

# LE COURRIER MUSICAL

## ET THÉÂTRAL

ABONNEMENT  
pour la France et les Colonies  
Un an .. .. Fr. 60

ABONNEMENT  
pour les Pays étrangers  
Un an. . . . Fr. 100

## MUSIQUE ET DANSE <sup>(1)</sup>

M. André Lévinson s'est donc fait l'apôtre de la rénovation de l'art chorégraphique français dans ce qu'il a de traditionnel et de spécifique. Ainsi s'est-il opposé intelligemment aux graves confusions qui menaçaient d'envahir ce domaine et risquaient de ramener la danse à une phase de tâtonnement et d'anarchie. Il a su rappeler à propos, que cet art n'a pas pour objet la représentation plus ou moins précise d'émotions, de sentiments, d'idées, d'images, que d'autres arts mieux adaptés, comme la poésie, la sculpture, la peinture, excellent à former ; mais qu'il avait une mission spéciale, celle de régler sous la complicité de la lumière, l'évolution de lignes et de plans, par les mouvements harmonieusement disciplinés du corps humain.

Comme lui, j'ai reconnu aussi que si l'élément purement psychologique, dont le développement exclusif aboutit à la pantomime, devait être exclu de la danse, il ne s'ensuivait nullement pour cela qu'il faille la concevoir comme une simple géométrie dans l'espace des gestes ou de l'action. La danse n'est pas du domaine mathématique, mais esthétique. Sa base fondamentale, c'est le corps humain. Ne l'oublions point. Ce corps a déjà par lui-même une harmonie et une beauté qui lui sont propres. De plus, il est soumis à des lois physiques comme la pesanteur, l'équilibre, l'élasticité. Sa constitution est symétrique et ordonnée ; de cette symétrie, qui constitue peut-être une pierre de scandale pour quelques modernes esthètes, il n'est pas possible de faire abstraction. Enfin, ce corps est par lui-même expressif, puisque vivant, il est le siège de nos sensations et par conséquent de nos émotions et de nos sentiments. C'est une loi psycho-physique, dont le philosophe anglais Herbert Spencer a expliqué le fonctionnement dans une étude remarquable sur *l'Origine et la fonction de la musique*, que les mouvements musculaires sont le résultat des sensations et des émotions. L'expression la plus complète du corps humain est donc réalisée par le mouvement. Le mouvement, c'est la vie même.

Observons l'enfant, dont les gestes sont beaucoup plus spontanés que ceux de l'homme éduqué ; nous voyons qu'une sensation de plaisir se traduit chez lui par des exclamations, accompagnées de sauts et de bondissements. Chez lui, comme chez l'animal d'ailleurs, la joie tend à une sorte de danse. Sous sa forme la plus rudimentaire, la danse est donc constituée par un mouvement très particulier du corps, un mouvement qui est la traduction et le symbole d'un état d'âme. Cet état d'âme est proprement un état de joie et point un autre. Ainsi la danse est aussi naturelle à l'homme que le rire ou les larmes. Comme eux, elle est une dépense, une décharge d'énergie accumulée dans le système nerveux, lorsque la plénitude de la vie déborde de toutes parts. Un malade ne danse point, un homme triste pas davantage. La danse est le privilège du bonheur. « On voit d'après la démarche de chacun, s'il a trouvé sa route, dit Nietzsche. L'homme qui s'approche du but ne marche plus, il danse. »

\*\*\*

Mais ces mouvements instinctifs et spontanés, pour significatifs qu'ils soient, quant à la genèse de la danse, ne sauraient cependant, tels quels, prétendre à une valeur d'art. Il faut une longue évolution pour que le réflexe corporel devienne l'expression d'une technique rationnelle. Les bonds et les gestes, les exclamations et les cris, tendront à se régulariser, à mesure que l'être humain s'efforcera de réduire en lui l'animalité, de la pénétrer de raison. Le chant ordonné, les mouvements mesurés selon un rythme, ont formé la première expression organisée de la joie. De là sont nées les premières vocations de chanteurs et de danseurs ; par l'habileté plus ou moins grande que révélaient certains d'entre eux privilégiés, le caractère professionnel s'accusa. Le type du musicien-danseur sortit de cette première différenciation.

C'est ainsi que dans les sociétés à demi organisées, nous voyons le sentiment de la reconnaissance et de l'amour à l'égard d'une divinité ou d'un être bienfaisant, s'exprimer par des rites particuliers où la musique et la danse jouent le rôle essentiel. David, chef d'Israël, après sa victoire sur les Philistins, danse devant l'arche en s'accompagnant de la lyre. Les femmes chantent et dansent sur un rythme : « Saül en a tué mille et David des

dizaines de mille. » De même, après le passage de la mer Rouge, la chanson de la prophétesse Miriam est dansée par des femmes qui s'accompagnent de tambours et de divers instruments.

A l'origine, il y a donc fusion complète entre ces trois formes d'art à l'état embryonnaire : chant, musique et danse. Leur caractère est en outre exclusivement liturgique. Mais la différenciation s'opérera peu à peu, et l'élément esthétique se dégagera pour chacune de ces formes, qui acquerra de plus en plus son caractère spécifique. Chaque art tendra vers son autonomie. Bientôt chanteurs et danseurs formeront des groupes séparés et constitueront une catégorie sociale à part.

En Grèce, par exemple, toutes les danses étaient originellement liées au culte religieux. « Le chœur, dit Grote, avec le chant et la danse combinés, constituait une partie importante du service divin dans toute la Grèce. C'était à l'origine une manifestation publiquement faite par la généralité des citoyens ; mais avec le temps, son exécution à la fête principale, tendit à devenir plus compliquée et à tomber aux mains de personnes expressément et professionnellement exercées. » Nous avons aussi la preuve

de cette sécularisation progressive dans les récits des fêtes religieuses qui sont parvenus jusqu'à nous. Les Pythiques, les Olympiques donnaient aux danseurs professionnels l'occasion de lutter d'habileté et de vigueur. Nous voyons comment les joueurs de flûte, de trompette ou de lyre, qui accompagnaient les danses sacrées, avaient fini par attirer l'attention sur leur habileté d'instrumentistes, et qu'ils recevaient des prix à l'occasion de ces grandes fêtes.

Ainsi s'établit peu à peu cette distinction définitive entre la musique et la danse, distinction qui sera si nécessaire à leur développement respectif. Les deux professions de musicien et de danseur finiront par se séparer, grâce à la sécularisation complète de la danse. Chez elle, la manifestation du transport religieux fera place au culte de l'agilité, de la grâce, de l'eurythmie des gestes et des mouvements. Déjà, la fille d'Hérodiade ne charme-t-elle pas le roi, uniquement par son talent de danseuse ?

..

C'est donc que de bonne heure, la danse est devenue un art profane, tandis que la musique est restée longtemps liée à la traduction des émotions religieuses. Pourquoi cela ? C'est parce que la danse est un art muet ; il reste impropre à exprimer la variété d'idées et de sentiments dont la musique, aidée surtout des paroles, reste le véhicule ordinaire. Des sentiments comme la terreur, la soumission, la pénitence, l'adoration, l'extase, sont des thèmes familiers de l'expression musicale, ils ne sauraient trouver leur place dans le symbolisme de la danse. Celle-ci reste l'expression de la beauté corporelle et par là se rattache au dynamisme de l'amour ; elle s'oppose à la méditation, au recueillement, à l'ascétisme, au renoncement, toutes choses qui sont le fondement de la vie religieuse telle que l'a conçue le christianisme.

Il n'est donc pas étonnant que la danse ait très vite acquis ses titres à l'indépendance absolue. Bien plus, c'est elle qui a tiré à elle la musique et qui l'a aidée à se dégager peu à peu à son tour de la domination un peu despotique que lui imposait le culte. La découverte de quelques documents, nous a appris que c'est des danses chantées, primitivement employées dans le culte païen, qu'est sorti le grand travail orchestral des temps modernes. Les suites de pièces de Bach et de Haendel, n'étaient pas autre chose à l'origine que des airs de danse. Ces maîtres les ont développés dans les mouvements successifs de la symphonie ou de la sonate, ces formes gardant encore dans la partie nommée *menuet*, la marque irrécusable de leur origine. C'est donc par la danse, à la suite de la danse, que la musique s'est émancipée de la tutelle religieuse.

Aujourd'hui, musique et danse sont des arts libres, dont l'idéal lentement apparu se trouve circonscrit dans les limites du Beau. Mais il s'en faut encore que leur évolution respective ait abouti au même degré d'autonomie. Il se trouve que la danse, qui la première avait couru sur la route de l'émancipation, est de nos jours asservie et comme empêtrée par son souci d'imitation musicale. Sans doute, la danse ne saurait se passer de la musique. Loin de moi la pensée de vouloir séparer Euterpe de Terpsichore, ces deux muses jumelles qui grandirent ensemble et offrirent de tout temps aux hommes le charme de leurs sourires alternés. Mais il n'en est pas moins vrai, que s'il existe entre la musique et la danse une union naturelle, leur juxtaposition, leur synchronisme, ne s'établissent que grâce à un compromis.

(1) Voir le *Courrier Musical* du 15 décembre 1927.



LE PRINTEMPS, par Botticelli (fragment).



On a cru longtemps, et beaucoup croient encore, que la danse n'a pas d'autre but que d'interpréter et de traduire les intentions figuratives ou émotionnelles contenues dans une composition musicale. C'est là admettre et consacrer l'esclavage de la danse. Si, jusqu'à nos jours, cette équivoque a pu se perpétuer, si une Isadora Duncan a pu croire que le dernier mot de l'art chorégraphique était la transposition de la beauté acoustique dans le domaine plastique, si elle a dansé Schubert et Mozart, Beethoven et Chopin, c'est que les compositions de ces maîtres se trouvaient, comme je le disais plus haut, comme imprégnées des rythmes issus primitivement de danses populaires ou sacrées. On conçoit très bien de ce point de vue, le succès que remporta, il y a quelques années à l'Opéra, ce ballet en deux actes de M. Léon Baski, *La Nuit ensorcelée*, qui n'était que de la musique de Chopin adaptée et orchestrée par un habile musicien comme M. Aubert. Si cette habileté eût été au service de nouveaux rythmes uniquement pensés en vue de la danse, cela, certes, eût été préférable à tous égards, mais enfin cette adaptation d'un chef-d'œuvre, bien qu'il fût primitivement pensé pour le piano, pouvait à la rigueur se défendre grâce à sa vertu dynamique. Il n'en saurait être de même lorsqu'on s'attaque à une musique plus évoluée, plus dégagée des lignes classiques régulières et symétriques, et il semble que le crime capital d'Isadora Duncan fut de violenter des œuvres comme *Rédemption* ou *l'Après-midi d'un faune*. Danser du Franck, du Debussy, du Mallarmé, était une de ces audaces propres à tuer la danse, s'il était possible de tuer un instinct si fortement enraciné depuis des siècles au cœur de l'homme.

Toute musique nourrie d'intellectualisme, se trouve, par sa nature et sa destination, impropre à soutenir les figures précises d'une chorégraphie digne de ce nom. Faute d'avoir su éviter ces collusions barbares, un certain désordre n'a cessé de régner au début de ce siècle dans le domaine de l'opéra, où la danse dut, bon gré mal gré, s'incorporer à l'action dramatique. Le fauteur de ce désordre accepté, cultivé et choyé, fut certainement Wagner. Sa conception du drame lyrique, où rien ne devait entraver l'action, au nom de la vraisemblance et de la vérité, devait forcément réduire la danse à la pauvreté et à l'impuissance. C'est en voulant lui donner un sens qui concordât avec les données de la vie, en voulant légitimer son intervention au théâtre, que l'on a abouti aux conceptions de l'Opéra, selon les recettes de Puccini.

Il serait vraiment déplorable de voir l'art de la danse continuer plus longtemps à tourner dans cette impasse obscure, sans pouvoir se frayer une voie vers la lumière. Pour faire cesser ce scandale, qui dure encore et qui est long à mourir, il ne faut pas craindre de renouer les fils de la tradition, de remettre en honneur des ballets comme ceux de *Castor et Pollux*, de *Faust* ou de *Roméo*, où le culte de la danse pour la danse, reste jaloux de ses prérogatives. Je ne dis pas qu'il faille en rester pour cela à des formes surannées de musiques chorégraphiques. Je pense qu'il doit y avoir place pour une musique moderne pensée uniquement en vue de la danse, souple, légère, d'une ligne mélodique précise et surtout construite sur des rythmes nets. Foin de la vérité dramatique, de la logique réaliste ou des intentions d'un compositeur en mal de problèmes psychologiques ! Trêve d'extases, d'anéantisements, de gestes mimiques ou d'attitudes grandiloquentes ! Nous voulons voir vraiment danser. On ne peut assurer l'existence de la danse qu'en dansant et non en parodiant la danse. Les anciens Grecs n'avaient pas trouvé mieux que de marcher pour prouver aux philosophes et aux sophistes l'existence du mouvement. De même, il faut danser pour prouver l'existence de l'art de la danse. Pour cela, il ne s'agit pas de remplacer les mouvements ordonnés selon la nature et la raison, par des faussemblants, par des gestes plus ou moins gracieux. « Les poses plastiques, a-t-on dit avec raison, sont à la danse, ce que la psalmodie d'un vieux chanteur usé est à la voix. » Or, si la danse veut rester la servante de la musique, c'est à ce travail d'esclave qu'elle devra se résoudre ; si, au contraire, elle tient à avoir la place d'honneur qui lui revient au cortège des Arts, fils d'Apollon, elle revendiquera la libre expansion des moyens qui lui sont propres, elle développera sa technique originale et ne demandera à la musique que le point d'appui nécessaire à l'équilibre de ses courbes, de ses bondissements, de ses envolés et de ses arabesques savantes.

L'exemple doit venir de MM. les Musiciens. Lorsqu'ils se seront rendu compte du rayonnement intense que dégage par elle-même la danse, lorsqu'ils auront présent à leur mémoire le tremblement de plaisir et d'émotion provoqué par l'art divin d'une Spessitzewa, d'une Pavlova, ils comprendront dans quelles conditions ils peuvent et doivent collaborer à l'éclat de ces miracles de l'art et de la vie.

RENÉ GIBAUDAN.

# LES THÉÂTRES

par Ch. TENROC

## THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES : CYCLE MOZART — DON JUAN.

Les Mozartiens nagent dans l'allégresse. A. Boschot, R. Hahn exultent. Ravi, M. Poincaré trouve par surcroît en Mozart un collecteur de taxes des plus actifs et des plus imprévus.

Après d'injustes indifférences et de prolongés oublis, le culte de Wolfgang s'est ranimé au point d'exagérer la dose. Gare aux indigestions de pâtés d'anguilles et aux réactions contre les festins-records dits de printemps !

Après le *Don Juan*, les *Noces de Figaro*, l'*Enlèvement au Sérail* des Viennois en tourisme, voici que la Société Universelle de Théâtre nous comble des mêmes lyrismes du « divin » organisés sous forme de cycle, j'allais dire de match cycliste en son honneur. Il est à remarquer que ce *Don Juan* mélodieux nous vient toujours en double. Il y a 50 ans, Faure et Michot s'y mesuraient en barytonnements concomitants. En 1896, l'Opéra et l'Opéra-Comique provoquaient de simultanées parallèles entre Maurel et Renaud.

Le voici à nouveau, après la troupe viennoise, campé au milieu d'un compagne de toutes les provenances assorties au hasard, sous la direction d'un chef allemand, en villégiature au Théâtre des Champs-Élysées ainsi nommé parce que sa frise apollonienne ne se dresse ni aux Enfers ni sur l'avenue triomphale.

Il est assez vain d'établir des comparaisons entre les Viennois d'hier et la troupe de crus divers qui, d'ailleurs congruement chante en italien — ce qui ajoute cent pour cent au charme harmonique de la partition. « *Carpe diem* », dit le philosophe ; c'est le trait d'une sagesse qui ne s'évertue ni à chercher le fin du fin, ni à découvrir le cheveu dans le potage.

Or, le potage servi aux Champs-Élysées fut appréciable. L'on aurait pu redouter un disparate qui, pour la gent moyenne, ne s'est pas trop manifesté. Une unité relative et sans rigueur, un équilibre qu'on pourrait dire européen et à peu près stable (Don Juan était incarné par le baryton Stable) conjuguèrent des internationalismes sympathiques. Résultat attestant les mérites individuels et collectifs des artistes attentifs à la baguette de M. Bruno Walter.

Ce *Don Juan* métissé ne nous électrisa ni plus ni moins que ceux d'hier et de jadis. Ses 27 numéros si variés de sentiments, ses 15 airs, ses 5 duos, ses 2 finales, sans compter son trio, son quatuor, son sextuor, forment un ensemble copieusement consensuel dont la plénitude absorbe le mouvement lyrique ; ses pures sérénités ne suffisent plus à pimenter nos nerfs. Un récitatif secco qu'accompagne le soutien sec d'un piano sec, traîne en

lenteur. Ça ne va plus à notre mécanique. Et je persiste à souhaiter, au lieu de cette monodie emperruquée, un simple et alerte dialogue parlé.

Quoi qu'il en soit, en dépit de Leporello qui proclame invariablement les mille et trois maîtresses de son maître, nous ne sommes pas plus fixés mathématiquement qu'au temps où Blaze et Deschamps en attribuaient 1883, Ferrier 2023, le texte italien 2061. Un point reste acquis : 1003 Espagnoles passèrent, si j'ose dire, sous les fourches caudines du fameux burlador de Sevilla. On prête aux riches. Qu'en pense-t-on à Marseille ?

Enfin, constatons que ce Lovelace, célèbre par sa vie de polichinelle, est parfaitement démodé (le costume dont on l'a affubé ici y contribue), et fort distant du milieu propice aux exploits du genre moderne. Type désuet qui de nos jours a pris des traits autrement suggestifs. Landru lui a donné le coup de grâce. Et l'ataxie locomotrice a remplacé, sans avantage peut-être, le bras vengeur de Commandeur. Ce Don Juan du boudoir nous semble pâle à côté de nos ineffables donjuanisants de barrière et de dancing.

Ce pauvre Commandeur aussi a bien vieilli, ce bonhomme dont Sardou faisait l'éloge : « En voilà un type heureux ! à huit heures il est vivant et à onze il a sa statue ! »

Beethoven attend encore la sienne. Et nos actuels Commandeurs règlent leurs comptes en brandissant les papiers bleus du percepteur.

Bref, *Don Juan* est bien le modèle de l'opéra-musée. Grâce à l'évolution, la lyre de Mozart a pris des formes d'alambic, de cornue ou de fer à gaudes.

Dirai-je quelques mots, pour cesser de divaguer, de l'interprétation ? Pour être strict, il m'est apparu que seule Mme Ritter-Clampi possède intégralement le secret du style de Mozart. Elle chante le rôle d'Elvire avec toute l'aisance subtile et le caractère musical qu'il comporte. Dans le rôle d'Anna, Mme Frida Leider s'avère cantatrice d'autorité et d'expérience. Elle appartient à l'Opéra de Berlin. Je n'ai nullement apprécié ses éclats de voix intempestifs qui semblent destinés à quérir les faveurs moyennes. On ne saurait nier cependant la beauté de son soprano dramatique. Mme Deslanges a montré de l'enjouement et du goût dans la charmante Zerline.

Du côté mâle, la palme revient à M. Kipnis dans le rôle en or de Leporello. Excellente voix de basse chantante, intelligence communicative, sens exact et mesuré de l'expression et de l'allure. M. Stable vient de la Scala de Milan. Nous l'avions apprécié déjà en 1924 sur cette même scène, sous la direction de M. Straram. Son Don Juan a du brio et du brillant ; la voix a du mordant. M. Maison est Américain ; il gratifie Don Ottavio du privilège de sa prestance et d'un organe solide. M. Bender, basse alle-



W. A. MOZART à l'âge de 11 ans  
D'après le tableau de Dominique Van den Smissen (1766).