



CHRONIQUES ET NOTES

La musique en France et à l'Etranger

LES THÉÂTRES LYRIQUES

//// *LES BALLETS D'IDA RUBINSTEIN* à l'Opéra. — *BOLÉRO* de Ravel.
— *LE BAISER DE LA FÉE* d'Igor Strawinsky. — *BALLETS* de Honegger,
Darius Milhaud, etc.

Grâces soient rendues aux troupes de Ballets, sans elles nous n'aurions pas un grand nombre d'œuvres qui comptent parmi les plus importantes de notre temps. On sait le rôle de Serge de Diaghilew qui découvrit Strawinsky, monta tous ses ouvrages, commanda *Daphnis et Chloé* à Ravel, *Le Bouffon* et *Pas d'acier* à Prokofieff, *Les Fâcheux* et *Les Matelots* à Auric, *Les Biches* à Poulenc, etc., etc. M. Rolf de Maré monta aux Ballets Suédois plusieurs œuvres importantes parmi lesquelles : *La Création du Monde* et *l'Homme et son désir* de Darius Milhaud, *Skating-Ring* de Honegger, *Le Marchand d'Oiseaux* de Germaine Tailleferre, etc. Ce fut sur commande que Paul Dukas écrivit *La Peri* pour Trouhanowa que Florent Schmitt composa *La Tragédie de Salomé*... Les grands théâtres subventionnés s'obstinent à se défendre contre les œuvres suspectes de modernisme, ce sont les entreprises privées qui les ont recueillies ou suscitées.

M^{me} Ida Rubinstein marche sur les traces de Diaghilew ; elle a commandé des ballets à quelques-uns des meilleurs musiciens d'aujourd'hui. Je regrette seulement qu'elle se soit contenté de demander à Darius Milhaud et à Honegger des arrangements d'œuvres célèbres. Ils ont fort bien exécuté la tâche qui leur était confiée. Honegger a instrumenté avec virtuosité des danses et des pièces de J. S. Bach, Darius Milhaud a accompli des morceaux de Schubert et de Liszt, en utilisant avec

beaucoup d'esprit et de saveur un piano mécanique qui se met à jouer dès que le personnage qui figure une pianiste romantique s'assied devant le clavier. Malgré tout, c'est grand dommage d'employer un Honegger et un Darius Milhaud à travailler sur les idées des autres au lieu de les inviter à créer des œuvres vivantes destinées à survivre à l'occasion qui les fit naître.

Strawinsky lui, a écrit une œuvre originale et pourtant, au moment d'en parler, la même réflexion me vient à l'esprit. Il ne s'agit pas pourtant d'un ballet fabriqué entièrement comme *Pulcinella* avec des fragments empruntés et cousus bout à bout. *Pulcinella*, il faut bien le dire est un miracle. Cette œuvre qui ne contient peut-être pas dix mesures de Strawinsky, dont toute la substance musicale est de Pergolèse, est quand même une des compositions les plus personnelles de Strawinsky et une de celles qui ont eu le plus d'influence sur les destinées de la musique. *Pulcinella* n'est pas un arrangement, mais une création.

Le Ba ser de la Fée au contraire n'est qu'un pastiche, pastiche admirablement fait et qui surpasse de beaucoup le modèle. Jamais Tchaïkowsky n'a développé ses idées avec cette ingéniosité et cette concision, jamais il n'a orchestré avec tant de soin, se gardant des doublures et des trivialités. Strawinsky nous montre ici comment Tchaïkowsky aurait dû écrire et s'efforce d'éviter les défauts habituels du maître. A cela près, il arrive à nous donner l'illusion d'entendre un ballet inconnu de celui-ci, encore l'emploi de thèmes généralement empruntés à Tchaïkowsky fait-il naître dans l'esprit des auditeurs l'impression confuse d'avoir déjà entendu cela quelque part. Il faut dire que ces thèmes ne sont pas faciles à identifier, tel motif pathétique étant transformé en thème sautillant et léger.

J'avoue ne pas comprendre l'intérêt de ce jeu. Que l'auteur génial du *Sacre*, de *Noces*, du *Rossignol*, de *l'Histoire du Soldat*, de *l'Octuor* et de tant d'autres créations originales qui ont changé la face de la Musique, s'amuse aujourd'hui à singer Tchaïkowsky et écrive un ballet romantique dans le goût de 1850, non pas en matière de parodie spirituelle, mais avec le plus grand sérieux du monde, sous prétexte de recréer la forme du ballet classique, cela me semble d'une parfaite inutilité.

Notons pourtant que dans la scène de la « Fête au Village », Strawinsky reparait sous l'aspect inattendu du compositeur de *Petrouchka*. C'est d'ailleurs de beaucoup la partie la plus intéressante et vivante de cette partition. Je voudrais être sûr que seule la chorégraphie conventionnelle et banale de ce ballet m'a ennuyé, je crains que la musique n'y soit aussi pour quelque chose. C'est la première fois que Strawinsky me fait éprouver une impression semblable. Consolons-nous en pensant que ce n'était pas Strawinsky que nous écoutions, mais « la Muse de Tchaïkowsky » à laquelle est dédiée ce ballet.

Pour s'éveiller, il n'était que d'entendre les premières mesures du *Boléro* de Maurice Ravel. On est pris tout de suite captivé, emporté par un art qui tient du sortilège. Ravel a sans doute écrit des œuvres d'une plus grande richesse musicale, il n'a rien fait de mieux réussi. Comme toujours le tour de force l'a tenté et le désir d'élever jusqu'au style une forme de musique populaire qui fleurit au Music-hall. Je ne serais pas surpris que l'idée première ait été fournie à Ravel par quelque souvenir de ces rengaines de Padilla et de ses émules qui répétant vingt fois de suite un

motif entraînant (comme la trop fameuse *Valencia*) arrivent à déterminer dans le public une sorte d'obsession enthousiaste.

Ravel n'agit pas autrement, mais il le fait en grand artiste. Il se passe résolument des artifices de développement, des épisodes, des changements de rythmes, des modulations. Dès le début, la caisse claire campe le rythme du boléro qu'elle ne cessera de marteler implacablement jusqu'à la fin, doublée le plus souvent par une petite trompette bouchée. Un thème d'allure populaire assez banal au demeurant, surgit à l'orchestre, il passe de la flûte au hautbois, du cor anglais au saxophone, répété successivement par des instruments isolés d'abord puis par des groupes de plus en plus puissants, toujours sur le même rythme, toujours dans le même ton, sans une variation, sans un changement quelconque. L'art de l'instrumentation est tel que cette simplicité voulue n'engendre aucune monotonie; chaque fois que le thème reparaît, vêtu d'une nouvelle parure orchestrale plus éclatante, on éprouve une sensation de surprise et de joie amusée. On s'est si bien installé dans la tonalité marquée depuis le début, qu'on finit par ne plus penser qu'elle puisse jamais changer et pourtant brusquement elle change en une foudroyante modulation qui transforme le caractère de la musique, lui confère un aspect sombre et dramatique qu'on n'avait pas soupçonné durant la première partie. Les cuivres se déchainent, puis les instruments de la batterie entrent en jeu par paquets. La vague sonore déferle et se brise subitement, laissant les auditeurs littéralement hallucinés, envoutés par la magie de ce crescendo de plus de vingt minutes.

M^{me} Ida Rubinstein a compris que la force de la partition était telle que la danse devait apparaître comme une sorte de projection sur le plan visuel de cette musique irradiante. Elle a donc composé avec le concours du grand peintre russe Alexandre Benois, un tableau à la manière de Goya : Intérieur d'une grange immense, servant au *baile*, où, sur une estrade, elle exécute une sorte de boléro très stylisé, au milieu des encouragements et des disputes passionnées des spectateurs.

Ce ballet est, à tous points de vue, celui qui a remporté le succès le plus enthousiaste. Au point de vue purement chorégraphique le mieux réalisé me parut être celui du *Tsar Zoltan* qui fut dansé en perfection par Ida Rubinstein et toute sa troupe dans des costumes et des décors admirables de Benois.

Je regrette de n'avoir pu assister à l'unique représentation de *David*, musique de Sauguet, chorégraphie de Massine. Je le regrette d'autant plus que de l'avis unanime de tous ceux qui le virent, Ida Rubinstein y fut merveilleuse de grâce harmonieuse et expressive. Pourquoi, hélas, ce ballet fut-il le seul avec *Boléro* qui ne fût sacrifié à l'empire tyrannique du ballet classique?

Je ne voudrais pas passer pour un adversaire de cet art admirable qui né au cours du xvi^e siècle, ne cessa de s'affiner par des progrès successifs, jusqu'à l'époque romantique où il atteignit la perfection idéale mais je ne puis comprendre qu'on veuille condamner l'art de la danse à n'être que cela.

Je suis plein d'admiration et d'enthousiasme pour la Pavlowa, pour Zambelli, pour toutes les grandes artistes de la danse classique qui arrivent à force de travail, à triompher des lois de la pesanteur, à nous donner l'impression de créatures de rêve, d'une légèreté surhumaine. Mais la joie que je ressens à ce spectacle ne m'empêche pas d'avoir été saisi d'une émotion religieuse en voyant la bacchante Isadora

Duncan, bondir sur ses pieds nus à travers la scène. Plus tard nous vîmes dans le *Sacre du Printemps*, imaginé par Nijinsky, puis par Massine, des danses qui n'avaient rien de commun avec ce qui avait été pratiqué jusqu'alors et qui n'en constituaient pas moins des spectacles d'une grandeur et d'une puissance admirables. (Je n'oublierai jamais la vision de Sokolowa dans la danse du Sacrifice.)

Ida Rubinstein elle-même restera pour toujours dans mon souvenir telle que je la vis dans *Le Martyre de Saint-Sébastien*, dansant sur les braises rougies et mimant le « Mystère de la Crucifixion ». Ce qu'elle réalisa dans cette œuvre était d'une telle beauté plastique, d'un art tellement expressif, tellement simple et grand, qu'on sortait de la salle bouleversé, les larmes aux yeux. Je dois avouer que malgré toute mon admiration pour les adeptes de « la classique », jamais leurs pointes et leurs entrechats ne m'ont inspiré des sentiments de cette nature.

Dès lors, c'est avec un regret profond que je vois une artiste de génie qui a donné dans *la Pisanella*, dans *Antoine et Cléopâtre*, *Orphée*, *la Vierge aux Rochers* tant de preuves de son talent original pour la danse et la pantomime, qui possède de manière unique le sens des attitudes harmonieuses et sculpturales, peiner à rivaliser avec d'innombrables ballerines qui ayant soumis leurs corps dès l'enfance à un entraînement minutieux lui sont supérieures dans cet exercice spécial. J'ajoute que sa taille élevée qui la sert si bien dans la pantomime et la danse libre lui nuit terriblement dans la classique. Ses plus belles qualités se changent en défaut dès qu'elle se condamne à marcher les genoux en dehors, à courir sur les pointes, etc. Pourquoi s'obstine-t-elle à vouloir faire ce pourquoi elle n'est point née, au lieu de rester la grande artiste originale et je puis dire inimitable qu'elle s'est révélée tant de fois ? Je regrette de la contrister, mais je l'admire trop pour ne pas lui crier ce que tous ses véritables amis pensent et disent tout bas. Qu'elle se défie des conseils de ses maîtres de ballets. On peut se demander parfois s'ils lui ont imposé certains mouvements par inconscience ou par perversité... Qu'elle se dise qu'elle est infiniment supérieure aux artistes dont elle croit devoir suivre les lois. Qu'elle règle elle-même ses chorégraphies et qu'elle abandonne définitivement la danse classique pour la danse libre ; elle nous donnera alors des spectacles d'une beauté rayonnante et d'une surprenante nouveauté.

Henry PRUNIÈRES.

//// LA FIANCÉE VENDUE, de SMETANA, à l'Opéra-Comique.

Dans les pays de langue slave, Smetana signifie « crème fraîche », l'Opéra-Comique l'a servie à point.

Elle a soixante-deux ans la fiancée vendue et bon pied, bon œil comme à vingt ans. C'est une fille du peuple et d'un peuple jeune. Son costume musical est à la mode du temps de sa naissance : c'est cela seul qui marque en elle ; mais la chair est ferme sous la vêtue d'autrefois.

Berlioz comparait l'impression produite sur lui par les mélodies tchèques « à celle de l'air frais et embaumé par une belle nuit d'été ». Dans la renaissance de la nation et de la littérature tchécoslovaques du XIX^e siècle, la poésie et la musique populaire ont joué un rôle de premier plan. Ce n'est pas en vain que Smetana, dix ans après cette œuvre-ci, intitula *Ma Patrie* une suite de six poèmes symphoniques.