **Halifax Dance Co-op** a maintenant quelque 300 membres en règle et environ 100 personnes inscrites à dix classes. En plus de cette hausse des revenus de frais d'inscription, le coordonnateur, Peter Zimmer, rapporte que la co-op reçoit également une aide du Youth Agency de la Nouvelle-Ecosse et du Service des loisirs. Le groupe envisage avec plaisir la classe de maître que doit donner Anna Wyman lors du passage de sa troupe à Halifax, en mars. Toute personne intéressée à enseigner à l'atelier de printemps d'une semaine de la co-op et à son troisième atelier estival annuel Chance to Dance (d'une durée de 4 à 7 semaines), ou au poste de premier professeur de danse moderne de la co-op, est priée d'envoyer sa demande ainsi que son résumé à Peter Zimmer, coordonnateur, Dance Co-op, Halifax Dance Co-operation Association, P.O. Box 302, Halifax, Nouvelle-Ecosse, (902-422-3326).

La **Conférence Nationale de la Danse au Canada** aura lieu du 21 au 24 juin 1975 au campus de l'Université d'Alberta, à Edmonton, Alberta. Cette année, la conférence réunira des compagnies de danse des quatre provinces de l'ouest. Parmi celles déjà contactées, nous trouvons: Anna Wyman Dance Theatre, le Ballet Royal de Winnipeg, The Contemporary Dancers of Winnipeg, le Studio de Danse de l'Université Simon Fraser, Tournesol, Shirley Rolland Contemporary Dance Company, Paula Ross Dance Company, Burnaby Mountain Dance Company, Cheremosh, Calgary Dance Theatre, Alberta Contemporary Dance Theatre, Alberta Ballet Company, l'Ensemble Folklorique Pavlychenko, Saskatchewan Dance Theatre, Judy Jarvis Dance & Theatre Company & Dancemakers. Des représentations auront lieu tous les soirs de la conférence.

Les compagnies qui veulent se joindre à ces activités sont priées d'écrire à la Présidente de la Conférence, Joyce Boorman, c/o Dance in Canada Office, Department of Educational Services, Faculty of Physical Education, University of Alberta, Edmonton, Alberta. La réunion, en 1975, des compagnies de l'Ouest apportera une occasion unique d'échange entre les compagnies de danse de l'ouest et leurs équivalents provinciaux.

Lors de cette conférence, la venue de personnalités de renommée mondiale représentera les nombreux et divers intérêts dans la danse. Parmi les invités on pourra compter Walter Kaasa, Monique Michaud, Melissa Hayden, Ann Halprin, Marion North, Al Gilbert, Gweneth Lloyd, Nini Baird, John Wilson, Paddy Stone, Lois Smith, David Leighton, Yves Moreau, Judy Jarvis, Phil Silver, Earl Kraul et Marianne Livant.

Pour y ajouter une touche particulièrement occidentale du Canada, on verra les représentations des groupements

ballet, ethnic, jazz, and modern. The philosophy of the committee is to promote a conference with a supportive atmosphere for honest interchange and an increased realization that we have common yet sometimes different problems. Through knowing, understanding, believing and supporting one another's endeavours, dance will grow throughout Canada.

Dance Session '75 will be held at the University of Alberta from August 11-23, 1975. Courses to be offered include:

Teaching Children's Creative Dance — Joyce Boorman
Modern Dance Technique — Beginning — Judy Jarvis
Modern Dance Technique — Intermediate/Advanced — Phyllis Lamhut

Ballet — Intermediate — Advanced — Melissa Hayden

Modern Dance Composition — Phyllis Lamhut

International Folk Dance — Athan Karras

Jazz — Beginning — Merrilee Hodgins

Jazz — Intermediate/Advanced — Carlton Johnson

Most courses are available for university credit or non-credit as the student chooses. Those wishing further information should contact:

Clive A.F. Padfield — Director Dance Session '75
Faculty of Physical Education University of Alberta
Edmonton, Alberta

Entre-Six, a new company directed by Lawrence Gradus, appears in Lac St. Jean, Saguenay, Quebec from March 15-19; at the Centaur Theatre in Montreal the first week in March; on an April tour of Ontario; and on a May tour of the New England States.

ethniques de l'Alberta et les "Young Albertans" (Les Jeunes Albertains).

La conférence fonctionnera sur deux bases: l'une, générale, et l'autre, en atelier. Ceci donnera aux délégués l'opportunité de faire un échange d'idées en profondeur dans les domaines de l'administration de la danse, soit: le ballet, la danse ethnique, le jazz et la danse moderne. La philosophie du comité d'organisation est de promouvoir une conférence dont l'ambiance se prête et à un échange honnête d'idées et à une conception plus profonde de nos problèmes communs qui, pourtant, sont différents. Ce n'est que par la connaissance, la compréhension, la croyance et le support des efforts de chacun que la danse s'épanouira au Canada.

Des "Cours de Danse '75" auront lieu à l'Université d'Alberta du 11 au 23 août 1975. Les cours comprendront: Enseignement de danse créative pour enfants - Joyce Boorman

Technique de danse moderne - Débutants - Judy Jarvis
Technique de danse moderne - Intermédiaires/Avancés - Phyllis Lamhut

Ballet - Intermédiaires - Avancés - Melissa Hayden

Composition de danse moderne - Phyllis Lamhut

Danse Folklorique Internationale - Athan Karras

Jazz - Débutants - Merrilee Hodgins

Jazz - Intermédiaires/Avancés - Carlton Johnson

La plupart des cours peuvent se prendre comme crédits universitaires ou non, au choix de l'étudiant. Pour de plus amples renseignements, prière de s'adresser à: Clive A.F. Padfield, Director, Dance Session '75, Faculty of Physical Education, University of Alberta, Edmonton, Alberta.

York University
Master of Fine Arts Program

Applications are invited to the Master of Fine Arts Program in Dance*, Film*, Theatre and Visual Arts for the academic year beginning Sept., 1975. The Dance Department proposes to offer an M.F.A. degree for advanced study in history and criticism, notation, and dance therapy.

*Subject to Provincial approval.

For further information and brochure write to:

Graduate Admissions Officer
Faculty of Graduate Studies
York University
4700 Keele Street
Downsview, Ontario
or call (416) 667-2426

Application deadline is April 1, 1975.

Entre-Six, la nouvelle compagnie sous la direction de Lawrence Gradus, paraîtra au Lac St-Jean, Saguenay, Québec, du 15 au 19 mars; au Théâtre Centaur à Montréal durant la première semaine de mars; en tournée en Ontario durant le mois d'avril; et en tournée dans les Etats de la Nouvelle-Angleterre au mois de mai.

Letters from the Field

The Looking-Glass Dance Company has been a successful professional company for almost four years, and though known in dance circles, only recently has it received public recognition.

Looking-Glass began in 1971 when Prologue to the Performing Arts commissioned its then 4 [now 9] dancers to do a short tour of public schools in Ontario. The enthusiastic response we received for our first season prompted Prologue to authorize another for the 1972-73 season. Our unique program was extended to 16 weeks of time and went as far afield from our Toronto base as Fort Francis.

For the first two seasons, production and touring costs were kept to a minimum: members of the company made all costumes,

Dance in Canada

is going on across the country in dance and its related fields. The who, what, where and why of dance in Canada.

Subscriptions: at \$6.50 for four issues. Single copies \$2.00.

To receive this new bilingual Canadian magazine on dance, fill in the application form and return it to the address below. Copies available upon request.

Send a cheque/money order, made payable to Dance in Canada Association for the amount of \$6.50. Add \$1. for postage outside Canada.

NAME: _____
ADDRESS: _____
CITY: _____
PROVINCE: _____
POSTAL CODE: _____

Dance in Canada Association
Room 006, Administrative Studies Bldg.,
4700 Keele Street
Downsview, Ontario
M3J 1P3

...initiative, that there are too many "professional students" who are unwilling to take the plunge, that few dancers are able to realistically assess their abilities, that there is inadequate public and government support?

On a more personal level, our second question is this. Why is dance for young people considered inferior to "serious" dance?

We are sure there are others who share our problems and we would like to hear some feedback on these issues.

Looking-Glass Dance Company
Toronto

All letters should be sent to:

Editor
Dance in Canada
406 Administrative Studies Building
4700 Keele Street
Downsview, Ontario M3J 1P3

Please make all contributions as concise as possible. The magazine reserves the right to edit all material for space and grammar.

On nous écrit

Le Looking-Glass Dance Company est une troupe professionnelle dont le succès dure depuis bientôt quatre ans; et quoiqu'on la connaisse bien dans les cercles de la danse, ce n'est que tout récemment que le public l'a reconnue.

Le Looking-Glass a commencé en 1971, lorsque Prologue to the Performing Arts a chargé ses 4 danseurs (maintenant au nombre de 9) d'effectuer une courte tournée dans les écoles publiques de l'Ontario. La réaction enthousiaste que nous avons reçue pour notre première saison a poussé Prologue à autoriser une seconde tournée en 1972-73. Cette fois, nous avons étendu à 16 semaines notre programme unique en son genre et sommes allés aussi loin de notre base de Toronto que Fort Francis.

Pendant les deux premières saisons, les coûts de production et de tournée ont été tenus au strict minimum: les membres de la troupe fabriquaient tous leurs costumes, accessoires et décors. On s'est efforcé, en vain, d'obtenir plus de reconnaissance dans la région torontoise jusqu'en 1973-74 alors que la troupe a donné une tournée de spectacles (un mois au Ontario Science Centre) sur le circuit scolaire et commanditée par le Atkinson. Durant cette même période de temps, Prologue et les Arts de l'Ontario ont commandé un film sur la

la saison 1973-74 est dû, en partie, au fait que nous avons utilisé de la musique inédite de compositeurs torontois et des décors de genre unique, que nous avons conçu nos propres décors portatifs et que, pour la première fois, nous avons utilisé un système d'éclairage.

Une constante refonte des procédés d'exploitation de la troupe que nous nous sommes en apprenant un peu plus par les erreurs que nous avons commises en tentant de conserver la troupe en tournée. Nous avons eu grand soin de maintenir un haut niveau artistique très élevé et en conséquence, les coûts ont été très élevés. Nous avons montré un grand intérêt dans notre travail.

Nous avons fondé une école. Et nous espérons que les élèves sortiront de nouveaux danseurs; une seconde tournée prévue pour la dernière partie de la tournée, cette tournée servira également de port d'attache de la troupe. L'école-troupe professionnelle n'offrira pas seulement une formation technique dans la danse; elle familiarisera les élèves avec les détails pratiques de gérer un organisme professionnel. Elle servira également un déversoir pour toutes activités occasionnelles, pour les danseurs, de rencontrer des artistes de maines artistiques connexes et de travailler avec

nos années de développement, certains ont été inquiétés. A notre avis, il est important qu'on se pose des questions. Pourquoi y a-t-il tant de troupes de théâtre

qui réussissent et si peu de troupes de danse? Se pourrait-il que la formation soit inadéquate? que la nature même de la formation soit telle qu'elle limite l'initiative? qu'il y ait trop "d'élèves professionnels" qui refusent de faire le saut? que peu de danseurs soient en mesure d'évaluer leurs talents d'une façon réaliste? que l'appui du public et du gouvernement soit insuffisant?

Sur un niveau plus personnel, notre seconde question est la suivante: pourquoi considère-t-on la danse pour les jeunes comme inférieure à la danse "sérieuse"?

Nous croyons que plusieurs font face aux mêmes problèmes que nous et nous aimerions connaître leurs opinions sur ces questions.

LOOKING-GLASS DANCE COMPANY
TORONTO

Addresser la lettre à:

La rédaction
Danse au Canada
006, Administrative Studies Building
4700 Keele Street
Downsview, Ontario M3J 1P3

On vous prie d'être le plus concis possible. La rédaction se réserve le droit d'éditer le matériel soumis pour des raisons d'ordre grammatical ou si l'espace est insuffisant.

Letters from the Field

The Looking-Glass Dance Company has been a successful professional company for almost four years, and though known in dance circles, only recently has it received public recognition.

Looking-Glass began in 1971 when Prologue to the Performing Arts commissioned its then 4 [now 9] dancers to do a short tour of public schools in Ontario. The enthusiastic response we received for our first season prompted Prologue to authorize another for the 1972-73 season. Our unique program was extended to 16 weeks that time and went as far afield from our Toronto base as Fort Francis.

For the first two seasons, production and touring costs were kept to a minimum: members of the company made all costumes, properties and sets. Efforts were made to become better known in the Toronto area, meeting with little success until 1973-74 when the company played extended runs [e.g. a month at the Ontario Science Centre] outside of the school circuit, funded by the Atkinson Foundation. Also during this period, Prologue and the Ontario Arts Council commissioned a film about the company.

The success of the 1973-74 season was due partially to the fact that we used original music by Toronto composers for two unique productions, a more reliable and portable set structure was designed, and for the first time, we were able to use a lighting system.

There has been a constant process of streamlining the company's operations as we learned from the inevitable mistakes made in maintaining a viable touring operation. We have been most careful to maintain high artistic standards and as a result, audiences have shown considerable interest in our work.

This year, we founded a school. We hope that from among these students new dancers will emerge, as a second company is planned for the latter part of this year's tour. The studio will also be a home base for the company. The combination of school and professional company will not only provide technical dance training; it will also familiarize students with the practicalities of running a dance organization. It will also be an outlet for creative activity and an opportunity for dancers to meet and work with other people in related art fields.

Throughout our developing years, a number of problems have concerned us. We feel it is important that people ask themselves these questions. Why are there so many theatre groups and so many dance groups that are successful? Could it be that the dance training is inadequate, that the nature of the dance training is such that it limits initiative, that there are too many "professional dancers" who are unwilling to take the plunge, that few dancers are able to realistically assess their abilities, that there is inadequate public and government support?

On a more personal level, our second question is this. Why is dance for young people considered inferior to "serious" dance?

We are sure there are others who share our problems and we would like to hear some feedback on these issues.

Looking-Glass Dance Company
Toronto

Letters should be sent to:

Dance in Canada
Administrative Studies Building
4700 Keele Street
Downsview, Ontario M3J 1P3

Please make all contributions as concise as possible. The magazine reserves the right to edit all material for space and grammar.

On nous écrit

Le Looking-Glass Dance Company est une troupe professionnelle dont le succès dure depuis bientôt quatre ans; et quoiqu'on la connaisse bien dans les cercles de la danse, ce n'est que tout récemment que le public l'a reconnue.

Le Looking-Glass a commencé en 1971, lorsque Prologue to the Performing Arts a chargé ses 4 danseurs (maintenant au nombre de 9) d'effectuer une courte tournée dans les écoles publiques de l'Ontario. La réaction enthousiaste que nous avons reçue pour notre première saison a poussé Prologue à autoriser une seconde tournée en 1972-73. Cette fois, nous avons étendu à 16 semaines notre programme unique en son genre et sommes allés aussi loin de notre base de Toronto que Fort Francis.

Pendant les deux premières saisons, les coûts de production et de tournée ont été tenus au strict minimum: les membres de la troupe fabriquaient tous leurs costumes, accessoires et décors. On s'est efforcé, en vain, d'obtenir plus de reconnaissance dans la région torontoise jusqu'en 1973-74 alors que la troupe a donné une série prolongée de spectacles (un mois au Ontario Science Centre) hors du circuit scolaire et commanditée par le Atkinson Foundation. Pendant cette même période de temps, Prologue et le Conseil des Arts de l'Ontario ont commandé un film sur la troupe.

Le succès de la saison 1973-74 est dû, en partie, au fait que nous avons utilisé la musique inédite de compositeurs torontois pour deux productions de genre unique, que nous avons conçu un ensemble de décors portatifs et que, pour la première fois, nous avons pu utiliser un système d'éclairage.

Il y a eu une constante refonte des procédés d'exploitation de la troupe, à mesure que nous en apprenions un peu plus par les erreurs inévitables commises en tentant de conserver la rentabilité d'une troupe en tournée. Nous avons eu grand soin de maintenir un niveau artistique très élevé et en conséquence, les auditoires ont démontré un grand intérêt dans notre travail.

Cette année, nous avons fondé une école. Et nous espérons que parmi nos élèves sortiront de nouveaux danseurs; une seconde troupe étant prévue pour la dernière partie de la tournée, cette année. Le studio servira également de port d'attache de la troupe. La combinaison école-troupe professionnelle n'offrira pas seulement une formation technique dans la danse; elle familiarisera aussi les élèves avec les détails pratiques de gérer un organisme de danse. Ce sera également un déversoir pour toutes activités créatrices et l'occasion, pour les danseurs, de rencontrer des gens d'autres domaines artistiques connexes et de travailler avec eux.

Au cours de nos années de développement, certains problèmes nous ont inquiétés. A notre avis, il est important qu'on se pose ces questions. Pourquoi y a-t-il tant de troupes de théâtre qui réussissent et si peu de troupes de danse? Se pourrait-il que la formation soit inadéquate? que la nature même de la formation soit telle qu'elle limite l'initiative? qu'il y ait trop "d'élèves professionnels" qui refusent de faire le saut? que peu de danseurs soient en mesure d'évaluer leurs talents d'une façon réaliste? que l'appui du public et du gouvernement soit insuffisant?

Sur un niveau plus personnel, notre seconde question est la suivante: pourquoi considère-t-on la danse pour les jeunes comme inférieure à la danse "sérieuse"?

Nous croyons que plusieurs font face aux mêmes problèmes que nous et nous aimerions connaître leurs opinions sur ces questions.

LOOKING-GLASS DANCE COMPANY
TORONTO

Addresser la lettre à:

La rédaction
Danse au Canada
006, Administrative Studies Building
4700 Keele Street
Downsview, Ontario M3J 1P3

On vous prie d'être le plus concis possible. La rédaction se réserve le droit d'éditer le matériel soumis pour des raisons d'ordre grammatical ou si l'espace est insuffisant.

