Ballet Russe de Serge de Diaghilew

Paris
18 Mai – 10 Juin

London
14 Juin – 25 Juil

1926.

Romeo and Juliet – mus. Constant Lambert –
(La dernière création de Nijinska chez Diaghilew.) –

Noces – mus. Igor Stravinsky –

Pacific Palisades – 1963
B. Nijinska –

(ph. Henri Ma

BALLETS RUSSES.
Alice NIKITINA et Serge LIFAR dans *Roméo and J*

"ROMEO AND JULIET" IN BALLET FORM

TAMARA KATSAVINA et Serge Lifar

XIXe SAISON A PARIS

ORGANISÉE PAR

M. SERGE DE DIAGHILEW

THÉATRE SARAH-BERNHARDT. — Direction LES FRÈRES ISOLA

Gala du Jeudi 20 Mai 1926

PÉTROUCHKA

Scènes burlesques en quatre tableaux

Livret de Igor STRAVINSKY et Alexandre BENOIS

Musique de Igor STRAVINSKY

Décors et costumes de A. BENOIS

Chorégraphie de M. FOKINE

La Ballerine	Mme Lydia SOKOLOVA
Pétrouchka	MM. Léon WOIZIKOVSKY
Le Maure	Thadée SLAVINSKY
Le vieux Charlatan	Nicolas LEGAT
La Nourrice principale	Mme Lubov TCHERNICHEVA

Les Nourrices : Mmes DOUBROVSKA, GEVERGEVA, DEVALOIS, SOUMAROKOVA, KOMAROVA, FEDOROVA, VADIMOVA, BARASH

Les Cochers : MM. JAZVINSKY, PAVLOW, FEDOROW, WINTER, MICHAILOW

Le Marchand fêtard : M. GRIGORIEFF

Les Palefreniers : MM. KREMNEW, DOMANSKY

Les Tziganes : Mmes DANILOVA, MAIKERSKA

Danseuses de rue : Mmes CHAMIÉ, SAVINA

Premier Joueur d'orgue : M. CIEPLINSKY

Second Joueur d'orgue : M. STRECHNEW

Le Compère de la foire : M. HOYER

Le Montreur de lunettes : M. STEPANOW

Masques et Travestis : MM. TCHERKAS, HOYER II, STRECHNEW, CIEPLINSKY, IGNATOFF

Marchands, Marchandes, Officiers, Soldats, Seigneurs. Dames, Enfants, Bonnes, Cosaques, Agents de police, Montreurs d'ours, etc.

II

ROMEO AND JULIET

en ballet

Répétition sans décors en deux parties

Musique de CONSTANT LAMBERT

Peinture de MAX ERNST et JOAN MIRO. — Chorégraphie de B. NIJINSKA

La Chorégraphie de l'Entr'acte est de G. BALANCHINE

Rideaux exécutés par le Prince A. SCHERVACHIDZE

I

Mlle Alice NIKITINA

M. Serge LIFAR

M. Thadée SLAVINSKY, *professeur de danses*

Mlles DANILOVA, DOUBROVSKA, GEVERGEVA, SAVINA, MAIKERSKA, SOUMAROKOVA, MARKOVA, VADIMOVA, CHAMIÉ, KOMAROVA, FEDOROVA, KLEMETSKA, EVINA, BARASH

MM. TCHERKAS, KREMNEW, DOMANSKY, JAZVINSKY, FEDOROW, PAVLOW, HOYER, MICHAILOW, WINTER, CIEPLINSKY, HOYER II, STRECHNEW

T.S.V.P.

II

Juliet	Mlle Alice NIKITINA
Romeo	M. Serge LIFAR
La Nourrice	Mme Lydia SOKOLOVA
Pierre, domestique de Capulet	MM. Léon WOIZIKOVSKY
Le Professeur de danses, répétant Tybalt	Thadée SLAVINSKY
Pâris	Constantin TCHERKAS

Mmes DANILOVA, DOUBROVSKA, GEVERGEVA, SAVINA, MAIKERSKA, SOUMAROKOVA
MARKOVA, VADIMOVA, CHAMIÉ, KOMAROVA, FEDOROVA, KLEMETSKA, EVINA, BARASH
MM. KREMNEW, DOMANSKY, JAZVINSKY, FEDOROW, PAVLOW, FOYER, MICHAILOW,
WINTER, CIEPLINSKY, HOYER II, STRECHNEW

1. — L'action se passe à la leçon de danses des Ballets Russes.

Entrent Nikitina et Lifar, et s'aperçoivent qu'ils sont en retard. Ayant changé leurs habits pour des costumes de répétition, ils se précipitent au travail. Le professeur leur enseigne un pas de deux au cours duquel oubliant les pas réglés, ils ne cachent plus leurs amours. Les camarades scandalisés les séparent et entraînent les amoureux vers la salle du théâtre où une répétition va commencer.

2. — Préparation pour la répétition de Romeo and Juliet.

I. — Première rencontre de Romeo et Juliet au bal des Capulet.
II. — La nourrice et Pierre, domestique de Capulet.
III. — Duel de Romeo et de Tybalt.
IV. — Scène du balcon.
V. — Entrée de Pâris accompagné de musiciens, venant chercher Juliet, sa fiancée.
VI. — La mort de Juliet.

Le rideau tombe devant les artistes enthousiasmés qui imitent les mouvements des héros du drame et applaudissent. Sur leurs acclamations, le rideau se lève, mais les morts ont disparus. Les artistes montent en scène et se mettent à la recherche de Romeo et Juliet.

Les amoureux prennent la fuite en avion.

III

LES BICHES

Ballet en un acte
Musique de Francis POULENC
Rideau, décor et costumes de Marie LAURENCIN
Chorégraphie de B. NIJINSKA
Décor exécuté par le Prince A. SCHERVACHIDZE
Costumes exécutés par Mme Vera SOUDEIKINE

Rondeau :
Mmes DOUBROVSKA, MAIKERSKA, DEVALOIS, GEVERGEVA, VADIMOVA, SOUMAROKOVA,
CHAMIÉ, KOMAROVA, SAVINA, FEDOROVA, BARASH, EVINA

Chanson dansée :
MM. Léon WOIZIKOVSKY, Serge LIFAR, Thadée SLAVINSKY

Adagietto :
Mlle Alice NIKITINA

Jeu :
Mlle Alice NIKITINA
MM. Léon WOIZIKOVSKY, Serge LIFAR, Thadée SLAVINSKY et l'ensemble

Rag Mazurka :
Mme Lydia SOKOLOVA. — MM. Léon WOIZIKOVSKY, Thadée SLAVINSKY

Andantino :
Mlle Alice NIKITINA. — M. Serge LIFAR

Chanson dansée :
Mmes Lubov TCHERNICHEVA, Alexandra DANILOVA

Final :
Mmes Alice NIKITINA, Lubov TCHERNICHEVA, Lydia SOKOLOVA, Alexandra DANILOVA
MM. Léon WOIZIKOVSKY, Serge LIFAR, Thadée SLAVINSKY et l'ensemble

Chef d'orchestre M. Roger DESORMIÈRE
Orchestre de l'ASSOCIATION DES CONCERTS PASDELOUP
Régisseur Général M. Serge GRIGORIEFF

T.S.V.P.

4

Эти штучки разбрасывались во время скандала теми художниками, которые его устроили

PROTESTATION

Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. Il n'est pourtant pas d'année qui n'apporte la soumission d'un homme qu'on croyait irréductible aux puissances auxquelles il s'opposait jusqu'alors. Peu importent les individus qui se résignent à ce point à en passer par les conditions sociales, l'idée de laquelle ils se réclamaient avant une telle abdication subsiste en dehors d'eux. C'est en ce sens que la participation des peintres Max Ernst et Joan Miró au prochain spectacle des Ballets russes ne saurait impliquer avec le leur le déclassement de l'idée *surréaliste*. Idée essentiellement subversive, qui ne peut composer avec de semblables entreprises, dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves

DAILY MAIL
~~[illegible]~~
19 MAI 1926.

AMAZING SCENE AT PARIS THEATRE

YOUTHS WITH HOWLS & WHISTLES HOLD UP RUSSIAN BALLET PERFORMANCE.

STRUGGLE WITH POLICE.

BILLS PRINTED IN BLOOD-RED INK RAINED ON HEAD OF AUDIENCE.

Pandemonium reigned for a while in the Sarah Bernhardt Theatre, Paris, last night, when a gang of youths with shrill whistles and howling held up the opening performance of M. Serge Diaghilew's Russian ballet in "Romeo and Juliet."

The police were called in and amid great tumult ejected the disturbers who, it is gathered, had taken exception to certain of the artists responsible for the scenery.

A full account is given by the Dramatic Critic in Page 5.

4

A

et les révoltes de la famine physique et intellectuelle.

Il a pu sembler à Ernst et à Miró que leur collaboration avec Monsieur de Diaghilew, légitimée par l'exemple de Picasso, ne tirait pas à si grave conséquence. Elle nous met pourtant dans l'obligation, nous qui avons avant tout souci de maintenir hors de portée des négriers de toutes sortes les positions avancées de l'esprit, elle nous met dans l'obligation de dénoncer, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale.

On sait que nous ne faisons qu'un cas très relatif de nos affinités artistiques avec tel ou tel. Qu'on nous fasse l'honneur de croire qu'en mai 1926 nous sommes plus que jamais incapables d'y sacrifier le sens que nous avons de la réalité révolutionnaire.

Louis ARAGON — André BRETON

and Juliet."

The police were called in and amid great tumult ejected the disturbers who, it is gathered, had taken exception to certain of the artists responsible for the scenery.

A full account is given by the Dramatic Critic in Page 5.

PARIS-MIDI
8, RUE LAMARTINE
19 MAI 1926

La bagarre aux Ballets russes

M. André Breton nous expose le point de vue des surréalistes

La répétition générale des Ballets russes, hier soir, a été le... théâtre d'une bataille va la manière de celle d'*Hernani*.

Au moment où le rideau se levait sur « l'évocation chorégraphique » de *Romeo and Juliet*, une bordée de sifflet jaillit tandis que des papillons blancs tourbillonnaient des galeries jusqu'à l'orchestre.

C'étaient les « surréalistes » révolutionnaires, disciples de MM. André Berton et Louis Aragon, qui manifestaient ainsi leur mécontentement de voir deux fidèles — les peintres Max Ernst et Jean Miro — participer à un spectacle qu'ils estiment à la fois « aristocratique » et « commercial ».

On a lu que des sifflets on était passé aux coups et que deux surréalistes avaient été contraints d'exposer leur... doctrine au poste de police.

La pensée contre l'argent

Nous avons vu, ce matin, M. André Berton, qui a bien voulu nous préciser le sens de la manifestation de son groupe.

« Max Ernest et Jean Miro, nous dit-il, ont suivi un fâcheux exemple. Ils ont pactisé avec les puissances d'argent.

« Ils ont réglé la mise en scène d'un spectacle commercial ; baissé le rideau d'un décor; autorisé qu'on reproduise leurs tableaux sur la scène...

Permettez-moi, d'ailleurs, de vous répéter ce que dit le manifeste que nous avons lancé, cette nuit dans la salle, et vous comprendrez :

Il n'est pas admissible que la *Pensée* soit aux ordres de *l'argent*.

Il n'est pourtant pas d'année qui n'apporte la soumission d'un homme qu'on croyait irréductible.

Peu importe les individus qui se soumettent, l'idée subsiste : idée essentiellement subversive qui ne peut composer avec de semblables entreprises, dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves et les révoltes de la *Famine* physique et intellectuelle.

— Recommencerez-vous ?

— Non. Le geste d'hier nous suffit. Tout est donc pour le mieux... pour les « surréalistes » et pour les Ballets.

EXCELSIOR
19 MAI 1926

UNE BAGARRE DANS LA SALLE A LA PREMIÈRE DES BALLETS RUSSES

Si la musique adoucit les mœurs, il semble, au contraire, que la peinture les exaspère. Du moins est-on admis d'en juger ainsi après la première représentation des Ballets russes donnée hier soir au théâtre Sarah-Bernhardt.

On avait annoncé, d'ailleurs, que la « création » de « *Romeo and Juliet*, répétition sans décors, en deux parties, musique de Constant Lambert, peinture de Max Ernst et de Joan Miro, chorégraphie de B. Nijinska » n'irait point sans tumulte, rendant difficile, pourtant, de l'imaginer tel qu'il se manifesta.

A peine le rideau achevait-il de se lever que le premier accord de l'orchestre se continuait dans la salle par la dissonance suraiguë d'une cinquantaine de sifflets à roulettes, accompagnée d'une basse de claqueurs et de hurlements variés. Une surprise d'abord. Puis de la gaîté. Mais comme le bruit persistait couvrant l'orchestre, le public protesta : « Taisez-vous !... Assez !... A la porte !... Qu'on les sorte !... » Rien n'y fit. La salle alors, après un bon quart d'heure de patience relative, se fâcha. Et ce fut un mauvais quart d'heure pour les manifestants. A la vérité, ils frappèrent les premiers sur leurs contradicteurs, mais la bataille ne tourna pas à leur avantage. Les gardes et les agents, en effet, qui les évacuèrent les amenèrent fort mal en point aux environs du contrôle. Une vingtaine, les yeux pochés et le nez saignant, furent expulsés. Et le calme se rétablit.

Seul un jeune homme, la main dans son gilet, la tête rejetée en arrière, très napoléonien, invectivait la salle du haut d'une avant-scène du deuxième balcon. Que disait-il ? Les mots se perdaient dans le bruit. Quand on entendit, on s'aperçut que ce Napoléon n'était qu'un petit-fils de Cambronne.

La raison de tout ce bruit ? Une « protestation », imprimée en rouge et jetée à profusion dans la salle, du haut de la dernière galerie proclamait que les « peintres surréalistes », phalange à laquelle appartenaient les peintres aujourd'hui dissidents, Max Ernst et Joan Miro, les deux décorateurs de *Romeo and Juliet*, « ne peuvent composer avec de semblables entreprises, dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale, les rêves et les révoltes de la famine physique et intellectuelle ».

Lisez que les surréalistes n'admettent pas que leurs adeptes commercialisent leur « art ».

Interrogé à la sortie sur l'état des éclopés, le commissaire de police déclarait :

« — Oui, ils ont été solidement « arrangés » ; mais, cette fois, mes hommes n'y sont pour rien !...

AVENIR
19 MAI 1926

Les "SURREALISTES" aux Ballets russes

Une fois de plus les ballets russes de Serge de Diaghilew reviennent à Paris. Et une fois de plus ils vont, sinon nous dérouter, du moins nous surprendre.

Serge de Diaghilew qui, le premier, fit dresser sur la scène, — et sur celle de l'Opéra ! — des décors fauves et cubistes de Picasso, Derain et Matisse, ce soir même va jouer dans des décors de peintres surréalistes.

Avec *Barabau*, de Rieti (décors d'Utrillo), la *Pastorale*, d'Aurie (décor de Pruna) et le *Jack*, d'Erik Satie (décor de Derain), à côté de tout son répertoire ancien et « moderne », Diaghilew livrera au public la *Roméo and Juliet*, de Constant Lambert, avec les décors surréalistes de Joan Miro et de Max Ernst dont une exposition nous révéla les œuvres.

Les surréalistes, comme beaucoup de jeunes écoles, avaient commencé par lancer des manifestes. Ils annonçaient la revue « la plus scandaleuse » de l'époque. Une fois de plus, on se répétait le mot de Jules Renard :

— L'essentiel n'est pas d'écrire une œuvre nouvelle, mais une petite plaquette de dix pages dans laquelle on crie en injuriant et en insultant qu'on va faire du nouveau.

Mais les surréalistes firent mieux que des manifestes abstraits. Il serait oiseux d'expliquer ici leurs tendances ; et peut-être, comme les premiers cubistes, pensent-ils que l'artiste, s'ils admettent encore ce mot, doit comprendre ou sentir intuitivement, sub ou surconsciemment, le surréalisme, qui, par définition, « est au réalisme ce que le surhomme est à l'homme ».

M. Robert Desnos, qui fut un des premiers *surréalistes*, a écrit de M. Max Ernst, un des auteurs des décors de ce soir : « *Les yeux caves de Max Ernst estiment les cavernes où s'amusent les statues et où s'inscrivent les maximes de sa muse : Ernestine.* »

Bravo ! Voilà en quelques lignes ironiques la satire de toute la critique psychologique sur la peinture.

Ainsi Jarry, naguère, sapa-t-il les pièces romantiques avec *Ubu-Roi* que l'on n'a pas plus compris à l'époque qu'on ne pense, aujourd'hui, comprendre des poésies comme celle de M. Eulard, par exemple :

Dévoré par les plumes et soumis à la mer,
Il a laissé passer son ombre dans le vol
Des oiseaux de la liberté
Il a laissé
La rampe à ceux qui tombent sous la pluie,
Il a laissé leur toit à ceux qui se vérifient.

Son corps était en ordre.
Le corps des autres est venu disperser
Cette ordonnance qu'il tenait
De la première empreinte de son sang sur terre.

Ses yeux sont dans un mur
Et son visage est leur lourde parure.
Un mensonge de plus du jour
Une nuit de plus, il n'y a plus d'aveugles.

Ne voyez pas là du Mallarmisme attardé, de l'Apollinarisme évolué ou de l'ironie à la Picabia. C'est plus profond. C'est la réplique équilibrée, française ou internationale au freudisme, et qu'un poème ou un « tableau » isolés ne vous feront pas comprendre.

Le surréalisme est une sorte de surreligion surscientifique, et dont la première grande manifestation officielle aura lieu dans le cadre sans cesse renouvelé des ballets russes.

Attendons en souriant les commentaires, ô commentaires...

Michel GEORGES-MICHEL.

Русскій балетъ

РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Какъ извѣстно пожаръ способствовалъ много къ украшенію Москвы. Скандалъ въ театрѣ еще больше способствуетъ успѣху антрепризы. Скандалы эти влекутъ жадную до сенсацій публику въ театръ. Произведеніе, «вызвавшее» скандалъ, отходитъ на второй планъ и смотрится раз сѣянно въ ожиданіи «событій». Я помню съ какимъ трудомъ можно было достать билетъ на «Полдень Фавна», освистанный публикой перваго представленія, и какъ заинтересованные скандаломъ «Свящ енной Весны» зрители ломились въ театръ. Теперь очередь за «Ромео и Джульеттой». Финансовый успѣхъ ея обезпеченъ, что и требовалось доказать.

А художественный?

«Ромео и Джульетта» — «исторія одной репетиціи». На сценѣ — «проходитъ» балетъ, и два главныхъ артиста влюблены другъ въ друга. Это Алиса Никитина и Сергѣй Лифарь. Славинскій изображаетъ балетмейстера.

Подлинный балетмейстеръ этой милой вещицы — Бронислава Нижинская. Она была срочно вызвана Дягилевымъ въ Монте - Карло для постановки этого балета и справилась съ нимъ въ три недѣли — своего рода рекордъ! Сейчасъ она находится въ Буэносъ - Айресѣ, гдѣ занята мѣсто балетмейстера въ театрѣ «Колоннъ».

Спѣшки въ постановки «Ромео и Джульетта» — не замѣтно: все обдумано, детально разработано и приведено въ равновѣсіе. Хореографія удачно чередуется съ мимическими сценами и со сценической игрой. Уже то хорошо, что балетикъ этотъ не скученъ, какъ напримѣръ скучны и однообразны для меня «Матросы», въ которыхъ «матлоты» преподносятся безконечно на протяженіи трехъ картинъ подъ разными видами и со усами.

Въ первой картинѣ «Ромео и Джульетты» изображенъ «классъ»: артисты, въ рабочихъ костюмахъ, дѣлаютъ «экзерсисъ» «у палки»: кто развязываетъ ленточки у башмаковъ, кто болтаетъ, кто рѣзвится. Костюмы, какъ и подобаетъ быть рабочимъ костюмамъ, неинтересны для публики: они просты и въ нихъ преобладаютъ черные, бѣлые и сѣрые цвѣта; это довольно монотонно и не веселитъ глазъ. Впрочемъ это отсутствіе яркости, краски, свѣта, становится какъ бы традиціей дягилевскихъ постановокъ: вспомнимъ «Свадебку» — всю сѣрую, черную и бѣлую. Съ появленіемъ на сценѣ запоздавшихъ «премьеровъ», повторяющихъ свою партію, занавѣсъ падаетъ. Артисты проходятъ передъ занавѣсомъ, какъ бы направляясь въ свои уборныя. Этотъ уходъ сдѣланъ Нижинской интересно: танцовщицы и танцовщики по до рогѣ дѣлаютъ нѣсколько па, толкаютъ другъ друга, спорятъ, рѣзвятся. Это ре ально (не даромъ же балетъ посвященъ сверхъ — реализму) и вмѣстѣ съ тѣмъ сценично.

Передъ второй картиной занавѣсъ подымается настолько, чтобы публикѣ видны были однѣ ноги до колѣнъ артистовъ. Это цѣлая выставка щиколодокъ, икръ, ступеней; ноги эти двигаются суетятся, бѣгаютъ. Пріемъ немного мюзикъ - холъ ный, но забавный. Занавѣсъ подымается окончательно: на сценѣ репетируютъ эпизоды шекспировской драмы: — балъ у Капулетти, любовная сцена Ромео и Джульетты (прекрасно, находчиво и изящно поставленная Нижинской, самое лучшее мѣсто балета), дуэль, и наконецъ, сцена у смертнаго ложа Джульетты. За тѣмъ Ромео переодѣвается и уноситъ на рукахъ Джульетту. И всѣ зрители расходятся.

Я отдаю дань восхищенія таланту Нижинской. Сдѣлать изъ такого «сверхъ - реальнаго» сюжета зрѣлище не скучное, а интересное, порою изящное, порою не лишенное юмора — задача не легкая, но она съ ней справилась. Ей предстояло побѣдить скуку реализма, скуку, которая всегда навѣваетъ всякая «изнанка», скуку безъ красочности, скуку обыденности, скуку «подкладки» блестящей театральной жизни, съ ея декораціями, костюмами, свѣтомъ, музыкой и танцами. «Кухня» искусства, такъ всегда тщательно скрываемая отъ взоровъ и нездороваго любопытства публики, та подоплека, которая обыкновенно ревниво оберегается отъ зрителя, здѣсь вся наружу. Оперировать съ такимъ скуднымъ матеріаломъ, и оперировать удачно, можетъ только большой художникъ.

Дягилевъ показывалъ раньше публикѣ роскошные цвѣтистые ковры, восторка («Шехеразада», «Игорь»), прелестные гобелены («Павильонъ Армиды»), узорочную пестрядь («Священная Весна», «Жаръ Птица»), шелка и бархатъ 18-го вѣка («Спящая Красавица»). Все это переливалось тысячью красокъ, все это горѣло, сіяло и блестѣло подъ огнями софитовъ и рампы: все это отрывало насъ отъ скучной, реальной жизни и переносило въ волшебное царство свѣта, звуковъ красокъ и пластическихъ образовъ. И вдругъ — онъ перевернулъ всѣ эти ковры, гобелены и бархаты и смѣло показалъ намъ скучнѣйшую изнанку этихъ тканей, веревочную или бумажную ихъ основу. И мы, какъ наши библейскіе прародители, оказались изгнанными изъ солнечнаго рая и ввергнуты въ безрадостный сверхъ - реализмъ темной повседневной жизни.

Но вернемся къ балету. О «декораціяхъ» и костюмахъ говорить не стоитъ. Занавѣсъ, на которомъ нѣсколько запятыхъ и кляксъ, который съ такимъ же успѣхомъ сдѣлалъ бы любой помощникъ помощника декоратора, даже не принадлежащій къ цеху «сюрреалистовъ», есть просто «пустое мѣсто», и, право «буржуазному искусству» не стоило привлекать къ своему «капиталу» этихъ пигмеевъ, отрежиссировавшихъ такъ удачно свой «шумъ».

Музыка Ламбера ритмична — и это ея главное достоинство. Въ партитурѣ есть остроумныя мѣста, отвѣчающія ироніи или комизму ситуаціи. Мелодическая изобрѣтательность довольно бѣдна и не высокаго качества.

Большимъ успѣхомъ пользуется въ этомъ балетѣ Алиса Никитина и Сергѣй Лифарь. Этотъ молодой танцовщикъ сдѣлалъ большіе успѣхи съ тѣхъ поръ, какъ я его видѣлъ послѣдній разъ. Изъ робкаго талантливаго юноши онъ превращается въ артиста, начинающаго сознательно творить образы.

В. Свѣтловъ.

7, RUE
1er JUIN 1926

LES SOIRÉES DE PARIS

Par René WISNER

Les ballets russes se sont installés chez les frères Isola, au Théâtre Sarah-Bernhardt. Lorsque la toile se lève sur *Roméo and Juliet*, quelques jeunes hommes font rouler des sifflets. Ce sont les chefs-d'œuvre du genre. Ils retentissent avec un éclat déchirant et font plus de bruit qu'une locomotive. D'abord, les spectateurs se disent : « C'est une scène dans la salle, il n'y a plus une pièce, et même un ballet, où il n'y ait une scène dans la salle. C'est la mode. »

Un des frères Isola

Mais des jeunes gens lancent, des galeries, des manifestes qui volent comme des papillons, et viennent s'abattre sur les balcons et les orchestres. C'était un début amusant et fort bien réglé. Hélas ! des spectateurs veulent faire taire les locomotives. Bientôt des remous se produisent, des pugilats éclatent, des coups de poing sont échangés, le chahut s'accélère, devient homérique, des sergents de ville interviennent et y mettent le comble.

Un jeune homme s'assied sur le rebord d'une avant-scène. Il crie : « Je vous emmielle... je les emmielle. » Dix personnes s'efforcent à lui faire abandonner son perchoir. A peine ont-elles délogé ce petit Hercule qu'il revient à son poste de combat. Enfin, contre tant d'assaillants, il succombe.

Un calme relatif succède à cette tempête. Cependant, de temps en temps, un cri se fait encore entendre. Et les Anglais, les Américains, les Suédois, les Norvégiens, les Russes, les Danois qui remplissent la salle du Théâtre Sarah-Bernhardt, sont interloqués, ils ne comprennent pas, et peut-être ne comprendront-ils jamais que cette cacophonie, c'était une querelle de famille ; que Montparnasse était descendu place du Châtelet, et que tout s'arrangera demain ou après-demain, au Dôme ou à la Rotonde, que tout finira par une tournée générale où personne ne sera battu, et qu'ils auront vu jouer devant eux, sous une forme différente, il est vrai, et infiniment plus bruyante : *Beaucoup de bruit pour rien.*

***

Au Palais-Royal, M. Gustave Quinson présente *Au premier de ces Messieurs*, de MM. Yves Mirande et Mouëzy-Eon. Comme vous le voyez, le premier de ces Messieurs est le frère Yves. Il est parti pour le bout du monde, paraît-il, et son collaborateur, lui, s'est contenté de filer pour le Maroc. Les auteurs ont le droit de n'être pas dans la salle ni dans les coulisses le jour de leur générale, puisqu'ils sont un peu dans la situation d'un mari dont la femme accouche. Que l'enfant se présente bien ou mal, qu'y peuvent-ils ? Ils le regardent venir sans dire un mot, sans faire un geste. Leur rôle n'est-il pas terminé ? Et lorsque leurs amis s'approchent d'eux pour les féliciter, ils disent modestement : « Alors, vraiment, notre petit dernier vous plaît ?... Nous croyons, en effet, qu'il est bien constitué... Il aura la vie dure... Nous nous sommes mis à deux, et peut-être à trois pour le faire... Il nous a donné beaucoup de peine... Enfin, maintenant, heureusement, il marche tout seul ! »

M. Gustave Quinson reçoit donc ses invités sans être entouré de Mirande et de Mouëzy. Il est un joueur heureux Se présente-t-il à une table où tout le monde a eu la poisse, dès qu'il s'est installé dans son fauteuil, la veine revient, elle accourt même au galop ; il taille sans répit, abat des neuf, et les jours de guigne, des huit, continue sans sourciller sa partie, ayant toujours foi en sa veine, en son étoile ; et lorsqu'il a fini une partie, il en recommence aussitôt une autre où il est toujours aussi chançard ; et depuis bien des années il taille et retaille, abat des jeux invraisemblables, et ne s'arrête que pour préparer une nouvelle pièce, un nouveau succès, une nouvelle trois centième.

***

MM. Rolf de Maré et Daven donnent *La Revue de Paris*, de Rip. Dans le hall du Théâtre des Champs-Elysées, des vitrines sont remplies d'objets d'art, des autos sont exposées sur des estrades et des poupées sont étalées sur des chaises. Le monde du music-hall et du théâtre, l'acrobate et la sociétaire de Molière, la danseuse et l'ingénue, l'homme-serpent et cet autre serpent : le gros critique, y sont réunis. Le Tout-trapèze et le Tout-je-ne-sais-pas-monrôle ne font plus qu'un. A la hauteur du premier étage, un jazz hurle. Un basson ressemblant à un cor de chasse s'enroule autour du buste de son propriétaire, et sa gueule de cuivre brillante et monstrueuse lance des notes splendides.

Mais la joie et le chef-d'œuvre de cethée, âtr c'est le plafond de Maurice Denis. Ses vierges tenant dans leurs mains diaphanes des guirlandes de fleurs, ces êtres presque immatériels qui jouent du violon ou du violoncelle, ces couleurs discrètes qui chantent, toute cette douce splendeur aérienne, tout ce paradis, ce ciel habité par des muses, nous obligent quelquefois à oublier ce qui se passe sur la scène.

Cependant, si ces muses pouvaient parler, rappelleraient-elles qu'elles ont déjà vu comédies, opéras, scketches, attractions de toutes sortes ? Diraient-elles que tout se transforme et change, et qu'aujourd'hui Rip montre à leurs yeux éblouis, Paris qu'elles habitent, mais ne connaissent point, et que, d'avoir entendu évoquer et vanter par Signoret la ville splendide, leur donne envie de faire l'école buissonnière, d'abandonner leur plafond, et de se promener dans l'avenue Montaigne, laquelle aboutit à l'avenue des Champs-Elysées d'où l'on voit l'Arc-de-triomphe qui est bien le plus beau décor, le plus magnifique truc de pierre, le clou le plus haut, le plus réussi, le plus hardi, le « numéro » le plus sensationnel que directeurs, managers, décorateurs, metteurs en scène, et même architectes et sculpteurs, aient jamais rêvé et réussi.

Un des auteurs de *Au premier de ces Messieurs*

RENÉ WISNER.

8

CANDIDE
HEBDOMADAIRE
10 JUILLET 1929

LA MUSIQUE

La saison des Ballets Russes

Vingt ans de direction heureuse ont enrichi Serge de Diaghilew d'une âme de philosophe. Il a donc « encaissé » fort élégamment les dures intrigues formulées sur sa saison actuelle. Mais une seule chose le contrarie. Il supporte impatiemment qu'on le chicane sur ses goûts musicaux, sur le choix de ses partitions et sur la façon matérielle dont elles sont exécutées. « Je ne suis pas, dit-il, un directeur de concerts symphoniques, je m'occupe de chorégraphie : occupez-vous donc de ma chorégraphie et de mes danseurs ! »

Il est certain que si l'on réfléchit à la somme de travail, de courage, d'abnégation et de talent que dépensent chaque jour les balletines et les danseurs de la troupe russe pour interpréter l'extraordinaire répertoire qu'on leur impose, on se sent immédiatement porté, non seulement à l'indulgence mais à l'admiration. Mais, hélas! il est tout à fait impossible de séparer dans un effort comme celui-ci la musique de la danse.

Qu'il le veuille ou non, le maître de ballet est l'esclave de la musique. Nous savons que cet esclavage l'humilie et qu'il s'efforce d'en nier l'existence, mais la réalité est là pour le confondre. Les faits essentiels des Ballets Russes, ce furent, en leur temps, Borodine, Rimsky, Debussy ou Ravel. Ce fut ensuite, et c'est encore Igor Strawinsky, utilisé à l'état pur ou en sous-produits. Voilà les forces vives qui ont galvanisé les Pokine, Tes Nijinski, les Massine et les Nijinska. Voilà le fondement solide de toute l'œuvre de Diaghilew. Malgré toute l'ingéniosité de leurs théories, les chorégraphes demeurent les obligés des compositeurs.

On l'a bien vu, cette année encore, en comparant les deux créations d'esprit à peu près semblable du nouveau maître de ballet de la maison, le jeune Georges Balanchine. Le thème scénique de *Barabau* n'était assurément pas plus riche que celui de la *Pastorale*. Il était, au contraire, beaucoup moins varié et moins pittoresque. Pourquoi donc Balanchine nous a-t-il, dans le premier cas, ébloui par la vivacité drue et serrée d'une infinité de trouvailles plastiques, alors que dans le second sa verve est devenue soudain lente et laborieuse? Tout simplement parce que la musique de *Barabau* est de Riu, qui a le don de la volubilité, de la fraîcheur, de l'allégresse et de la vie ardente, alors que le musicien de *Pastorale* est ce pauvre Georges Auric, enfant prodige honoré, désorienté par le succès malsain d'une carrière artificielle, troublé par des hommages hyperboliques, affolé par les pirouettes acrobatiques de son entraîneur Jean Cocteau, prisonnier de formules et de gageures et condamné à ramer dans une galère où il n'avait rien à faire et où il perd un temps précieux. Sa dernière partition est à cet égard tout à fait révélatrice. La qualité et la provenance des encens contradictoires qu'il a flairés à cette occasion doivent lui donner à réfléchir. Si vraiment le ballet burlesque et trivial est sa seule vocation, si réellement son dernier ouvrage est l'aboutissement éclatant d'une lente ascension, il faut en conclure que j'ai fait jusqu'ici à ce jeune musicien plus de crédit que ses thuriféraires, puisque je me résigne moins facilement qu'eux à lui assigner un aussi médiocre idéal.

Un petit festival Satie — infiniment modeste — fut le dernier effort de la saison. Une reprise de *Parade* et la création d'un petit ouvrage posthume orchestré par Darius Milhaud en firent les frais. Il y a là un hommage dont la valeur sentimentale dépasse la portée artistique. Ce *jack in the box* n'est que la réunion de quelques pages anciennes fort sages et, hélas! fort insignifiantes de l'auteur de *Socrate*. Elles ont servi ici de prétexte à quelques danses très classiquement réglées, mais ne nous apportant vraiment aucune révélation.

Quant à *Parade*, cette fantaisie de music-hall insuffisamment transposée nous a fait bénir les voies mystérieuses de la Providence qui ont permis à Jean Cocteau de trouver son chemin de Damas au moment où le péché d'orgueil allait le perdre. Il était temps que l'humilité chrétienne apaise l'inquiétante exaltation d'un auteur qui a écrit de son œuvre : « *Parade* est une lucarne ouverte sur ce que devrait être le théâtre contemporain! »

Emile VUILLERMOZ.

Les lettres nouvelles
18 rue d'Odessa
Juillet 1929

Chronique des Temps Nouveaux

LES BALLETS RUSSES ET L'ART D'AVANT-GARDE

Diaghilew

La venue des Ballets russes à chaque saison d'été est un enchantement pour les artistes soucieux d'évolution et désireux de connaître l'Art d'avant-garde proprement dit. Seules des Compagnies étrangères peuvent se permettre de réaliser cet esprit moderne, au grand mépris des foules et de l'argent. Indépendamment donc de leur répertoire composé d'œuvres classiques et romantiques, les Russes — comme les Suédois d'ailleurs — se font une joie de présenter des Nouveautés.

Cette année, la Compagnie de Serge de Diaghilew nous a gratifiés de primeurs du meilleur choix et en nombre considérable. C'est ainsi qu'elle nous a permis de connaître Roméo and Juliet — Pastorale — Barabau — Zéphir et Flore — Jack in the Box, etc. Le répertoire romantique seul était représenté par les Sylphides de Chopin, dans un nouveau décor de Braque. Parmi les œuvres connues, nous avons retrouvé Pulcinella — Pétrouchka — Noces — Les Biches — Parades, etc.

Dans ces seules dernières œuvres, comme il serait déjà difficile de faire un choix tant elles sont diversement agréables!... On entendrait *Pulcinella* sans se lasser ; cette œuvre spirituelle de J. B. Pergolèse arrangée par Stravinsky, est d'une délicatesse de touche qui étonne et séduit. Picasso y a ajouté la note d'un pré-cubisme hésitant et comme respectueux encore du Passé. Les Biches de Poulenc, ballet inspiré des attitudes héraldiques et de la peinture exsangue de Marie Laurencin, est d'une composition si harmonieuse et si tendrement colorée qu'on le reverrait toujours avec joie. Sa valeur psychologique d'ailleurs est énorme ; c'est toute l'âme de la Femme qui se trouve incluse et stylisée ici. Comme le conflit des sexes paraît simple en cette œuvre! Deux grands artistes russes ont, composé par « *leur réplique vivante au tableau* » un pur émerveillement de couleur et d'attitudes dignes de Marie Laurencin.

Avec « *Parade* » nous vivons au cœur même d'Erik Satie et de Picasso. Cette œuvre que nous connaissons tous et qui défend si bien sa réputation, semble marquée par Picasso d'un cubisme plus accentué et qui, somme toute, n'ajoute rien à l'esprit terriblement parodique du musicien... mais c'est avec « Jack in the Box » (décors de Derain) que nous pénétrons le meilleur esprit de Satie. Le thème est d'une cocasserie inimaginable. Son ironie se montre là d'une qualité supérieure et tout à fait exceptionnelle. Il tranche dans le vif avec un esprit incisif. Rien ne lui échappe. Lyrisme, grandiloquence, flatulences musicales, etc. Il sait réduire à néant les plus vertigineuses pensées, Erik Satie fait penser souvent à Corbière, au Corbière de « *Ça* » et de « *Raccrocs* ».

« *Roméo and Juliet* » de Constant Lambert serait une œuvre d'un verisme plus dépouillé. Teintée d'une ironie très grave, elle se joue sans décor « à la Shakespeare », présentant tour à tour une répétition de travail et un essai de composition du drame de Roméo, d'un humour tout à la fois glacial et amusant.

« *Barabau* » inspiré de Maurice Urillo dans la note des pochades villageoises avec contrastes funèbres et légèrement nuancé

CANDIDE
10 JUIN 1926

LA MUSIQUE

La saison des Ballets Russes

Vingt ans de direction heureuse ont enrichi Serge de Diaghilew d'une âme de philosophe. Il a donc « encaissé » fort élégamment les dures intrigues formulées sur sa saison actuelle. Mais une seule chose le contrarie. Il supporte impatiemment qu'on le chi-
[illegible] sur le choix de

Les lettres nouvelles
15 rue d'Odessa
Juillet 1926

d'italianisme, plaît et inquiète par cet intimisme émotif, puéril un peu hallucinant, qu'on retrouve dans les œuvres d'Utrillo et qui fait penser aux dessins d'aliénés dans les collections de Paychiâtres.

Quant *aux Sylphides* d'après Chopin, c'est la grâce même qui se donne libre cours dans l'élan interrompu et brisé de la vie. Braque a peint là, un décor harmonieux rehaussé de tons orangés poignants comme une synchronie d'automne. Dans ce ballet romantique, les Russes s'affirment aussi beaux danseurs qu'ils sont excellents artistes de composition. Dans la danse même et les attitudes, c'est toute la mélancolie native et profonde de Chopin que nous retrouvons, exprimée par les inflexions graciles, les génuflexions lentes et les entrelacements douloureux des bras qui semblent tressaillir de toutes les affres de la peine.

Des artistes merveilleux comme Woizikovsky, Serge Lifar, Lydia Sokolova, Idzikovsky, Alice Nikitina firent de ces galas un triomphe.

Tous ces spectacles d'art nouveau sont passionnants d'intérêt. Ils offrent d'abord un sûr attrait des thèmes anciens dans des décors renouvelés, en tenant compte très exactement de l'esprit de l'époque. Ils stimulent ce dévouement au passé qu'on doit avoir par l'admiration la plus compréhensive qui soit. Ils marquent en plus l'évolution moderne par l'initiation aux idées curieuses du présent. Enfin ils prêtent leur art aux sujets les plus étonnants et aux audaces les plus vives, décelant ainsi leur goût de jeunesse pour les tentatives hardies. Le seul reproché qu'on pourrait leur faire sans doute, est qu'ils abusent peut-être des procédés du cubisme au détriment d'autres Ecoles également intéressantes, comme le Pointillisme, le Synchromisme, le Dadaïsme même le Futurisme si puissant, si fertile, si riche d'idées. S'en tenir aux manifestations localisées de quelques modernes, tels Cocteau, Stravinsky, Satie, Auric, Braque, Picasso, Utrillo, etc. me paraît une erreur ou une restriction volontaire du champ d'envergure.

Dans « *Romeo and Juliet* » par exemple, c'est une excellente et nouvelle tentative de synthèse qui fut tentée. Elle déclancha au soir de la première, une bataille rangée d'habits noirs par suite de rivalité d'écoles. Les figures elliptiques des auteurs, peintes en décor eurent peut-être le don d'exacerber certains inquiets! Ces figures des auteurs sont inutiles puisqu'elles synthétisent à l'extrême devant un public qui ne peut interpréter ipso facto et risque de déformer à tort.

Il faut au surplus prendre soin de se défier de certaines Synthèses. Elles ne font que substituer, ou plus exactement juxtaposer une œuvre d'esprit à une œuvre d'art sans rien enlever généralement à la valeur de celle-ci. Le Roméo de Constant Lamsert a sa place à côté de celui de Shakespeare, différemment.

Cet esprit de parodie si en faveur aujourd'hui, est le privilège d'une jeunesse farouche, inhumaine, jouisseuse, artiste et désabusée. Chez ces jeunes conséquemment, l'Ironie se comprend et s'excuse. Pour eux, l'esprit est tout et le sentiment les fait sourire; de là proviennent cette sécheresse de cœur et ce goût immodéré de synthèse. Leur travail d'équarrissage s'applique aussi bien aux chefs-d'œuvre connus, qu'au grand lyrisme personnel. En somme indépendamment de cette partie synthèse où l'on déshabille et désarticule le mannequin humain, l'action se limite au conflit de l'esprit et du sentiment.

Cette diathèse (si je puis dire!) est particulièrement sensible chez Auric avec les « *Mètelots* ». A l'étiocé du Titre, à l'éveil du Décor, l'état d'âme se reporte aux clichés connus, au sentiment grave de la mer, à l'évocation du Péril, aux marins de Pierre Loti, mais Auric dans sa Parodie ne s'en prend qu'à la trivialité fruste du matelot taillé au couteau, selon la formule de Corbière, avec des gestes brusques et carrés, un esprit simple et un cœur farouche à l'égal de celui de la jeune promise qui attendra son retour en se susurrant des Romances niaises et surannées. Cette même remarque peut s'appliquer à la Parodie : Pastorale, d'Auric également et qui contient des scènes disparates très observées et fort amusantes. Formule nettement et finement décadente! Sorte de Supervérisme où chaque personnage s'efforce de faire « plus vrai que le vrai » ou ce qui est plus exact peut-être, « la caricature du vrai ». A signaler à ce propos la Scène du Balcon de Roméo, la mort et résurrection pour la fuite des deux amants en avion et les personnages de Parade, y compris l'Ane du Cirque, paresseux, réfractaire et désopilant. La Parodie d'ailleurs est aussi bien dans les Costumes que dans la musique. Ceux de Barabau et de Roméo sont des Chefs-d'œuvres de composition grotesque.

Seuls, évidemment, des jeunes peuvent avoir de semblables conceptions de l'art, des œuvres et de la vie. Lassitude anticipée! Introduction à la mélancolie fatale! car avec l'âge l'Etre humain finit toujours par s'attendrir. D'autre part, vu du côté Spectateur, le Sentiment prête à l'Illusion tandis que l'Ironie tend à la détruire. C'est dire que ces spectacles nouveaux s'adressant non seulement à des gens jalousement cultivés, mais encore susceptibles de comprendre l'envers des choses et en fait, quelque peu blasés.

Cet art est réalisé merveilleusement toutefois parce que l'accord semble parfait entre l'Ironie plastique ou verbale, les Décors, les Costumes et la Musique.

La diversité du talent des Danseurs russes est d'ailleurs éclatante. Ces mêmes artistes qui parodient Roméo, ou jouent les sujets peints d'Utrillo et de Marie Laurencin, interprètent aussi le Spectre de la Rose, les danses du Princes Igor si somptueuses dans leur expression barbare et ce ravissant ballet d'après Chopin, les Sylphides. Plus souples, plus agiles, plus audacieux, plus acrobates, ces Danseurs s'opposent aux Français comme aux Suédois; mais ils jouent dévoués à leur art jusque dans les moindres détails de la Scène, réalisant par l'esprit, le geste, le costume et les pas une véritable science de composition digne de leur exceptionnelle valeur.

Un seul de leurs artistes suffirait à tenir en haleine un public; ils font penser à cette Image merveilleuse de Mallarmé relative à la Danse : « le p'ancher évité par bonds on dur aux pointes, acquiert *une virginité de site pas songé qu'isole, bâtiu, fleurira la figure* ».

Cet art supérieur de la Danse uni à l'esprit curieux des jeunes et à leur nouveauté sans cesse révélée, font de ces Spectacles dits d'avant garde une des manifestations les plus passionnantes de la vie moderne. C'est pourquoi chaque année, nous attendons avec émotion et surprise la venue des Ballets russes; c'est pourquoi aussi nous déplorons toujours leur trop prompte disparition.

Laurent CLARYS.

n'est que la réunion de quelques pages anciennes fort sages et, hélas! fort insignifiantes de l'auteur de *Socrate*. Elles ont servi ici de prétexte à quelques danses très classiquement réglées, mais ne nous apportant vraiment aucune révélation.

Quant à *Parade*, cette fantaisie de music-hall insuffisamment transposée nous a fait bénir les voies mystérieuses de la Providence qui ont permis à Jean Cocteau de trouver son chemin de Damas au moment où le péché d'orgueil allait le perdre. Il était temps que l'humilité chrétienne apaise l'inquiétante exaltation d'un auteur qui a écrit de son œuvre : « *Parade* est une lucarne ouverte sur ce que devrait être le théâtre contemporain! »

Emile VUILLERMOZ.

Дягилевскіе балеты

ПОСЛѢДНІЯ НОВОСТИ 30 мая 1926 г. Париж

"РОМЕО И ДЖУЛЬЕТА"

Сдавленная между двухъ скучныхъ балетовъ ("Зефиръ и Флора" и "Пульчинелла"), предстала передъ нами одна изъ очаровательнѣйшихъ мимическихъ пьесъ, какія вообще пришлось видѣть въ театрѣ: "Ромео и Джульета" въ балетной репетиціи.

Чья мысль? Чья удивительная мысль — показать, въ видѣ представленія, самое приготовленіе къ представленію; допустить публику увидѣть то, что всегда отъ нея прячется? Репетиціонный залъ! Кто же, бывавшій причастенъ къ балету, не любилъ эту "мастерскую" танца? Танцовщицы и танцовщики стоятъ, держась рукой за перекладину "станка"; они въ "рабочихъ" костюмахъ и — работаютъ: одна нога, потомъ другая, правая, лѣвая, и идутъ батманы по балетному, по военному... Эта первая, подготовительная сцена, можетъ быть, съ точки зрѣнія архитектуры спектакля, нѣсколько длинна, но пріятно было видѣть, какое разнообразіе, хореографическое выжала изъ простыхъ "ученическихъ" упражненій неизсякаемая изобрѣтательность г-жи Нижинской. Съ первой картины привлекаетъ и располагаетъ — духъ добраго товарищескаго сотрудничества въ участвующихъ: имъ весело, они искренно любятъ свою работу и восхищаются дѣломъ рукъ... ногъ своихъ. Забавная черта этой картины, — мужчины и женщины танцуютъ двумя отдѣльными группами, по ученически.

И вотъ, начинается настоящее "дѣйствіе": репетируется нѣсколько сценъ изъ трагедіи Шекспира о веронскихъ любовникахъ.

Г-жа Никитина большая артистка. Она мнѣ совершенно не понравилась въ предыдущемъ балетѣ ("Зефиръ и Флора"), гдѣ, подлаживаясь подъ общій характеръ грубой, какой то лошадиной хореографіи, которую почему то Мясинъ счелъ подходящей для изображенія архаической Греціи, она была тверда, деревянна, непріятно каррикатурна. Но тѣмъ болѣе выступила ея способность перевоплощенія, когда она явилась нѣжной, наивной дѣвочкой, съ раскрытыми глазами, съ удивленно поднятыми въ кистяхъ руками. Она была неузнаваема. И неузнаваемый, съ женной наивностью подходилъ къ ней Лифарь...

Нѣтъ повѣсти печальнѣе на свѣтѣ,
Чѣмъ повѣсть о Ромео и Джульетѣ...

Эта повѣсть проходила передъ нами въ коротенькихъ эпизодахъ, разыгрывавшихся двумя - тремя исполнителями посреди остальной труппы, тутъ же сидѣвшей, кто на полу, кто на піанино. Они таскали и устанавливали нужную бутафорію, раз - мѣщали "практикабли", — знаменитый "балконъ", занавѣску, за которой открывалось смертное ложе усопшей Джульеты. Они быстро устанавливали, торопливо возвращались на свои мѣста, чтобы не мѣшать ходу репетиціи, и замирали въ положеніяхъ, выдававшихъ послѣ товарищеской заботливости, товарищеское восхищеніе...

Въ глубинѣ сцены стоялъ столъ, на верху котораго поперечная доска подпиралась, выкидывая то одну, то другую надпись, указывающую названіе репетируемаго эпизода. Какъ воскрешалъ наивность шекспировскихъ обстановочныхъ средствъ этотъ милый семафоръ! (Bal »), «Nourrice», «Duel», «Balcon», «Paris», «La Mort»...

Сколько прелести вызываютъ въ памяти эти краткія заглавія! Описать невозможно сочетаніе этой кукольной дѣтскости съ трагической глубиной. Тутъ была встрѣча и было сліяніе смѣшного и трогательнаго, и особенное свойство этого представленія — легкость въ прикосновеніи страданія: не успѣетъ къ вамъ прикоснуться, какъ уже снимается. Снимается, потому что все уходитъ, все убирается, все заливается веселой суетой репетиціи. Это *чередованіе* есть основной нервъ этого удивительнаго спектакля; вамъ не даютъ времени оставаться на одномъ впечатлѣніи. Прекрасно падаетъ Лифарь - Ромео къ ногамъ усопшей Джульеты; но подходитъ "балетмейстеръ" (Славинскій) и быстро на ходу переставляетъ ему руку и ногу, — переставляетъ и отходитъ... Восхитительно поднимается съ подушекъ просыпающаяся Никитина - Джульета; видитъ, что Ромео у ногъ ея мертвый лежитъ, и тихонько, тихонько опускается со сложенными на молитву ручками, опускается въ подушки. И такъ же тихо, тихо, въ глубинѣ сцены на семафорѣ опускается сигнальная доска съ надписью: «La Mort»... Но вы не успѣли отдаться впечатлѣнію этого символизма, столь же мгновеннаго, сколько глубокаго, какъ все сметено, смыто, залито школьническимъ весельемъ оконченнаго урока...

Музыка этой вещицы, англичанина Ламберта, очаровательна по разнообразію и слѣдованію за настроеніями. Во все это вплетается еще любовь той, которая изображаетъ Джульету, къ тому, который изображаетъ Ромео, поддразниваніи товарищей и всякія школьничанія. Музыка неослабно за всѣми перемѣнами слѣдитъ, и движеніе сценическое неослабно слѣдитъ за перемѣнами музыкальными: ритмическій принципъ соблюденъ со иниманіемъ, съ любовью и естественностью.

Въ общемъ скажу, — въ этомъ спектаклѣ выразилась одна характерная черта театральнаго модернизма. Модернизмъ имѣетъ свой особый *юморъ*. Одна изъ формъ этого юмора извѣстная откровенность въ показываніи способовъ и средствъ достиженія. Есть своего рода шельмовать, шаловливое нахальство, въ той нескрытности, съ какою показываются публикѣ "бѣлыя нитки" театральныхъ "эффектовъ". Со сцены откровенность, изъ залы благодарность. И все вмѣстѣ сливается въ очень пріятномъ настроеніи благодушной взаимности. Каждому, даже малѣйшему участнику этого зрѣлища, хочется сказать — "спасибо".

Кн. Сергѣй Волконскій.

10

4 JUIN 1926-

implacables des divinités infernales, sous un instrument primitif à trois cordes, de fabrication indigène. Il a la voix rauque et brisée d'une bacchante; on le place perpendiculairement sur les poteaux croisés et à l'aide d'un petit archet, légèrement [illegible] et [illegible] de tout son long du [illegible], on exécute les chansons de danse. [illegible] d'écouter cet instrument, pour se convaincre que la danse [illegible] en lui se [illegible] [illegible] des paysans pour cette [illegible] est indescriptible. [illegible] la lyre font tressaillir les [illegible] des discours offre [illegible] dont seul l'état d'une [illegible] pour donner une idée. La [illegible] a, dans son ensemble, [illegible] souverain à [illegible] et aujourd'hui encore il est seul à [illegible] la presque totalité [illegible]. La valeur intrinsèque du chant populaire crétois ne le cède [illegible] mélodique, à celle du chant des autres peuples de l'Europe [illegible], et si les danses populaires norvégiennes ou hongroises [illegible] à juste titre, une réputation [illegible], c'est parce qu'elles ont [illegible] maîtres à leur cause. [illegible] qu'il ne soit pas encore [illegible] où un puissant artiste saura donner à nos précieux [illegible] la forme nécessaire qui seule aurait le pouvoir de mettre [illegible] admirables beautés.

STELIOS [illegible]

„BATABAU - Rieti -

„ROMEO AND JULIET" - LAMBERT - Nijinska pag: 284.

CHRONIQUES ET NOTES

LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

LES THÉATRES LYRIQUES

BARABAU, de VITTORIO RIETI (Ballets Russes).

Vittorio Rieti vient de remporter une nouvelle victoire. Tout réussit à ce jeune musicien. En Italie même, où d'ordinaire on se montre si sévère pour les talents nouveaux dès qu'on peut les suspecter de modernisme, il n'a guère jusqu'ici connu le bruit que des applaudissements. Une si forte impression de spontanéité et de jeunesse se dégage de ses moindres œuvres que les plus fortes préventions s'évanouissent comme par miracle. On peut l'accuser, comme naguère Francis Poulenc ou Prokofieff, de jeter sa jeunesse à la tête des auditeurs. Je suis persuadé qu'avec l'âge, Rieti ne fera qu'affirmer les dons exceptionnels qu'il a reçus en partage.

Le Ballet *Barabau*, tel qu'il fut représenté sur le petit théâtre de Céra en décembre dernier, était beaucoup plus court que nous le voyons aujourd'hui. A la demande de Serge de Diaghilew, l'auteur a remanié et considérablement augmenté sa partition. Musicalement nous n'avons pas à nous en plaindre, car l'intérêt ne faiblit pas et d'un bout à l'autre nous restons sous le charme d'une invention mélodique et rythmique qui ne cesse de se renouveler. Au point de vue scénique, ce fut peut-être une erreur : une bouffonnerie ne doit pas durer trop longtemps et un sujet aussi mince perd à être trop développé.

On chante un peu partout en Italie le refrain de *Barabau : Barabau perchè sei morto!* «Barabau, pourquoi es-tu mort? N'avais-tu pas à discrétion de la salade et du vin? Ne vivais-tu pas heureux?...» Cette chanson naïve où se reflète, sous une forme parodique, l'aimable insouciance du *lazzarone* napolitain qui refuse du travail en alléguant : « J'ai

déjà déjeuné », a inspiré à Rieti un scénario : Le riche paysan Barabau vit heureux entre ses filles de ferme et ses valets, il mange, boit et rit. Survient un détachement de soldats conduit par un sergent, qui en un moment met tout au pillage. Barabau, voyant le désastre, feint de mourir. On l'emporte; les soldats, inquiets des suites de l'aventure, se retirent. Aussitôt Barabau de ressusciter et de s'ébattre avec ses amis.

La musique de ce ballet n'a rien de révolutionnaire et ne constitue pas à proprement parler un fait nouveau; sous le rapport de l'harmonie en particulier, il ne nous apporte rien que nous ne connaissions déjà. Les procédés audacieux de la polytonalité tendent à devenir classiques. Riéti ménage soigneusement les oreilles des auditeurs, il ne fuit pas la grâce comme une faiblesse et se livre parfois à des jeux charmants de modulation qui l'eussent fait renier il y a encore deux ans par les musiciens dits « avancés ».

L'orchestration est très adroite, sans surcharge. Tout est à sa place et sonne bien. Rieti a l'intuition du comique sonore. Il excelle à produire des effets burlesques par l'emploi de timbres inattendus, sans que jamais nous éprouvions l'impression d'une recherche cérébrale. Ce qui, par dessus tout, nous charme dans cette musique, c'est sa spontanéité. Rieti ne nous rend jamais spectateurs de la lutte qu'il a dû livrer à la matière sonore avant de s'en rendre maître. Il nous laisse croire à un simple jeu. L'écriture n'est pourtant point lâchée; l'instrumentation, exempte de recherches savantes, sonne toujours admirablement. Cette musique est la plus gaie que, depuis bien longtemps, on ait entendue. Ce n'est pas cette gaîté factice, laborieuse et volontaire qui procède par allusions et parodies, mais une gaîté naturelle et bon enfant, un éclat de rire à la Rossini.

Dans les couloirs, ceux-là mêmes qui reprochaient à Rieti de ne rien dire de très nouveau, concédaient qu'il était un musicien de race. Hélas, il y a aujourd'hui tant de gens qui écrivent de la musique, parfois même avec habileté, et qui ne sont pas musiciens! Certes, tout n'est pas d'égale valeur dans l'œuvre de Rieti. Il a tendance à se satisfaire trop aisément et ne s'astreint pas volontiers à cette discipline sans laquelle il n'est point véritablement de grandes œuvres d'art, mais ses moindres bluettes répandent un parfum d'une exquise fraîcheur. On songe à Rossini qui, comme lui, composait en se jouant et amusait en s'amusant.

La réalisation chorégraphique de Balanchine est, dans l'ensemble, très réussie. Il faut avouer qu'il y a disproportion entre le sujet si mince et la longueur du spectacle. Avec quatre situations : *Barabau s'amuse en paix, Arrivée des Soldats, Mort de Barabau, Résurrection de Barabau*, arriver à combiner des ensembles et des danses pendant plus d'une demi-heure, c'est une tâche presque impossible. Il ne faut donc pas s'étonner s'il y a beaucoup de répétitions dans cette chorégraphie, mais admirer plutôt le grand nombre de trouvailles qui s'y rencontrent. L'entrée des soldats, la mort de Barabau, l'apothéose finale, tout cela est d'une verve caricaturale très franche, haute en couleur, avec des cocasseries imprévues du plus heureux effet.

Je reprocherai seulement à Balanchine d'avoir outré le caractère burlesque du ballet. Rieti hait le grotesque, à la différence de la plupart des musiciens italiens d'aujourd'hui. Son comique ne grimace pas. Comme tous les Russes, Balanchine imagine difficilement le comique sans l'élément grotesque. Les attitudes des paysannes accroupies, cassées en deux, ou les gestes mécaniques des soldats, tout cela ne s'harmonise pas très bien avec la musique si fluide et si riante de *Barabau*.

Woizikowski Serge Lifar et Sokolowa dansèrent les rôles principaux avec beaucoup d'entrain et d'esprit. Au fond de la scène, massé derrière un mur, s'apercevait le chœur, qui, à la manière antique, intervenait pour commenter les événements et faire entendre avec de charmantes variantes le motif populaire : *Barabau perchè sei morto?*

Diaghilew a renoncé à présenter cette œuvre naturelle et simple dans un décor cubiste ou surréaliste. Il s'est adressé à Utrillo, qui a brossé le plus charmant décor classique qu'on puiste imaginer : une petite ville italienne toute rose sur le flanc d'une colline, avec ses maisons étagées, ses jardins et son église. Les costumes des paysannes endimanchées et surtout les chapeaux ménarrables des choristes mirent une note bouffonne dans ce décor sérieux.

Barabau ne nous apporte pas une nouvelle formule, mais, sans cesser d'estimer ceux qui cherchent (à condition qu'ils trouvent parfois), nous commençons à éprouver quelque lassitude de tant d'essais infructueux, de tant d'ébauches, de tant de fausses nouveautés masquant d'effrontés démarquages! Rieti nous apporte en toute simplicité une partition qui ne prétend ni au sublime, ni à l'inédit, mais qui respire la joie de vivre. Soyons-lui reconnaissants du plaisir qu'il nous donne.

HENRY PRUNIÈRES.

ROMEO AND JULIET aux Ballets Russes.

A peine le rideau s'était-il levé sur le nouveau ballet *Romeo and Juliet* que le groupe surréaliste déchaîna dans la salle un tumulte plus violent encore qu'au temps du *Sacre*. Mais l'aimable musique de M. Lambert n'y était pour rien. Il s'agissait, en l'occurence, de signifier aux deux peintres, Max Ernst et Joan Miro, qui conçurent les décors, qu'ils furent traîtres à leur groupe en acceptant de travailler pour une entreprise aussi bourgeoise que les Ballets Russes. Dans ce chahut monstrueux, les esprits superficiels n'ont sans doute aperçu qu'un chahut semblable à tous les chahuts de joyeuse mémoire, qui se sont succédé à Paris depuis l'armistice : pour les bruiteurs futuristes au théâtre des Champs-Elysées, ou pour les représentations dadaïstes de *M. Antipyrine* au théâtre de l'Œuvre, ou pour l'ébullition du *Mercure* de Satie à la Cigale. Mais les musiciens et les chorégraphes ont pu saluer, grâce à la conjonction fortuite de la troupe Diaghilev sur la scène, et des révoltés dans la salle, la naissance d'une nouvelle et authentique forme d'art : celle du ballet en contrepoint.

Si l'on prend plaisir à suivre la course parallèle de deux mélodies, le plaisir ne serait-il pas multiplié à suivre la course de deux ballets jumeaux? C'est tout justement ce que, durant quelques minutes précieuses, nous avons éprouvé par hasard. Sur la scène, la troupe des Russes, imperturbable, mimait les aventures de Roméo et de Juliette; dans la salle, le surréalisme déchaînait sa danse vêhémente. Pour tout saisir à la fois, il fallait loucher terriblement, mais quelle richesse de spectacle! De l'œil gauche on apercevait Alice Nikitina-Juliette en courte tunique bleue enlaçant d'un bras d'albâtre Serge Nifar-Roméo, tandis que de l'œil droit on voyait de jeunes hommes en habit noir marteler d'un bras sombre des crânes dépolis. Sur la scène se levaient des jambes; dans la salle se levaient des cannes. Sur la scène s'épanouissaient des danseuses bariolées; dans la salle s'épanouissaient des papillons blancs à lettres rouges. A l'orchestre stridaient les petites flûtes; dans le couloir des loges stridaient les sifflets à roulette. Dix minutes de plus, et le synchronisme des deux ballets était total. Mais la police, qui n'a point d'égards pour les novateurs, mit fin à cette expérience.

Il faut bien avouer que, dans le calme rétabli, le petit ballet de M. Constant Lambert parut, par contraste, manquer un peu de saveur, encore que celle-ci soit celle du bonbon anglais. Quelqu'un n'a pas craint d'évoquer, aux côtés de ce poupon britannique, l'ombre de Purcell. D'accord pour l'ombre, si l'on veut bien s'en tenir à la fraîcheur agreste des timbres et à l'humeur juvénile des rythmes. Pour le reste, qui est d'agencer une œuvre d'art, il en faudra reparler une autre fois. Aussi bien le musicien n'a-t-il fait qu'adapter son désordre à celui de l'argument : désordre volontaire assurément, mais cette volonté-là ne supplée guère à la pénurie de l'imagination. On nous montre, comme l'ont fait tous les romantiques en tous pays, l'envers du décor : les coulisses des Ballets Russes eux-mêmes pendant une répétition de *Roméo et Juliette*. Les deux jeunes danseurs qui sont chargés de représenter le couple s'aperçoivent qu'ils s'aiment pour de bon, et la mode de 1926 les fait fuir en avion. Il est de jolis moments comme l'andantino des deux amoureux; il en est d'amusants comme la scène du balcon où de la mort (le geste de Slavinsky rectifiant la posture de Roméo pâmé résume toute l'idée du ballet) ; il en est d'imprévus comme l'apparition des pieds mouvants derrière le rideau à peine levé; mais l'ensemble, en dépit de ces excellents détails, est dominé par le parti pris anguleux, étriqué, inhumain de Nijinska. Sous cette inhumanité, qui sut dans *Noces* trouver pourtant son expression lyrique, s'effondrent toutes les intentions mi-parodiques, mi-stylisées dont est pavé cet enfer puéril.

ANDRÉ CŒUROY.

Opérettes : NO, NO, NANETTE (Mogador). — *LES BLEUS DE L'AMOUR* (L'Avenue). — *JE M'SUIS DONNEE* (Cigale). — *L'HOMME QUI VENDIT SON AME AU DIABLE* (Gaîté-Lyrique).

Dans la lutte engagée depuis quelques mois entre l'opérette française et l'opérette anglo-saxonne, cette dernière marque un point avec *No, no, Nanette*. L'opérette fran-

séduit, se reprend, s'échappe et domine par la grâce spirituelle; elle joue le jeu de sa race, caise, telle que la réalise souverainement un Messager, va, vient, coquette, aguiche, Une opérette anglaise comme celle-ci s'impose de tout autre manière : elle travaille en série avec une précision industrielle. Filer une scène, ménager une transition, tout l'art latin lui importe peu. Elle fabrique des rouages simples, les ajuste, d'un coup de pouce les fait tourner à toute vitesse, et la troupe galope en riant par derrière. On songe ainsi au mot de Heine revenant de Londres sur « cette agitation de roues, de cylindres, de goupilles, dont les mouvements ont presque de la passion ».

Ce mouvement-là, où la mécanique remplace la psychologie, c'est lui qui fait tout le prix d'une forme d'art où il faut des bras, des jambes, mais de cerveau le moins possible. L'histoire de Nanette est un miracle de candeur et d'honnêteté évangéliques. Mais à peine un des bavards qui la débitent a-t-il achevé son petit air qu'il se multiplie lui-même sous les formes mouvantes d'une quarantaine de girls et de boys du London-Palace, chanteurs, danseurs, gymnastes et acrobates. L'anecdote anémique prend des couleurs avec leur trépidance sportive et rythmée qui n'a rien de commun avec la sombre épilepsie slave sous laquelle nous vîmes sombrer, il y a deux ou trois saisons, *Girofflé-Girofla*. Ils dansent, ils dansent, sur le célèbre *Tea for two*, sur le lancinant *I want to be happy*, mélodies ingénues que le jazz transforme en grandes coquettes et pare d'un luxe harmonique et rythmique qui tient du prodige.

Ils dansent, ils dansent... Tout le monde danse. Le chef d'orchestre danse. D'une main souple qui dédaigne la baguette, il malaxe fox-trotts et blues, fait surgir les saxophones, le trombone et la trompette bouchée dans le halo bleuâtre où un astucieux projecteur les désigne à l'attention des foules ou soudain impose silence à l'orchestre-jazz, et tout seul, sur le piano, ponctue les rythmes de Youmans. Dans la salle, si quinze cents têtes sont vides, trois mille jambes ont l'impression d'être dévorées par des fourmis.

On retrouve au troisième acte des *Bleus de l'Amour* quelque chose de cette verve folle, en une parodie, il est vrai, qui rappelle aussi Offenbach. Dans la *Belle Hélène*, au moment où Ménélas apprend son infortune, Pâris se prend à imiter le violoncelle, Oreste la trompette, Ajax la grosse caisse et Calchas les timbales. Ici, une situation parallèle est traitée avec autant de bouffonnerie, par l'imitation des instruments du jazz. L'ensemble est irresistible; c'est de bel humour musical. Il donne la mesure des qualités certaines de Victor Alix dans le domaine de la musique bouffe, qualités que décèlent d'autres détails, comme l'allusion maligne à la *Pastorale*, dans l'air de « l'homme des champs », où la java de la *Pipe en bois*.

Doué pour l'opéra-bouffe, Victor Alix paraît l'être aussi pour l'opéra-comique de demi-caractère, celui où interviennent, dans le jugement des musiciens, les couleurs orchestrales et même le contrepoint. Et s'il fallait lui faire un reproche, ce serait le reproche flatteur de la surabondance : il ne se résoud pas encore à sacrifier l'une de ses

1er JUIL 1926.

simple de l'espace. Ici c'est exactement le contraire qui se produit. C'est comme si ce fond indistinct sur lequel les figures individuelles se détachent était doué lui-même d'une sorte d'activité mystérieuse, comme s'il *travaillait* ; aussi, à mesure qu'elles tendent à s'affirmer, se résorbent-elles en quelque manière dans cette substance anonyme et agissante qui est la vie — peut-être vaudrait-il mieux dire l'existence, en raison de l'acception romantique qui s'attache aujourd'hui trop communément au mot vie. A cela tient, je crois, l'impression profonde mais essentiellement décevante qu'on éprouve à lire Tchekhov. C'est que la déception est au fond même des choses et des êtres. « Il finit d'écrire et se leva. J'avais encore le temps. Je me stimulais et serrais les poings, tâchant de faire sortir de mon cœur ne fût-ce qu'une goutte de ma haine d'antan. Je me rappelai quel ennemi passionné, infatigable j'étais naguère... Mais il est difficile d'enflammer une allumette en la frottant sur une pierre friable. Le vieux visage triste et l'éclat glacé des décorations ne m'inspiraient que de vaines, mesquines et banales idées sur la fragilité de tout ce qui est de la terre et sur la mort prochaine... » C'est à l'instant précis où le jeu mécanique des circonstances va permettre à Vladimir Ivanitch d'exécuter le dessein qu'il élabore depuis des années — qu'il découvre que ce projet ne *tient* plus à sa personnalité, que la vie a depuis longtemps usé son vouloir, consumé cette énergie vengeresse qui lui semblait se confondre avec son moi et maintenant lui paraît dérisoire, étrangère... Et il en sera de même pour le désir effréné de jouir et d'étreindre qui se substitue alors en lui à la sombre ardeur d'autrefois. La sollicitude fervente qu'il témoigne à Zinaïda Féodorovna, après que son maître Orlov l'a abandonnée, peut bien réchauffer quelques semaines le cœur de la délaissée ; mais il n'y a rien dans une telle relation qui puisse résister à l'épreuve de la vie. « Elle était l'infortunée, l'abandonnée, et moi j'étais l'ami fidèle, dévoué, le rêveur et si l'on veut, « l'homme de trop », l'homme qui a manqué sa vie, déjà incapable de rien, sauf de tousser, de rêver, et peut-être de se sacrifier... Mais à qui et à quoi sont maintenant nécessaires mes sacrifices ?... Et que sacrifier — je vous le demande ? » Pourtant cette volonté d'immolation à autrui ne peut-elle survivre aux illusions, à l'amour

par B. de Schloezer →

même ? Vladimir veut s'en persuader, il l'affirme à sa maîtresse. « Je comprends à présent nettement avec mon cerveau et mon âme endolorie que l'homme n'est destiné à rien ou l'est à une seule chose : aimer son prochain et se sacrifier à lui. Voilà notre voie et notre vocation. Voilà ma foi ! » « Je voulais m'étendre sur la commisération, le pardon, ajoute-t-il, *mais ma voix se mit tout à coup à sonner faux ; je me troublai...* » C'est qu'il demeure malgré tout attaché à la vie, au lieu que Zinaïda n'appartient plus à ce monde : entre eux aucune communauté réelle n'est plus possible ; et l'évangélique tendresse dont il entoure celle qui va mourir ne peut plus apparaître à celle-ci que comme un dernier mensonge du cœur... Mais ce n'est pas, je crois, cependant, au regard sec et désespéré de Zinaïda que la vérité de la vie se découvre ; peut-être le propre de cette vérité telle que Tchekhov l'a conçue est-il au contraire de ne pouvoir être donnée, fût-ce dans une intuition, mais seulement recueillie au fond de nous, à mesure que l'expérience s'y dépose et y fructifie intérieurement. On s'expliquerait par là le singulier mélange d'indulgence apitoyée et de mépris qu'il témoigne aux raisonneurs, à ceux qui discourent à perte de vue sur la signification de l'existence. C'est comme s'il savait de science certaine que cette méditation, secrétée par l'ennui, demeure à côté du réel bien loin de s'y pouvoir appliquer — et que vouloir penser la vie c'est l'éluder.

GABRIEL MARCEL

* * *

CHRONIQUE MUSICALE.

Chaque année, au printemps, je consacre une de mes chroniques aux Ballets Diaghilev ; et chacune presque de ces chroniques débute par quelque phrase laudative où j'exprime mon étonnement joyeux de la vitalité de cette entreprise qui compte déjà dix-neuf saisons, de la facilité, de l'entrain avec lesquels elle parvient encore à se renouveler et à lutter contre le temps, l'habitude, l'inertie...

Cette fois-ci, mon ton se fait plus pessimiste : je crois bien que nous assistons à la fin de la lutte ; les Ballets Russes pourront encore durer longtemps ; mais ce qui faisait leur raison d'être, ce qui les caractérisait, — cet esprit d'invention,

cette fantaisie, ce goût du risque et de l'aventure, ce continuel recommencement, — tout cela n'est plus. Je sais bien qu'avec cet homme extraordinaire qu'est Serge de Diaghilev, on peut se tromper ridiculement : il est capable, l'année prochaine, de rebondir et de partir pour de nouvelles découvertes...

Mais non, il me semble que c'est bien fini et que cette belle course aux aventures est achevée : dorénavant les Ballets Russes suivront la grand'route, laquelle d'ailleurs est celle du succès. Car auprès du grand public le succès fut brillant, et c'est devant des salles pleines que chaque soir jouèrent les Russes. Mais de cette foule, de ces succès Diaghilev est aujourd'hui le prisonnier ; il a enfin trébuché dans le piège tendu sous ses pas ; ce qui nous étonne maintenant, c'est que la chose ne se soit pas produite plus tôt.

La foule qui l'applaudit avec enthousiasme, ce sont des « Cook », c'est le public des grands auto-cars ; un public de luxe, évidemment (car les places sont chères). Je ne veux pas dire par là que les étrangers y dominent absolument ; c'est l'esprit de ce public qui est « touristique », c'est-à-dire quelque peu naïf, fruste, avide de plaisir et de nouveauté, quelque peu snob et, en somme, très gobeur... Ces « Cook », les Ballets Diaghilev les retrouveront partout : aussi bien à Paris qu'à Londres ou à Rome. Voilà donc leur avenir assuré pour longtemps. A un certain point de vue l'on ne pourrait que s'en réjouir : n'ont-ils pas bien gagné quelque repos ?

Cependant, tout cela est assez mélancolique, et j'avoue qu'au fond je comprends assez la protestation bruyante qu'éleva, à la première représentation, le groupe surréaliste. Ce qui est pénible, ce n'est pas que Diaghilev ait assumé définitivement le rôle d'amuseur, mais c'est qu'il est un amuseur pour les « secondes classes » (selon l'expression d'Abel Hermant).

Un exemple :

On nous offrit entre autres nouveaux ballets — *Barabeau* de Rieti et *Pastorale* de Georges Auric. *Barabeau* plut tout particulièrement ; il eut même une presse excellente. En effet, la musique est fort gentille : agréable à l'oreille, mélodieuse, gaie, facile, avec, parfois, quelque modulation inattendue... Bref, tout à fait « moderne ». Les meilleurs « jeunes », Auric, Poulenc, font-ils autre chose ? — Mais certainement, tout autre

chose ! Et pour se convaincre de cette différence il nous suffit d'entendre, après Rieti, les *Matelots* ou la *Pastorale* d'Auric, les *Biches* de Poulenc, sans parler déjà du *Pulcinella* de Stravinsky.

Barabeau, c'est le lieu commun. Vous entendez le discours d'un personnage qui n'emploie que des locutions courantes (je songeai à Charles Bovary). Mais c'est précisément cela qui souleva l'enthousiasme des auditeurs et les satisfit complètement : on ne peut en effet s'imaginer musique mieux adaptée aux goûts du jour.

Parlant naguère de Poulenc, j'indiquai qu'il rétablissait les droits du joli et du plaisir. *Barabeau*, au contraire, compromet terriblement cette esthétique hédonistique en donnant une folle envie d'entendre quelque grande machine suffisamment rébarbative et sérieuse. Je ne sais ni si Rieti a beaucoup de talent, ni ce qu'il fera encore (il est très jeune) ; pour le moment, en tout cas, il amuse le public de Diaghilev. Cela, peut-être, lui suffit. Mais ne confondons pas cet art inoffensif et plaisant, ou bien celui, distrayant, mais encore plus nul de Lambert, l'auteur du ballet *Roméo et Juliette*, avec la musique d'un Auric : l'œuvre la plus facile, la plus gaie, ou la plus voluptueuse, une fois que la personnalité s'y engage et s'y risque, rend aussitôt un tout autre son et acquiert, si exiguë qu'elle soit, si légère que soit sa facture, une valeur réelle, une signification « sérieuse ». Le « petit » art vaut alors le « grand » ou, plutôt, ces distinctions n'ont plus aucun sens.

Auric a son propre monde sonore, il entend et crée à sa façon, et son art, s'il atteint à une sorte d'impersonnalité et d'objectivité, n'y réussit qu'au prix d'une tension incessante, d'une sorte de refoulement qui nécessairement imprime aux rythmes, à l'invention mélodique, aux formules harmoniques un certain tour particulier, une certaine vie unique.

Pastorale vient de paraître (chez Heugel), et ce n'est qu'au piano que je suis parvenu à en goûter pleinement le charme spécial : l'orchestre d'Auric révèle cependant une maîtrise complète ; il doit sonner clair et net, avec un éclat quelque peu dur ; mais l'exécution qui fut imparfaite, nous cacha bien des détails précieux de cette partition, entre autres sa fine trame contrepunctique. Au point de vue mélodique, j'y constate de sérieux progrès par rapport aux *Matelots* : certains thèmes sont

d'une inspiration très personnelle. L'écriture harmonique est extrêmement simple : de temps à autre seulement le compositeur se permet quelques fausses basses dont l'effet est fort heureux. Bien plus morcelée à première vue que les *Fâcheux* et les *Matelots*, la partition de *Pastorale* n'en conserve pas moins une entière cohésion, grâce à l'unité de style qui y règne ainsi qu'à un monothématisme discret, la plupart des motifs étant issus d'un thème fondamental.

Il serait injuste de rendre M. Deshormière, le chef d'orchestre, seul responsable des déplorables exécutions musicales que nous a présentées cette saison la Compagnie de Diaghilev. La musique fut toujours reléguée au second plan des Ballets ; mais cette fois-ci on a vraiment dépassé les bornes : les instrumentistes, certes, étaient bien mauvais, et jouaient faux plus souvent qu'il n'est permis ; mais M. Deshormière a lui aussi, bien des méfaits sur la conscience, et lors même que ses musiciens lui obéissaient, il n'en savait rien tirer ; c'est ainsi que nous assistâmes avec effroi à l'assassinat de chefs-d'œuvre tels que *Noces*, *Petrouchka*, *Pulcinella*.

La musique de Stravinsky s'émietta, se perdit complètement sous la baguette de M. Deshormière. La chorégraphie de ces œuvres (et particulièrement de *Noces* et de *Petrouchka*) tombe d'ailleurs, elle aussi, en morceaux. Cela se comprend et il ne peut en somme en être autrement : depuis qu'ils se sont orientés résolument vers un art uniquement plaisant, depuis qu'ils se sont restreints au rôle d'amuseurs, s'adressant au grand public international qu'il s'agit de distraire, les Ballets Russes ont perdu tout contact avec l'art de Stravinsky ; le côté tragique d'une œuvre comme *Petrouchka* échappe complètement à ces artistes ou, tout au moins, ils ne sont plus capables de le réaliser.

Mais chose étrange ! maintenant qu'on ne songe plus qu'à amuser, maintenant qu'on ne s'occupe plus que de petits « trucs » plaisants, et qu'on s'inspire du music-hall (sans atteindre cependant à la perfection technique de ce dernier), on travaille beaucoup moins bien, même dans ce domaine étroit : qu'elle est creuse, cette gaieté ! Combien ennuyeuses ces historiettes soi-disant plaisantes ! A part quelques vedettes — Sokolova, Lifar... — les autres dansent bien mal ! Les ensembles

sont déplorables ; que reste-t-il, par exemple, des charmantes *Sylphides !*

M. Balantchine, le nouveau maître de ballet, n'est qu'un pâle reflet de Miassine et aussi de Nyjinska, qu'on critiqua si âprement, mais qui était cependant un véritable créateur. Je n'ai jamais eu une très grande admiration pour Miassine (le *Sacre* mis à part), mais les productions de Balantchine nous font beaucoup regretter le départ de son prédécesseur. La seule trouvaille heureuse de Balantchine a été le pas de deux de *Pastorale*, dont le grotesque brutal et parfois presque obscène, d'une invention originale, fut très bien réglé ; l'impression certes est par instant assez pénible, mais il y a dans ces gestes, dans ces attitudes une certaine puissance et une beauté étrange. C'était d'ailleurs là le seul épisode qui ne fut pas drôle, — quelles qu'aient été les intentions du chorégraphe — et où ne se fît pas sentir le parti pris d'être gai, léger et superficiel.

La vérité m'oblige à constater que le public avait l'air de s'amuser beaucoup. Il se trouvait d'ailleurs là des gens pour lesquels *Petrouchka* était une révélation et qui riaient à l'entrée de l'ours. Quant à moi, en sortant, je serais volontiers allé voir un bon drame.

*

L'Opéra-Comique a fait un bel effort : il a repris *Pelléas* et *Mélisande* avec la plupart des artistes de la création. Messager était à l'orchestre et l'exécution fut excellente. L'œuvre est belle et telle qu'au premier jour. Je pense seulement que la joie qu'elle nous donne maintenant est différente de celle qui nous bouleversait naguère. Ce qui aujourd'hui nous émeut et nous ravit presque douloureusement c'est, je crois, la beauté formelle de ce chef-d'œuvre, cette transposition divinement achevée de l'émotion que Debussy a réalisée. S'il existe une musique pure qui ne doive rien à la littérature et aux images, c'est bien celle-là, quoi qu'on en ait dit. Or c'est par la vérité psychologique que *Pelléas* jadis nous enchanta, de même que *Boris* en son temps. Cette « vérité » aujourd'hui est morte mais l'art triomphe splendidement.

B. DE SCHLOEZER

B. DE SCHLOEZER

Musique et action scéniques

L'histoire de l'opéra, de sa naissance au XVIIe siècle et jusqu'à nos jours, pourrait être réduite, me semble-t-il, à une série de " réformes " dont chacune se présentent comme une réaction de l'élément dramatique contre la musique au nom de la " vérité " — au nom de la vérité psychologique, de la sincérité et de la liberté d'expression.

Chaque siècle, depuis Monteverdi, connut ses réformateurs et ses révolutionnaires du drame lyrique, qui s'efforçaient de briser les conventions établies et de réaliser sous une forme ou sous une autre, une sorte de synthèse dramatico-musicale dont la musique, en théorie, devait constamment faire les frais. Car la musique apparaissait aux créateurs avides de liberté, d'expression et de vérité comme un élément dramatique très précieux, indispensable, mais sur le développement duquel il était nécessaire de veiller soigneusement, afin de le soumettre à l'action scénique ; la pensée sonore manifestant une tendance dangereuse pour l'équilibre du drame à reprendre son autonomie et à se cristalliser en formes fixes *sui generis*, qui limitent le libre mouvement de l'action et soumettent celle-ci à un ensemble de conventions.

Entreprises chaque fois au nom de la liberté d'expression et de la vérité psychologique, les tentatives de réforme de l'opéra nous valurent de Glück à Moussorgski et à Debussy, en passant par Wagner, quelques productions admirables, authentiques chef-d'œuvres.

Mais la multiplicité de ces tentatives de réforme, le fait même que chacune d'elles paraît s'inspirer en somme des mêmes idéaux de vérité et de sincérité et souvent s'accompagne de déclarations et de manifestes identiques pour le fond, ce fait même prouve que le but posé par les réformateurs successifs n'était pas atteint, et que les œuvres qu'ils avaient produites, pour si belles qu'elles fussent, ne réalisaient nullement l'idéal qu'ils s'imaginaient sincèrement poursuivre et croyaient avoir enfin définitivement saisi.

S'efforçant d'assouplir les formes musicales, s'attachant à se débarrasser des conventions imposées par ces formes et par le caractère spécifique du dynamisme musical essentiellement différent du dynamisme scénique, les grands créateurs du drame lyrique (prenant ce terme dans sa signification la plus large) ne renversaient certaines conventions que pour en établir d'autres. La nouveauté de celles-ci les faisait moins apparentes pour un temps, jusqu'au jour où mis en pratique et servilement appliqués par les épigones et les imitateurs, les nouveaux procédés faisaient une fois de plus apparaître à nos yeux leur " truquage ", leurs ficelles, provoquant ainsi une nouvelle réaction au nom du sentiment, de l'expression directe, de la vérité humaine, constamment poursuivie, toujours insaisissable.

Mais d'autre part, nous constatons un fait étrange : lorsque après un certain intervalle de temps un des grands drames musicaux du passé nous est de nouveau présenté, dans les conditions requises (*Boris Godounow*, *Pelléas*, *Tristan*, *Orphée*, de Monteverdi, etc...), lorsque nous retrouvons devant lui une certaine fraîcheur d'émotion et parvenons à nous refaire une sorte de virginité sentimentale à son égard, nous percevons parfaitement ce que l'œuvre comporte de conventionnel, d'artificiel, de *faux* même (au point de vue de la vérité psychologique et dramatique) ; et cependant, cette claire vision non seulement ne parvient pas à gâter notre joie esthétique, mais en constitue, au contraire, l'élément essentiel : si lors de son apparition l'œuvre sembla profondément

" humaine " et se présenta précisément comme telle (et en ce moment je songe particulièrement à *Boris*, à *Pelléas*), plus tard, c'est par ses éléments formels, c'est par son *style* qu'elle nous ravit ; et alors nous constatons que sa signification consiste dans une certaine perfection formelle, autrement dit, dans la façon spéciale dont la matière dramatique, sentimentale, fut traitée par le compositeur.

Une œuvre telle que *Boris*, ou *Tristan* ou *Pelléas*, nous bouleversait naguère par la part de vérité humaine qui elle nous semblait contenir, par sa matière psychologique pour ainsi dire ; et ce n'est que bien plus tard seulement que nous percevions combien la " vérité " y est stylisée et, en somme, — profondément déformée.

Le sacrifice de tout ce qui est " humain, trop humain ", c'est-à-dire de l'action et du sentiment, à la plus grande gloire de la musique constitue la condition essentielle de tout drame musical, dont l'évolution apparaît ainsi étrangement paradoxale au cours de l'histoire, car à chaque effort produit par les créateurs pour rétablir les droits de l'action scénique et de la vérité psychologique, correspond une victoire nouvelle de l'élément musical, qui, sous une forme ou sous une autre, parvient à ressaisir le pouvoir et à asseoir une fois de plus sa domination.

Ces constatations, je le sais bien, n'ont rien de très original ; elles furent faites déjà maintes fois, et le problème des " conventions " a été encore dernièrement soulevé lors de l'enquête ouverte par une publication musicale sur la crise de l'opéra, crise indéniable et dont presque chaque œuvre nouvelle nous apporte la confirmation.

Mais ce problème m'apparut particulièrement actuel lorsque j'eus l'occasion d'entendre coup sur coup *Shemo* de Bachelet, à l'Opéra-Comique ; *Salomé* de Strauss à l'Opéra et des fragments de *l'Illustre Magicien*, d'un jeune, Daniel Lazarus, au Caméléon.

Il n'est pas question de comparer ici la valeur musicale de ces œuvres si diverses. Et spécialement en ce qui concerne *Shemo*, je ne veux nullement m'arrêter à l'examen de ses défauts et des qualités qu'il peut avoir. Ce qui nous intéresse en ce moment, ce sont les différentes formules qu'essayent de réaliser les auteurs, la façon dont chacun d'eux tente de réduire l'antinomie qui est à la base de tout drame musical.

Shemo est entièrement dans la tradition vériste ; on retrouve dans la musique de Bachelet, des traces apparentes d'une filiation wagnérienne, — d'une part, debussyste, — d'autre part ; mais la conception du drame musical est essentiellement vériste : une action brutale, spasmodique, qui se développe par à-coups, à travers une série de catastrophes rapides, des sentiments simples et violents, des personnages aux caractères nettement tranchés, des situations scéniques à effet, etc... On connaît bien la formule. Celle-ci étant admise, il faut convenir — en faisant abstraction de la qualité même de la musique — que *Shemo* la réalise à un degré qui jusqu'ici n'avait été que fort rarement atteint, car il n'est fait ici que le minimum possible de concessions à la pensée musicale, laquelle se trouve privée de toute autonomie et entièrement conditionnée ainsi par l'action dramatique et par les émotions des personnages ; les gestes et les sentiments forment une sorte de trame continue que le développement musical ne peut que suivre servilement sans jamais parvenir à l'interrompre et à s'y insérer.

On me fera remarquer, peut-être, que l'action scénique et les sentiments exprimés ici sont déjà par eux-même extrêmement conventionnels et factices ; je l'accorde, mais cette réalité falsifiée représente cependant par rapport à la musique — transposition et sublimation dernière, — une certaine vérité que le compositeur s'efforce d'exprimer aussi directement que possible, au plus grand détriment de la logique spécifique du discours musical.

Il peut sembler que j'accorde une trop grande importance à cet opéra dont la valeur esthétique est en somme minime ; mais je crois que c'est précisément dans des œuvres de ce genre que se

laisse plus aisément saisir la formule qui les conditionne, formule qui, dans un ouvrage d'une qualité supérieure, échappe à notre attention séduite et subjuguée par le génie de l'artiste. Dans *Shemo*, l'antinomie indiquée plus haut, qui n'est pas résolue, mais tranchée par le compositeur au profit de l'action scénique, — cette antinomie apparaît dans toute sa netteté, sans équivoque possible ; et nous constatons alors que la contradiction essentielle entre la représentation scénique de certains événements extérieurs et intérieurs et leur expression musicale, réside avant tout dans ce fait que le drame et la musique traite chacun différemment le *temps* : tandis que pour le drame il s'agit de réduire le temps, de le vaincre pour ainsi dire par la multiplicité et la rapidité des événements (catastrophes, crises intérieures, etc.), qu'le remplissent, dans la musique, au contraire, c'est la durée même, l'écoulement du temps (il faudrait distinguer entre le temps et la durée au sens bergsonien, mais cela nous entraînerait trop loin) qui devient l'objet de notre perception.

L'action scénique cherche à fixer notre attention sur les choses qui se produisent dans le temps, lequel n'est plus alors qu'une sorte de cadre indifférent, et se poselle qu'une signification quantitative en marquant les limites extrêmes de l'action ; c'est la qualité spécifique du temps que nous révèle au contraire la musique en l'organisant grâce aux formes qui sont propres à la pensée sonore.

Et se placant à ce point de vue, le parallélisme du drame et de la musique apparaît comme une union véritablement monstrueuse. Aussi ne fut-il jamais réalisé, quoi qu'on en pense. Je dirai même plus : quelles qu'aient été leurs conceptions et leurs théories à ce sujet, les grands compositeurs d'opéra, obéissant à leur instinct musical, ont toujours recherché les moyens *d'éviter* ce parallélisme.

Le procédé le plus usuellement employé fut d'interrompre l'action, d'arrêter le cours des événements pour permettre à la musique d'accomplir sa fonction qui est de nous faire vivre une certaine durée qualitative : c'est l' " air " ; ce fut, plus tard, le récit wagnérien, qui est un véritable morceau de musique. Un autre procédé pour disjoindre l'action de la musique — but caché et inavoué de tous les maîtres de l'opéra, — consiste à ralentir l'action à l'extrême en la réduisant à deux, trois événements, pivots du drame, entre lesquels il y a stagnation complète : c'est ainsi en somme que sont construits *Tristan* et aussi *Pelléas*. L'idéal alors serait que les événements, les catastrophes, se produisent entre les différents tableaux, ceux-ci ne fixant que les pauses du drame, des états et non des actes.

Daniel Lazarus, lui, part d'un autre principe : renonçant au parallélisme, il tente d'établir l'action et la musique sur deux plans différents ; la musique ne suit pas le drame, ne le commente pas, mais se développe indépendamment, n'obéissant qu'à ses propres conventions formelles : le dernier tableau de *l'Illustre Magicien*, traité symphoniquement, est particulièrement caractéristique à cet égard.

Mais alors, comment donc l'unité du drame musical se maintient-elle ? Dans un autre domaine, dans le ballet, ce principe est admirablement réalisé avec la chorégraphie de Nijinska pour les *Noces* de Stravinsky, où les danses se développent en contrepoint pour ainsi dire avec la musique, le chorégraphe ayant complètement repensé et recréé en gestes et en attitudes l'œuvre musicale du compositeur. Cette transposition étant accomplie entièrement, le plan plastique conserve son absolue indépendance.

A priori il semblerait que c'est la meilleure solution possible de l'antinomie qui est à la racine de tout opéra, à moins qu'on ne revienne franchement et sans aucunement se soucier de la " vérité " aux formes de l'opéra traditionnel avec ses airs, ses ensembles, etc... Mais il serait bien outrecuidant de la part d'un théoricien, d'un critique, de préciniser telle ou telle solution, car un créateur peut surgir qui bouleversera toutes nos prévisions.

B. de SCHLOEZER.

WIÉNER & DOUCET, ou les Plaisirs du Jazz

PEUT-ÊTRE vous a-t-on conté la mort singulière de ce vieux musicien italien, Nicolas Coviello, qui, entendant pour la première fois de sa vie, à Brooklyn, un orchestre de *jazz*, déclara tout net que " cela n'était pas de la musique ", et rendit l'âme incontinent. Daubant sur l'anecdote, les gazettes des deux mondes décernent à l'infortuné professeur les palmes du martyre. Nous permettra-t-on de penser que Nicolas Coviello ne mérite point cet excès d'honneur et qu'il a dû mourir foudroyé par son blasphème ? Car enfin, et il est pénible de devoir le répéter en 1926, la musique de *jazz* est de la musique, et vaut davantage par elle-même que tant d'orgueilleuses symphonies qui se disent modernes et distillent l'ennui. Ce qu'elle instaure et ce qu'elle ranime a plus de prix cent fois que tout ce qu'elle néglige. Elle nous propose avec autant de vivacité que de bonhomie un exemple salutaire ; elle nous offre en soutirant l'espèce de rafraîchissement dont nous avons précisément besoin. Les meilleurs d'entre nous le savent, et se plaisent à rendre au *jazz* des hommages qui ne laissent pas de scandaliser un peu les dévots de l'austérité sentimentale. Songez qu'après Stravinsky et Milhaud, Maurice Ravel à l'Opéra-Comique, Honegger à l'Opéra ont respectivement fait entendre un *fox-trott* et un *concertino* " en bleu " aux mélomanes, décontenancés. M. André Messager enfin, à qui la tradition musicale française a confié ses secrets les plus brûlants, mais que rien au monde ne ferait céder aux vanités de l'extravagance, vient affirmer à son tour que nos compositeurs n'ont pas le droit de rester insensibles aux prestiges du *jazz* : " Il y a là, écrit le maître de *Passionnément*, beaucoup à chercher et à trouver sans imiter. Les compositeurs pourront juger que notre orchestre traditionnel n'a rien d'immuable et que, pour le théâtre surtout, après les essais d'innovation de Richard Wagner, il y a beaucoup à trouver dans la voie peut-être opposée... "

Ces lignes, qui donnent à penser, vont nous faire attendre avec une impatience particulière le prochain ouvrage de M. Messager... Si le critique du *Figaro*, qui les a écrites pour célébrer la venue à Paris du plus fameux *Jazz-band* d'Amérique, borne ici son éloge à celui de la matière orchestrale, la faute en revient tout entière à M. Paul Whiteman. Soit dédain du public français, soit plutôt lassitude des séductions qui ont fait, chez nous et ailleurs, le succès des disques de phonographe enregistrés sous sa direction, Paul Whiteman limite maintenant ses prestiges à des acro-

Nijinska

LES BALLETS RUSSES

La séance d'inauguration des Ballets Russes à Paris a pu donner un moment l'impression d'un retour aux temps héroïques de l'entreprise Diaghilew. Après une exécution de *Pulcinella* à peine assez longue pour obtenir des mercantis du contrôle l'admission dans la salle des spectateurs suspects de ne pas être porteurs de devises appréciées (plus suspects encore si on les devinait critiques musicaux) et après un entr'acte où purent se dénombrer la Babel de l'élite et l'élite de la Babel, le rideau se leva sur une toile figurant un jejunum de rêve ou un gigantesque spirochète dont la seule vue, devant que M. Desormières ait mis en marche son orchestre, déchaîna le plus beau ruissellement de sifflets à roulettes qui se soit jamais entendu au théâtre.

Sous ces aigres et bruyantes cascades s'était dévoilée la première scène du ballet de M. Lambert, *Romeo and Juliet*: un foyer de danse où des hommes et des femmes en maillot de sport faisaient des gestes de cinéma sans rapport sensible avec le monde sonore. Cette singularité plut visiblement au Public, qui croyant sans doute la représentation ainsi machinée, se crut obligé d'en applaudir l'originalité. Cependant un nouveau déluge apportait la vérité. Du haut de la salle les amis du groupe des siffleurs déversaient une pluie de tracts expliquant la disgrâce qu'encouraient dans l'armée surréaliste les soldats Miro et Ernst suspects de s'asservir aux puissances d'argent représentées par le négrier Diaghilew. Profitant de l'essoufflement de ses seïdes, Louis Aragon, assis sur le bord d'une avant-scène, avec un geste magnifique et vertigineux protestait en termes vigoureux contre le déclassement de l'idée surréaliste et assurait le Public de son plus formel mépris. En moins de dix minutes, négriers et administrateurs du théâtre comprirent la portée de l'incident et les sergents du Châtelet accourus en hâte, vinrent mettre à mal les défenseurs du surréel et leurs amis, qui succombèrent sous le nombre et sous la réprobation des Hollandais, Allemands, Anglo-Saxons et Bolchevicks que lassaient " des querelles d'auteurs ". On ne savait en effet qui réclamait de Shakespeare, de Gounod ou de Lambert la paternité de l'œuvre.

Ce ballet, une fois mis en face d'une salle silencieuse, perdit beaucoup, de son accent. C'est l' " Impromptu de Versailles " d'un corps de ballet : insérer quelques scènes de *Roméo* dans le travail quotidien de danseurs, n'était pas une anecdote déplaisante et, là comme ailleurs, certains épisodes dansés sont traités avec cette verve acide dont les chorégraphes successifs de M. de Diaghilew conservent la tradition. Mais la longue partition de M. Lambert étire le scénario de façon désespérante. Si elle a le défaut d'être ennuyeuse, cette musique n'est d'ailleurs ni basse ni maladroite. Elle emploie des recettes éprouvées dont *Petrouchka*, *Pulcinella* et le *Sacre* forment le meilleur. Des idées debussystes sont citées agréablement quoique involontairement (par exemple un des thèmes de la sonate pour flûte, harpe et alto). L'orchestre est vivant et sonne bien. Les coupables décors de MM. Miro et Ernst sont tout à fait dans la ligne de leur peinture génératrice de rêve (1) ; c'était le plus agréable élément de ce ballet, après les sifflets.

Les autres créations de cette saison Russe sont, vous le savez, *Barabau*, de M. Rieti ; la *Pastorale*, de M. Auric et *Jack in the box*, d'Erik Satie. De déplorables hasards m'ont privé jusqu'à présent de voir *Pastorale*. Je vous en parlerai la prochaine fois, en même temps que du ballet de Satie qui sera donné dans quelques jours seulement. Ainsi, mon sujet se partagera de lui-même

(1) Voici, sur la peinture surréaliste considérée comme un commentaire de l'Absolu, une référence qui vient de loin :

Gœthe montrant un jour des dessins de plantes et de fleurs fantastiques qu'il venait de tracer sur le papier tout en causant, disait : " L'âme raconte, en dessinant, une partie de son être essentiel, et les secrets les plus profonds de la création — qui en ce qui regarde sa base, reposent sur le dessin et la plastique, — sont précisément découverts par l'âme de cette façon.

(Gœthe aus nacherm persönlichem Umgange dargestellt).

en deux parties : les ballets russes, traités en anglais et en italien et les ballets russes en français.

Le ballet de M. Rieti représente les malheurs du bon jardinier Barabau, de ses légumes, de ses fausses et de son personnel tant féminin que masculin. Son jardin a été placé par M. Utrillo sur la place de l'Eglise d'un faubourg de province — italien admettons-le. — Cet emplacement trop en vue provoque la visite de six soldats et d'un sergent de bonne humeur dont le costume ressemble à celui des carabiniers espagnols, ce qui donne une grande impression de couleur locale. Ces militaires saccagent servantes, bouteilles et plates-bandes sous l'œil curieux des voisins réunis derrière une palissade pour pouvoir commodément commenter *a capella* le malheur des temps.

Simulant la mort, Barabau contriste ces bons soldats italiens qui, ennemis du scandale, s'en vont chercher un cantonnement plus accueillant. Et tous, jardiniers et jardinières, de se réjouir des bienfaits de la vie civile.

Parmi la magnifique galerie des peintres qui ont servi M. Diaghilew, Utrillo ne paraissait pas destiné à briller spécialement et il n'y avait pas de raisons d'attendre de son talent sûr et mûre un extraordinaire décor. Ses costumes ont par contre une charmante cocasserie de formes qu'on aurait aimé retrouver dans la danse. Malheureusement la chorégraphie paraît un des arts qui intéresse le moins en ce moment la troupe Russe. Ce n'est pas qu'elle soit dépourvue d'extraordinaires éléments et que son niveau moyen ne soit pas encore supérieur à celui de tant autre corps concurrent, tout au moins en Europe Occidentale. Mais, les danseurs, dans un ballet comme Barabau, montrent un souci limité de précision rythmique, ce qui ne provient que du manque de volonté, puisque les éléments techniques restent excellents ; il s'en faut que cette négligence soit irréparable, mais il faudrait qu'on y prît garde. De plus, le côté proprement comique de cette suite de danses n'est ni très nouveau ni très réussi.

La musique de M. Rieti n'est pourtant pas d'une complexité gênante pour le danseur et les quelques superpositions rythmiques qu'elle contient sont toujours pensées clairement et s'organisent de façon très sûre. La partition dans son ensemble est un peu mince, surtout dans sa partie centrale et l'accueil favorable qu'elle a trouvé vient surtout d'un final plein de verve. Sans doute, on peut se réjouir du succès de M. Rieti quand on a assisté huit jours avant, aux concerts Koussewitzky, à l'enthousiasme provoqué par les affreux *Pini di Roma* de M. Respighi. Sans doute aussi, la musicalité de la partition de Barabau, surtout dans sa partie vocale est d'une qualité charmante, mais je me demande si le champ de découverte est très étendu dans le domaine de cette musique à carrure pseudo-classique et à structure lâche agrémentée de quelques fausses notes et instrumentée (pas très heureusement) avec des formules récemment *made in France*. Quoi qu'il en soit, tant de dons de ce musicien trouveront certainement leur emploi et il faut attendre avec grand intérêt les prochaines œuvres de M. Rieti.

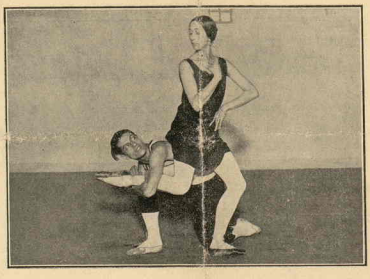
Il n'y a pas que du bien à dire des premières exécutions des autres ballets du répertoire. Les *Matelots* seuls ont été bien donnés et on y a retrouvé avec le plus grand plaisir le jeu merveilleux de M. Lifar et de ses ardents partners. En même temps, la réussite musicale de cette exécution me redonnait en M. Desormières une confiance que son interprétation des autres ballets, et en particulier de *Pulcinella* et des *Noces* avait ébranlée. Que dans ce dernier cas la grande difficulté de l'œuvre et la malheureuse idée d'avoir répandu les pianistes aux quatre coins de la scène, ait créé une impression perpétuelle de flottement malgré le talent déployé par chacun des exécutants, tant de l'orchestre que de la danse, on ne peut que le regretter. Que le nombre des répétitions soit insuffisant, et qu'enfin on ait pensé que le Public, si peu gâté d'habitude, pût se contenter de tant de peintures nouvelles de danses et de partitions inconnues ou monopolisées, c'est une grande excuse pour le chef d'orchestre ou le danseur, mais ce n'est pas une consolation pour le spectateur musicien.

HENRI MONNET.

LES BALLETS RUSSES

II

NE peut-on dire de mouvements artistiques d'une même époque qu'ils se " correspondent " ou qu'ils sont " parents " et définir empiriquement cette correspondance ou cette parenté en constatant qu'un public presque identique suit et soutient ces mouvements ? Un tel rapport existe assurément entre une certaine peinture et une certaine musique modernes et les ballets russes l'ont mis, à leur façon, en évidence : les peintres employés par eux ces dernières années appartiennent à peu près tous à cette peinture contemporaine française qui, bien que quelques figures capitales — Picasso — soient étrangères, peut être appelée, et l'est déjà, Ecole de Paris (1), dénomination également empirique, car c'est un fait d'expérience que, depuis un siècle, Paris est le catalyseur détermine la production de toute peinture valable. M. de Diaghilew a si bien adopté cette école parisienne (1) que, hors la politesse récemment faite à la peinture surréaliste, il semble lui avoir absolument sacrifié la thèse du bariolage qu'il a présentée autrefois brillamment avec les Bakst, les Larionow, les Benois.



Doubrowska et Lifar. dans " Pastorale "

Pour ce qui est des musiciens, il paraît considérer que ceux qui s'apparentent à ces peintres français sont, avec Strawinsky, Satie, puis après lui Auric et Poulenc : cette année, aux Ballets Russes, la musique française commence et s'arrête à ces noms. Certainement trop avisé pour méconnaître leur importance, M. Diaghilew a fait disparaître de l'affiche de ses ballets, Debussy et Ravel, sans jamais admettre certains autres artistes français d'une célébrité éprouvée. Son idée n'était-elle donc pas précisément d'apparenter ses musiciens à ses peintres en prononçant l'exclusive contre tout autre mouvement de tendance divergente ?

Or, l'accueil qu'une partie du public et surtout de la critique a fait cette année aux Ballets de Satie et d'Auric amène à se demander si M. de Diaghilew y est parvenu et si dans son métier de commis-voyageur en Ballets, il promène une marchandise de grande consommation.

Je n'ai pas besoin de marquer les différences qui séparent

(1) Sauf Matisse plus ancien, ses représentants sont assez généralement appelés cubistes, mot qui n'a plus d'ailleurs qu'une signification historique et ne définirait ce groupe de peintres que par l'énumération de leurs noms.

(1) Pas dans son ensemble d'ailleurs, puisqu'un Lurçat — ou tel autre — dont l'intelligente fantaisie pourrait être si heureusement employée n'a pas été pressenti, tout au moins à ma connaissance.

Satie des jeunes musiciens français qui sont venus après lui. Mais il y a des traits communs à eux et à lui qui se retrouvent chez les peintres qui ont fait les décors de leurs Ballets : C'est le culte du précis, de la couleur pure, un anti-romantisme de principe. Par contre, beaucoup plus que chez nos musiciens, il y a chez ces peintres une forme d'intellectualisme qui donne à la peinture, surtout cubiste, un caractère incontestable d'ésotérisme. Certaines formes de naïveté et certaines conventions sont si nouvelles que le grand public est devenu après cinq siècles d'académisme incapable de comprendre cette peinture sans une quasi - initiation. La musique Française dont nous parlons se présente au contraire avec un mépris débonnaire des recherches de nouveauté. Elle s'est attachée à retrouver d'aimables formes. Elle a interdit les condiments harmoniques, la lourde cuisine polyphonique et confond dans le même mépris le miel debussyste, le laudanum de Scriabine, et les balsamiques de la Schola. Ce goût de dépouillement et d'apparente facilité a une curieuse conséquence : c'est la différence de réussite, à l'étranger surtout, de cette musique et de cette peinture. Si avec son école contemporaine de peinture le français, avec quelques alliés étrangers, a conquis le monde, il y échoue avec sa musique. Et beaucoup de français, surtout parmi les musiciens, critiques et porteurs de microscope sont chez eux des étrangers. Barbari hic.

" Les Biches " Lifar et Nikitina

L'examen des textes ne convainc pas les incrédules, la matière musicale leur paraît peser trop peu : l'art de faire les choses avec peu ou avec rien, l'art de la mode, l'Art enfin est bien difficile à discerner s'il n'est pas sur le socle explicatif du Musée ou de l'Ecole.

De plus, il y a chez Satie ou Auric, un goût de l'anecdote musicale à forme familière, sorte d'excitant intellectuel employé à la façon dont certains d'entre nous ont placé dans leur appartement la même semaine et sans s'être consultés, ces vases veinés, boules de

verre et boules de rêve, et autres objets extravagants fréquents chez les concierges et trésors des foires aux puces. Les " ludions " de Satie, récemment publiés, sont de verre filé et se meuvent sur des contretemps automatiques comme en recèlent les pianos des concierges et leurs tableaux 1850 à musique. Mais, comme vous et moi, — moi en tout cas — Satie n'habite pas la loge, il a les vases veinés chez lui. Et il laisse apparaître de temps en temps la " veine " poétique avec un sourire patricien. Je dois dire qu'une telle formule est assez périlleuse et bien difficile à exporter : peut-être serait-il salutaire pour la balance des échanges de ce pays que les services de propagande de la musique Française interdissent l'envoi à l'étranger d'objets de verre ayant même figuré dans les collections les plus fermées. Ils risquent toujours de se briser en voyage avec leur pathétique contenu.

Chez les créateurs étrangers, — Picasso, Stravinsky — au contraire, le pathos est à l'extérieur ; leurs audaces, leurs magnifiques langages, sont au service d'une force grave, panique quelquefois. Ils seront capables d'atteindre (et avec des moyens techniques que quelques français ont inventés ou auraient pu inventer), les couches du public le plus éloigné. Et il n'est pas douteux que le chiffre d'affaires de larmes de *Tristan* ou de la *Tosca* est d'une grande importance à atteindre. Si nous avons la prétention de sortir de cette vallée de lyrisme qui est l'art des derniers Siècles, il faut que quelques artistes animés d'un esprit nouveau ébranlent de grandes masses humaines. Quoiqu'il participe à la direction du combat, il est possible que ce ne soit pas le français qui doive porter les grands coups, mais il excelle au combat d'avant-garde : M. de Diaghilew l'y a employé cette année avec le *Jack in the box* de Satie et la *Pastorale* d'Auric.

Lifar, dans " Events "

Ce *Jack* avant d'être dans une boîte avait été oublié dans un vieux bouquin, par Satie. Récemment retrouvée, la partition a été orchestrée par M. Milhaud. Une fois sur la scène du Théâtre Sarah-Bernhardt *Jack* se livre à la danse avec deux créoles qui portent leur sang blanc et noir par moitiés longitudinales, l'une à droite, l'autre à gauche. Deux gentlemen habillés en généraux haïtiens collaborent avec agrément à leurs ébats.

J'ai pris grand plaisir à quelques-uns des morceaux de cette petite partition, souvenir de "Nursery Rhymes" et surtout au début. Les décors et les costumes de Derain sont charmants. Ce spectacle était sans prétention et parfaitement réussi.

Ce n'était pas absolument le cas de *Pastorale*. Vous en connaissez le scénario. Le télégraphiste Lifar traversant à bicyclette une prairie de Pruna, avec une rivière, est tellement séduit qu'il s'arrête et se baigne derrière une motte de terre en carton, puis, fatigué, il s'endort guetté par des filles curieuses. Il se réveille dans un palais de carton apporté par une troupe de cinéma pour un "pas de deux" avec Mlle Doubrowska. L'arrivée des villageois qui attendent leurs lettres substitue à l'idylle une danse générale et tous s'en vont déçus de voir que le télégraphiste n'était qu'un mauvais facteur. Sur ce scénario d'une fantaisie laborieuse, M. Balanchine a composé une chorégraphie parfois agréable et M. Auric, douze morceaux de danse et un prélude dans lesquels il affirme avec une extrême franchise la thèse de l'antipolyphonie de l'antimodulation, de l'anti-Ravel, de l'anti-Schmitt. Si de temps en temps un air ressemble au premier thème de la *Symphonie Pastorale*, car tout air gai qui veut se donner une démarche campagnarde ressemble à ce thème célèbre, un malicieux aiguillage le fait bifurquer vers le *Ballet Egyptien*, chéri des musiques militaires.

Mais Auric ne s'attarde pas longtemps devant le kiosque harmonieux des héros de fanfare. Le voici à la foire : il a tout retenu et vous a rapporté quelques bonnes petites sonorités d'orchestre bien vertes, bien agréables à la campagne. Il a en somme fabriqué l'objet qu'il voulait, il a donc raison contre ceux qui croient qu'il se trompe. Mais combien de temps s'en amusera-t-il et nous en amusera-t-il ? Nous le verrons quand paraîtra sa prochaine œuvre.

HENRI MONNET.

15

1er Juil 1926.

tion des importations. Cela est bien sans doute, mais d'une efficacité insignifiante par rapport à celle d'une action s'exerçant sur le rapatriement des capitaux français existant à l'étranger. Cette action, il est vrai, ne peut que bien difficilement être décrétée. C'est encore une fois, la confiance des possédants qui, en dernier ressort, régle le cours des changes, comme elle régle, nous avons expliqué déjà, la situation de notre trésorerie.

R. MORIN.

Par Fernand Divoire

VI. — Les Arts.

Par Louis Schneider

LA MUSIQUE

BALLETS RUSSES: «*ROMEO AND JULIET*». — Nicolet était un directeur qui mena dès l'année 1767 le théâtre de la Gaîté à son plus haut point de prospérité. Lorsqu'il présenta le singe à qui il doit sa réputation, singe pour lequel l'engoûment du public est resté légendaire, il voulut faire mieux encore ; et l'expression « de plus en plus fort comme chez Nicolet » est demeurée chez nous à l'état de proverbe. Le directeur de la troupe des ballets russes est un directeur de la race de Nicolet. Mais, prisonnier de lui-même et de ses réussites de jadis, il arrive à ce point mort où il ne peut plus se dépasser lui-même, et il cherche le succès ailleurs et à côté. C'est ainsi que, pour *Romeo and Juliet*, un ballet nouveau, il a confié la musique à un jeune compositeur anglais inconnu, M. Constant Lambert, et les décors à des peintres « surréalistes », MM. Max Ernst et Joan Miro ; — la définition u « surréalisme » reste encore à trouver. Pour les profanes que nous sommes, c'est le bizarre, le biscornu dans le dessin comme dans la couleur ; c'est la réédition du fa-

meux « combat de nègres la nuit, dans un tunnel », par lequel s'illustra un des plus amusants salons des Arts Incohérents.

La chorégraphie est plaisante : elle représente l'envers de la scène et la vie réelle de la troupe des danseuses et des danseurs qui répètent *Romeo et Juliette* « en ballet ». C'est évidemment ingénieux, quoique ce ne soit pas nouveau : *l'Étoile*, de Wormser, scénario d'Adolphe Aderer, nous avait montré à l'Opéra toute l'existence des ballerines, et maintes autres pièces comiques ou dramatiques nous avaient dévoilé l'intimité du théâtre ou du music-hall.

La musique de M. Constant Lambert s'est abstenue de toute invention ; elle remplace les idées par le rythme et par le mouvement. Son orchestration en est encore au balbutiement ; l'auteur sait faire bavarder une clarinette ou une flûte ; il est moins expert quand il s'agit de la moindre polyphonie. Son ballet est un essai, à peine un devoir d'élève.

LOUIS SCHNEIDER.

LA DANSE

Pour la dix-neuvième fois, les ballets russes de M. Serge de Diaghilew sont venus à Paris. Pour la dix-neuvième fois ! S'imagine-t-on ce qu'une pareille durée peut exiger de renouvellement ? Mais M. de Diaghilew a un secret ; il se renouvelle par l'avant-garde et par la jeunesse, et toujours ou à peu près par l'avant-garde française ou d'inspiration franco-internationale. De même, sa troupe chorégraphique est presque d'année en année rajeunie, et elle atteint, sinon à la classe extraordinaire des étoiles, du moins à une parfaite homogénéité, à une valeur constante jusque dans les petits emplois. Elle est aux mains du chorégraphe un instrument merveilleusement entraîné et docile. Il semble, d'ailleurs, qu'il se crée une sorte de technique « ballet russe » qui est une chose à part et dont M. Massine est tantôt l'auteur, tantôt l'inspirateur plus ou moins direct.

L'invention des ballets russes en matière de danse, c'est l'angle, non pas l'angle géométrique qui est à la base des *équilibres* des petites danseuses khmères, mais, si l'on peut dire, l'angle anguleux, l'angle plus ou moins déformateur, plus ou moins humoristique et caricatural.

Les ballets russes savent rester un spectacle de choix pour toute une qualité de public, pour un public nombreux. Public qui trouve constamment aux spectacles de M. de Diaghilew la joie que donne un divertissement coloré, moderne, jamais dépourvu d'élégance. Une chatoyante devanture de bijoutier dadaïste.

N'agitons pas l'ombre auguste du grand art ; s'il a régné avec *le Sacre du printemps*, tel que Nijinsky l'avait mis en scène, il fallait lui accorder quelque repos.

Il est presque inutile d'analyser séparément chacune des productions nouvelles des ballets russes, tant leur variété et leur diversité restent de même famille.

M. de Diaghilew nous a apporté pour cette saison plusieurs nouveautés : une nouvelle version de *Zéphyr et Flore*, *Romeo and Juliet*, en ballet, *Barabau*, *la Pastorale*, *Jack* d'Erik Satie. *Barabau* est une sorte de farce italienne avec chœurs faite sur une chanson napolitaine, où l'on voit des soldats de guignol ou d'opéra-comique venir déranger le jardin de Barabau et enlever les robustes paysannes qui en étaient le plus bel ornement. M. Balanchine a réglé la danse, au milieu de décors d'Utrillo, par une recherche de burlesque. On a une caricature d'enterrement, une caricature d'exercices militaires, une caricature de paysanneries. Les critiques qui ont parlé de *Barabau* se sont étendus selon leur goût les uns sur la peinture, les autres sur la musique ; il en est toujours un peu ainsi pour les ballets et pour les ballets russes.

Romeo and Juliet, qui est aussi un peu une caricature, c'est une ouvrette que l'on voit avec plaisir. Les décors sont de peintres dadaïstes ou surréalistes. La chorégraphie est de Mlle Nijinska. Mais, sous la baguette magique de M. de Diaghilew, les pires révolutionnaires deviennent des êtres gracieux et charmants. Leurs plus extrêmes hardiesses paraissent d'une puérile pureté, et le public est conquis comme il le serait par une défilé de lionceaux frisés et de panthères enrubannées. *Romeo and Juliet* est

formé de deux parties, dont la première nous fait assister à une pseudo-classe de danse de la troupe russe ; la deuxième est une répétition du ballet *Romeo and Juliet* avec duel à ailes de pigeon, acteurs qui s'amusent à planter eux-mêmes les décors et bondissements charmants du jeune danseur Serge Lifar, qui, à la fin, pour figurer qu'il enlève sa danseuse en avion, la porte au-dessus de lui dressée magnifiquement comme un oiseau en plein vol. Toute la chorégraphie de ce ballet est comme une broderie de gestes et de pantomime modernes sur un fond parfaitement classique. La jeunesse des deux principaux interprètes, leur fraîcheur, est pour notre théâtre une leçon qui ne devrait pas être perdue. C'est cette jeunesse encore qui a fait le succès de *la Pastorale*, où M. Balanchico a fait mimer les amours d'un petit télégraphiste avec une bergère et avec une « star » de cinéma.

On a revu avec plaisir *les Matelots*, dont le chorégraphe est M. Massine et dont les principaux interprètes, MM. Woizikowsky, Slavinsky et Lifar, ont rendu avec une extraordinaire puissance, chacun selon son style, des gestes aigus de revue américaine, agitée devant un décor vénitien. Cela a de la couleur, de la trépidation, principales qualités des ballets russes, qualités bien rares ; on ne voit pas beaucoup ailleurs les danseurs jouer à saute-mouton, nager fantaisistement le ventre sur une chaise et jongler à deux avec un corps de femme.

***

L'eurythmie, ce n'est pas une danse, c'est presque une religion. Mlle Simone Rihouet lui a tout récemment consacré un livre où elle a expliqué ce qu'était l'eurythmie, petite partie de tout le système construit par Rudolf Steiner en son Gœtheanum, en Suisse. Et d'abord l'eurythmie, ce n'est pas une danse. Que peut dire après cela le critique de danse? L'eurythmie le désarme exactement de la même manière que le fait la rythmique dalcrozienne. Celle-ci dit : « Je ne suis pas une danse mais une méthode » ; et celle-là : « Je ne suis pas une danse mais une mystique », et cette mystique est suivie avec une telle piété qu'on voudrait n'en parler que d'une façon respectueuse, fervente, quand ce ne serait que pour admirer comme, aujourd'hui, toute théorie

tant soit peu métaphysique ou philosophique trouve des bras et des âmes pour la faire marcher.

Les meilleurs disciples du Gœtheanum sont venus à Paris donner à la Comédie des Champs-Élysées quelques représentations, quelques démonstrations si vous préférez. L'eurythmie, c'est comme une traduction, par le geste, du rythme soit de la musique, soit des poèmes. Ce n'est pas de l'improvisation, mais une technique extrêmement précise ; non seulement tel geste indique tel sentiment, mais encore telle voyelle. Il y a le geste A, le geste O, etc... C'est presque une écriture rythmée, dans l'espace. Technique précise, ai-je dit, mais, à mon humble avis, technique parfaitement arbitraire et contingente. On pourrait très bien imaginer une autre eurythmie. Le geste U et le geste I se feraient aussi bien d'une manière différente.

Si vraiment l'eurythmie n'est pas une danse, alors il n'y a qu'à constater son existence théorique, à s'incliner et à passer. Mais comme cependant elle est pour quelques jours devenue un spectacle sur une scène de théâtre et qu'elle se traduit en gestes, il faut bien dire quelques mots de ces gestes.

Les disciples de l'eurythmie ont des costumes extrêmement chastes qui se composent d'une tunique, d'un voile et de bas assortis à la tunique et qui sont ainsi tantôt roses, tantôt verts, tantôt violets, tantôt bleus. Quant à la mimique, elle est celle de sémaphores signifiants et compliqués. Elle constitue une sorte d'art de sourds-muets. Il faut reconnaître une grande finesse au langage digital des danseuses. Quant à l'effet que produit cette « danse », ce serait celui d'un certain loïe-fullerisme à la fois complexe et monotone. J'écris tout cela avec quelque peine, car j'aurais voulu mieux marquer mon respect pour un tel effort. On ne peut pourtant cacher la déception que l'on ressent à constater que l'eurythmie n'est pas plastique, qu'elle n'est pas dans le geste, harmonieuse.

***

Pour un gala d'artistes suisses, Marie Kummer a donné au théâtre Albert-Ier une soirée qui a, somme toute, constitué, au point de vue de la danse pure, quelque chose comme ses débuts. Magnifique début, alors. Il ne s'agit pas, pour être danseur ou

danseuse, de se livrer au hasard des gestes sans avoir aucune idée préconçue, aucun point directeur. Pour la danse, comme pour tout art, comme pour toute science, il faut, au moment où l'on se met en marche, marcher déjà vers quelque chose. Il est possible qu'en route l'inspiration, le progrès du chemin fassent apercevoir un horizon nouveau. Alors il est bien temps de marquer son évolution.

Il est de mode pour les critiques soit de rythmique, soit de chorégraphie, de parler d' « improvisation duncanienne ». Quelle plaisanterie ou quelle mauvaise foi ! Une grande danseuse « improvise » un geste, crée et recrée sans cesse ; c'est sa mission ; mais, *avant de créer*, elle a déjà choisi, elle sait ce qu'elle ne fera pas.

J'ai dit combien cet effort de choix pouvait être douloureux pour la danseuse et urgent plus que pour les autres artistes. Marie Kummer avait jusqu'à présent étudié diverses techniques. Elle n'avait pas encore montré publiquement qu'elle était parvenue, par un tenace effort, à se dégager des techniques d'autrui et des influences, qu'elle était sortie de la période scolaire, de la période d'étude, qu'elle était arrivée à *la danse*.

Sur la petite scène d'Albert Ier, trop étroite pour leurs bonds, nous avons donc vu Marie Kummer et ses jeunes collaboratrices, Edné aux beaux gestes larges, Adey au rythme précis, Annie au beau visage grave, Macci, Malou, Andrée. Ce fut comme un lâcher de gais oiseaux, pleins de jeunesse, pleins de fougue. Les mouvements nouveaux abondent dans cette danse riche d'inventions ; et, malgré la vivacité riante, l'alerte liberté de chaque composition, les corps au large développement gardent toujours une force d'équilibre central ; la danse conserve une très particulière solidité de construction. Voilà ce qui nous frappait pendant que tournoyait le cercle mouvementé d'un bras, pendant que les doigts pointaient en flèches et que les jambes dansaient, que les pieds nus se posaient bien, en pointes infléchies. Toujours il y avait dans le rythme quelque chose de tenu, quelque chose de fort. Les gestes dans leur jeune élan restaient le geste, c'est-à-dire une harmonie équilibrée des membres. La *Marche militaire* de Schubert, notamment, a été menée dans un rythme ardent qui mérite toutes les approbations.

Mais quel est le secret de cette sécurité esthétique à laquelle est arrivée la danse de Marie Kummer? Il est sorti, je crois, de

cette observation que la colonne vertébrale est l'arête centrale de la statue humaine. La marche, qui est le commencement de toute danse, se fait chez Marie Kummer et ses collaboratrices selon deux types dans lesquels la colonne vertébrale agit toujours comme équilibreur, comme régulateur, comme propulseur même. Dans l'un, les épaules paraissent agir, avec souplesse, selon un cercle vertical ; dans l'autre marche, en « sens contraire », elles paraissent agir selon un cercle horizontal, l'épaule avancée à droite faisant équilibre à un pas de la jambe gauche et réciproquement. Quand je parle des épaules, je parle improprement : c'est en réalité la colonne vertébrale qui reste « roulante » et non les épaules. La marche est ainsi un cercle qui se déroule; la colonne vertébrale entraînant les bras, aucune partie du corps ne reste morte ; la marche devient une constante composition d'énergies continues. Sur ce mouvement de marche ou de course, les mouvements peuvent alors se déployer ; toutes les mesures musicales restant d'accord avec le cercle des gestes humains, la mesure est, si l'on peut dire, intégrée dans la danse et la danse intégrée dans la mesure. Le rythme devient de la danse.

Et, après cela, direz-vous, il n'y a plus qu'à danser. En effet. C'est ce que fait maintenant Marie Kummer.

***

Nous avons eu au théâtre Femina une séance de danse de Valeska Gert. Rien que les titres que Valeska Gert donne à ses compositions indiquent son esthétique : *Canaille, Tango, Entremetteuse, Sport*, etc... Pour saisir le caractère complet des danses de Valeska Gert, il faut ajouter, il me semble, qu'elles sont d'un Montmartre beaucoup plus berlinois que viennois. Valeska Gert ne craint pas d'être impudique, et son impudeur ne se masque ni de finesse ni de science, mais elle est allante et gaie. Valeska Gert excelle à caricaturer. Caricature de danse classique : petits pas sans pointes, gestes de bras de la danseuse en tutu, vanité puérile. Sur un air d'espagnolade, elle présente une caricature de danse andalouse, et c'est encore de l'impudeur et de l'entrain, sans nerfs. Dans une autre danse, elle siffle un air voyou et soulève un sarrau noir ; dans une autre encore, ce sont des minauderies paysannes et chastes, parodiées aussi, avec une lenteur excessive.

Étrange danseuse dont on ne voit jamais les yeux, étrange danseuse canaille qui pourtant n'est pas sans mérite et qui paraît capable de quelque chose.

***

Mme Henriette Pascar a donné, à la Comédie des Champs-Élysées, cette fois, une séance de danses mimées. Mme Pascar avait mis dans son jeu les as les plus chatoyants du bazar moderne. Conseillée par Nijinska, habillée par les derniers venus de la peinture d'avant-garde, soutenue par les derniers musiciens d'aujourd'hui... Mais encore faut-il danser...

FERNAND DIVOIRE.

VII. — Questions Militaires et Maritimes.

MARINE MARCHANDE ET PÊCHES MARITIMES. — Aux dernières nouvelles, un paquebot japonais, le *Chichibu-Maru*, s'échouait dans les parages des Kouriles et perdait dans l'accident 230 hommes. Les Kouriles, c'est bien asiatique, et, si nous ne sommes guère décidés à tuer le mandarin, il nous arrive de rester calmes, quand il se noie. Nous pourrions citer, au cours de ce trimestre, des naufrages moins désastreux, mais moins lointains. Nous pourrions revenir — mais à quoi bon? — sur ce qu'on a appelé le drame ou la tragédie du *Sidi Ferruch*. Conrad n'a rien imaginé de plus romanesquement sinistre. Les histoires de sauvetage, — surtout quand il s'agit de cargaisons à sauver, — sont d'un pittoresque plus aimable. Au moment où j'écris, on est en train de sonder les profondeurs où gît depuis

de : Musical Courier
New York
1 Juillet 1926

ROMEO AND JULIET GIVEN AS A BALLET IN MONTE CARLO

MONTE CARLO.—The Russian Ballet, with Serge de Diaghileff at its head, gave a very able first presentation of Romeo and Juliet as a ballet, with music by a young English composer named Constant Lambert and dances by Mme. Nijinska. The work is a parody on Gounod's opera and is staged somewhat on the lines of Pirandello's works as seen at the Theatre Pitoëff in Paris.

With Thamar Karsavina as Juliet, Lifar as Romeo, Mme. Sokolova as the nurse, together with an equally fine cast, the parody was a huge success and was acclaimed vociferously. The scene is laid during the practice hours of the Russian ballet, where Karsavina and Lifar are so engrossed with their love for each other that they entirely forget their rehearsals and have to be reminded somewhat vigorously by their scandalized colleagues. The second act shows the rehearsals of the meeting of this modern Romeo and Juliet at a ball on the stage, the balcony scene, the duel between Romeo and Tybalt and finally, Juliet's death.

The curtain drops to the plaudits of the other dancers and on its arising neither R[illegible] nor Juliet can be found. They have esca[illegible]ne. Constant Lambert's music is formed [illegible]ves that are continuously repeated and althou[illegible] gay and lively, it is representative of a moder[illegible]d.s on the very extremities of the possible. [illegible]ducting was full of color.

NEW YORK WORLD
6 JUNE 1926.

Communist Artists Boo Scenery of Paris Ballet

From The World's Bureau

PARIS, May 29.—Fifty young Communist painters attempted to stop the show recently, when the first ballet of the season, "Romeo and Juliet" was presented at the Sarah Bernhardt Theatre. They were expressing resentment because two artists of their school, Max Ernst and Joan Miro, had "lent their talent to a capitalistic enterprise" by painting the scenery for the ballet.

The moment the curtain rose a storm of catcalls and whistling burst. The music could not be heard. A deluge of handbills, bearing in scarlet ink a passionate protest against the claimed betrayal of the higher interests of art, poured down on the stalls and the orchestra.

For twenty minutes the noise continued, and factions in the audience were at the point of coming to blows when police entered the theatre and carried away the demonstrators. The performance then proceeded.

"Romeo and Juliet" was composed by a young Englishman, Constant Lambert. It was produced by Serge Diaghileff. Critics believe that, given a fair chance, it will prove one of the most successful ballets of the season.

1 JUIL 1926. "LA NOUVELLE REVUE".

ironiste... Le fait est qu'on ne peut que féliciter son directeur, M. Xavier de Courville, d'avoir songé à cette charmante comédie musicale, en deux actes très homogènes, pleins de verve heureuse, d'esprit et d'entrain, que l'Opéra a d'autant plus tort d'abandonner que, créée chez lui, en 1828, elle ne comptait pas moins de 434 représentations lorsque Dereims, Mme Isaac, Boudouresque et Melchissédech la chantaient pour la dernière fois, en 1884. C'est de l'opéra-bouffe, soit (comme *le Philtre*, d'Auber, à la même époque). Mais quoi, on joue bien *l'Enlèvement au sérail* et même *l'Heure espagnole* !...

Lorsque Rossini écrivit *le Comte Ory*, il s'était installé à Paris en « compositeur français ». Il avait dirigé un instant le Théâtre Italien, mais c'est à l'Opéra qu'il s'attachait désormais exclusivement, et, pour débuter, — sans démentir sa nonchalance coutumière — il y avait apporté quelques adaptations de ses anciennes partitions : *le Siège de Corinthe* (Maometto II) et *Moïse* (Mose). Pour *le Comte Ory*, il fit mieux. Aux prises, une fois encore, avec un sujet qui lui rappelait ses opéras-bouffes de jeunesse, il laissa sa verve s'échauffer, cette verve spontanée et joyeuse du *Barbier de Séville*, maintenant contrôlée par l'étude des maîtres, et, en un mois de travail, il acheva une partition légère et spirituelle où la tradition italienne, sans se laisser oublier, cède le pas à celle de notre pays, de notre race.

Le Comte Ory « anecdote du XIe siècle », était, en effet, un beau conte moyenâgeux, du goût de nos fabliaux. Vaudeville d'abord, et l'un des plus anciens de Scribe (1816), celui-ci en avait fait un véritable opéra-comique dans le goût de ceux de Grétry et de Boïeldieu, tout en lui conservant la forme, la coupe en deux actes, des opéras-bouffes Rossiniens, et le récitatif à peine soutenu mais vivant, souple, amusant en soi-même. N'oublions d'ailleurs pas que, pour se modeler mieux encore sur ces modèles français, Rossini fit appel à la collaboration spéciale de son grand interprète, de celui qu'il appelait son « poète-adjoint », d'Adolphe Nourrit, pour la prosodie, le jeu du rythme et du tour de phrase.

Berlioz, onze ans plus tard, était encore comme enthousiasmé « de la richesse musicale » de cette partition, de son « luxe » de mélodies heureuses, de dessins nouveaux d'accompagnement, d'harmonies recherchées, de piquants effets d'orchestre et d'intentions dramatiques aussi pleines de raison que d'esprit. — Et l'on ne saurait vraiment dire plus !

→

de Musical Courier
New York
1 Juillet 1927

ROMEO AND JULIET GIVEN AS A BALLET IN MONTE CARLO

MONTE CARLO.—The Russian Ballet, with Serge de Diaghileff at its head, gave a very able first presentation of "Romeo and Juliet"

A

Le sujet était de ceux qui amusent toujours — si nous en croyons le succès persistant de nos *Mousquetaires au Couvent*. Le Comte Ory, franc mauvais sujet, sachant que les femmes et les sœurs des preux chevaliers de la Croisade se sont réunies, en attendant leur retour, dans le château de Formoutiers, a imaginé de prendre l'habit d'un pieux ermite et de s'installer dans une chaumière proche, asile commode pour guetter une proie. Son gouverneur, son page Isolier sont à sa recherche... S'il pouvait aussi les mystifier, quelle joie!... Confidences, consultations pieuses vont leur train; puis, voici mieux : 14 *pèlerines*, fuyant, disent-elles, le Comte Ory, demandent à entrer au château... Repas, orgie... mais les vrais chevaliers reviennent à temps, et Isolier ouvre une porte dérobée et salvatrice au mystificateur confus, qu'il avait parfaitement reconnu.

Les difficultés de l'exécution sont réelles, aujourd'hui que nul chanteur ne se donne vraiment la peine d'apprendre à vocaliser, le répertoire ne lui en offrant pas l'occasion. Elles ne sont cependant pas plus insurmontables que celles du *Barbier de Séville*, par exemple. Seulement, les talents individuels ne suffisent pas, quand il s'agit de pareilles comédies lyriques; il y faut une longue habitude professionnelle de la scène; de même que l'orchestre Rossinien se contente difficilement d'un groupe de musiciens amateurs. Ici, comme sur la scène, une verve, un mordant, une expérience de premier ordre sont nécessaires. N'importe, on ne saurait trop louer l'effort accompli, la foi artistique mise en œuvre, car l'effet général est des plus satisfaisants, et les trois protagonistes surtout méritent les plus vifs compliments : M. Max Moutia, pour sa voix si étendue et l'art avec lequel il unit les notes de tête aux claires notes de poitrine; Mlle Pianavia, tout à fait piquante et de jolie voix, de fine diction, dans le page Isolier; Mlle Pourpoint, du meilleur goût, de la plus juste distinction dans la Comtesse. Les chœurs ont été excellents.

*
* *

Il y a des cas, dans la vie théâtrale et musicale, où l'on voudrait avoir perdu la mémoire, ne pas se souvenir... Une nouvelle « saison » de « Ballets Russes » s'est ouverte, au Théâtre Sarah-Bernhardt, cette fois, le mois dernier, et c'était la 19e... Hélas! pourquoi n'ai-je oublié ni la première, ni la dixième? Je serais

The moment the curtain rose a storm of catcalls and whistling burst. The music could not be heard. A deluge of handbills, bearing in scarlet ink a passionate protest against the claimed betrayal of the higher interests of art, poured down on the stalls and the orchestra.

For twenty minutes the noise continued, and factions in the audience were at the point of coming to blows when police entered the theatre and carried away the demonstrators. The performance then proceeded.

"Romeo and Juliet" was composed by a young Englishman, Constant Lambert. It was produced by Serge Diaghileff. Critics believe that, given a fair chance, it will prove one of the most successful ballets of the season.

B

moins déçu, et plus encore qu'à la 15e ou la 18e! Quel prestige, d'abord (au temps où Gabriel Astruc avait tant de bonnes idées et les réussissait toutes)! Quelles pittoresques partitions, dans quels beaux et artistiques décors, avec quels somptueux costumes, exécutées avec quelle perfection, dansées avec quels artistes, d'une chorégraphique transcendante, qui nous revenait de Russie après y avoir été importée par nos Petipa, après nos Vestris! Et ce fut un enchantement, un cri d'admiration et de reconnaissance!

Et la mode s'en mêla; une mode *ne varietur*. Si bien que, de peur de lasser, les organisateurs n'eurent de cesse qu'ils trouvassent du nouveau, de l'inédit, et, peu à peu, de l'étrange, du plaisant, de l'absurde. Peu à peu, tout ce qui était *ballet*, tout ce qui était *danse* s'éclipsa, fut considéré comme périmé, — et les danseurs aussi, par la même occasion. — On se lança dans la pantomime, dans la parade, la gymnastique, l'acrobatie, la pitrerie... La musique resta longtemps intéressante, en dépit de tendances audacieuses, mais le décor devint « cubiste », ou pour mieux dire inexistant, prétentieusement enfantin et absurde avec application... Aujourd'hui, nous avons encore des Russes, puisque telle est la nationalité des... interprètes; mais la musique est plus ou moins internationale, française, anglaise, italienne..., et il n'y a plus que des exercices de gymnastique (d'ailleurs remarquables), des pantomimes burlesques (d'une ironie et d'une conviction qu'on ne peut que reconnaître, même lorsqu'elles ne sont pas du tout drôles), et une espèce de sans-gêne musical tout à fait déconcertant.

Où êtes-vous Nijinski et Fokine, Karsavina et Pavlova! Où sont *l'Oiseau de feu* et *Shéhérazade*, *Cléopâtre* et *le Festin*, *le Prince Igor* et *le Spectre de la Rose*? Où sont *les Sylphides*, cet arrangement vaporeux de Chopin, qu'on a repris cette année, mais si différent?... Du reste, on reconnaît à peine ce qui par hasard est repris dans cette mise en scène nouvelle : jusqu'au prestigieux *Petronchka*, si original, jadis! Le talent des Serge Lifar et des Idzikovsky, des Nikitina et des Doubrovska n'est pas douteux, et je suis convaincu que sans ce parti-pris, ils nous charmeraient comme leurs prédécesseurs. Mais le parti-pris est terrible : on voudrait qu'il fût drôle, tout au moins, et il est si ennuyeux!

Avec *les Matelots* et *les Biches*, *Pulcinella* et *Parade*, souvenirs d'autres saisons, ce nouvel effort nous a présenté une « répé-

16

de : Musical Courier
New York
1 Juillet 1926

ROMEO AND JULIET GIVEN AS A BALLET IN MONTE CARLO

MONTE CARLO.—The Russian Ballet, with Serge de Diaghileff at its head, gave a very able first presentation of Romeo and Juliet as a ballet with ...

C

tition de travail » (à la blague) d'une représentation mimique (de parade) de *Roméo et Juliette*, musique claire et sage, d'ailleurs, du jeune compositeur anglais Constant Lambert ; puis une *Pastorale*, qui, sous ce nom exquis mettait en branle un postier cycliste en quête de bain froid et une bande de cinématographistes au travail, et pour laquelle M. Georges Auric a eu bien du mérite de mettre sur pied, tant bien que mal, quelque musique méritoire ; puis une parade italienne plus intéressante, *Barabau* (héros d'une chanson populaire), dont l'évocation musicale, franche et verveuse, avec un orchestre très sûr, a vraiment fait honneur à M. Rieti, l'un des compositeurs les plus doués de la jeune école italienne ; enfin certain *Jack in the box*, oublié (?) par Eric Satie, cet excellent pince-sans-rire, et qui fait regretter qu'il n'ait plus été de ce monde pour s'y opposer.

Conclusion, dont je voudrais que M. de Diaghilev, qui, en somme, a montré tant d'initiative, et nous est si sympathique à tant d'égards, se pénétrât un peu pour la saison prochaine : une *réaction* brusque qui, à présent, nous rendrait les premiers ballets, ceux où l'on *danse*, dans une mise en scène digne de leur musique, aurait toutes les chances de réussir mieux encore, et satisferait tout le monde.

∴

Nous sommes à une époque qui cherche du nouveau, dans les arts en particulier, parfois à tort et à travers, parfois avec une ingéniosité qu'il faut reconnaître. Il n'est pas souvent heureux de vouloir inventer des instruments, ou plutôt, car ce mot n'est plus exact dans le sens courant, des agents de *bruit*. Mais toute étude des anciennes méthodes, pour les rajeunir, des anciens principes, pour y féconder les éléments vitaux, peut amener de vraies découvertes. C'est ainsi que M. A. Tirabassi, directeur de l'Institut belge de musicologie, dans une dissertation de doctorat à l'Université de Bâle, et à propos de l'histoire de l'École Flamande de 1450 à 1600, a parlé de *la mesure dans la notation proportionnelle et sa transcription moderne*, et mis en lumière les documents les plus curieux, en reconstituant la mesure originale dans la transcription, la notation moderne des œuvres de cette époque, la grande époque de l'École contrepointique flamande ; et que, comme exemple, et après exécutions aux Concerts histo-

D

riques dirigés par lui, il a recueilli, dans les diverses bibliothèques d'Europe, de précieux textes, qu'il cite, avec une sorte de méthode pratique en vue de permettre à tous cette transcription, suivant les règles établies par son expérience et les témoignages des contemporains (Bruxelles, janvier 1924, in folio de 70 p.).

Je tiens à signaler ici, avant de terminer, le dernier livre d'Adolphe Boschot. On a su son élection récente à l'Académie des Beaux-Arts, comme membre libre : c'est le premier critique musical élu *comme tel*. Ceux qui l'ont un peu suivi dans sa carrière savent d'ailleurs que c'est avant tout un écrivain, un poète même, un lettré aussi érudit qu'imaginatif. Sa patience s'est vouée surtout à l'histoire de la musique, et Berlioz, notamment, lui doit beaucoup. Mais le poète reparaît toujours et dans cette « troisième série » de ses volumes intitulés *Chez les Musiciens*, le problème de l'expression musicale, de l'expression et de la beauté, est étudié par deux fois d'une très ample façon. On y appréciera encore une pénétrante étude sur le goût musical sous le second empire (où il rend justice aux « qualités théâtrales et même musicales » de Meyerbeer. A la bonne heure ! Une fois n'est pas coutume ; mais il est vrai que ceux qui en parlent, en général, le connaissent si peu !) On y lira surtout, avec joie, avec sympathie, avec reconnaissance, ce qu'il dit de Mozart, les conseils pratiques qu'il donne pour son étude trop souvent mal dirigée, la façon dont il répond à certaines préventions, enfin la solide, la tendre affection qu'on y sent pour le maître exquis de Salzbourg.

Henri de Curzon.

The moment the curtain rose a storm of catcalls and whistling burst. The music could not be heard. A deluge of handbills, bearing in scarlet ink a passionate protest against the claimed betrayal of the higher interests of art, poured down on the stalls and the orchestra.

For twenty minutes the noise continued, and factions in the audience were at the point of coming to blows when police entered the theatre and carried away the demonstrators. The performance then proceeded.

"Romeo and Juliet" was composed by a young Englisliman, Constant Lambert. It was produced by Serge Diaghileff. Critics believe that, given a fair chance, it will prove one of the most successful ballets of the season.

de: Musical Courier
New York
1 Juillet 1926

ROMEO AND JULIET GIVEN AS A BALLET IN MONTE CARLO

MONTE CARLO.—The Russian Ballet, with Serge de Diaghlieff at its head, gave a very able first presentation of Romeo and Juliet as a ballet with music by a young

C

E

LES THÉATRES

COMÉDIE-FRANÇAISE : *Les Compères du roi Louis*, chronique de France, en 5 actes, de M. Paul Fort. — THÉATRE DU NOUVEL-AMBIGU : *La Mouche Espagnole*, vaudeville, de MM. Arnold, Bach et Devère.

En nous invitant de nouveau à boire aux sources de l'histoire de France, M. Paul Fort accomplit une mission qui n'est point sans mérites et qui dénote de très bonnes intentions. Qu'il soit cependant permis de regretter que M. Paul Fort s'en tienne à une élémentaire pédagogie qui ramène le spectateur plus au temps de son certificat d'études primaires qu'aux temps historiques sommairement évoqués. M. Paul Fort pourra, avec raison, ajouter qu'il a voulu présenter une « chronique », c'est-à-dire des images et non une pièce de théâtre, au terme généralement admis. Il serait tout au moins déplacé de discuter à un auteur le droit de choisir le genre de spectacle qu'il offre au public. Il reste naturellement à ce dernier la liberté d'aimer ou de ne pas aimer ce spectacle. Il a paru que *les Compères du roi Louis* aient été reçus avec faveur. Il est possible que la vogue du « cinéma » ne soit pas étranger à cet accueil, car s'il était nécessaire de faire entrer dans une catégorie la nouvelle œuvre de M. Paul Fort, on pourrait lui faire prendre place dans le « cinéma avec parlé ». Il n'est pas indifférent de noter que les compères du roi Louis et le roi Louis lui-même s'efforcent à un langage évocateur lui aussi d'images qui s'ajoutent à ce qu'il est donné aux yeux de regarder.

Il est inutile de rechercher un effort vers une synthèse d'ordre historique ou psychologique. Les « images » tiennent leur but en elles-mêmes. Elles se suffisent et il serait indiscret de leur demander davantage.

Vers la fin de 1921, M. Paul Fort avait donné à l'Odéon un *Louis XI, curieux homme* dont *La Nouvelle Revue* avait parlé en ces termes :

The moment the curtain rose a storm of catcalls and whistling burst. The music could not be heard. A deluge of handbills, bearing in scarlet ink a passionate protest against the claimed betrayal of the higher interests of art, poured down on the stalls and the orchestra.

For twenty minutes the noise continued, and factions in the audience were at the point of coming to blows when police entered the theatre and carried away the demonstrators. The performance then proceeded.

"Romeo and Juliet" was composed by a young Englishman, Constant Lambert. It was produced by Serge Diaghlieff. Critics believe that, given a fair chance, it will prove one of the most successful ballets of the season.

du Journal BRUXELLES
21 JUIN 1926

LETTRE DE PARIS

LA SAISON DES BALLETS RUSSES

« Jack in the Box », d'Eric Satie.
« Baobbau », de Vittorio Rieti.
« Roméo and Juliet », répétition sans décor, de Constant Lambert

Il n'est pas de printemps parisien sans ballets russes. Qu'importe donc que le soleil nous boude cette année? Eux, fidèles à une habitude vieille de dix-neuf saisons, les voici réinstallés pour douze soirs au Théâtre Sarah Bernhardt, face à ce Châtelet où ils émerveillèrent d'abord Paris, en lui contant mieux que Shéhérazade à Shohiar, des Contes de Mille et Une Nuits: c'étaient « Les Danses du Prince Igor » ou « Le Spectre de la Rose ».

Je ne verserai point dans le misonéisme ridicule (je ne vieillis pas encore!) de dire que « c'était le beau temps ». Sans doute, ces spectacles d'avant guerre étaient-ils très différents de ceux d'aujourd'hui. Le règne impérial de Bakst s'instaurait. Nous connûmes depuis la régence de Picasso et nous en sommes à la dictature des surréalistes. Que cette dictature ne comble pas tous les désirs, surtout les désirs de ceux qui les accomodent de souvenirs, je le comprends. Cependant, même dans leurs erreurs — et il en est! — les Ballets russes nous apportent chaque année une leçon de renouveler le neuf et de jeunesse: ce n'est pas pour rien qu'ils nous reviennent avec le printemps. On peut être lourd des musiques maussades et miasmiques de tout un hiver. Un beau matin, les Ballets débarquent avec un peu de ce sang-gêne très prince-russe, qui est bien à eux. Le soir, ils cassent quelques vitres, et voici qu'on reçoit en plein visage une grande bouffée d'air vif. On en est comme revifié, regaillardi... et l'on remet à demain de disputer des qualités toniques que cet air-là pourrait avoir.

Enfin, les Ballets russes ont couru le monde pendant douze mois. Et, celui qui a beaucoup voyagé peut avoir entendu et retenu beaucoup de musique. Aussi sont-ils un peu les commis-voyageurs d'Europe et ont-ils leur sac bondé des échantillons de la musique des deux hémispères: c'était l'an dernier, le « Zéphire et Flore » de l'Américain Dukelsky (qu'on nous rend d'ailleurs revu et corrigé), cette année, c'est le « Barabau » de l'Italien Rieti, et le « Roméo and Juliet de l'Anglais Lambert.

***

Avant de nous convier à juger ces jeunes vivants, les Ballets Russes ont voulu rendre leur hommage à un mort, en joignant à « Parade », certain « Jack in the Box ». Il s'agit d'une de ces nombreuses nouveautés qu'on a découvertes dans le désordre et sous la poussière de l'humble chambre d'Arcueil où mourut Erik Satie. On ne fut pas sans quelque bruit autour de ces découvertes-là. On eut tort. Déjà, on put s'en convaincre à certaine « Geneviève de Brabant », drame lyrique pour marionettes, jouée à un récent concert aux Champs-Elysées « Jack in the Box » est du même miroir de laissé pour compte. C'est un cahier de quelques courtes danses excentriques moins drôles que celles qui s'entendent chaque soir au Casino de Paris. Darius Milhaud les a orchestrées avec sa native [illegible] cette géométrie en folie aux âges ou Fernand Léger et Picabia ameutaient les bourgeois au Salon d'Automne. Aujourd'hui, les bourgeois les plus affreux gardent un sangfroid à peine ironisé.

Tout se serait donc passé le mieux du monde si le surréalisme n'était pas lui, un dogme, une église. Une bulle d'excommunication avait ainsi été lancée contre les deux relaps coupables d'un damnable commerce avec le Théâtre, œuvre impure (Jean Cocteau déjà le disait!). Et ne pouvant empêcher que ne se contemplent les cercles, segments, parallélipipèdes, triangles scalènes et autres de MM. Ernst et Miro, les purs comptèrent étouffer les harmonies de M. Lambert sous un assaut conjugué de klaksons et de sifflets à roulettes. Mais la police, qui veillait au saut de Roméo, conduisit ces bruiteurs au poste, ni plus ni moins que s'ils avaient été de simples adorateurs de Jeanne d'Arc. Ainsi pûmes-nous jouir de la musique de M. Lambert. Aigre jouissance. Elle parut — fut-ce en comparaison du tapage? — presqu'insignifiante...

C'est une fortune singulière toujours pour une œuvre que de naître dans le tumulte. Elle en sort grandie. Mais il faut bien convenir que les œuvres ont le tapage qu'elles méritent. Car il y a tapage et tapage. Celui-ci fut assourdissant et anodin, comme celui de « Relâche » de Satie. On ne proteste pas contre le néant. Ceux de « Pelléas » et du « Sacre du Printemps » furent d'autre qualité!

Le « Sacre » me ramène à parler de ces « Noces » de Strawinsky, qu'on vient de nous rendre aussi: Nous avons donc revu et réentendu ces rondes tristes et forcenées, ces cérémonies mystiques et barbares, jusqu'à l'heure nuptiale qui a résonné une fois encore aux inoubliables cloches. Les « Noces » sont une œuvre qui, l'année en année, prend mieux sa place: c'est peut-être la première dans la production de Strawinsky. Et ne leur devrions-nous que cette œuvre-là, les Ballets russes auraient encore bien mérité de la Musique.

José-E. BRUYR.

PETIT MONEGASQUE
MONACO
27 JUIN 1926

Une feuille genevoise à laquelle j'ai collaboré pendant la guerre, La Suisse, parle avec indépendance des quatre ballets russes, que, grâce à M. Serge de Diagnilew, Paris put applaudir, après Monte-Carlo.

De ces nouveautés, dit-elle, la Pastorale de Georges Auric est la mieux venue. On y retrouve cette fraîcheur, cette verdeur qui consacrèrent Les matelots. Un jeune compositeur italien, M. Rieti, nous offrait avec Barabau l'illustration d'une vieille chanson populaire de la Péninsule qui ne manque pas d'une certaine saveur. Avec Jack, d'Erik Satie, nous eûmes un divertissement coloré et mécanique plein de mouvement, mais entaché de je ne sais quel esprit rétrospectif. Par contre, le Roméo and Juliet, de M. Constant Lambert, était fort plaisant. Le thème, très heureux, n'a certes point inspiré M. Constant Lambert au point de nous donner un chef-d'œuvre, loin de là, car cette musique de collégien affligé par sa naïveté, il faut chercher la raison de ce succès dans le fait que M. Serge Lifar, un grand danseur, fut Roméo lui-même, le Roméo de 15 ans, qui escalade dans toute la splendeur de son adolescence le balcon de Juliette; le Roméo qu'entrevoyait Shakespeare en composant les multiples scènes de son hymne d'amour, et dont la silhouette allait se modinant, épaissie par trois cents tenors plus ou moins toulousains et autant de tragédiens bedonnants, nous l'avons enfin retrouvé, gracile et timide comme une jeune fille, pour l'instant d'après combattre l'épée à la main avec la fougue d'un jeune coq hérissé.

Sorø Amts Tidende
12 JUN 1926
skriver den 7/ 192

En Teaterskandale i Paris.

Unge franske Kunstnere kaster raadne Æg paa Romeo.

I disse Dage har Paris paany oplevet en enestaaende Teaterskandale. Paa Sarah-Bernhardt-Teatret opføres for Tiden Shakespeares „Romeo og Julie", og det pudsige ved Skandalen er, at det ikke var Skuespillerne, men kun Dekorationerne, der gav Anledning til Demonstrationen. I Ordets bogstavelige Form begyndte Tilskuerne midt under Fremførelsen en æstetisk Meningsudveksling, der til Slut endte med Haandgribeligheder, og kun ved Politiets Hjælp lykkedes det at redde de kostbare, omend ikke særlig smukke KuQlisser fra det rasende Publikum.

Futurismens Fjender.

Som bekendt findes der i den moderne Kunst et Udtryk, der hedder Futurisme, og her findes Ophavsmanden til Skandalen.

Sarah-Bernhardt-Teatret havde engageret den verdensberømte russiske Balletfrup „Diaghilew-Balletten", der var paa Gennemrejse til New York, til et Gæstespil. Man sluttede Kontrakt om at opføre en Balletpantomime efter Shakespeares „Romeo og Juli" — under samme Navn, men i moderne Belysning, med moderne Klæder, Talemaader og — Kulisser. Særlig det sidste gjorde Udslaget; thi Talemaaderne og Paaklædningen var Publikum efterhaanden bleven vant til, idet baade „Hamlet" og „Faust" for Tiden opføres i Paris i moderne Belysning, Hamlet i en ulastelig Smoking og Faust i sort Teaterdress, indlagt Automobil og Flyvemaskine. Det russiske Balletkorps havde allerede opført Balletten i England, hvor den vakte en Del Harme, og man paastod, at hvis gamle Shakespeare var staaet op af sin Grav, var han faldet lige tilbage i den af Forskrækkelse og Væmmelse. Alle Dekorationerne var udført i kubistisk Stil med en skrigende Farvepragt, som ellers kun Syden kan opvise. I Begyndelsen tog det franske Publikum Pantomimen meget roligt, men ved hver Forestilling var der dog en eller anden, der hyssede. En Aften var Teatret imidlertid fyldt af unge parisiske Kunstnere, hos hvem Futurismen og den moderne Klædedragt havde vakt den største Harme. Man havde i al Stilhed samlet sig — men ingen i Teatret anede, at der laa Skandale bag de unge Kunstneres Besøg.

Et livligt Bombardement.

Alt gik roligt indtil sidste Akt. Romeo stod da frem foran en Række farvede [illegible] arresterede de værste Urostiftere i deres Atelier. De blev i Retten modtaget med Hyssen og under Bifald hver Idømt en forsvarlig Bøde og en Erstatning til Romeo og Teaterdirektøren, der begge havde staaet haardt for Skud. Teatergængere i Paris vil dog vide, at Demonstrationen har haft et Resultat, idet man vil tage „Faust" og „Hamlet" af Plakaterne, ligesom Diaghilewkorpset flytter deres Residens til Amerika, hvor man ikke er nær saa udsat for Sindsbevægelser.

Extrait du Journal
Date 21 JUIN 1926
Source BRUXELLES
Page

LETTRE DE PARIS

LA SAISON DES BALLETS RUSSES
« Jack in the Box », d'Eric Satie.
« Barabau », de Vittorio Rieti.
« Roméo and Juliet », répétition sans décor, de Constant Lambert

Il n'est pas de printemps parisien sans ballets russes. Qu'importe donc que le soleil nous boude cette année? Eux, fidèles à une habitude vieille de dix-neuf saisons, les voici réinstallés pour douze soirs au Théâtre Sarah Bernhardt, face à ce Châtelet où ils émerveillèrent d'abord Paris, en lui contant mieux que Shéhérazade à Shohiar, des Contes de Mille et Une Nuits: c'étaient « Les Danses du Prince Igor » ou « Le Spectre de la Rose ».

Je ne verserai point dans le misonéisme ridicule (je ne vieillis pas encore!) de dire que c'était le beau temps ». Sans doute, ces spectacles d'avant guerre étaient-ils très différents de ceux d'aujourd'hui. Le règne impérial de Bakst s'instaurait. Nous connûmes depuis la régence de Picasso et nous en sommes à la dictature des surréalistes. Que cette dictature ne comble pas tous les désirs, surtout les désirs de ceux qui les accomodent de souvenirs, je le comprends. Cependant, même dans leurs erreurs — et il en est! — les Ballets russes nous apportent chaque année une leçon de renouvellement et de jeunesse: ce n'est pas pour rien qu'ils nous reviennent avec le printemps. On peut être bourd des musiques mausades et miasmiques de tout un hiver. Un beau matin, les Ballets débarquent avec un peu de ce sang-gêne très prince-russe, qui est bien à eux. Le soir, ils cassent quelques vitres, et voici qu'on reçoit en plein visage une grande bouffée d'air vif. On en est comme revifié, regaillardi... et l'on remet à demain de disputer des qualités toniques que cet air-à pourrait avoir.

Enfin, les Ballets russes ont couru le Théâtre. Et cela permit à Jacques Rivière d'exiber un pierrot blanc et une colombine nègre, flanqués de deux confidents, en proie, comme eux, à une petite crise de dame de Saint Guy, d'ailleurs sans gravité. « Barabau », ce titre qui sonne si français, est celui d'une farce toscane, celle d'un joyeux drille qui fait le mort pour échapper à la soldatesque saccageant sa ferme. Décor d'Utrillo, style carte postale-illustrée à bon marché. Musique alerte, parfaitement directement inspirée de la chanson populaire d'un jeune qu'on peut croire très doué et dont c'est la première œuvre jouée en France.

Enfin, voici « Roméo and Juliet », qui n'offrait aucune occasion légitime ni à lire ni à l'enthousiasme public: je parle de la musique. L'auteur du scénario — taisons son nom! — avait fait œuvre de pauvreté d'imagination. Il l'a bien tenu, dans cette fable de deux cabotins jouant les amants de Vérone et se laissant prendre à la passion de leur rôle. Mais la décoration avait été confiée à deux peintres surréalistes: publions leurs patronymiques. Ce sont: Max Ernst et Joan Miro.

Ces messieurs nous proposèrent une mécédonne, si non une salade, russe, de cercles, segments, parallélipipèdes, triangles autant isocèles que scelènes. J'ai bien lieu de croire que nous avions déjà vu toute cette géométrie en folie aux âges où Fernand Léger et Picabia amentaient les bourgeois au Salon d'Automne. Aujourd'hui, les bourgeois les plus affreux gardent un sangfroid à peine ironisé.

Tout se serait donc passé le mieux du monde si le surréalisme n'était une foi, un dogme, une église. Une bulle d'excommunication avait ainsi été lancée contre les deux relaps coupables d'un damnable commerce avec le Théâtre, œuvre impure (Jean Cocteau déjà le disait!). Et ne pouvant empêcher que ne se contemplent les cercles, segments, parallélipipèdes, triangles scalènes et autres de MM. Ernst et Miro, les purs comptèrent étouffer les harmonies de M. Lambert sous un assaut conjugué de klaksons et de sifflets à roulettes. Mais la police, qui veillait au salut de Roméo, conduisit ces bruiteurs au poste, ni plus ni moins que s'ils avaient été de simples adorateurs de Jeanne d'Arc. Ainsi pûmes-nous jouir de la musique de M. Lambert, Aigre jouissance. Elle parut — fut-ce en comparaison du tapage? — presqu'insignifiante...

C'est une fortune singulière toujours pour une œuvre que de naître dans le tumulte. Elle en sort grandie. Mais il faut bien convenir que les œuvres ont le tapage qu'elles méritent. Car il y a tapage et tapage. Celui-ci fut assourdissant et anodin, comme celui de « Relâche » de Satie. On ne proteste pas contre le néant. Ceux de « Pelléas » et du « Sacre du Printemps » furent d'autre qualité!

Le « Sacre » me ramène à parler de ces « Noces » de Strawinsky, qu'on vient de nous rendre aussi: Nous avons donc revu et réentendu ces rondes tristes et forcenées, ces cérémonies mystiques et barbares, jusqu'à l'heure nuptiale qui a résonné une fois encore aux inoubliables cloches. Les « Noces » sont une œuvre qui, l'année en année, prend mieux sa place: c'est peut-être la première dans la production de Strawinsky. Et ne leur devions-nous que cette œuvre-là, les Ballets russes auraient encore bien mérité de la Musique.

José-E. BRUYR.

PETIT MONEGASQUE
MONACO
27 JUIN 1926

Une feuille genevoise à laquelle j'ai collaboré pendant la guerre, La Suisse, partie avec indépendance des quatre ballets russes, que, grâce à M. Serge de Diagnilew, Paris put applaudir, après Monte-Carlo.

De ces nouveautés, dit-elle, la Pastorale de Georges Auric est la mieux venue. On y retrouve cette fraîcheur, cette verdeur qui consacrèrent Les matelots. Un jeune compositeur italien, M. Rieti, nous offrait avec Barabau l'illustration d'une vieille chanson populaire de la Péninsule qui ne manque pas d'une certaine saveur. Avec Jack, d'Erik Satie, nous eûmes un divertissement coloré et mécanique plein de mouvement, mais entaché de je ne sais quel esprit rétrospectif. Par contre, le Roméo and Juliet, de M. Constant Lamoert, était fort plaisant. Le thème, très heureux, n'a certes point inspiré M. Constant Lambert au point de nous donner un chef-d'œuvre, loin de là, car cette musique de collégien affligé par sa naïveté. Il faut chercher la raison de ce succès dans le fait que M. Serge Lifar, un grand danseur, fut Roméo lui-même, le Roméo de 15 ans, qui escalade dans toute la splendeur de son adolescence le balcon de Juliette; le Roméo qu'entrevoyant Shakespeare en composant les multiples scènes de son hymne d'amour, et dont la silhouette allait se modinant, épaissie par trois cents tenors plus ou moins toulousains et autant de tragédiens bedonnants, nous l'avons enfin retrouvé, gracile et timide comme une jeune fille, pour l'instant d'après combattre l'épée à la main avec la fougue d'un jeune coq hérissé.

Sorø Amts Tidende
12 JUN 1926
skriver den 7 / 192

En Teaterskandale i Paris.

Unge franske Kunstnere kaster raadne Æg paa Romeo.

I disse Dage har Paris paany oplevet en enestaaende Teaterskandale. Paa Sarah-Bernhardt-Teatret opføres for Tiden Shakespeares „Romeo og Julie", og det pudsige ved Skandalen er, at det ikke var Skuespillerne, men kun Dekorationerne, der gav Anledning til Demonstrationen. I Ordets bogstavelige Form begyndte Tilskuerne midt under Fremførelsen en æstetisk Meningsudveksling, der til Slut endte med Haandgribeligheder, og kun ved Politiets Hjælp lykkedes det at redde de kostbare, omend ikke særlig smukke KuQlisser fra det rasende Publikum.

Futurismens Fjender.

Som bekendt findes der i den moderne Kunst et Udtryk, der hedder Futurisme, og her findes Ophavsmanden til Skandalen. Futuristraalende Kulisser, som ingen anede, hvad skulde forestille. Han var iført hvidt Tennisdress og Julie en moderne, kort, spraglet Kjole. Kunstnerne paa Galleriet begyndte at hysse. Det udvikledes sig efterhaanden til et livligt Skænderi Hele Publikum deltog. Man delte sig i to Lejre, Modstandere og Tilhængere. Imidlertid havde Teaterdirektøren fundet det fornuftigst at tilkalde Politiet, og det var da ogsaa paa høje Tid; thi ligesom Gendarmerne kom til Syne, begyndte et voldsomt Bombardement. En Regn af raadne Æg, Stinkbomber og andre lillige Sager fo'r op imod den stakkels Romeo, der deklamerede et saare smukt Vers i Ensomhed paa Scenen. Hans hvide Dress saa rædsomt ud. Æggenes hvide og gule, ildelugtende Vædske løb ned ad ham i stride Strømme; men han holdt tappert ud. Politiet greb ind. Tæppet gik ned, og man jagede Kunstnerne paa Porten. Forestillingen blev genoptaget. Men paa Tilskuerpladserne og Scenen saa der frygteligt ud. Stolerækkerne var oversaaet med allehaande Kastevaaben, og enkelte Damer var besvimet under Kampen. „Romeo" var bleven vadsket ren, og Stykket fortsattes i Ro og Mag med et kraftigt Bifald ved Afslutningen, men mange af Tilskuerne bandede om Aftenen, da de i Stedet for at besøge de mondæne Teatercafèer maatte staa hjemme og rense Pletter af Tøjet og vadske deres Skrammer.

Et Efterspil.

I Pressen rettedes Dagen efter et voldsomt Angreb mod de demonstrerende Kunstnere, og man krævede dem tiltalt, hvorefter Politiet skred ind og arresterede de værste Urostiftere i deres Atelier. De blev i Retten modtaget med Hyssen og under Bifald hver Idømt en forsvarlig Bøde og en Erstatning til Romeo og Teaterdirektøren, der begge havde staaet haardt for Skud. Teatergængere i Paris vil dog vide, at Demonstrationen har haft et Resultat, idet man vil tage „Faust" og „Hamlet" af Plakaterne, ligesom Diaghilewkorpset flytter deres Residens til Amerika, hvor man ikke er nær saa udsat for Sindsbevægelser.

18

AMSTERDAM — DE TELEGRAAF VAN ZONDAG 13 JUNI 1926

KUNST EN LETTEREN

RUSSISCH BALLET TE PARIJS.

Nijinska

Dansers en Choregrafen.

EEN REEKS EXPERIMENTEN.

Diaghilew's Russische balletten hebben hun negentiende Parijsche seizoen welhaast achter den rug; van de groote namen uit de eerste roemruchtige periode zijn er zeer weinige overgebleven, maar met elk seizoen leerden wij meer de levenskracht en levensmogelijkheden waardeeren, die Diaghilew's leiding bij deze dansgroep weet te handhaven. Want ten slotte is het ook mede aan zijn werk te danken als er in Chicago, New York, Londen en Milaan, Berlijn, Japan en Zuid-Afrika, danseressen en dansers en balletmeesters, die niet meer tot zijn direct gevolg behooren, school maken of bewondering vinden. Naast die verspreiding van krachten, die te betreuren blijft, vooral omdat men te zelden ziet dat zij zelfstandige nieuwe kernen vormen, heeft Diaghilew de groote gave steeds nieuwe talenten aan zich te binden en steeds werk te brengen dat ten minste actueel en interessant is. Men mag zijn laatste experimenten hachelijk, eenzijdig en schraal vinden en weer eens vreezen voor een vruchtbare toekomst — men blijft aan zijn Russisch ballet, dat in de loop der jaren Fransch-Engelsch-Russisch van samenstelling geworden is, een belangstelling hechten als aan weinig dansgroepen: balletscholing en nieuwe pogingen kruisen elkaar nergens zoo veelvuldig als hier; al deze pogingen tot enting en vernieuwing behooren tot het belangrijkste van wat er beproefd wordt op het gebied der danskunst.

Serge Lifar in „Les Matelots".

* * *

Men moet het bestaan van een vaste instelling als deze, iets als een tientallen jaren bestaand tooneelgezelschap, een groep met jarenlange ervaring en beproeving toch vooral, bij de haast om iets nieuws uit den grond te stampen, niet onderschatten: zij wordt allengs een middelpunt, een organisme dat talenten op kan vangen, dat kansen tot ontwikkeling kan geven, tradities kan bewaren en rustig experimenten kan wagen en weer laten varen voor nieuwe. Ongetwijfeld is de oudere balletkunst gebonden aan de ruime bestaansmiddelen die vorstenhoven of een rijke cultuur ter beschikking stelden; ongetwijfeld bestaat Diaghilew voor een deel door snobistische belangstelling en ligt zijn gevaar eer in te veel opzettelijke en modieuse nieuwlichterij dan in te veel starre behoudendheid. Maar hij bestaat en hij blijft bestaan: hij toetst talenten, hij leeft; ware hij er niet, de dans zou een leemte kennen die men niet zoo snel weer vervuld zag: een vast arbeidsveld dat een van haar kostbaarste bezittingen is.

Een drietal programma's bracht o.a. drie aan Amsterdam bekende werken: „Petrouchka", „Sylphides", „Pulcinella". Hun choregrafie is van Fokine en Massine; zij zijn uit vroegere periodes, de beide eersten reeds bijna zoovele jaren oud als de Diaghilewgroep: maar niet verouderd.

Het is zéér de vraag of de nieuwe balletten de helft van dat bestaan bereiken.

Van dit nieuwe werk, dat hier alleen als dans bezien moge worden — over den inhoud der scenario's en de muziek schreef onze Parijsche muziekcorrespondent reeds — heeft Massine, maar een veel latere Massine, „Les Matelots" en „Zéphyr et Flore" op zijn naam, Nijinska „Les Biches"; Balanchine, de eenige dezer choregrafen die thans aan het ballet verbonden is „Barabau", een deel van „Romeo and Juliet", en „La Pastorale".

Wat volledigheid van balletvorm en gaafheid van dans betreft, winnen de oudere voorstellingen het verre: er is geen van deze dansopvoeringen die de stijgende ontroering van het prachtige Petrouchka ook maar benaderen kan, noch de rustige zuiverheid der „Sylphides", en wat in „Pulcinella" indertijd een uitbundige hansworstengrilligheid was, waarin Massine's zin voor het bijzondere zich al gelden deed, wordt in vele der recente balletten wel eens een grilligheid die begint te vervelen door haar voortdurend opzettelijke neiging tot iets „anders dan anders".

* * *

La Nijinska, die de dansen voor „Les Biches" ontwierp en een deel van die uit „Romeo and Juliet" behoudt nog iets minder van de klassieke balletfiguren dan Massine en nóg iets meer dan Balanchine; toch mag men beide wel uit de school van Massine noemen: zijn invloed overheerscht.

Massine's „Matelots" b.v. vertoonen de neiging, die hier onlangs voor den modernen balletdans in Rusland reeds gesignaleerd werd om alles te styleeren: arbeidsbewegingen, sport, music-hall-effecten, alledaagsche gewoonten, jazz etc. In dit avontuur van drie matrozen en twee meisjes, met afscheid, verlaten en weerzien, bindt b.v. de eene matroos quasi de zeilen op aan den uitgestrekten arm van den ander of haalt hij aan zijn been het anker op, aardigheden die zoolang aardig zijn tot men er te veel van krijgt. Op een ander moment dansen de matrozen met hun stoelen: het heeft Massine geboeid uit te zoeken op hoeveel diverse manieren een danser zijn hoofd en beenen al dansende door sporten en leuning van een stoel kan werken: het zijn vele manieren, maar halverwege deze vondsten en variaties wordt het ons al te veel. En deze onverzadigbare neiging tot het curieuze en ongewone spreekt evenzeer uit „Zéphir et Flore". Knap werk, klassiek en jazz dooreen, maar zonder vast karakter.

Is „Les Matelots" en „Barabau" eerlijk nieuw pogen, „Zéphir et Flore" is mythologie à la moderne, 't oude balletmotief van den strijd tusschen Noorden- en Zuidenwind, lente en nimfen, die hier hardnekkig altijd asymetrisch en vreemdsoortig, bijna altijd in hoekige lijn en disharmonie wordt uitgevochten: nooit dansen de paren twee aan twee, altijd een en drie, zelden krijgt een danseres den tijd zich lang te doen gelden, een dissonant van beweging maakt er een eind aan, een uitzonderlijke stand breekt het lijnenspel.

Balanchine gaat eigenlijk op dezen weg door. Hij styleert in „Barabau" alles tot zeer sterke parodie: militaire bewegingen der soldaten, dansen der boeren, vreugde en dood: bijna geen beweging of ze is tot haar uiterste caricatuur overdreven. Maar hij is uitbundiger dan Nijinska, hij schijnt ook krachtiger, speelscher, sterker, en al kan hij „La Pastorale" niet redden, men vindt, als bij Massine, in zijn grillen soms een plotselinge spanning, een eindelijk oogenblik van eenvoud, die ons dit alles vooral als een overgangsperiode aandoen.

De musici maken het den dansers en choregrafen trouwens niet makkelijk. Zelden ontwikkelt zich een motief zoo, neemt een melodie zoo haar bloei, dat de danser er lang steun aan heeft, het is te vaak ademloos, kort, afgebroken en men moet zien hoe, op een volksdansmotief in Barabau, een horlepyp of marsch in de Matelots de dansers met graagte hun schade inhalen en zich ontplooien, om te begrijpen dat het keurslijf dezer muziek nog vaak te vast gesnoerd zit en ook hier een der factoren van een overgangstijd, een crisis, in werking is.

Men moet zien met hoeveel brio de klassieke dansrepetitie waarmede „Romeo and Juliet" begint, gedanst wordt en hoe, in „Petrouchka", iedereen een bekend element terugvindt om te begrijpen dat ook de dansers de kwaliteiten van vooropgezetheid en schraalheid in een deel der experimenten aan den lijve gevoelen en zich gaarne weer eens volop uitdansen, als de ruimte er is. Een ding moet men daarbij blijven voorop stellen: het hachelijk tweeslachtige van pantomime en dans, dat bij de oudere balletten der Parijsche opera nog onlangs zoo hinderlijk kon zijn, is hier nagenoeg volkomen verdwenen: alle beweging spreekt voor zichzelf, zonder toevoegsels, soms onduidelijk, soms schreeuwend, maar ze is zelfstandig en vrij.

De groote choregraaf is nog zeldzamer dan de groote danser: tegenover Nijinski, Karsavina, Pavlova, Woizikovsky, Nemchinova en anderen, leverde dit ballet alleen in Fokine en Massine gelijkwaardige dans-regisseurs, dansdichters zoo men wil. Het ballet lijdt, als het tooneel, zeer sterk door gebrek aan dichters, zoowel voor scenario als dansvormen: in dezen tusschentijd is men, als op het tooneel, bezig met experimenteeren en styleeren, uit gebrek aan stijl, overtuiging en vasten grondslag. En het is daarnaast een vraag of de choregrafen, bij vele minder sterke dansers, niet woekeren moeten met het bestaande, of zij niet wat gebonden zijn door de kwaliteit der dansers.

De toekomst schijnt Diaghilew toch niet slecht gezind. Wel verloor hij sinds Amsterdam wederom zijn beste danseres, Vera Nemchinova, en wel begint Tchernicheva tot de garde te behooren, maar hij bezit alweer in Serge Lifar een danser met toekomst, in Alexandra Danilova een danseres waarvan men groote verwachtingen mag koesteren; hij heeft dien forschen, vitalen Woizikovsky nog, Doubrovska, Lopokova, Sokolova en een corps de ballet dat sinds het Amsterdamsch bezoek in gehalte steeg: onmisbare reservekracht.

* * *

In vele dezer balletten speelde Alice Nikitina een groote rol, een charmant, licht danseresje, dat in haar pointes en petits battements en gratieuze beweging van niet te veel omtrek en vaart, vol bekoring is, maar toch beperkt tot een genre van geringen omvang. Vergelijkt men haar met Danilova, de minder snel opvallende, dan ziet men in de breede, groote beweging, de zwevende zuiverheid dezer jonge Engelsche een veel rijker toekomst, een groeiende prima-ballerina allicht. Woirikovsky, de Petrouchka, de Pulcinella, de eerste danser uit Prince Igor, kan men in Amsterdam nog niet vergeten zijn: hij gaf hier een prachtigen Barabau, een uitstekenden matroos; een fier en forsch danser die èn in het dramatische èn in den volkstoon tot Diaghilew's beste krachten behoort, indien hij thans al niet de eerste is. Serge Lifar is naast hem de opkomende jonge rol. Hij heeft vele mogelijkheden: een prachtig figuur, een ranke en snelle veerkracht, een heldere, mannelijke jeugd en een groot talent. Het hapert nog wel in omvang van kunnen, vastheid en perfectie: de sprongen missen soms nog dat breede, de groote dansfiguren — eigenlijke critische maatstaf op allen dans — dat zwevende en volledige dat Danilova reeds telkens zien laat, maar hier is slankheid, vaart, persoonlijkheid en geest: de stof waaruit de groote danser gevormd wordt. Hij was een prachtige „Romeo", vol adel en verfijning en zijn naam staat onder het hoopvolst bezit van Diaghilew's groep geboekt.

Cydia Sokolova, een boerin in „Barabau", een vriendin in „Les Matelots", voedster in „Romeo", ontpopte zich met een gave voor scherpen, snijdenden humor, die wel zeer bijzonder was. Zij bezit in hooge mate den zin voor ingehouden, maar des te feller caricatuur — men dacht aan het meisje bij het orgel uit de Blauwe Vogel —, voor een zotheid van beweging die tot dramatische intensiteit stijgen kan. En zoo waren, wat den eigenlijken dans betreft, de avonden rijk genoeg, als men den dansers slechts de kansen liet.

* * *

AMSTERDAM. 14 JUIN 1926 TELEGRAAF

men.

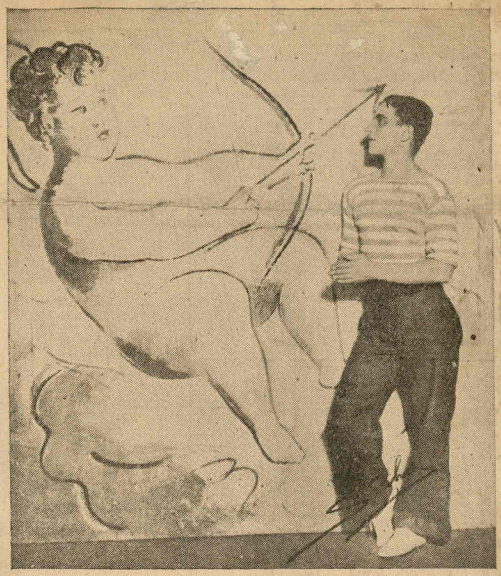
?

Russisch ballet te Londen.

De Diaghilew-balletten zullen van 14 Juni tot 18 Juli te Londen dansen in „His Majesty's Theatre". Karsavina zal o.a. de Juliet in „Romeo and Juliet" dansen. CAN. NIJINSKA

Van de oudere balletten geeft men o.a. Fokin's „Thamar" en Massine's „Children's Tales", „Tricorne", „Cimarosiana", „Mariage d'Aurore", „Prince Igor" etc.

DE RUSSISCHE BALLETTEN TE PARIJS.



Leon Woizikofsky voor het Matelots-décor.

De meesterlijke opvoering van „Petrouchka", Doubrovska als de filmster in „La Pastorale", Woirikovsky in „Barabau", Danilova in „Pulcinella", „Matelots" en „Romeo", Lifar, Sokolova c.. Nikitina deden zien, dat Diaghilew weer dansers genoeg bezit om zich verder te ontwikkelen. Zeer zeker is veel van de recente balletten schraal, gezocht en zeer intellectueel bedacht; maar er zijn meer van die periodes geweest en men wacht, als altijd, Diaghilew's toekomstige opvoeringen met evenveel spanning af als de vroegere. Met meer wellicht, want de weg schijnt steeds enger te worden, de verovering van een nieuwen eenvoud steeds moeilijker.

* * *

De decors der Russen zijn steeds een voorname factor geweest. Men houdt zich thans tijna steeds aan geschilderd doek, vaak hoogst ouderwetsch, als Utrillo's perspectivisch schilderij achter Barabau, soms een abstracte rariteit als het surréalisme in „Romeo", altijd veel meer als smaakvol kleur-element bedoeld dan als decorbouw. Een voordoek; Marie Laurencin's blauw, wit en roode hertjes in „Les Biches", een bloemig rariteitje bij „Romeo", een Neptunus of matroos in „Les Matelots", ter inleiding als picturaal voorgerecht; verder een open tooneel en een achterdoek: die formule past vrijwel op alle recente balletten.

In sommige balletten komt verder een bijzondere voorkeur uit voor bewegend decor; in „La Pastorale" laat men decorstukken meedansen, in de „Matelots" draait een groote kubus ons te verduidelijking een pijlschietenden amor, een afvarend schip, etc. voor oogen; het gebouwde decor als in „Petrouchka" of Picasso's cubisme van „Pulcinella" schijnt geheel verlaten.

Decorschilders en componisten staan in deze balletten vaak voor een sfeer die zij voor het eerst betreden, vooral bij de musici levert dat het gevaar op waaronder de tooneelspeler zoo lang geleden heeft: de rol met weinig „speel"-kansen, de muziek die het niet verder dan tot een pas, zelden tot een groote variatie, een melodie van beweging laat komen. Massine's invloed werkt maar al te vaak in gelijken zin. Hij heeft verklaard den geest van den tijd in de choregrafie te willen brengen, de grillighéid, snelheid, disharmonie en mechanisatie. Gevaarlijke theorie voor den zoo gaarne tot het doodelijk uiterste met theorie spelenden Russischen geest, en die misschien te veel de zelfstandigheid der danskunst uit het oog verliest, welke toch het harmonisch lichaam als edelsten grondslag heeft.

Het zoeken in deze recente choregraphische richting gaat nog meer uit naar vele op zichzelf staande mogelijkheden van beweging dan naar vorming van nieuwe dansen. Het behoudt nog altijd de balletgymnastiek als scholing, maar als men bedenkt dat de Zweden met „Skating Rink" hier reeds jaren geleden iets belangrijks bereikten en als men in „Barabau" en de „Matelots" een slagen van het grillige aanneemt, dan moet men erkennen dat deze periode thans reeds vrij lang duurt en weldra haar afsluiting zal moeten vinden, wil zij niet tot dorre eentonigheid voeren. Iets dergelijks geldt voor de scenario's die meest negatief van geest zijn: ironisch, satyrisch, caricaturaal, alsof het gevoel nog niet waagt zich recht uit te spreken en zich telkens verbergt achter grimassen. Diaghilew verstaat den geest des tijds goed genoeg om deze periode weldra te besluiten; het zal zeer merkwaardig zijn te zien met welke balletten hij komend tijdvak inzet.

J. W. F WERUMEUS BUNING.

Mme. Lubov Tchernicheva van de Russische balletten in de Falla's „Tricorne".

TELEGRAAF
AMSTERDAM
10 AUGUST 1926

19

DIAGHILEFF TE LONDEN.

Nijinska

Het seizoen eindigt...

LES NOCES EN HET PUBLIEK.

(Van onzen correspondent.)

LONDEN, Aug. — Met de pompeuse finale van „le Mariage d'Aurore", het ballet dat aan Londen nog altijd de meest spontaan-hartelijke toejuichingen ontlokt, heeft Diaghileff zijn succesvol verblijf afgesloten en daarmede ook de Londensche season. De Engelsche society met haar talrijke Amerikaansche en Empire gasten heeft zich een laatste maal verzameld op de door den koning in de prachtige tuinen van Buckingham Palace gegeven garden-party en keert nu Londen den rug toe voor de twee Koninklijke zeil-weken in Cowes, „voor het bergklimmen of het jazz-dansen in Zwitserland of voor de patrijzenjacht in Schotland, en theaterland is weer overgelaten aan de Londenaars, die niet tot de gebenedijde „Society behooren en aan de vreemdelingen, die dit jaar blijkbaar afgeschrikt door de staking en verleid door den frankenkoers, niet zoo talrijk zijn.

Diaghileff heeft ditmaal weer als vroeger, zijn balletten gegeven in een eigen theater, en niet, zooals de laatste paar jaren, als een der programmanummers in een varietée-theater. Daarmede heeft hij zijn bijzondere plaats in de theater-society weer ingenomen, en waar hij ook de muzikale entre-actes weer hersteld heeft, ook in de Londensche muziekwereld. Inderdaad zijn deze entre-actes een belangrijk deel van de programma's geworden, onder leiding van den bekwamen dirigent Eugene Goossens. Londen, dat steeds en gaarne de beroemde uitvoerende kunstenaars verwelkomt, aanvaardt slechts aarzelend de reputaties van componisten, en bij de jonge Fransche componisten heeft die aarzeling zoolang geduurd, dat vele reputaties alweer aan het afnemen zijn, vóór Londen hun werk heeft leeren kennen. Deze lacune is door Diaghileff in de afgeloopen zes weken schitterend aangevuld. Behalve van Erik Satie, den leider der „Six", wien met ter herdenking van zijn sterfdag een „festival" gewijd heeft, zijn werken uitgevoerd van Geviges Auric, een ouverture, georchestreerd door Milhaud op de finale van Poulenc's Sonate, de befaamde „Pacific 231" van Honegger, die men hier door Sir Henry Wood, alzeeds kende terwijl van tot slaginstrumenten, en bij de droog-gesaccadeerde, de dansers steeds tot decoratieve groepen opbouwende en weer uiteenrafelende choreographie van Nijinska, is alle vloeiing, alle stroomende beweging opgeofferd aan 't genadeloos-strakke en tot de uiterste spanningsgrenzen gecompliceerde rhythme, zoodat elke wisseling, elke aarzeling van een der onderdeelen, danser of musicus, in dit geheel, zichtbaar storend werkt.

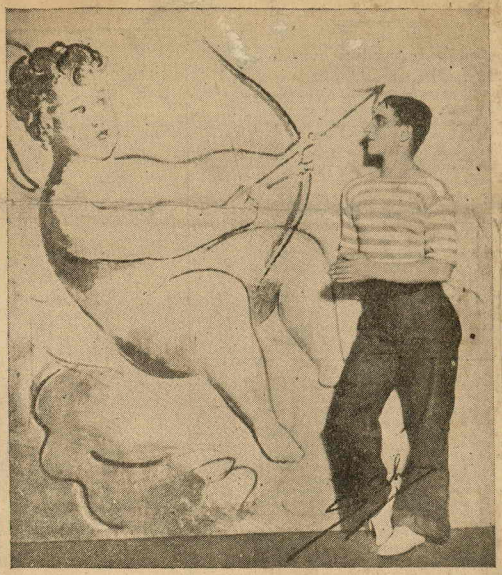
Men verwijt dit ballet gebouwd op de gewoonten van een Russischen dorpsbruiloft, een onmenschelijke somberheid, waar er misschien alleen 'n indrukwekkende ernst is. Het vraagstuk of een bruiloft al dan niet vroolijk moet zijn kan evenwel rustig buiten beschouwing blijven; Nijinska heeft in enkele dansen van de speelgenooten der bruid en van de kameraden van den bruidegom, opgebouwd uit turnbewegingen, een strakke schoonheid weten te geven; waar zij zich baseert op de gladde, rake bewegingen van het Amerikaansche jazz-chorus is het resultaat minder gelukkig, doch in de groepen, die zij zoodanig opbouwt, dat het in de handpalmen gesteunde hoofd der bruid de afsluiting vormt van twee verticale rijen hoofden harer speelnootjes, bereikt zij, hoe bizar het denkbeeld ook moge lijken, een groep van groote decoratieve pracht, evenals in de bruidegoms-groepen, volgens hetzelfde principe gevormd, waartoe de uitsluitend in wit en donkerbruin ontworpen uniforme costums in hooge mate bijdragen. De weinige solo-dansen, die gebaseerd zijn op de Russische boerendansen, nemen een volkomen ondergeschikte plaats in.

Zooals de muziek van dit ballet verdelgd schijnt door Stravinsky's begeestering voor het rhythme, zoo schijnt in Nijinska's choreographie de beweging verstikt door haar naar het decoratieve effect. Beide schijnen hier de grens bereikt te hebben.

TELEGRAAF
AMSTERDAM
10 AUGUT 1926

19

DE RUSSISCHE BALLETTEN TE PARIJS.



Leon Woizikofsky voor het Matelots-décor.

De meesterlijke opvoering van „Petrouchka", Doubrovska als de filmster in „La Pastorale", Woizikovsky in „Barabau", Danilova in „Pulcinella", „Matelots" en „Romeo", Lifar, Sokolova e.c. Nikitina deden zien, dat Diaghilew weer dansers genoeg bezit om zich verder te ontwikkelen. Zeer zeker is veel van de recente balletten schraal, gezocht en zeer intellectueel bedacht; maar er zijn meer van die periodes geweest en men wacht, als altijd, Diaghilew's toekomstige opvoeringen met evenveel spanning af als de vroegere. Met meer wellicht, want de weg schijnt steeds enger te worden, de vervorming van een nieuwen eenvoud steeds moeilijker.

* * *

De decors der Russen zijn steeds een voorname factor geweest. Men houdt zich thans bijna steeds aan geschilderd doek, vaak hoogst ouderwetsch, als Utrillo's perspectivisch schilderij achter Barabau, soms een abstracte rariteit als het surréalisme in „Romeo", altijd veel meer als smaakvol kleur-element bedoeld dan als decorbouw. Een voordoek: Marie Laurencin's blauw, wit en roode hertjes in „Les Biches", een bloemig rariteitje bij „Romeo", een Neptunus of matroos in „Les Matelots", ter inleiding als picturaal voorgerecht; verder een open tooneel en een achterdoek: die formule past vrijwel op alle recente balletten.

In sommige balletten komt verder een bijzondere voorkeur uit voor bewegend decor; in „La Pastorale" laat men decorstukken meedansen, in de „Matelots" draait een groote kubus ons te verduidelijking een pijlschietenden amor, een afvarend schip, etc. voor oogen; het gebouwde decor als in „Petrouchka" of Picasso's cubisme van „Pulcinella" schijnt geheel verlaten.

Decorschilders en componisten staan in deze balletten vaak voor een sfeer die zij voor het eerst betreden, vooral bij de musiek levert dat het gevaar op waaronder de tooneelspeler zoo lang geleden heeft: de rol met weinig „speel"-kansen, de muziek die het niet verder dan tot een pas, zelden tot een groote variatie, een melodie van beweging laat komen. Massine's invloed werkt maar al te vaak in gelijken zin. Hij heeft verklaard den geest van den tijd in de choregrafie te willen brengen, de grilligheid, snelheid, disharmonie en mechanisatie. Gevaarlijke theorie voor den zoo gaarne tot het doodelijk uiterste met theorie spelenden Russischen geest, en die misschien te veel de zelfstandigheid der danskunst uit het oog verliest, welke toch het harmonisch lichaam als edelsten grondslag heeft.

Het zoeken in deze recente choregraphische richting gaat nog meer uit naar vele op zichzelf staande mogelijkheden van beweging dan naar vorming van nieuwe dansen. Het behoudt nog altijd de balletgymnastiek als scholing, maar als men bedenkt dat de Zweden met „Skating Rink" hier reeds jaren geleden iets belangrijks bereikten en als men in „Barabau" en de „Matelots" een slagen van het grillige aanneemt, dan moet men erkennen dat deze periode thans reeds vrij lang duurt en weldra haar afsluiting zal moeten vinden, wil zij niet tot dorre eentonigheid voeren. Iets dergelijks geldt voor de scenario's die meest negatief van geest zijn: ironisch, satyrisch, caricaturaal, alsof het gevoel nog niet waagt zich recht uit te spreken en zich telkens verbergt achter grimassen. Diaghilew verstaat den geest des tijds goed genoeg om deze periode weldra te besluiten; het zal zeer merkwaardig zijn te zien met welke balletten hij zijn komend tijdvak inzet.

J. W. F. WERUMEUS BUNING.

Mme. Lubov Tchernicheva van de Russische balletten, in de Falla's „Tricorne".

DIAGHILEFF TE LONDEN.

Nijinska

Het seizoen eindigt...

LES NOCES EN HET PUBLIEK.

Maxime Jacob, een der componisten van de „Ecole d'Arcueil" een ouverture en van Henri Sauguett, die tot dezelfde groep behoort, de „Danse Nautique" en een nocturne gegeven is. Een „Fuga" van Lord Berners, waarin de Stravinsky-invloeden nog duidelijker naar voren treden dan in een van zijn dansen, die is opgenomen in de revue van Nigel Playfair, de delicate kleine Symphonie voor Blaasinstrumenten van Gounod, een niet zeer belangrijk maar welluidend concert voor blaasinstrumenten van Riebi en werken van de bekende Russen hebben verder aan het muzikale deel van deze Diaghileff-season het eclectisch internationale karakter gegeven dat bij dezen grootea Rus behoort.

Van de nieuwe balletten, waarover men u reeds vanuit Parijs geschreven heeft, is „Les Noces" een zware proef geweest voor het Londensche Diaghileff-publiek. Hierbij is deze merkwaardige mengeling uiteengevallen in een met verbijstering geslagen Society en een van al dan niet echte verrukking geëxalteerde Bohème, een overigens zeer gesoigneerde en elegante Bohème, waaronder men blonde Angelsaksische jonkvrouwen kan aantreffen, met groote blauwe kinderoogen, die een authentieke Chineesche Mandarijnen-kimono als avondmantel dragen, of boven zilvergrijze, lange Rossetti-jurken, nauw om den slanken hals, bloedkoralen gesnoerd hebben en athletische jongelieden, waarvan de in Picasso-steenkleuren afgestemde das en kleeren een Bondstreetsfeer hebben.

Dit Stravinsky-ballet, dat met de voortdurend, met bijna elke paar maten, wisselende tempi, het uiterste vergt van orkest en dansers, is niet onder de gelukkigste voorwaarden opgevoerd. De twee enorm groote dubbelpiano's (vleugels met twee klavieren) bespeeld door Aric, Poulenc, Riebi en Dukelsky, konden niet in de orkest-ruimte geplaatst worden, en de bewegingen der dansers verbraken nu en dan het contact tusschen de pianisten en den dirigent en het orkest bleek voor dit werk niet geacheveerd genoeg.

Bij deze muziek voor percussie-instrumenten en piano's, die bij wijlen gereduceerd schijnen tot slaginstrumenten, en bij de droog-gesaccadeerde, de dansers steeds tot decoratieve groepen opbouwende en weer uiteenrafelende choreographie van Nijinska, is alle vloeiing, alle stroomende beweging opgeofferd aan 't genadeloos-strakke en tot de uiterste spanningsgrenzen gecompliceerde rhythme, zoodat elke wisseling, elke aarzeling van een der onderdeelen, danser of musicus, in dit geheel, zichtbaar storend werkt.

Men verwijt dit ballet gebouwd op de gewoonten van een Russischen dorpsbruiloft, een onmenschelijke somberheid, waar er misschien alleen 'n indrukwekkende ernst is. Het vraagstuk of een bruiloft al dan niet vroolijk moet zijn kan evenwel rustig buiten beschouwing blijven; Nijinska heeft in enkele dansen van de speelgenooten der bruid en van de kameraden van den bruidegom, opgebouwd uit turnbewegingen, een strakke schoonheid weten te geven; waar zij zich baseert op de gladde, rake bewegingen van het Amerikaansche jazz-chorus is het resultaat minder gelukkig, doch in de groepen, die zij zoodanig opbouwt, dat het in de handpalmen gesteunde hoofd der bruid de afsluiting vormt van twee verticale rijen hoofden harer speelnootjes, bereikt zij, hoe bizar het denkbeeld ook moge lijken, een groep van groote decorativeve pracht, evenals in de bruidegoms-groepen, volgens hetzelfde principe gevormd, waartoe de uitsluitend in wit en donkerbruin ontworpen uniforme costuums in hooge mate bijdragen. De weinige solo-dansen, die gebaseerd zijn op de Russische boerendansen, nemen een volkomen ondergeschikte plaats in.

Zooals de muziek van dit ballet verdelgd schijnt door Stravinsky's begeestering voor het rhythme, zoo schijnt in Nijinska's choreographie de beweging verdwenen door het naar het decorativeve effect. Beide schijnen hier de grens bereikt te hebben.

SUISS
GENEV.
22 JUIN 1926

DANS UN FAUTEUIL

La quinzaine dramatique à Paris

Nijinska

(De notre correspondant.)

Les ballets russes

L'un des événements de cette grande saison de Paris, qui bat actuellement son plein et qui ne prendra fin qu'au lendemain du grand-prix hippique, fut incontestablement la rentrée au Théâtre Sarah-Bernhardt des Ballets russes de Serge de Diaghilew, dont la compagnie fut plusieurs fois applaudie sur la scène du Grand-Théâtre de Genève. Cette année, l'errante troupe semble avoir fait une place plus large encore dans ses programmes aux jeunes compositeurs, qu'ils soient français ou étrangers, ainsi qu'aux peintres affiliés à la dernière avant-avant-garde. Du répertoire d'autrefois, seule *Pétrouchka* a survécu, grâce au seul nom magique de Strawinsky, qui demeure le grand inspirateur de cette bondissante cohorte. L'intérêt de cette nouvelle saison résidait incontestablement en deux reprises importantes et la création de quatre nouveaux ballets ultra-modernes. M. de Diaghilew, jugeant sa troupe actuelle digne des inoubliables interprétations de Nijinsky, Pavlova, Karsavina, remonta hardiment *Les Sylphides*, de Chopin. Malheureusement, il semble que le personnel de l'actuelle troupe des Ballets russes, ballet, chef d'orchestre, décorateurs, entraîné, assoupli à l'exécution des œuvres de Satie ou autres Auric, manque visiblement du style classique indispensable pour servir suffisamment une œuvre semblable.

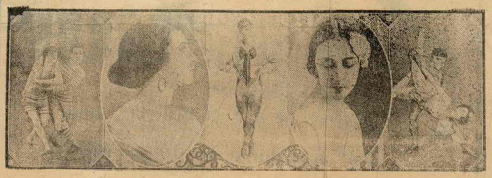
L'autre reprise était celle de *Parade*, de Satie, sur un thème de Jean Cocteau, création inoubliable de Léonide Massine aux beaux soirs d'avant-guerre. Œuvre plaisante et qui marque incontestablement une date dans l'histoire des arts modernes puisqu'elle annonçait la mort du cubisme, l'apogée du futurisme et faisait déjà prévoir l'influence extraordinaire qu'aurait sur les jeunes esprits d'après-guerre le dadaïsme aujourd'hui défunt, mais d'où est sortie la solide et ardente légion surréaliste. Et, ce qui ne devait être primitivement qu'une pochade, demeurera peut-être, avec *Les mariés de la Tour Eiffel*, l'une des manifestations les plus fructueuses de ce bel esprit du XXe siècle qu'est Jean Cocteau et dont l'influence aura été capitale pour son époque.

Des quatre nouveautés, *La pastorale* de Georges Auric est la mieux venue. On y retrouve cette fraîcheur, cette verdeur qui consacrèrent *Les matelots*. Un jeune compositeur italien, M. Rieti, nous offrait avec *Barabau* l'illustration d'une vieille chanson populaire de la Péninsule qui ne manque pas d'une certaine saveur; mais la tristesse de la décoration imaginée par M. Derain et la monotonie de la chorégraphie ont quelque peu éteint la gaieté de l'ouvrage. Avec *Jack*, d'Erik Satie, nous eûmes un divertissement coloré et mécanique plein de mouvement, mais entaché de je ne sais quel esprit rétrospectif. Par contre, le *Roméo and Juliet*, de M. Constant Lambert, était fort plaisant. Le thème, très heureux, n'a certes point inspiré M. Constant Lambert au point de nous donner un chef-d'œuvre, loin de là, car cette musique de collégien afflige par sa naïveté. Non, il faut chercher la raison de ce succès dans le fait que M. Serge Lifar, un grand danseur, fut Roméo lui-même. Le Roméo de 15 ans, qui escalade dans toute la splendeur de son adolescence le balcon de Juliette, le Roméo qu'entrevoyait Shakespeare en composant les multiples scènes de son hymne d'amour, et dont la silhouette allait se modifiant, épaissie par trois cents ténors plus ou moins toulousains et autant de tragédiens bedonnants, nous l'avons enfin retrouvé, gracile et timide comme une jeune fille, pour l'instant d'après combattre l'épée à la main avec la fougue d'un jeune coq hérissé.

Dans l'ensemble, saison excellente qui assure la continuation des traditions de l'Ecole russe qui vaut actuellement à l'Opéra de Paris la rare aubaine de posséder une nouvelle superétoile de la danse en la personne de Mlle Spessivetzeva, qui après une magnifique reprise de *La Péri* de Dukas, vient de se confirmer dans *Les abeilles* de Strawinsky, que M. Rouché a remonté avec un rare bonheur.

OPINION
SAIGON
3 AOUT 1926

La dix-neuvième Saison à Paris de la Compagnie des ballets russes de M. Serge de Diaghilew



cliché « Nguyên chi-Hoa »

Les prestigieux ballets russes ont repris leur saison ; et l'on a pu admirer au théâtre Sarah Bernhardt où Serge de Diaghilew donne ses représentations des réalisations de « Pulcinella » ou « Roméo and Juliet » avec des musiques de Pergolèse, de Lambert, avec des décors de Picasso et de Erult. Et voici les exquises danseuses russes. E Nijinska et leur danseur Massine...

trouveront à affiner leur goût, leur juste sens de la mesure et de la proportion, en demeurant moins aveugles qu'ils ne sont en général pour « la nouvelle esthétique du Beau inscrit « dans l'utile, ou nouvel art inventé par les « Américains ».

Ne le répétez pas. Je m'y suis mis, ne serait-ce que pour proner d'exemple. Deux mois de travail. Je viens de terminer les plans sur toutes façes, et coupe, d'une belle machine à trois, tiroirs ronds, changements de marche à double-excentriques, etc. Si vous ne voulez pas me croire, venez le voir.

HENRY BERGASSE.

LA QUINZAINE MONDIALE

France. — Paris : La brillante série concertante de l'Opéra continue. Après Hubermann, Kreisler, Heifetz, Ysaïe, voici pour le 15 Juin l'audition du grand pianiste Alfred Cortot ; et pour les 20 Juin et 1er. Juillet, l'audition du célèbre trio Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Pablo Casals.

On accourt des cinq parties du Monde pour assister aux cours d'interprétation de Cortot ; chaque tournée de Jacques Thibaud en Amérique ajoute à la série de ses succès ; Pablo Casals, entendu dernièrement à Vienne, y a provoqué un enthousiasme considérable.

Je résume ces pedigree artistiques qui prouvent la classe de première grandeur des artistes ci-haut, et j'ajoute qu'on peut les entendre aux dites auditions, soit en Premières Loges, soit en Fauteuils d'orchestre premiers rangs, moyennant l'équivalent de 40 Piastres-Tarif.

A valeurs comparées, la Musique revient décidément moins chère à Paris qu'à Alexandrie. Il est vrai qu'il y a le prix du vovage...

Alfred Cortot, acclamé à Constantinople, à Athènes, à Bucarest, à Sofia, vient de rentrer en paix à Paris. Il n'en fut pas de même de Pablo Casals. A son retour de tournée qui devait le ramener à Barcelone, le célèbre violoncelliste s'est trouvé pris dans le tamponnement du rapide de Por-Bou. S'il échappa à la mort, ce fut par miracle. Son wagon, fortement atteint, compta plusieurs victimes.

Wanda Landowska, la grande claveciniste, vient de rentrer à Paris après une talentueuse tournée en Amérique. Défenderesse convaincue de la musique ancienne, elle a également donné à Philadelphie, à l'Ecole Curtis, des cours de musique fort suivis ; la brillante artiste les continuera cet été dans son studio de Saint-Leu-en-Forêt (Seine et Oise). De nombreuses inscriptions ont déjà eu lieu.

Exposition des Arts décoratifs, et distributions de rubans rouges. Fritz Kreisler est dans la liste des promus et rejoint ainsi implicitement, dans l'esprit des Français et de leurs Ministres, la Musique à la Décoration. Nous n'y voyons nul inconvénient. Et c'est justement cela qui nous distingue de Mme. Yvette Guilbert, laquelle, à l'issue du déjeuner de la Presse Etrangère, a fait remarquer à Mr. Le Président du Conseil qu'elle n'avait pas le ruban rouge, et le lui demandait. Quant à Mr. Henri Hirschman, je ne sais s'il l'a demandé, mais il l'a eu, et même rosetté, sans qu'il apparaisse nettement si c'est pour les Arts Décoratifs, pour sa musique, ou pour quelqu'autre mérite civique. Ce qui fait que le « Monde Musical », protecteur audacieux des gloires véritables, mais oubliées, n'en revient pas.

Il y a longtemps que le grand orgue du Trocadéro menace ruine. J'avais 12 ans, j'en compte aujourd'hui près de 50, et, si je me rappelle bien, j'entendais mon entourage se préoccuper de sa bonne conservation. Aujourd'hui vous pouvez juger de l'état de cet instrument. Son état est tel qu'on intitule injouable. Humidité, poussière, démantibulation des commandes, il a atteint le presque parfait dans l'exécrable. Marcel Dupré vient de donner, fin avril, sur l'orgue lui-même, un récital au profit de sa réfection. Sa haute maîtrise a fait des miracles. Le Maître Widor a prononcé une courte mais touchante allocution exhortant les amis sincères de la Musique à apporter leur obole pour parer aux réparations les plus urgentes.

Je manquerais à tous mes devoirs envers la colonie portugaise d'Egypte, peu nombreuse, mais choisie, si je ne relatais que Paris s'intéresse à son folklore. Donc, le 27 Mai, à 9 heures, au « Caméléon », Concert de Musique portugaise.

Le Trianon-Lyrique compte donner, en Première pour Paris, « La *Dernière Valse* », de Strauss, œuvre qui tient actuellement l'affiche à Vienne.

A l'Opéra, la « *Salomé* » de Richard Strauss, avec Mary Garden comme première interprète. Critique de presse très favorable aux artistes, ainsi qu'à l'œuvre.

J'ai gardé pour la bonne bouche le meilleur au goût du grand Public : un chahut, la représentation orageuse du « *Romeo and Julliett* » de Constant Lambert, adapté aux Ballets Russes... O Shakespeare.

Je n'entre pas dans les avatars du Livret, et comment les délicieux amants de Vérone, leur histoire amoureuse, danseurs et danseuses, se terminent par un enlèvement où la motocyclette et l'avion jouent un rôle. Je note simplement que la troupe des Ballets Diaghilev

Une puissante loco, une ronronante turbine aux forces sournoises et terribles, ces merveilleuses concisions de la forme fournissant le maximum de rendement, le contrepoint harmonieux des bielles, manivelles, excentriques, écrit dans l'espace par les reflets aciérés de la pensée humaine, le laissent froid et nul : lui-même.

Tous, heureusement, ce sont pas de ce triste calibre. La présente génération montre des tendances dédaignées pendant longtemps, pour l'Art complet ; on en devine les suites : échappement de l'atmosphère étriquée des cours localisés à une seule branche d'art ; développement de l'individualité, aptitude à découvrir le Beau par l'essence de son fond, sous quelque forme qu'il se manifeste, au contact instantané de la vie courante, sans l'aide d'un pion rabâcheur. Retour à l'esprit du grand Léonard, artiste complet, à la fois sculpteur, peintre, architecte, physicien, écrivain, musicien, et ingénieur.

∴

Léonard a aujourd'hui ses adeptes. La spécialisation à oeillères ne trouve plus tant d'encens que jadis dans le domaine des arts. Si la spécialité subsiste, elle autorise son titulaire à jeter un regard tout alentour, par la fenêtre ouverte, sur toutes autres formes belles que celles de la spécialité traitée. C'est ainsi que bon nombre d'artistes, peintres, musiciens, littérateurs, se mettent à surprendre au vif par eux-mêmes, et quelques-uns à étudier en détail, les superbes formes « d'art mouvement » qu'offre la mécanique moderne.

Il faut goûter à ce fruit nouveau pour en comprendre la saveur. Dessiner de ses propres mains, sur les ordres de son propre cerveau, une machine qui vivra d'une vie réelle, et en fournira la preuve mouvementée, c'est faire œuvre quasi-divine. Cela est plus qu'un ensemencement ou un enfantement où la Nature joue presque le seul rôle. La machine est un résultat pensé, une incarnation de la réflexion sage et multiple. C'est la mise en esclavage intelligent de la puissance éparse, eau, houille, vapeur, électricité. C'est la lutte ensuite de la fabrication contre la matière et les éléments ; car le feu et le métal se défendent, jouent de violains tours à qui veut les discipliner. C'est l'ajustage et ses menues preuves d'erreurs, nécessitant correction. Le montage final, et l'essai, qui signeront l'œuvre impartialement, avec une brutalité vulcanesque.

Et si tout est à point, viendra la joie orgueilleuse, du mouvement combiné pièce à pièce, prouvant sa vie réelle par sa réelle faculté de travail.

Celui qui a expérimenté dans ce domaine de la Mécanique appliquée, ne peut guère, s'il est vraiment artiste intelligent et sensible, le distinguer du domaine des arts proprement dits ; car son essence de perfection est la même : le Beau et le Bien inscrits au plus juste, au plus strict, dans les limites de l'indispensable. Un cercle de rotation trop vaste rappelle une volute mélodique, ou un ornement plastique inutilement ampoulé. Des saccades de rotation font la même faute qu'un orchestre mal conduit. Des pièces trop grosses pour leur effort donnent à la vue un malaise lourd, pénible de ridicule ; des pièces trop faibles, une impression aigre de chicherie, comparable à celle d'un archet malingre. Pour dessiner bien une machine, un mécanicien n'y suffit pas. Il faut aussi qu'il soit esthète, c'est à dire doué d'un goût très pur. Car le goût rejoint le Beau, et le Beau rejoint l'indispensable.

La Mécanique moderne, issue de notre attachement à la vie et de ses preuves mouvementées, met donc au plein jour par les nécessités ultra-délicates de son bon fonctionnement, une esthétique de tout premier ordre. Je demeure convaincu que tous les artistes, à quelque branche qu'ils soient spécialisés,

donna « *Romeo and Juliett* » en Mai, sur la scène de Monte-Carlo, sans que les spectateurs y trouvassent à redire. Certes les décors dessinés succinctement par Mrs. Ernst et Miro parurent d'une originalité incontestée, mais discutable. Il parut assez nouveau que la lune, dans la scène de Romeo, se trouvât représentée par un vaste disque de gramophone. Mais cela ne suffit pas, croyez-m'en, à remuer une clientèle de villégiature. Elle se sait-là en vacances, elle se sait là pour respirer. La clientèle de Monte-Carlo accepta sans mot dire l'hyper-réalisme offert à sa délectation.

Il n'en fut pas de même de la clientèle de Paris. « *Romeo and Juliett* », music by Mr. Constant Lambert, twenty-years old student of the Royal College of Music, déchaîna au Théâtre Sarah-Bernard un violent orage.

Organisé par un nombreux groupe de jeunes, non contre la Musique, un peu contre la troupe, surtout contre les peinturlurades de MM. Miro et Ernst, ce fut, une demi-heure durant, un beau tollé. Rien n'y manqua : cris, hourvaris, coups de sifflets, distributions de prospectus protestant avec véhémence contre les faux-frères du futurisme.

Je note pourtant dans le style peu compréhensible de ces esthètes une phrase douloureuse pour qui sait lire entre les lignes. Le groupe proteste au nom « des rêves et des « révoltes de la famine *physique* et intellectuelle », contre ceux qui faussent dans un but marchand leur pur Idéal subversif. Et cela laisse deviner d'horribles drames silencieux. Jeunes, perdus dans un métier qui sera peut-être conforme à l'Idéal de demain, mais qui demeure invendable aujourd'hui, et ne fournit même pas le pain sec de chaque jour. Il ne faut pas trop s'égarer de cette manifestation, car elle n'est peut-être que le bref éclat d'une longue misère cachée.

Toujours dans la même voie vers l'union des Arts, les Peintres s'occupent des Musiciens. Le Salon des Tuileries expose en belle place le portrait d'Igor Stravinsky, par Jacques-Blanche, et celui de Vincent D'Indy, par Morisset.

Coïncidence. « *L'Orient Musical* » publie un essai sur l'Art Mouvementé (rubrique « *Orient-Studio* ») cependant que la « Science Spirituelle », à Paris, édite un « *Nouvel Art du Mouvement* » de Simone Rihouet.

Italie. — Milan : Toscanini, retour d'Amérique, et fort occupé par la longue mise au point de « *Turandot* », n'aurait pas trouvé la moyenne professionnelle du Théâtre à l'état de perfection qu'il désire. Certaines répétitions furent orageuses. Il compte prendre un congé pour se remettre de ses fatigues.

Entretemps, les détails sur « *Turandot* », sa musique, son livret, ses décors, nous parviennent en plus grand nombre et nous livrent une sorte d'opinion moyenne de de la Critique.

Le sujet de « *Turandot* » aurait déjà inspiré un poète : Schiller ; et un musicien : Busoni. Il remonterait, dans sa plus ancienne origine, à une légende des *Gesta Romanorum*, d'origine orientale :

Une Princesse (Turandot, Mme Rosa Raisa), encouragée de trois chevaliers servants, propose à chacun d'eux de deviner trois énigmes ; et de s'engager à se laisser trancher la tête s'ils ne les devinent pas.

Un des chevaliers, Prince inconnu (du nom de Calaf, Mr. Michele Fleta) dit à la Princesse : « Vous m'avez proposé trois énigmes : je vous demanderais d'en deviner « seulement une : mon nom. Si vous ne parvenez pas à « le découvrir avant l'aube, je me suiciderai ». Car, ajoute le Prince, il ne pourrait subir une indifférente fiancée, et, par ailleurs, sa vie sans elle ne serait pas digne d'être vécue. Un peu chinois, ce dilemme, mais passons.

Il est vrai que l'action se passe en Chine. Ceci excusera beaucoup du Livret. La Princesse donc menace d'un massacre général la population de Pekin si elle ne l'aide pas illico, durant qu'il en est temps, à deviner le nom de cet homme.

Mais voilà qu'une jeune esclave (Liù, Mlle Maria Zamboni), qui connaît la vérité, qui aime secrètement le Prince inconnu, et n'ignore pas son nom, mais à qui Calaf a ordonné de ne pas révéler son identité, se trouve interrogée par la Princesse.

Sa rougeur, son trouble, donnent l'éveil. La Princesse la somme de lui révéler le nom de l'inconnu. Liù refuse. La Princesse la fait mettre à la torture. Liù meurt plutôt que de violer son serment à l'aimé.

Finalement, la Princesse déclare à son père qu'elle a découvert le nom de l'inconnu : il se nomme : « amour ».

La partition originalement complète s'arrête à la scène de la mort de la pauvre Liù. Conformément au vœu exprimé par Puccini peu de jours avant de décéder, Toscanini stoppa l'orchestre à la texture ultime écrite de la main du mourant, et se tourna vers l'auditoire dit : " ici finit l'œuvre ; à ce point l'auteur est mort ".

Cependant la fin du projet Puccinien a été écrite par les soins piéux de Franco Alfano sur la trame essentielle laissée par le défunt. Et « *Turandot* » fut représenté en entier, aux représentations suivantes.

Au point de vue musical, il semble, par les notes de Presse, que Puccini ait été fort préoccupé de se garer, dans « *Turandot* », du jour orchestral et scénique qui fit le succès de « *Butterfly* ». Il s'est révélé en effet dans « *Turandot* » sous une manière toujours sienne, mais plus forte et plus substantielle. Il a tiré des masses chorales des effets puissants, d'accort heureux, et fortement animateurs du drame, qui lui attirèrent des éloges précieux au point de vue choral, car ils furent formulés par la critique allemande.

22

SIECLE
18 MAI 1926

Informations théâtrales

Aujourd'hui, — A 9 heures, au théâtre Sarah-Bernhardt, première représentation des Ballets Russes de Serge de Diaghilew.

—o—

Voici les détails des 8 premiers galas des « Ballets Russes » de Serge de Diaghilew, qui alterneront à partir du 18 mai avec « Mon Curé chez les Riches » :

Mardi 18 mai : Pulcinella ; Roméo and Juliet (Création). Les Matelots. — Jeudi 20 mai : Petrouchka. Roméo and Juliet (Création). Les Biches. — Mardi 25 mai : Les Sylphides, Barabau (Création). Les Matelots. — Jeudi 27 mai : Zéphire et Flore (nouvelle version). Roméo and Juliet. Pulcinella. — Dimanche 30 mai : Barabau. Noces. Les Sylphides. — Mardi 1er juin : Zéphire et Flore. Pastorale. Les Matelots. — Jeudi 3 juin : Noces. Parade. Jack (Création). Petrouchka.

INFORMATION
6, PLACE DE LA BOURSE
8 MAI 1926

à 8 h. 15.

Sarah-Bernhardt. — Voici le programme des quatre premières soirées des douze galas des *Ballets Russes* de Serge de Diaghilew, que les frères Isola feront alterner, à partir du 18 mai, avec leur spectacle actuel : *Mon Curé chez les Riches* :

Mardi 18 mai : *Pulcinella, Roméo and Juliet* (création), *les Matelots*.

Jeudi 20 mai : *Pétrouchka, Roméo and Juliet, les Biches*.

Mardi 25 mai : *les Sylphides, Barabau* (création), *les Matelots*.

Jeudi 27 mai : *Zéphire et Flore* (nouvelle version), *Roméo and Juliet, Pulcinella*.

L'orchestre de l'Association des Concerts Pasdeloup sera dirigé par M. Roger Désormière, chef d'orchestre des Ballets Russes.

COMŒDIA
18 MAI 1926

Théâtre Sarah-Bernhardt.

Ce soir, à 20 h. 30, *Mon Curé chez les Riches*, avec Cassive et R. Marco.

Demain jeudi 20, à 21 heures : 2e gala des Ballets russes de Serge de Dughilew. Au programme : *Petrouchka, Roméo and Juliet* (création), *Les Matelots*.

ECHO DE PARIS
6, Place de l'Opéra
20 MAI 1926

Dhamarya, MM. Donneau, Gérard, Alain, Ar... scènes d'Arche Popaud et les artistes de la Gaîté-Lyrique.

En soirée

Au Théâtre Sarah-Bernhardt, 8 h. 45 (Ballet russes) : Barabau, Les Noces, Les Sylphides.

E DÉBIT
PARIS-MIDI
5, RUE LAMARTINE
18 MAI 1926

Informations théâtrales

Aujourd'hui, — A 9 heures, au théâtre Sarah-Bernhardt, première représentation des Ballets Russes de Serge de Diaghilew.

Voici les détails des 8 premiers galas des « Ballets Russes » de Serge de Diaghilew, qui alterneront, à partir du 18 mai, avec « Mon Curé chez les Riches » :

Mardi 18 mai : Pulcinella ; Roméo and Juliet (Création). Les Matelots. — Jeudi 20 mai : Petrouchka. Roméo and Juliet (Création). Les Biches. — Mardi 25 mai : Les Sylphides, Barabau (Création). Les Matelots. — Jeudi 27 mai : Zéphire et Flore (nouvelle version). Roméo and Juliet. Pulcinella. — Samedi 29 mai : Petrouchka. Pastorale (Création). Les Biches. — Dimanche 30 mai : Barabau. Noces. Les Sylphides. — Mardi 1er juin : Zéphire et Flore. Pastorale. Les Matelots. — Jeudi 3 juin : Noces. Parade. Jack (Création). Petrouchka.

AVENIR
1, RUE DES ITALIENS
18 MAI 1926

Voici le programme des huit premiers galas des Ballets Russes de Serge de Diaghilew, qui alterneront, à partir du 18 mai, avec *Mon curé chez les riches* :

Mardi 18 mai : *Pulcinella, Roméo and Juliet* (création), *les Matelots*. Jeudi 20 mai : *Pétrouchka, Roméo and Juliet* (création), *les Biches*. Mardi 25 mai : *les Sylphides, Barabau* (création), *les Matelots*. Jeudi 27 mai : *Zéphire et Flore* (nouvelle version), *Roméo and Juliet, Pulcinella*. Samedi 29 mai : *Pétrouchka. Pastorale* (création). *Les Biches*. Dimanche 30 mai : *Barabau, Noces, les Sylphides*. Mardi 1er juin : *Zéphire et Flore. Pastorale, les Matelots*. Jeudi 3 juin : *Noces, Parade, Jack* (création), *Pétrouchka*.

LE MARCHAND DE PROGRAMMES.

INDÉPENDANCE BELGE
BRUXELLES
26 MAI 1926

Les ballets russes qui créé *Roméo and Juliet* ... au Théâtre Sarah-Bernhardt.

Dans une Revue que l'on joue sur une petite scène de Paris, M. René Fauchois fait une curieuse imitation de Sacha Guitry.

Henriette Pérat produit des danses mimées.

PETIT BLEU
ATELIERS
20 MAI 1926

Informations Théâtrales

Au Théâtre Sarah Bernhardt, ce soir, à 8 h. 45, cinquième gala des Ballets Russes. Au programme : « Petrouchka », « Pastorale » (création) et « Les Biches ».

Demain dimanche 30, en matinée, « Mon Curé chez les Riches ».

En soirée, sixième gala des Ballets Russes : « Barabau », « Noces » et « Les Sylphides ».

COMŒDIA
64, RUE SAINT-GEORGES
27 MAI 1926

Théâtre Sarah-Bernhardt.

Ce soir, à 20 h. 30, septième gala des Ballets russes. Au programme : *Zéphire et Flore, Roméo and Juliet et Pulcinella*.

Demain vendredi 28 mai, à 20 h. 30, *Mon Curé chez les riches*, avec Cassive et R. Marco.

SOIR
18 MAI 1926

DEMAIN :

Rue Saint-Honoré, de 14 heures à 18 heures, chez tous les commerçants, vente aux prix habituels parmi les plus grandes vedettes, au profit de l'Union des artistes.

Au théâtre Sarah-Bernhardt, à 21 heures, première représentation des Ballets Russes, de Serge de Diaghilew : Pulcinella, Roméo and Juliet (création), et Les Matelots.

A la salle Comœdia, à 21 heures, récital de danses javanaises, donné par Mlle Ghanda Soumasti, avec le concours de Mlle Lien Korter et de M. Raymond de Breuil.

Dîner du Music-Hall à 19 h. 30, chez Camille de Broul.

AVENIR
1, RUE DES ITALIENS
20 MAI 1926

Ce soir, à 9 heures, au Théâtre Sarah-Bernhardt, 2e gala des Ballets Russes. Au programme : *Petrouchka*, scènes burlesques en quatre tableaux, de Igor Stravinsky et Alexandre Benois, musique de Igor Stravinsky, décors et costumes de A. Benois ; *Roméo and Juliet*, création, répétitions, sans décors, en deux parties, musique de Constant Lambert, peinture de Max Ernst et Joan Miro, chorégraphie de B. Nijinska ; *les Biches*, ballet avec chant en un acte, musique de Francis Poulenc, rideau, décor et costumes de Marie Laurencin, chorégraphie de B. Nijinska. Tous les autres soirs, à 8 h. 30 (y compris dimanche et lundi de Pentecôte), *Mon Curé chez les Riches*.

LE MARCHAND DE PROGRAMMES.

AVENIR
1, RUE DES ITALIENS
20 MAI 1926

Ce soir, à 9 heures, au Théâtre Sarah-Bernhardt, 2e gala des Ballets Russes. Au programme : *Pétrouchka*, scènes burlesques en quatre tableaux, de Igor Stravinsky et Alexandre Benois, musique de Igor Stravinsky, décors et costumes de A. Benois ; *Roméo and Juliet*, création, répétitions, sans décors, en deux parties, musique de Constant Lambert, peinture de Max Ernst et Joan Miro, chorégraphie de B. Nijinska ; *les Biches*, ballet avec chant en un acte, musique de Francis Poulenc, rideau, décor et costumes de Marie Laurencin, chorégraphie de B. Nijinska. Tous les autres soirs, à 8 h. 30 (y compris dimanche et lundi de Pentecôte), *Mon Curé chez les Riches*.

PETIT BLEU
8, RUE GRANGE-BATELIÈRE
27 MAI 1926

Informations Théâtrales

Au Théâtre Sarah-Bernhardt. Ce soir, à 8 h. 45, gala des Ballets russes, au programme : « Zephire et Flore », « Roméo and Juliet » et « Pulcinella ». Demain vendredi 28, à 8 h. 30, « Mon Curé chez les riches » avec Cassive et R. Marco.

JOURNAL
100, RUE RICHELIEU, 100
28 MAI 1926

TH. DE L'AVENUE. — La première de la revue, au bénéfice du franc, est remise au 31 mai.

THÉATRE SARAH-BERNHARDT. — Ce soir, à 20 h. 45, Ballets russes : *Pétrouchka, Pastorale* (création), *les Biches*.

Demain dimanche, en matinée : *Mon curé chez les riches*; en soirée, Ballets russes : *Barabau, Noces, les Sylphides*.

PORTE-SAINT-MARTIN. — A 14 h. 15 et

COURRIER MUSICAL
1er JUIN 1926

LA MUSIQUE A MONTE-CARLO

THÉATRE

Aux derniers spectacles des Ballets Russes de M. Serge de Diaghilew, qui furent très courus, on donna : *Les Biches* de Poulenc, *Roméo and Juliet* de C. Lambert, dont nous avons relaté la création, *Les Sylphides* de Chopin, *Barabau* de V. Rieti, dont nous avons aussi narré la création, *Carnaval* de Schumann, *Papillons* de Schumann, *Le Mariage d'Aurore* et le *Mouvement classique* de Tchaikovsky, *Shérérazade* de Rimsky-Korsakow, *Thamar* de Balakirew, les *Danses du Prince Igor* de Borodine.

L'orchestre était dirigé par M. M.-C. Scotto.

Le succès de ces représentations a été chaleureux. Thamar Karsavina, qui fut la première vedette des Ballets Russes, y participa avec éclat.

BULLETIN de la VIE ARTISTIQUE
25, FAUBOURG St-HONORÉ
1er JUIN 1926

ROMEO AND JULIET

C'est le titre de « l'évocation chorégraphique » offerte aux spectateurs du Théâtre Sarah-Bernhardt. Or, la répétition générale en fut troublée par de violents sifflleurs. Simple querelle entre surréalistes. Les disciples d'André Breton et Louis Aragon protestaient ainsi contre les peintres Marx Ernst et Jean Neyrs. Ils ne sifflaient que des décors.

Cependant il y eut échange de coups ; sifflleurs et sifflés durent aller s'expliquer au poste. Et sans plus d'encombre, alors, la représentation continua.

Le drapeau des surréalistes a été arboré dans cette mémorable séance. Décrivons-le. Il est noir avec, en lettres d'or, ces mots : *Vive Lautréamont !*

INFORMATION
15 MAI 1926

Paul Achard.

Informations théâtrales

Aujourd'hui. — A 9 heures, au théâtre Sarah-Bernhardt, première représentation des Ballets Russes de Serge de Diaghilew.

—o—

Voici les détails des 8 premiers gala s des « Ballets Russes » de Serge de Diaghilew, qui afficheront à partir du 18 mai avec « Mon Curé chez les Riches » :

Mardi 18 mai : Pulcinella ; Roméo and Juliet (Création). Les Matelots. — Jeudi 20 mai : Petrouchka, Roméo and Juliet (Création), Les Biches. — Mardi 25 mai : Les Sylphides, Barabau (Création), Les Matelots. — Jeudi 27 mai : Zephire et Flore (nouvelle version), Roméo and Juliet, Pulcinella. — Samedi 29 mai : Petrouchka, Pastorale (Création), Les Biches. — Dimanche 30 mai : Barabau, Noces, Les Sylphides. — Mardi 1er juin : Zephire et Flore, Pastorale, Les Matelots. — Jeudi 3 juin : Noces, Parade, Jack (Création), Petrouchka.

THÉATRE ET COMÉDIA ILLUSTRÉ
13, Avenue Montaigne
1er MAI 1926

**

La saison des Ballets Russes, que M. Serge de Diaghilew donnait depuis le mois de janvier à Monte-Carlo, étant terminée, Paris et le théâtre Sarah-Bernhardt ont la joie d'être leurs hôtes.

Leur succès est toujours aussi grand dans les créations comme dans les reprises.

Félicitons-nous de leur retour et souhaitons-leur chaleureusement la bienvenue.

Ils ne donneront, hélas ! que douze galas dans lesquels ils présenteront quatre nouveautés : *Pastorale*, *Roméo et Juliette*, *Barabau*, et, à la mémoire de Eric Satie, un nouveau ballet, *Jack*.

Nous reverrons *Noces*, *Pulcinella* et le fameux *Petrouchka*, *les Biches*, *les Matelots*, *les Fâcheux*, *les Sylphides* et une nouvelle version de *Zéphire et Flore*.

COURRIER MUSICAL
29, rue Tronchet, 29
1er JUIN 1926

***

Au théâtre Sarah-Bernhardt (direction Isolà), la première représentation des *Ballets russes* fut troublée par une manifestation cocasse et un chahut organisé, dont le sens n'apparut guère lucide. Toute une bande de trublions agités lancèrent du cintre une protestation imprimée en caractères écarlates, dont la vacuité vaniteuse emprunte le style que voici : « Il n'est pas admissible que la pensée soit aux ordres de l'argent. Il n'est pourtant pas d'année qui n'apporte la soumission d'un homme qu'on croyait irréductible aux puissances auxquelles il s'opposait jusqu'alors. Peu importent les individus qui se résignent à ce point à en passer par les conditions sociales, l'idée de laquelle ils se réclamaient avant une telle abdication subsiste en dehors d'eux. C'est en ce sens que la participation des peintres Max Ernst et Joan Miro au prochain spectacle des ballets russes ne saurait impliquer avec le leur le déclassement de l'idée surréaliste. Idée essentiellement subversive, qui ne peut composer avec de semblables entreprises, dont le but a toujours été de domestiquer au profit de l'aristocratie internationale les rêves et les révoltes de la famine physique et intellectuelle. Il a pu sembler à Ernst et à Miro que leur collaboration avec M. de Diaghilew, légitimée par l'exemple de Picasso, ne tirait pas à si grave conséquence. Elle nous met pourtant dans l'obligation, nous qui avons avant tout souci de maintenir hors de portée des négriers les positions avancées de l'esprit, elle nous met dans l'obligation de dénoncer, sans considération de personnes, une attitude qui donne des armes aux pires partisans de l'équivoque morale. On sait que nous ne faisons qu'un cas très relatif de nos affinités artistiques avec tel ou tel. Qu'on nous fasse l'honneur de croire qu'en mai 1926, nous sommes plus que jamais incapables d'y sacrifier le sens que nous avons de la réalité révolutionnaire. »

Ce manifeste ampoulé était évidemment dirigé contre les décorateurs de *Romeo and Juliet*, brosseurs d'un décor amorphe, par les ex-copains de Montparnasse. Question de boutique dont l'unique intérêt est de faire une réclame à une inepte parodie de Gounod sur « mlousic » également amorphe d'un esthète anglais. Le public **français**, rare d'ailleurs, régla ceci par l'indifférence.

Ch. Tenroc.

NOUVEAU SIÈCLE
21, Rue Cambon, 21
24 MAI 1926

Les Ballets russes de la semaine à Sarah-Bernhardt

Mardi 25 mai : Les Sylphides, Barabau, les Matelots.

Jeudi 27 : Zephir et Flore, Romeo et Juliet, Pulcinella.

Samedi 29 : Petrouchka, Pastorale, les Biches.

Dimanche 30 : Barabau, Noces, les Sylphides.

* * *

GUIDE DU CONCERT
29 AVENUE DE L'OPÉRA
14 MAI 1926

Echos

Manfred de Schumann, dont l'audition intégrale va être donnée, n'aurait pas figuré sur un programme, nous affirme-t-on, depuis la mort de Colonne. ⊕ **Les Ballets russes** de Diaghilew (chef d'orchestre, M. Désormière), donneront 12 représentations, au théâtre Sarah-Bernhardt, aux dates suivantes : 18, 20, 25, 26, 27 mai. ⊕ **Programmes des Ballets russes** : le 18, Pulcinella, Roméo et Juliette, les Matelots ; le 20, Petrouchka, Roméo, Les Biches (Poulenc) ; le 25, Les Sylphides, Barabau, Les Matelots ; le 27, Zéphire et Flore, Roméo, Pulcinella ; le 29, Petrouchka, Pastorale, Les Biches ; le 30, Barabau, Noces, Sylphides ; le 1er juin, Zéphire, Pastorale, Matelots ; le 3, Noces, Parade, Jack, Petrouchka. ⊕ [illegible]

ВТОРНИКЪ, 11 МАЯ 1926 Г.

ВОЗРОЖДЕНІЕ

Спектакли Русского Балета С. Дягилева состоятся въ театрѣ «Сара Бернаръ» — 18, 20, 25, 27, 29, 30 мая и 1, 3, 5, 6, 8 и 10 іюня. Дягилевъ везетъ четыре новыхъ балета. «Пасторалъ», муз. Ж. Орика въ декораціяхъ Ирвина. «Ромео и Джульетта» муз. молодого англійскаго композитора Конст. Ламбертъ и «Барабо» итальянскаго композитора Виторіо Рѣтти въ декораціяхъ Мориса Утрильо.

PETIT BLEU
5 JUIN 1926

Informations Théâtrales

A Mogador, rappelons que l'opérette trépidante « No, No, Nanette » sera donnée demain dimanche en matinée à 2 h. 30 et en soirée à 8 h. 15.

Au Théâtre Sarah Bernhardt, ce soir, à 8 h. 45, neuvième gala des Ballets Russes. Au programme : « Zéphyre et Flore », « Noces » et « Les Biches ».

Demain dimanche, en matinée : « Mon Curé chez les Riches ». En soirée, dixième gala des Ballets Russes : « Pulcinella », « Pastorale », « Noces ».

Au Théâtre des Ambassadeurs. — Le spectacle

Gazette de Lyon
28 Mai 1926

Durant cette dernière semaine, la Musique a été au travail, si pas à l'honneur et dans certains cas, elle nous a donné une impression franchement mauvaise. Tout particulièrement pour les Ballets Russes qui nous avaient habitué à de vrais spectacles d'art. Leur dernière production a été bien en dessous de la moyenne pour ne pas dire davantage et leur parodie de Roméo et Juliette nous ferait sourire si les plaisanteries outrées, dont elle est émaillée étaient quelque peu amusantes. Au surplus, le premier soir, il y eut un chahut formidable dans la salle; les puristes sûrcélistes venaient protester contre la vénalité de deux de leurs confrères qui avaient brossé les décors du spectacle! Ils étaient d'ailleurs lamentables, ces malheureux décors où le noir dominait c'en était lugubre.

PETIT PARISIEN
18, RUE LAFFITTE, 18
5 JUIN 1926

Pte-St-MARTIN. — 2 h. 30 : L'Aiglon, avec Arquillière et Paul Bernard. Matinée jeudi, samedi et dimanche.

THÉATRE SARAH-BERNHARDT. — 8 h. 45. Neuvième gala des Ballets russes. Au programme : *Zéphyre et Flore*, *Noces* et les *Biches*. Demain, dimanche, et *Noces* et les *Biches*. En soirée : « *Mon Curé chez les riches*. En soirée : dixième gala des Ballets russes : *Pulcinella*, *Pastorale*, *Noces*.

Petits Poste la

PETIT BLEU
28 MAI 1926

Informations Théâtrales

A Mogador, l'opérette trépidante « No, No, Nanette » sera donnée en matinée après-demain dimanche.

Au Théâtre Sarah Bernhardt, aujourd'hui vendredi, « Mon Curé chez les Riches » sera donné en soirée, ainsi que dimanche 30 mai, en matinée, et lundi 31 mai, en soirée, avec Cassive et R. Marco. Demain samedi, cinquième gala des Ballets Russes de Serge de Diaghilew. Au programme : « Petrouchka », « Pastorale » (création) et « Les Biches ».

Samedi 29, Ballets Russes : « Petrouchka », « Pastorale », « Les Biches ».

Dimanche 30 : matinée, « Mon Curé chez les Riches ».

Dimanche 30, en soirée, Ballets Russes : « Barabau », « Noces », « Les Sylphides ».

Lundi 31, « Mon Curé chez les Riches ».

Mardi 1er juin, Ballets Russes : « Zéphir et Flore », « Pastorale » et « Les Matelots ».

Mercredi 2, « Mon Curé chez les Riches ».

Jeudi 3, Ballets Russes : « Noces », « Parade », « Jackina Box », « Petrouchka ».

Vendredi 4, « Mon Curé chez les Riches ».

Au Palais-Royal, voilà une excellente pièce et dont on dit le plus grand bien. Aussi, n'hésitez pas ! Emmenez tous vos amis voir « Au premier de ces messieurs » avec ses merveilleux créateurs. Dimanche, matinée à 2 h. 30.

Aux Nouveautés. — Ah ! la bonne soirée d'esprit et de gaîté que l'on passe en applaudissant « La Noce », de MM. Henri Duvernois et Pierre Wolff. C'est la pièce la plus amusante de la saison avec Jeanne Cheirel et Régina Camier, et Charles Boyer, Gildès et le célèbre comique Germain, entourés par Pauline Carton, Laurette Fleury, Renée Divrac, Champell Numès fils. Dimanche, matinée à 3 heures.

première de Turandot qu'un seul confrère français : le représentant de l'Eclaireur de Nice.

SOIR
32, AVENUE DE L'OPÉRA
30 MAI 1926

NOUVEAUTES, 26, bd Poissonnière. - Berg. 12-76. — 21 h. : La Noce (Jeanne Cheirel, Régina Camier, Charles Boyer, Gildès et Germain).

NOUVEAU-THEATRE, 273, r. de Vaugirard. — Séger 87-11. — 20 h. 30 : Les Noces de Jeannette, Kahdoudja.

NOUVEL-AMBIGU, 2 rue, bd Saint-Martin. Nord 26-31. — 20 h. 30 : Le Baron de Batz. Dem. mat. : Le Maître de Forges. Soir : Le Grillon du Foyer.

Palais-Royal. — 20 h. 45 : Au premier de ces Messieurs.

Théâtre du Journal. — Relâche.

Théâtre du Paris. — 20 h. 30 : La Riposte.

PORTE-SAINT-MARTIN, 18, bd St-Martin. — Nord 37-53. — 20 h. 15 : L'Aiglon (Arquillière et Paul Bernard.)

POYINIERE, 7, rue Louis-le-Grand. — Cent. 85-21. — 21 heures : Un chien qui rapporte.

RENAISSANCE, 20, boul. St-Martin. — Nord 37-03. — 20 h. 30 : Quand on est trois.

SARAH-BERNHARDT, Pl. du Châtelet. — Central 40-76. — 20 h. 45 : Ballets Russes, Petrouchka, Pastorales, Les Biches. Dem. mat. : Mon Curé chez les Riches. Soir : Ballets Russes : Barabau, Noces, les Sylphides.

INFORMATION
25, PLACE DE LA SORBONNE
28 MAI 1926

Sarah-Bernhardt. — Ce soir, à 8 h. 45, quatrième gala des Ballets Russes. Au programme : *Zéphire et Flore*, *Roméo et Juliette* et *Pulcinella*.

Demain vendredi, 28 : à 8 h. 30, *Mon Curé chez les Riches*, avec Cassive et R. Marco.

PETIT BLEU
8, RUE GALVANI, PARIS
4 JUIN 1926

Informations Théâtrales

Au Théâtre Sarah Bernhardt. — Les frères Isola, directeurs du Théâtre Sarah Bernhardt, d'accord avec M. Serge de Diaghilew, ont décidé, pour répondre au désir du public, d'ajouter aux quatre galas des Ballets Russes restant annoncés les 5, 6, 8 et 10 juin, un gala supplémentaire le vendredi 11 juin.

Cette représentation, la dernière de la saison irrévocablement, comprendra quatre ballets : « Petrouchka », « Barabau », « Jack in the Box » et « Les Sylphides ».

Tous les autres soirs et après-demain dimanche, en matinée, « Mon Curé chez les Riches » poursuivra sa carrière vers la cinq centième et au delà.

Vendredi 4, « Mon Curé chez les Riches ».

Samedi 5, Ballets Russes : « Zéphir et Flore », « Noces », « Les Biches ».

FRANCO CALIFORNIER
SAN FRANCISCO
25 MAI 1926

INCIDENT AU THEATRE SARAH BERNHARDT

Paris, 24 mai.

L'autre soir, à l'ouverture de la saison des ballets russes Diaghileff, au Théâtre Sarah-Bernardt, une collision s'est produite entre des spectateurs et un groupe de peintres.

Dès le lever du rideau sur le ballet de "Roméo et Juliette", les peintres accueillirent le décor de Max Ernst et Jean Miro par une bordée de coups de sifflet et par des huées, en même temps qu'ils inondaient la salle de feuilles volantes. Quelques spectateurs se fâchèrent et une bagarre s'ensuivit. Il fallut l'intervention de la police pour rétablir l'ordre.

JOURNAL
100, RUE DE RICHELIEU, 100
5 JUIN 1926

Exposition. — SARAH-BERNHARDT. — Ce soir à 20 h. 45, 9e gala des Ballets russes. Au programme : *Zéphyre et Flore*, *Noces* et *les Biches*.

Demain dimanche, en matinée, *Mon curé chez les riches*; en soirée, 10e gala des Ballets russes : *Pulcinella*, *Pastorale*, *Noces*.

Pte-SAINT-MARTIN. — A 14 h. 30, L'Aiglon, avec Arquillière et Paul Bernard.

L'ESTRE
3 JUIN 1926

Ballets russes

Au Théâtre Sarah-Bernhardt, ce soir, huitième gala des Ballets russes : *Noces*, *Parade Jackin Box*, *Petrouchka*.

The Weekly Dispatch

WEEKLY DISPATCH
LONDON
27 JUIN 1926

ENGLISHMAN'S BALLET AT LAST.

DIAGHILEFF'S IDEA REALISED.

The Diaghileff troupe have at last produced an Englishman's ballet, and a very pretty one—Mr. Constant Lambert's "Romeo and Juliet."

Considering the encouragement the ballet has given to French, Italian, Spanish, and German, as well as Russian composers, many people have wondered why for so long no notice at all was taken of English music.

M. Serge Diaghileff.

Once I tackled M. Diaghileff himself on the subject. It was a moment when the great man was very much wrapped up in the art of the younger Frenchmen. I give the rough gist of his answer as well as I remember it after some years.

The ballet (he said or suggested) is essentially a modish art. It resembles women's clothes rather than men's. Symphonies and oratorios are like men's clothes—solemn, substantial, and yielding only very gradually to the spirit of change. But an out-of-date ballet is as absurd as a woman's out-of-date hat.

Now whatever may be the merits of present-day English music, it is not "in the movement," as understood abroad. Paris can work up no interest in our best composers, because however good their work—say, Elgar's symphonies and oratorios, as an example—the idiom and the intention strike Paris as old-fashioned.

MATURE ARTISTS RULED OUT.

Remember, the Diaghileff ballets are primarily conceived with an eye on dear, delightful, critical, capricious, cruel Paris. And Paris has its own ideas of what is dull and old fashioned. In the way of music Beethoven, Schumann and Wagner are still liked, but hardly anything (according to our standards) is known of Handel, Bach, or Brahms.

For my part I still think (in spite of M. Diaghileff's most plausible tongue) that he might possibly have added a masterpiece to his list by commissioning a ballet of Delius, Holst or Bax at the time when he got Strauss, Ravel, and De Falla to write for him.

But it is too late for that now. The law by which ballet is exclusively a field for the bright young men rules out all mature artists, whether painters or musicians. It is typical of the new phase of the Russian ballet that, now an English composer has been distinguished by them, he is a youth of 20.

A youth unknown outside the Royal College and a circle of friends! It is just like Diaghileff to come among us and pick out an unknown composer—and a good one.

DISTURBINGLY CLEVER.

Mr. Lambert's music shows that he is keenly in sympathy with the rest of the Diaghileff school. He writes crisply, concisely. Nothing in the attractive little score gives away his tender years. Like so many other post-war artists, he is smart and dapper and worldly. No sentimental dreaming for him! His manners are more urbane than some of the young Frenchmen's. He does not pull faces or bang the door in your face.

What will come of this youthful promise? It will be interesting to see. The "Romeo and Juliet" score is almost disturbingly clever and finished. At his age most of the great composers were still floundering.

As a spectacle there is, of course, nothing very English about the piece. It is a rehearsal behind the scenes of the ballet. Even the signboard which announces the various Shakespearian scene in Part II. is in French.

Since the extraordinary success of the present ballet season has proved that London contains Diaghileff's most faithful and devoted public, and "Romeo and Juliet" has been genuinely liked, we shall perhaps see more of our unsuspected talents revealed by him.

MARGOT.

26

MINISTRER
Paris, Rue Vivienne
9 JUIL 1926

— Grand succès au Gaiety Theatre du *Mozart* de Sacha Guitry et Reynaldo Hahn.

Le *Musical News and Herald* publie la reproduction d'une scène de ce délicieux ouvrage.

— Un meeting de la London Society of Organists a décidé la publication d'un livre intitulé *the Complete Organ recitalist,* de M. Herbert Westerby, auteur de *the History of Pianoforte Music.* Trente-quatre spécialistes ont collaboré, pour cet ouvrage, avec M. Westerby.

Ce livre comprend trente-six articles sur l'histoire et l'enseignement de l'orgue, des biographies des grands organistes, une liste, accompagnée d'analyses, des meilleures œuvres de musique d'orgue, et la description, avec illustrations, des plus belles orgues de Grande-Bretagne et d'Amérique.

L'auteur et ses collaborateurs n'ont accepté aucune rémunération. L'ouvrage sera publié par souscription et vendu au bénéfice de l'Organists, Benevolent League.

— MM. Lawrence Strauss et Gibson Young ont été chargés de la partie musicale d'un « pageant » historique, qui sera donné, en juillet prochain, dans les beaux jardins de Burnham. Ces jardins datent du XIVe siècle. La vicomtesse Astor ouvrira le pageant.

Les deux mêmes musiciens sont chargés du même soin pour une autre fête de ce genre, un « Pageant de la Paix », qui sera donné au château de Walmer.

— Articles sur le flûtiste Louis Fleury, mort dernièrement et très aimé du public anglais.

— La saison des Ballets Diaghileff s'est ouverte au His Majesty's Theatre par une représentation des *Noces* de Stravinsky.

M. Diaghileff n'avait pas eu, jusqu'ici, une scène dont les proportions, l'acoustique et la machinerie lui permissent de monter cet ouvrage. La scène du His Majesty's Theatre réunit toutes les conditions requises. Les *Noces* ont reçu le plus enthousiaste accueil.

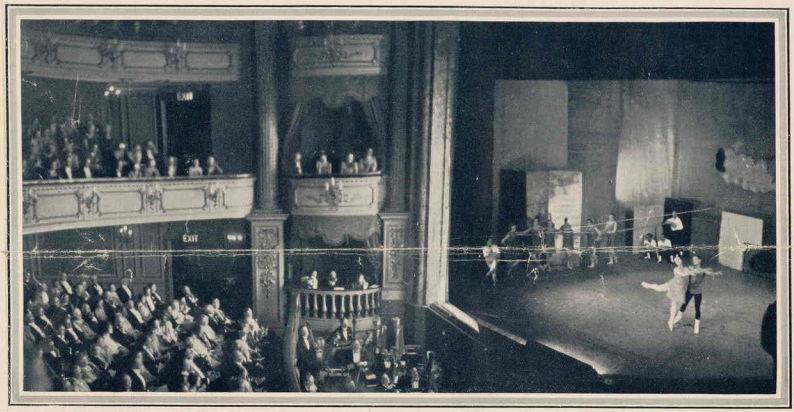
Seconde nouveauté : le *Roméo et Juliette* d'un jeune compositeur anglais, Constant Lambert. C'est le premier ouvrage que l'on connaisse de lui. La chorégraphie en est divertissante, la musique aimable, adroite, inspirée de la jeune école française.

Maurice LÉNA.

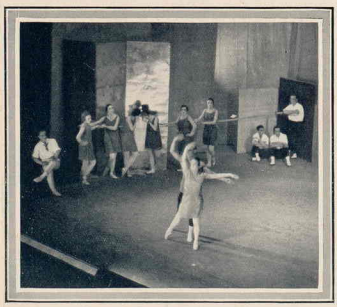
DIAGHILEFF INTRODUCES NEW BALLETS.

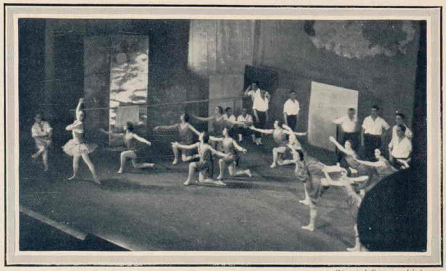
The Production of "Les Noces" and "Romeo and Juliet" by the Russian Ballet at His Majesty's

"A RENDERING IN SOUND AND VISION OF THE PEASANT SOUL": TWO SCENES, TAKEN DURING AN ACTUAL PERFORMANCE, FROM THE NEW BALLET, "LES NOCES." IN THE PICTURE ON THE RIGHT IS SEEN ONE OF THE FOUR COMPOSER-PIANISTS WHO APPEAR ON THE STAGE DURING THE BALLET TO SUPPLEMENT THE ORCHESTRA



THE STAGE AND STALLS AT HIS MAJESTY'S THEATRE DURING A PERFORMANCE OF "ROMEO AND JULIET"





Special Sphere pictures

TWO SCENES FROM THE NEW BALLET, "ROMEO AND JULIET," WHICH DEPICTS THE REHEARSAL OF A BALLET IN A DANCING ACADEMY

The production of *Les Noces* by the Russian Ballet at His Majesty's Theatre has aroused a storm of criticism and excited comment. This is one of the new ballets in the "new style." Many of the critics at the first night were frankly hostile, and Mr. H. G. Wells, in consequence, dashed into the fray in defence of M. Diaghileff and *Les Noces*. According to him the ballet is "a rendering in sound and vision of the peasant soul"; certain it is that *Les Noces* is in keeping with the latest tendencies of the Russian Ballet, inasmuch as it departs very radically from the sweet, flowing music and graceful airy dancing to which M. Diaghileff owed his initial and greatest success in England. *Romeo and Juliet*, the second ballet pictured above, is more "understandable" by the average man. It depicts a scene in a dancing academy, where a rehearsal is in progress. During the rehearsal, two lovers appear and carry on a flirtation. The two lovers in this ballet are Madame Karsavina and M. Serge Lifar.

28

DAILY MAIL
LONDRES
22 JUIN 1926

TIMES
LONDRES
22 JUIN 1926

Nyenska

THE T

THE RUSSIAN BALLET.

"ROMEO AND JULIET."

Mr. Constant Lambert's ballet *Romeo and Juliet* was produced at His Majesty's Theatre last night for the first time in England. It is the first occasion on which M. Diaghilev has used music by an Englishman for one of his productions. One wishes that Mr. Lambert had seized the opportunity of writing music which could be called definitely English. He seems rather to have chosen to speak to us in French, and, like many foreigners, he speaks it even better than the Frenchman. At any rate, it contrasted very favourably with a tedious little piece by M. Auric, which was played as an *entr'acte*.

As to the action of the ballet, we are to suppose that it is a rehearsal for a new production. We see it first in the embryonic stage, while the dancers are still learning their steps under the supervision of the *Maestro* (M. Slavinsky). This scene was interesting as a peep behind the scenes, but too much of this gymnastic—the makings of the art which is to be concealed in the finished performance—is apt to pall. The second scene, which was preceded by an amusing interlude without music, shows us the ballet nearer the date of production, various scenes being rehearsed from it in a more or less complete form, but without costumes, except in one or two instances. This part of the ballet was most successful in amusing the audience, though whether the "balcony" and "death" scenes were really intended to be funny we cannot tell.

The occasion was made the more important by the reappearance of Mme. Karsavina who, despite an obviously bandaged knee, danced with all her usual grace. The most remarkable thing about her performance was the fact that throughout she conveyed the impression that this *was* only a rehearsal and not the first night. That reversal of the true situation cannot have been easily achieved. We should like to see her in the finished product of these efforts, but that may not be. For at the end, to the consternation of the *Maestro*, Juliet, having risen from her death-bed, eloped with her Romeo. The decoration of the ballet had been entrusted to two Frenchmen of the latest "advanced" school, which seems to be quite as silly as its predecessors. We wish that M. Diaghilev had seen fit to commission an English artist to provide the scenery for his first English ballet.

Romeo and Juliet was preceded by *Pulcinella* and followed by *The Three-cornered Hat*, in both of which M. Léon Woizikovsky distinguished himself above the rest of the company by his liveliness, humour, and unfailing technique. In the last ballet Mme. Karsavina appeared again as the Miller's wife and acted the part with great charm. Her dancing of it was not quite up to her own standard, perhaps on account of the injury to her knee, but also, we fancy, because she has not had time to re-learn it thoroughly.

...drew up in the arena to ...

Nyenska

THAMA KARSAVINA and Serge Lifar in the ballet form of "Romeo and Juliet," performed by the Russian Ballet at His Majesty's Theatre.

MORNING POST
LONDRES
23 JUIN 1926

Nyenska

KARSAVINA'S ART

"Romeo and Juliet" Ballet at His Majesty's Theatre

This is one of the most successful and amusing little *jeux d'esprit* that M. Diaghileff has ever given us, and it will, I imagine, please the public mightily. For the public always likes revelations of life behind the scenes, and "Romeo and Juliet" not only shows the Russian Ballet at work in rehearsal, but depicts a life-like romance between Karsavina and Lifar, extraordinarily well suggested by both of them. Indeed, it was one of the great pleasures of the evening to see Karsavina back again, and to admire once more the sincerity and ability of her *mime*. In this respect she can give a lesson to the whole company.

Apart, however, from individual performances, however distinguished, the ballet pleased me greatly for its own sake. The inventiveness of some of the choreography in the rehearsal scenes was excellent, and I thought that the various episodes in the play itself were translated into terms of the dance with extraordinary ingenuity. The final flight of the two lovers, also, provided just the right mixture of dancing and the spirit of improvised charade that animates the ballet as a whole. Mr. Constant Lambert's music does him great credit. It is, of course, in the idiom we expect at these performances, but essentially it is simple and tuneful, with no attempt at pretentious flummery. Above all, it showed a real sense of the stage, which is not a quality we are entitled to expect from an English composer.

The ballet was preceded by a strangely threadbare suite by Auric called "Malbrough s'en va-t-en guerre"; it didn't seem to matter much.

F. T.

29

MATTERS MUSICAL

By LANCELOT

RUSSIAN BALLET

'T would seem that we owe a good deal to Mr. Serge Diaghileff's organisation enerally known as the Russian Ballet. o its first appearance in London may be tributed the awakening to a sense e valuable influence and brightening fect of well-contrasted and vivid colour- g, one of the best antidotes to the pre- alence of our grey skies. Another happy nsequence has been the restoration of e male element in ballet, and musi- ally it has spread appreciation of much the best light music and introduced any novel features. The season, there- re, which commenced on Monday at is Majesty's Theatre is to be warmly elcomed, and there is every sign that will be so in the best practical manner. No better commencement could have een made than with Schumann's "Car- aval," which combines all the real actors which give this organisation dis- nction—i.e., imagination, suggestion, aintiness, and fascination allied to im- ortal music. It was danced and mimed elightfully on Monday by Mme. Lydia okolova, Mme. Lubov Tchernicheva, Mr. Stanislav Idzikovsky, and other embers of the highly trained company, nd the orchestra was conducted by Mr. ugene Goossens, who so perfectly under- tands what is required.

"Les Noces."

We are promised a novelty each week of the season, and the first of these, pro- duced on this occasion, was "Les Noces." The text and music of this are by Igor Stravinsky, the most gifted and original of the Russian musical revolutionaries. From a man who has given us "Petroush- ka" and other bold and imaginative works, it is impossible to withhold a cer- tain reverence and respect when he pre- sents a new work. Moreover, in the score of "Les Noces" there is much to excite the esteem of the musician and at the same time his amazement. The esteem is excited by the enormous amount of thought and labour that must have been bestowed on the piling up of complications and the amazement at such a mass of misdirected energy.

A Battle of Rhythms.

It is always dangerous when a creative artist evolves a theory. He is harnessing his heaven-sent genius to earth, the ethereal to the material, and both get damaged. Mr. Stravinsky, in "Les Noces," sets going a continuous conflict of rhythms expressed by four grand pianofortes and a large percentage of the most unmusical sounds a large orchestra can produce, and provides a continuous kind of vocal chant for chorus and solo- ists, while on the stage are presented four tableaux by a company clad in black and white in front of a grey back- cloth. We are told that the action re- presents respectively the benediction of a bride, that of the bridegroom, the de- parture of the pair, and the wedding feast.

What was seen was a number of movements and posings suggestive of an athletic display. There was no sugges- tion, no beauty, no humour, only pre- vailing depression and melancholy, espe- cially depicted on the faces of the parents. Even if intended as an expres- sion of Russian dislike of the Soviet theories of marriage, it was uncon- vincing. It was a relief to turn to the conventional humours and musical trickeries of Messrs. Kochno and Auric's ballet "Les Matelots," which happily showed the talents of exponents and ended the bill.

* * *

A Pair in a 'Plane.

The second novelty of the Diaghileff season, Constant Lambert's "Romeo and Juliet," is to be introduced at His Majesty's to-morrow night and will mark the reappearance of Mme. Karsavina, who created the part of Juliet on the production of the work at Monte Carlo on May 4 last. Mr. Constant Lambert is the son of the Australian painter, Mr. George Lambert, A.R.A., and we are told that the ballet is "a rehearsal for a choreographic version of Shakespeare's tragedy, the two principal protagonists of which happen to be experiencing pri- vately the feelings of the name-parts they are to portray. This explains how it comes about that Romeo and Juliet elope in an aeroplane. This truly is Shakes- peare up to date sky-high!

There is no balcony or moonlit garden in this version, but two back-cloths have been designed by Messrs. Max Ernst and Joan Miro, who are said to be "mem- bers of a new group of painters known as the 'sur-realists.' Why will people add to life's problems?

* * *

The Referee
London
20 June 1926

DAILY MAIL
20 JUN 1926

RUSSIAN BALLET.

Serge Lifar and Thamar Karsavina, to appear in the last performance of "Romeo and Juliet" at His Majesty's to-night.

The OBSERVER
27 JUN 1926

THE RUSSIAN BALLET.

"ROMEO AND JULIET."

Music by CONSTANT LAMBERT.

The dear creatures! Having long since taken them to our hearts, it seems only right that these charming Russians should now take us into the home. They do so very gracefully in this their latest novelty. It is described as a rehearsal without scenery, thus disposing of any nonsense about Shakespeare, while setting at rest impertinent curiosity concerning Prince Shervachidze's painted curtains. Neither prince nor poet is responsible for more than piquant decoration.

"Romeo and Juliet" belongs to the soufflé order of divertissements. It is a midsummer joke, as daintily ephemeral as foam left by the ebbing tide on sunlit sands—the sands of Deauville, let us say. The first part shows us our friends in the classroom of the ballet, tuning up for the rehearsal proper which follows. And though each phase of the action has its own distinction, the peep-behind-the-scenes atmosphere is preserved throughout.

Karsavina and Serge Lifar appear in mufti and in their proper persons, and they remain themselves despite their Romeo and Juliet aliases. The point of the joke is that they are in love with one another and forget their parts. The scenes they rehearse never completely divert their interest, or ours, from the pretended tumult that agitates them. Thus, while Juliet pirouettes so gracefully, or dives like a dear little clockwork duck from her balcony into the arms of Romeo, or wakes in the tomb to plunge a minute dagger into her lovely bosom, the sympathetic laughter their absentmindedness evokes is barely over before another lapse into amorous forgetfulness arouses it again.

This pretty trifle is artfully embellished with pseudo-realistic asides, when the profes- sional mask is momentarily dropped; and Mr. Lambert's suitably unsententious music accompanies and points it all with delight- ful deftness. The gaff is just sufficiently blown to remind us that life in the ballet, even for the principals, has its rigours. We see the Maestro keeping the coryphees up to the mark, and hustling the darlings of two continents through their paces with no more compunction than if they were performing fleas.

This highly sophisticated glimpse of the works seemed to give additional weight and interest to "The Three-Cornered Hat" that followed, making this senior item appear all the richer by contrast with its own lightness. Here Leon Woizikovsky danced the Miller magnificently. "Romeo and Juliet" is neither an advance nor a retreat, but just light-hearted little excursion by the way. It reveals yet another sparkling facet of the company's versatility, while marking time as happily as time can be marked by such enterprising and seriously gifted artists.

H. H.

The Russian Ballet Again: Diaghileff at His Majesty's.

IN "THE HOUSE PARTY" ("LES BICHES"): MR. SERGE LIFAR AND MLLE. NIKITINA.

IN "PULCINELLA": PULCINELLA (M. LEON WOIZIKOVSKY) AND PIMPINELLA (MME. LOPOKOVA).

"ROMEO AND JULIET" AS PRESENTED BY THE BALLET: MME. TAMAR KARSAVINA AND M. SERGE LIFAR.

Photographs by Lenare.

AS THE GROTESQUE PEASANT IN "BARABAU": MME. LYDIA SOKOLOVA—AND HER FALSE NOSE.

IN "THE HOUSE PARTY" ("LES BICHES"): MLLE. ALICE NIKITINA AND M. SERGE LIFAR.

M. Diaghileff's season of Russian Ballet, which opened recently at His Majesty's under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught, is enjoying a big success, and is the first repertory season of its kind which M. Diaghileff has presented in London since 1921. "The House Party" ("Les Biches"), a ballet with song in one act, to music by Poulenc, is a favourite number. "Barabau" is a ballet suggested by an Italian nursery rhyme, "Barabau, Barabau, why did you die?" and has book and music by Vittorio Rieti. In it Mme. Lydia Sokolova gives an admirable grotesque performance as the First Peasant. "'Romeo and Juliet' in Ballet Form. Rehearsal without Scenery in Two Tableaux," is an exceptionally interesting production, seen in London for the first time this season. The music is by Mr. Constant Lambert, and the ballet is the first with English music to be given by the Russian dancers. "Pulcinella" is a ballet with songs in one tableau, with music by Igor Stravinsky, from Gianbattista Pergolesi, and has scenery and dresses by Picasso.

31

DAILY EXPRESS
LONDRES
22 JUIN 1926

BALLET BY A YOUTH OF 21.

ENGLISH COMPOSER WITH A FUTURE.

Nijinska

"Romeo and Juliet," Russian ballet version, will be a success, or last night's audience at His Majesty's Theatre will not be to blame.

It was an engaging performance, for the first time in England, of a ballet by an English composer, and a very young one at that, and there were laurel wreaths for Serge Lifar, luscious bouquets for Karsavina, and cheers for Constant Lambert, the composer, who blushed like any schoolboy as he took his calls.

It is the first time that M. Diaghileff has taken a ballet from an English composer, and it is an excellent record for a youth of twenty-one, who is still studying hard, to have captured his heart when older and more practised workers have failed.

ERRORS.

There were errors of orchestration, but Mr. Lambert is in the main in the feeling of the ballet.

"Romeo and Juliet," is satire. It can be forgiven even with its mock gravity, portrayed in the balcony scene between the lovers, the duel between Romeo and Tyball, and the first meeting of the two whom Shakespeare immortalised. And yet, if Mr. Lambert's intention was to wed satire with satire in orchestration, there are moments when he has missed the mark, for there are melodies of the purest joy.

The "miss" may be deliberate—it is a moot point—and the music is entirely interesting. There is one more young English composer whose future will be worth watching.

WEEKLY DISPATCH
LONDRES
29 JUIN 1926

BALLET NOVELTY.

Nijinska

DANCING SCENES FROM "ROMEO AND JULIET."

To-morrow night, at His Majesty's Theatre, M. Serge Diaghileff will throw down another gauntlet to the public. "Les Noces," Stravinsky's barbaric ballet, stirred the musical critics, and to-morrow it seems likely that "Romeo and Juliet" will provoke excitement on account of its *decor*.

The Russian Ballet have done work by Russian, French, German, Italian and Spanish composers, but "Romeo and Juliet" is the first from the pen of a British musician.

The composer, Constant Lambert, is still a student and is not yet twenty-one. His music was brought to the notice of M. Diaghileff by Vladimir Dukelsky, the composer of "Zephyr and Flora," and Diaghileff, liking it, thought he could fit no more thoroughly British story to it than Shakespeare's "Romeo and Juliet."

The ballet portrays a rehearsal of the play. Thus we shall be shown some of the principal scenes interpreted by dance. But there is an inner plot—the actor playing Romeo is in love with the actress playing Juliet. When it comes to the death scene they can bear the poignancy of it no longer, and they elope in an aeroplane.

By the way, the ballet season is such a success that people coming to the box-office to book seats for the middle of July seem surprised to get them. The management is anxious that the public should not be scared away. Though the house has been filled every night it is not sold out in advance. C. B. M.

MANCHESTER GUARDIAN
MANCHESTER
23 JUIN 1926

[illegible] a considerable difference between the two statements.

Nijinska

FRENCH OPERA & RUSSIAN BALLET.

LONDON, TUESDAY.

The two acts of Massenet's "Manon," which it was possible to hear at Covent Garden last night, were sufficient to give one the impression that Fanny Heldy, a young singer who comes to us with high credentials, does very well in a charming musical comedy of this kind. She sings the piquant airs and graces of Massenet's little masterpiece very agreeably, and has the good taste to keep throughout to its slender scale. Her voice has a rather keen edge, and she is apparently incapable of managing any dynamic shades more subdued then mezzo-forte without losing control over her breathing. There is also a lack of roundness and subtlety about her phrasing which seems, at a first hearing at any rate, to indicate a not too keen appreciation of what is fundamentally musical. One had the uncomfortable impression that if she met the not very exacting Massenet on terms of equality it cost her an effort which she might not sustain in the face of the tasks imposed by greater music.

The whole performance had the kind of machine-made, well-oiled efficiency one always expects at the Paris Opera. It was a good evening's work done by a staff that knows its business too well to have any feelings about it. Fernand Ansseau was, as usual, good all round. They say that no tenors can act. He can, and, what is more, he is an operatic tenor who can even sing.

The Russian Ballet gave the first performance of "Romeo and Juliet," a most entertaining scene, which takes the form of a stage rehearsal ending in the elopement by aeroplane of the couple who impersonate the protagonists. The whole thing is carried through in a spirit of amiable fun, and the unending applause at the end left no doubt that the audience enjoyed it all immensely. The reappearance of Karsavina may have had a good deal to do with the success, and she was indeed delightful, but there was no resisting the evident high spirits of the whole company from Serge Lifar down to the last chorus girl.

Everyone was astonished at M. Diaghilev's discovery after all these years of an English composer worthy to enter his ranks, and that a young student of the Royal College of Music, Constant Lambert, of whom nobody had previously heard. One wonders no longer. M. Diaghilev has not become anglicised, as one had anticipated with a vague disquietude, for Mr. Lambert expresses himself quite fluently in the great impresario's Franco-Russian idiom and thus saved him the trouble of addressing his audiences in a strange tongue. There is scarcely a trace of an English accent about Mr. Lambert's music, but though frankly imitative he is at any rate a match for the international team of young people whom he tries to beat at their own game.

E. B.

MANCHESTER GUARDIAN
MANCHESTER
22 JUIL 1926

THE RUSSIAN BALLET.

Two New British Works.

Nijinska

LONDON, TUESDAY.

Mr. Diaghileff's season at His Majesty's Theatre entered upon its final week last night, when at a late hour a famous dancer new to London, Mme. Vera Trefilova, made her appearance in the charming old-fashioned ballet "Aurora's Wedding," to music from Tschaikovsky's "Sleeping Beauty." Mme. Trefilova's striking appearance betrays a depth of character that made one hope to see her one day in a part calling for more than the virtuosity which she certainly has at her toes' ends. Now that Mme. Trefilova has proved herself to be a very Paganini of the dance one would like to know her as an interpreter of work that appeals to intellect and emotion. One is curious to see what she would do with a part such as that of Thamar, which Mme. Karsavina once again danced and acted last night with that complete self-obliteration that is her particular secret. This ballet, by the way, is still one of the finest things in Mr. Diaghileff's repertory. Balakirev's music fits the choreography so well that it is hard to believe that the work was originally written as a symphonic poem; the stage version turns its very defects—symmetrical repetition of patterns, surface gorgeousness of colour, thinness of purely musical substance, loose development—into virtues for the purpose of dancing. Mr. Woizikovsky as the doomed lover was worthy of his great partner.

The third ballet in the programme was Poulenc's "Les Biches" ("The House Party"), with its pretty pale salmon-and-cucumber colour-scale and its attractive dances devised by Mme. Nijinska. This is far and away the best French work produced by the Russian Ballet. Poulenc's self-conscious oddities and deliberate brutalities, a sort of schoolboyish slanginess clumsily applied to spontaneous but shy expressions of real feeling, often mar one's enjoyment of the turns of genuine musical invention and happy evocations of French songs of bygone days with which his score abounds, but do not by any means entirely spoil it.

Two new British works were given as symphonic interludes. The first was a polonaise by Arthur Bliss, an orchestral version of a piece from a recently published suite for piano, which one imagines the composer himself would hardly claim to be of much importance. It is well scored, rather clamorous, and importunate in exacting attention by means which some hearers evidently judged to be foul, but which are, after all, fair if they suit the composer's purpose. One may quarrel with his intentions, but there is no doubt that they are realised with consummate ease. The fantasy for nine wind instruments by Eugene Goossens, who has been conducting brilliantly throughout the season, has, according to the programme, been heard once only, in private, but it was in fact commented on in these columns on that occasion, about eighteen months ago. If one were maliciously inclined one might report that it has now been given once only in public. The truth is, however, that although it is not a great work it well deserves frequent playing for the extreme felicity of its instrumental treatment. One hopes that it is still possible to speak of "Kapellmeistermusik" without offence, for this piece really strikes one as conductor's music in more senses than one. It is extraordinarily reminiscent—Stravinsky, Scriabin, Holst, above all Strauss, and occasionally even Goossens crop up. It is also written for each instrument individually, and in regard to the total effect with a mastery which can only be acquired by intimate and practical knowledge of orchestral resources.

E. B.

THE RUSSIAN BALLET AT HIS MAJESTY'S.

MLLE. DANILOVA, MM. IDZIKOVSKY, JAVINSKY, AND MLLE. NIKITINA, IN "PULCINELLA"

M. LIFAR

MADAME TCHERNICHEVA

MLLE. NIKITINA AND M. LIFAR

M. Serge Diaghilev's welcome return to London with a season of Russian Ballet at His Majesty's, has opened with its accustomed brilliance, and is having its customary and quite inevitable success. The repertoire includes "Barabau," "Les Noces," "La Boutique Fantasque," "Pulcinella," "Les Matelots," "Romeo and Juliet," "Les Sylphides," "Cimarosiana," "The Three-Cornered Hat," and "The House Party," in which Nikitina, the youngest member of the ballet, and Serge Lifar are dancing, and have already made a wonderful success. "Romeo and Juliet," in which Lifar and that remarkable genius, Karsavina, dance the leading rôles, was produced for the first time in England last week, and it is the first occasion upon which Diaghilev has used music by an Englishman for one of his productions, the composer being Mr. Lambert, who has written something like a masterpiece

Photographs by Sasha

OUTLOOK LONDON 10 JUL 1926

THE DRAMA

Ballet and Divertissement

By N. G. Royde-Smith.

"Mozart." By Sacha Guitry. *Gaiety Theatre.*

MONSIEUR SACHA GUITRY is certainly the greatest showman of his age. He is the past master of writing for one personality. No play of our own time written by one actor for another has excelled "Pasteur" on the stage. No single scene of comedy it has been my pleasure to witness has equalled the opening of the last act of "Le Grand Duc" in which Lucien Guitry ate a multitudinously Russian breakfast while discussing, with the impudent young man who wished to marry his ward, an involvment so complicated that it cannot be reconstructed here. And now the great Lucien is dead and his son mourning his father's genius has turned his wit and skill entirely in the direction of Mlle. Yvonne Printemps.

And in "Mozart" the first-fruit of his bereavement M. Guitry has excelled himself. It is idle to point out that Mozart was twenty-two and desperately in love with Aloysia Weber when he made his second and disastrous visit to Paris. M. Guitry is not concerned with historical accuracy when he is inventing effective solo parts. So he takes Cherubino from Beaumarchais, calls in M. Reynaldo Hahn to write the kind of music Mozart did not compose, and produces his deliciously impertinent and accomplished wife in a part invented quite brazenly, to exploit the resources of her personality and gifts. The result justifies the anachronisms. Cherubino-Mozart in Paris, seventeen years old, joyously sorry for those musicians "*qui ont le travail dur,*" and far more anxious to launch a love affair than to compose an opera, is a figure of M. Guitry's invention triumphantly vindicated as a stage triumph by the acting of Mlle. Printemps. The artfully prepared entrance of Mozart in Act I.; the double curtain invented for the enchanting, singing close of Act II.; the fourfold farewell which leaves tears in our eyes and laughter in our hearts at the end of the play are all M. Guitry's tributes to the adorable actress he has created in his wife. How delicate his finger on the improprieties of the boy's confession of his real purpose in coming to Paris, in Act II.; how sure his touch on the dangers of the scene between Mozart and Madame d'Epinay in Act II.; how clever the saving hope that she alone is the real mistress to whom the ambiguous farewell is addressed, can be estimated by saying that these difficult passages were received by an English audience on the two occasions when I saw the play, with a rapturous complaisance that would not have been out of place during a performance of Mendelssohn's Spring Song. The play owes a great part of its effect to the polish given to its artificiality by the verse in which it is written, and Monsieur René Maupré as a young Marquis has a tirade in Act III. which is in itself worth at least one visit to the Gaiety to hear, so clear is its diction, so easy and graceful the walk and gestures with which it is delivered. M. Guitry himself plays Grimm, as the compère of the show. The applause goes to Mlle. Printemps, but the abiding triumph is the author's. He has turned the bright tragedy of Mozart into a *divertissement* for the radiant Yvonne. He might easily do worse than consider the dramatic possibilities of the life of Julie de Lespinasse.

"The Russian Ballet." *His Majesty's.*

"Riverside Nights." *Lyric, Hammersmith.*

It was after seeing "La Pastorale," one of the new ballets in M. Diagheleff's repertoire this season, that I saw "Mozart" for the second time. There is a ballet "Les Petits Riens" in "Mozart" at the Gaiety, and it would not be difficult, I imagine, to take M. Guitry's scenario and make a ballet of it. How lovely Lopokova would be as Wulfgang-Cherubino! With what distinguished grace Madame Tamar Karsavina would dance the anguished elegance of Madame d'Espinay! How delightfully Sokolova would amplify either the waiting-maid or the dancer who complete the amorous quartette circling round the epicene child. "La Pastorale" is very modern. Acrobatic miming is a better word to describe the work of M. Serge Lifar and the wondrously long-legged Felia Doubrovska as a film-star and a telegraph boy. But it is very amusing. And the peep behind the scenes of cinema production, that echo of the idea used so differently by Pirandello in "Six Characters," supplements the humours of "Romeo and Juliet" with a set of dancing screens which, if they do not make you sea-sick will certainly make you laugh.

And to prove that the Russians have not danced in vain we have only to go down to Hammersmith where our entirely English "Riverside Nights" are now lit, more brilliantly than ever, by the coruscations of a new ballet, "The Scarlet Scissors," in which Mr. Ashley Dukes, Mr. Eugene Goossens, and Mr. Frederic Ashton have conspired to give an entertaining setting for the dances of Madame Marie Rambert and her pupils.

"A Month in the Country." By Ivan Turgenev. *Royalty.*

The Russians are still with us. Echoes of the Moscow Art Theatre continue to be heard in London. The latest of them is Turgenev's beautiful, intricate comedy "A Month in the Country," which had an enthusiastic reception at the Royalty Theatre on Monday night. Russian family life, before the Revolution, is the richest source of comedy. Those leisured country-houses; that patriarchal hospitality; the constant doctor; the epidemic student; the love-sick girl; the love-seeking matron; the comic governess; the garrulous ancestor, all these are the figures out of which it is almost impossible not to construct plays. Turgenev did not construct them quite so perfectly as Tchehov. He was an earlier, more experimental dramatist, and he had accustomed his pen to the wider, easier medium of the novel. But the story of Natalia Petrovna, wife of a rich landowner, who bored with her agrophile husband and her platonic lover grows jealous of the young passion of her son's tutor for her husband's ward is beautifully developed in this long unhappy comedy.

"We needed a play of complex psychology for laboratory work," says Constantin Stanislavsky, who himself played Mikhail Aleksandrovich when the play was given in Moscow. So he chose the five act Turgenev drama "the lacework of the psychology of love," with which to complete his experiments. In the English version the play has been cut down to four acts, and still it seems long to the audience. To do this the character of Natalia's son, the ten-year-old Kotia, has been telescoped into that of the young girl Viera, and this makes her English development from a joyous child into a suffering lover rather more sudden than Turgeneff's own. But Miss Natalie Moya handled the part with charm and made a lovely foil for the elegance and frivolity of Natalia as played with real intelligence by Miss Gillian Scarp. Mr. Boris Ranvsky, rather hampered in his elocution by his native accent, played Mikhail, the platonic lover, with rather less authority than, we must believe, Stanislavsky put into it. The acting honours of the evening went to Mr. Michael Sherbrooke as the comic doctor, and Mr. Craighall Sherry, who as a middle-aged and diffident wooer, gave a perfectly realised sketch of a minor character in Act III.

Next Week: *Devils and Spooks.*

VOGUE
LONDRES
1er JUIL. 1936

an Ballet

Certain New Ballets

LIKE the music, which is exclusively vocal and percussive, the ballet too is a scheme in two colours. Mme. Gontcharova has dressed it in white and a soft, very dark brown. Some have mistaken it for black, but dead black and white would have been brutal, whereas this effect was closely allied to the emotion expressed. To give these costumes their full value the background was of the simplest possible, the bridegroom's home differing from that of the bride merely in having two tiny windows instead of one. The dancers moved almost entirely in group formation, first the women then the men, then both, and the alternation of brown and white had the strange aspect of a human kaleidoscope in these colours, with the difference that there was an underlying note of tenderness. That is, in fact, the most surprising thing about this ballet: the means, musical and choregraphic, suggest the angular and the mechanical, but the outcome of their employment has the deep mysticism of a liturgy and the humanity of a great poem.

THIS is the work which a large section of the press treated with a derision which aroused Mr. H. G. Wells to fury. A letter he wrote on the subject concludes "It was an amazing experience to come out from this delightful display with the warp and woof of music and vision still running and interweaving in one's mind, and find a little group of critics flushed with resentment and ransacking the stores of their minds for cheap trite depreciation of the freshest and strongest thing that they had had a chance to praise for a long time." Naturally Diaghileff also had something to say on the subject. But the fact has to be taken into consideration that, artistically speaking, greater London is provincial. Imagine the High Street of Slowcombe-in-the-Marsh invaded by a gentleman in a turban. Would not the first impulse of the inhabitants be to giggle, and the next to throw something? And if a local scribe ventured to assert that a turban was a picturesque headgear, would not respected citizens be moved to indignant protest against the high-browness of Mr. So-and-So in seeking to foist turbans upon their dull heads? I envy Mr. Wells that he can still be made angry by such things. For my part, they are the facts of life, and I accept them as such. They have happened so often, and will happen again as often as occasion arises.

It would be invidious to single out individual executants of a choregraphy which Mme. Nijinska invented as an ensemble. On the musical side, however, a great tribute is due to Eugene Goossens, the conductor, who can seldom have had so exacting a task. By way of honouring the composer, four of his younger colleagues elected to be the four pianists: Auric, Poulenc, Rieti, and Dukelsky, who wrote respectively *Les Matelots*, *The House-Party*, *Barabau*, and *Zephyr and Flora*.

OF these ballets, apart from *Les Matelots*, which followed *Les Noces* on the opening night, at the moment of writing only *Barabau* has yet passed into the current repertoire. I could never understand how this amusing production, in my mind inseparable from the *images d'Epinal* I collected as a schoolboy, somehow misfired at its first presentation in London. I laughed, I fear, immoderately, but some of my confrères, like Queen Victoria on a famous occasion, were not amused. At His Majesty's the audience evidently shared my view, for there was a constant ripple of laughter over the wonderful antics of Lifar and his six impossible soldiers, over the tribulations of Barabau-Woizikowsky, and over an absurdly comic dance which has been added to the original production for the benefit of Mme. Sokolova. It is not only the exuberant spirit of the whole that reminds me of the wood-cuts of the famous house of Pellerin, but Utrillo's costumes (*Continued on page 78*)

THE RUSSIAN BALLET

(*Continued from page 49*)

detach themselves from his veristic background with a clearness of outline that only the old prints achieved in this vein. Lovat Fraser also had this trait, but in an entirely different idiom. Nor would he have ever allowed himself such breadth of humour. For that we must go back to Rowlandson.

For the first time in its history the Diaghileff Ballet has danced to the music of an English composer in *Romeo and Juliet*, the second novelty of the season, produced on June 21st. This is a "rehearsal without scenery," first in the practice-room, then on the stage, some—but not all—of the characters having meanwhile received their costumes. Otherwise the performers are in practice-tunics, among which a cleverly chosen shade of yellow gives a picturesque note. The setting, consisting of drop-curtains, screens, and accessories, is designed by two of the leading surréalistes, Max Ernst and Joan Miró. Whilst in itself it is an intriguing and even fascinating arrangement of the stage, one feels here that the distance between reality and "stylisation" is much wider than in the case of the choregraphically interpreted rehearsal, or the music, which is a succession of clear-cut forms not very remote, in the spirit, from those of the Elizabethan composers. This disparity is, however, neither disturbing nor out of place, since the ballet's planetary system revolves in orderly fashion round its central idea of a rehearsal.

In the execution *Romeo and Juliet* has a great charm, and quickly won the plaudits of the audience. A curious effect of national psychology is that, whereas the episodes from the story—balcony scene and so on—were imagined seriously by the authors, and thus received abroad, an English audience was inclined to take a humorous view of them in this context. Yet Mme. Karsavina, who made her reappearance on this occasion, and Serge Lifar, her Romeo, had given frequent glimpses of the beauty that might dwell in a romantic *Romeo and Juliet* ballet. The former had really accomplished rather more than this, for she contrived to make us feel that, whenever she chooses, she can embark upon a new career as a great actress; whilst at the same time, she never entirely dropped the suggestion that it was, after all, a rehearsal. Besides the two principals, a word of praise is due to Slavinsky, who acted the ballet-master in the most natural manner imaginable.

To return to the music, Constant Lambert, who is not yet twenty-one, has achieved a very remarkable success. His score consists of a number of dance-movements, mostly in the classical forms, but written with modern contrapuntal freedom. The parts are left bare, instead of being imbedded in harmonic paste, as might have happened a few years earlier, and they are orchestrated with a corresponding feeling for transparent clarity. It is clean music, clean and fresh with something of boyhood about it. That most of it is thematically of no deeper purport than the occasion demanded is, of course, in its favour, but in the slow sections, notably that accompanying the balcony scene, one felt that this talented youngster could have said more if he had chosen. Considering how long his seniors in the making of English music—his master, for instance, Vaughan Williams—had to wait for such recognition as has come to him, thanks to Diaghileff, with scarcely a struggle, it is to be hoped that the ovations and recalls will not have any deleterious consequences.

The orchestra is really splendid. Auric told me on the opening night that that was the best performance he had ever heard of *Les Matelots*, and Rieti, who is by way of being a strong silent man, nevertheless made it clear that he was very happy on the night of *Barabau*. The players themselves are so elated that discussions are proceeding whether it would not be possible to devise some means of their remaining an orchestra in being after the season is over, as it would be a pity to create so admirable an instrument only to disband five weeks later. Arthur Beckwith, back from Cleveland, U.S.A., where he led the Symphony Orchestra conducted by Sokoloff, occupies the first desk here, and among the soloists is that prince of oboe-players, Leon Goossens.

As on former occasions when the Russian Ballet has occupied a theatre, the symphonic interludes are too good to be missed. Diaghileff has unearthed some old things which are new to us, and mingled with them some of the very latest. We know far too little of Chabrier. The tunes he employs in the Fête Polonaise from *Le Roi Malgré Lui* may perhaps have no more distinction than is compatible with comic opera, but what a rich sonority! I must be a rank hedonist. While basking in it I did not care in the least that its "uplift" is not moral, but only that physical buoyancy that was denied poor Chabrier in the flesh. And Bizet's *Jeux d'Enfants!* How many years is it since they were heard in the concert room? At the back of the dress circle I came upon some young musicians who pronounced them delightful and were surprised that they had never heard of them. The reason is a very simple one. Those who act as the ediles of our musical world have decided long ago that concerts are serious occasions.

Among the new things to be offered us are compositions by Auric, Poulenc, and Germaine Tailleferre, and by two composers whose very names are new to us: Maxime Jacob and Henri Sauguet, both members of that Ecole d'Arcueil which Satie gathered round him during the concluding years of his life. Further, we are to hear Lord Berners' Fugue, and two works honoured by the International Society for Contemporary Music: Rieti's concerto, which it performed at Prague two years ago, and W. T. Walton's "Portsmouth Point," which is included in the programme of the present Zurich Festival.

35

Въ тотъ же вечеръ видѣлъ я во второй разъ удивительную "Свадебку". Ко всѣмъ качествамъ этого произведенія надо прибавить еще то разнообразіе воздѣйствія, съ которымъ мы его воспринимаемъ. Въ первый разъ я былъ подавленъ стихійностью, всѣмъ тѣмъ, что отъ природы, отъ Судьбы, отъ Рока, всѣмъ, однимъ словомъ, что не отъ человѣка. Въ этотъ разъ я былъ пораженъ иконописною стороной зрѣлища. — какъ разъ обратнымъ. Какъ восхитительны эти группы, застывающія въ формѣ человѣческихъ пирамидъ, гдѣ голова къ головѣ, на подобіе кучи арбузовъ: какое потопленіе личности въ дружествѣ общаго дѣйства; и какая въ покорности нелѣпіямъ Рока стройность! Иконописныя заданія (и осуществленія) много разъ повторяются, и каждый разъ встаютъ передъ нами тѣ дивныя, на деревѣ писанныя иконы, гдѣ стоятъ толпы святыхъ: первый рядъ выписанъ, во второмъ еще видны лица, въ третьемъ еще есть глаза, а ужъ дальше пошли только головы, головы, — какъ булыжники: въ стройности огромная, безчисленная человѣческая безымянность...

Кн. Сергѣй Волконскій.

Дягилевскіе балеты

СТИХІЯ

Вѣтеръ, небесный громъ, подземный гулъ, гроза, землетрясенье, — не знаю, какое явленіе природы, или всѣ вмѣстѣ, но только такимъ сравненіемъ могу объяснить впечатлѣніе, произведенное на меня этой музыкой. Не одной музыкой, — все: безстрастіе людей участвующихъ, дикая настойчивость, неумолимая напряженность движенія, безличіе совокупнаго дѣйства, — все погружало меня въ нѣкій ужасъ, который страшенъ тѣмъ, что онъ что то *предвѣщаетъ*, а что, — неизвѣстно. Упорство этихъ черно - бѣлыхъ плясуновъ и плясуній, ихъ вѣра въ значительность творимаго обряда, неколебимость сквозящаго въ нихъ міровоззрѣнія были однимъ изъ проявленій Природы. Обрядъ, да, но обрядъ того первобытнаго человѣческаго строя, когда не было еще разницы между обрядностью человѣческою и обрядностью временъ года; того возраста, когда сознаніе въ человѣчествѣ просыпалось только для того, чтобы потонуть въ совокупной безсознательности, возвращающей человѣка въ Природу.

Ужасомъ, только ужасомъ вѣетъ отъ этихъ черно - бѣлыхъ, пляшущихъ, притоптывающихъ, страждущихъ и соболѣзнующихъ, окружающихъ и охраняющихъ Невѣсту и вмѣстѣ отдающихъ, предающихъ ее въ руки Жениха. Ужасъ неумолимаго, невнемлющаго, глухого, рокового. И стройность наростающаго топота растетъ, и растетъ колышащееся движеніе, какъ подымающійся уровень воды, заливающей то единое, личное, что свершается съ *нимъ* и съ *нею*, съ Женихомъ и Невѣстой. Личное и вмѣстѣ всеобщее, всегдашнее, вѣчное, всегда одинаковое, каждый разъ страшное.

И они идутъ, какъ на закланіе: покорные судьбѣ идутъ, безстрастные Женихъ и Невѣста. И безстрастные, покорные, Бого - боязненные и Природо - боязненные стоятъ, присутствуютъ Отецъ и Мать, пока кругомъ неизбѣжный обрядъ ведетъ свой подтверждающій, жестокій хороводъ.

Одна въ этомъ ужасѣ безличія — остановка, одинъ островокъ неприкосновенной личности, — прощается Женихъ съ Отцомъ, въ ноги кланяется; прощается съ Матерью и кладетъ ей щеку на выставленную ладонь, а другой ладонью она ему другую щеку прикрываетъ, — голову положилъ той, которая его на свѣтъ произвела въ такомъ же дикомъ, буйномъ пиршествѣ движенія и топота. Лежитъ бокомъ голова между материнскихъ ладоней, перекосилась, какъ въ древнихъ иконахъ, и нѣжность любви, страданія на мгновенье остановила, осадила натискъ напирающей въ обрядовомъ плясѣ Судьбы...

Но съ новой силой зачинается движеніе. Страшное надвигается, неизбѣжное близится. Тайна полового велѣнія встаетъ, вѣщаетъ въ возгласахъ хоровода. Мудрость вселенной, опытъ вѣковъ, животный законъ и божескій завѣтъ. Плясовымъ дурманомъ застилается чинная икона шестерыхъ сидящихъ на лежанкѣ подъ краснымъ угломъ Жениха, Невѣсты и четверыхъ Родителей. Они недвижны, истовы, набожные носители обычая, невинные виновники свершающагося закланія. Страхъ растетъ, сгущается, а тамъ въ углу, за стѣнкой плохо обтесанныхъ сосновыхъ досокъ, высится кровать и на ней гора бѣлоснѣжныхъ подушекъ...

Обрядовый туманъ сгущается, застилаетъ тѣхъ шестерыхъ; опускается завѣса между ними и пляшущими; за завѣсой остается тайна, а передъ завѣсой — обрядовый дурманъ растетъ до забвенія человѣчности и сливаетъ людей въ одно голосящее и топчущее стадо...

"Страшно! Страшно!" Знаете, когда ребенокъ говоритъ, раскрывъ глаза и держась рукой за подолъ материнской юбки? Тогда мать кладетъ ему руку на голову...

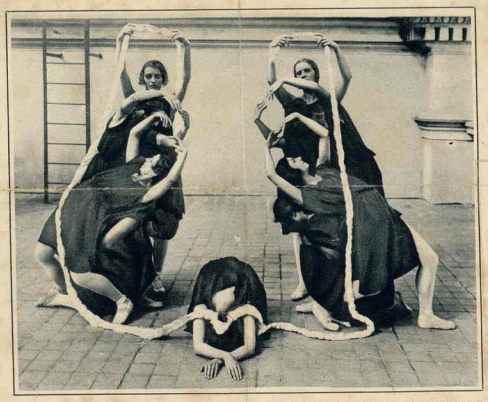
Была ли тутъ материнская рука? Была. Была въ звонѣ, который понемногу проступалъ изъ за дикаго разгула. Проступалъ все ярче, все отчетливѣе. Проступалъ сперва сложными ударами, а потомъ все проще, одиночнымъ повтореніемъ, примиряющимъ, утишающимъ и утѣшающимъ благовѣстіемъ завершался обрядъ Земли подъ окомъ Неба...

Таково впечатлѣніе отъ "Свадебки" Стравинскаго. Вотъ что сдѣлали — онъ, Н. Гончарова, Б. Нижинская и чуть-чуть въ этой вещи неустойчивая, не совсѣмъ до конца слаженная, но славная, умная труппа дягилевскаго балета.

Не могу не улыбнуться передъ этимъ уменьшительнымъ названіемъ: "Свадебка". Мнѣ кажется это то же самое, какъ "землетрясеньице".

Кн. Сергѣй Волконскій.

"Послѣдніе Новости" 3 Іюня 1926 Париж



REHEARSING FOR THE NEW STRAVINSKY : THE DIAGHILEFF BALLET IN "LES NOCES."

"Les Noces," Russian Choreographic Scenes with Singers, Choristers, and Pianists, in four scenes, without interruption, is a notable production of the Diaghileff Ballet, which opened its five weeks' season at His Majesty's on Monday last, June 14. The words and music are by Stravinsky, the scenery and costumes by Mme. N. Gontcharova, and the choreography by B. Nijinska. The ballet is new to England, but had a great success when it was given in Monte Carlo recently. It was a feature of the first night's programme at His Majesty's.

SKETCH
LONDRES
16 JUIN 1926

SKETCH
LONDRES
23 JUIN 1926

"Going on" from one entertainment to another was the order of Monday night, and music-lovers had a perfect feast offered to them that evening. Some of us went to the second performance of "Thais" at Covent Garden, or to the première of the Russian Ballet season at His Majesty's, before the wonderful party given by Mme. Fachiri. Those who plumped for the Ballet included a very distinguished company, headed by Lord Balfour and his clever niece, Mrs. Edward Lascelles. The latter wore a silver lace dress, which was only one of many lovely gowns among the audience. By the way, what an amusing variety of costume was brought out by this first night! There were women in the latest and smartest of evening frocks, and young men in the gayest of coloured shirts and softest of soft collars—the latter, of course, drawn from the camp of the high-brows. Some of the Intelligentsia, however, conform to regulation evening dress, including young "Puffin" Asquith, who was in the upper circle, but *en frac*, and looking very smart. Violet Duchess of Rutland was an early arrival, and had a long wait in the foyer before she was joined by Lady Diana Cooper, wearing a gold-spangled frock, and Mrs. Alan Parsons (Viola Tree), in a dress of the new pale-green. When they took their seats in the second row of the stalls, I saw Lady Colefax seated just in front of them. Lady Juliet Duff, in bright scarlet, was a little further along in the front row, where she must have had the full "benefit" of Stravinsky's somewhat trying choral setting for "Les Noces." It is one of the noisiest ballets ever heard, and no doubt controversy as to its charms or the reverse will rage throughout this season and long after!

Lord and Lady Choimondeley, Mr. and Mrs. Henry McLaren (the latter in a specially lovely white gown, brocaded in black and gold), Sir Harry Stonor, Miss Hoyte Wilborg (the charming American), Baroness d'Erlanger, Mrs. Ernest Guinness, and Miss Zita Jungman were among those I noticed; while the ardent "Opera fans" who had deserted Covent Garden for the night included Lord Lathom, escorting Miss Olga Lynn, and some others. Miss Olga Lynn, by the way, is staging Debussy's "La Demoiselle Élue" for Miss Lily Elsie's special matinée on July 6. On this occasion, Lady Diana Cooper is to be the Madonna, and Miss Maggie Teyte and Lady Honor Bridgeman will sing the principal parts.

But to return to the audience at His Majesty's, the lions from the artistic and literary worlds included Augustus John, in immaculate evening dress; Mr. H. G. Wells, who apparently enjoyed "Les Noces" better than any item on the programme; Mr. and Mrs. Nigel Playfair, Mr. Noel Coward, Miss Sybil Arundale, and Mme. Karsavina and Mme. Lopokova, who were chatting together during one of the intervals.

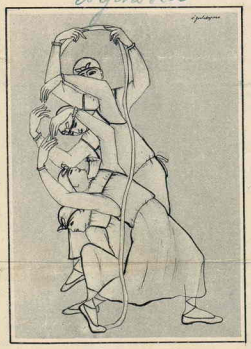
The Sketch
June 23, 1926

A GONTCHAROVA DESIGN FOR THE MUCH-DISCUSSED STRAVINSKY BALLET, "LES NOCES": "COSTUME DE FEMME."

"Les Noces," the new Stravinsky Ballet given for the first time in England at the première of the Russian Ballet, at His Majesty's, has roused considerable controversy, as the music is very modern and overpowering. The designs for the costumes by Mme. Natalia Gontcharova are on view at the Claridge Gallery, where an exhibition of her paintings and drawings is being held.

From the Design by Natalia Gontcharova, exhibited at the Claridge Gallery.

Nijinska



"GROUPE DE DANSEUSES POUR 'LES NOCES'": A GONTCHAROVA DESIGN AT THE CLARIDGE GALLERY.

SKETCH
LONDRES
23 JUIN 1926

SUNDAY TIMES
LONDRES
20 JUIN 1926

THE WEEK'S MUSIC

Nijinska

" Les Noces."

On Monday, M. Diaghileff opened his season at His Majesty's Theatre with " Carnaval," " Les Noces," and " Les Matelots." The last I did not stay to hear, as I have written about it two or three times already, and the choregraphy, racy as it is, would be no compensation to me for having to sit through Auric's feeble music once more. " Carnaval," in spite of the fact that Sokolova, Tchernicheva and Idzikovsky were in it, had not the charm of the old days. The miming seemed a little faded, like the scenery; but I fancy the main cause of one's dissatisfaction was the third-rate playing of the orchestra. It is to be hoped the latter will improve as the days go on.

What we had all come to see and hear, of course, was " Les Noces." This is new to us in England, though the score dates from 1917. Had the work been first introduced here five or six years ago what a controversy there would have been about it! How the bright spirits whose business it is to be at least a decade ahead of their duller fellow-mortals would have rhapsodised over it! What warnings would have been handed out to us of the awful fate of " reactionaries " who cannot recognise the future when they see it! But during the last five or six years a good deal has happened. There is not a moderately intelligent musician anywhere who does not now recognise the absurdity of the high-falutin claims that were made for Stravinsky in those days. Everyone now sees him for just what he is and what he always was—a Little Master who flamed up into genius for a brief year or two of his life, then declined into a talent, then into a mediocrity, and is now a nonentity. His vein yielded rare metal during those golden years, but the vein was a thin one, and it soon ran out. Whether he will ever strike another, Heaven only knows; but the omens of the last few years are not promising.

Stravinsky's Music.

" Les Noces " is a series of four scenes representing a Russian wedding, and if the authors of it are to be believed, a Russian wedding is one of the most dismal functions on earth; Ebenezer Stephen Stephenson and Thomas William Love would be in their element at one. What the ballet may convey esoterically to Russians I do not know, but to the exoteric non-Russian eye Nijinska's choregraphy conveys next to nothing; it is merely a succession of ugly poses and pyramid-buildings. The music is laid out for four soloists, choruses, and an orchestra consisting of four pianos and percussion. The pianos were played on Monday by Auric, Poulenc, Rieti, and Dukelsky—a symmetrical allocation of a quarter of a composer to each piano. The agonised expression on their faces would have made, as the execution of Macheath did, " even butchers weep." Mr. Eugene Goossens, who conducted, also seemed to be sweating anguish from every pore; conducting " Le Sacre du Printemps " must be child's play to keeping that crew together. Only a vocal score of the ballet is obtainable, and this, seemingly, shows only the piano parts without the percussion. It is valuable as enabling us to study Stravinsky's texture and technique, but almost useless as an indication of the effect in performance, for the percussion, as often as not, overrides the pianos so brutally that, so far as the hearer is concerned, it would be safe for the pianists to play anything or nothing as they chose.

The totality of the various noises is mostly hideous. From the score, however, one can see that it is simply late Stravinsky with all his well-known characteristics and all his obvious shortcomings,—the scrappy, repetitive Russian tunes, the helpless reiteration of tiny accompaniment figures (marks not of an advance in music, but of a reversion to one of its most primitive types), and the nonsensical changes of time-signature that look so wonderful on paper but really amount to nothing in performance, because, as the accents always come in the same relative place, the effect is not one of rhythmic variety, but of devastating rhythmic monotony. Some of the tunes have the usual Russian piquancy, but musical Europe is already more than a little tired of the moujik and his half-baked brain. One at least of the themes is taken from a Russian liturgical melody, and it may be that others are borrowed from the national store, as many of those in " Petrouchka " are. The whole score, indeed, is a piece of musical atavism expressed in modern timbres—interesting to the student of contemporary movements in art, but sterile. It is very much like this that a Russian of five hundred years ago would have written had he had a modern technique to plaster upon his primitive ideas.

H. G. Wells

MORNING POST
LONDRES
30 JUIN 1926

STRAVINSKY AND THE CRITICS

" Les Noces "

THE SIDE OF THE ANGELS

By FRANCIS TOYE

Everybody seems to be very angry with everybody else about Stravinsky's " Les Noces." The journalists were, in many (too many) cases, extremely discourteous to Stravinsky and Nijinska, who was the lady responsible for the choreography. The light and leading of the modernist movement have counter-attacked the journalists with spirit. Mr. H. G. Wells has told them that he, though a mere popular writer, felt he was in the presence of a masterpiece; Mr. Osbert Sitwell has appealed to them to emulate the enthusiasm and share the glory of the first Wagnerites; Mr. Djaghilew has told them that an unknown lady in the gallery knows far more about art than they do.

I see I have used the third person plural; it should have been the first person. *Et ego in Bœotia.* I had hoped, when writing my notice of " Les Noces," that I had hedged with sufficient acumen to keep a line of retreat open. I admitted I could not understand the music, but merely stated that my first impression was one of a certain monotony produced by Stravinsky's rhythmical insistence—monotony coupled with a certain amount of sheer physical fatigue. Nevertheless I have been tracked down. A young composer friend has in person confided to me his disappointment with my attitude. " You were not," he said, " impressed with the greatest Russian masterpiece since ' Boris Godounoff.' Shame on you!"

THE SIDE OF THE ANGELS

Now, frankly, I hate this. I have a sneaking feeling that the Wells-Sitwell-Djaghilew side is the side of the angels. It certainly is the side on which I should like to be. I have very little respect for my own non-committal attitude in the matter and a very considerable amount of contempt for the attitude of some of my own associates. Perhaps Djaghilew is right when he says that we ought by now to understand this music, though I think he would have been well advised to ask us to a rehearsal or two to help us, so to say, over the stiles. At any rate, the gentlemen who make a point of sneering at every manifestation of modern art, whether musical, pictorial, or literary, are, I assure him, no friends of mine. I may find myself, willy-nilly, in the same lines with them, but from time to time I cast longing glances over the barbed wire at the opposite trenches and wish I were there, carousing enthusiastically with General Djaghilew, Coloned Sitwell, and Serjeant-Major Wells, instead of croaking in reasonable chorus with the armies of Philistia, wherein, incidentally, everybody considers himself a Field-Marshal.

On the other hand, reason compels me, a puling, reluctant David, to challenge this trinity of Goliaths. Is there not just as much stupidity, if not, perhaps, quite so much rudeness, on their side as on ours? Do they not know that a number of their partisans, from motives of sheer snobbery, profess an enthusiasm they are incapable of feeling? Do they not know that there are many people who in artistic matters make an unconscious rule never to admire what they wholly understand? I realise, of course, that there are countless soldiers in their army who do no such thing. I admire and envy them. The Florent Schmidt described as the modern Bach. Sitwell may be right about Stravinsky —I would infinitely prefer him to be right— but even his genius fails to convince me that there is anything Athanasian in the creed of passionate assertion.

And now, having done my bit, I propose to desert to the other side, where is my " spiritual home." Perhaps before sending me to an internment camp the two distinguished officers will instruct the sergeant-major to offer me a cocktail.

WEEKLY DISPATCH
LONDRES
27 JUIN 1926

XX Nijinska

ULTRA-MODERN BALLET.

TELEGRAPH-BOY AS THE "HERO."

M. Serge Diaghileff will give London a further taste of his ultra-modern quality at His Majesty's Theatre to-morrow night. The ballet to be done for the first time in England is disarmingly called " La Pastorale " —a title which calls up visions of Bo-Peep and Watteau shepherdesses.

The scene is laid in truly pastoral setting, a meadow by the river's edge. Then enters a telegraph messenger on his bicycle. The day is hot, the stream cold and inviting. Throwing aside his wallet he takes a bathe and afterwards goes to sleep on the bank.

Meanwhile a cinematograph company arrives on the scene and build up a town. In this strange setting the boy awakes and falls in love with the cinema " star."

The music is by Auric, and those who have heard it consider he has advanced on the work he did in composing " Les Matelots."

" Les Noces " was given for the last time this season. Adverse criticisms did not prevent the house being full at each of its seven performances. Among those who are enthusiastic in their praise of Stravinsky's strange work is Gustav Holst, who was greatly impressed by the brilliancy of its conception and execution.

C. B. M.

MORNING POST
LONDRES
25 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S

Success of Lord Berners' " Fugue "

M. Diaghileff, it is said, attaches almost if not quite, as much importance to the music played between the ballets as to the ballets themselves. He must therefore be delighted with the success of Lord Berners's " Fugue " performed for the first time between " Les Noces " and " The Three-Cornered Hat " at His Majesty's last night. It is an attractive work, with an excellent, distinctive theme, cleverly handled.

At the beginning you gasp, knowing the wit and the modernity of the composer, and wonder if you and he have strayed by mistake into the realm of the classics. Gradually, however, individuality asserts itself, a xylophone (or is it a glockenspiel?) appears, and a drum reinforces the sonority. Yet the general atmosphere remains duly, if not austerely, classical till the last chord, which brings you up, so to say, with a sudden jerk.

Altogether, a very successful composition which will, I hope, soon be heard again. The orchestra, particularly the horns, seemed to find it difficult to play, despite the watchfulness and energy of Mr. Goossens.

F. T.

SUNDAY TIMES
LONDON
29 JUIN 1926

THE WEEK'S MUSIC

"Les Noces."

On Monday, M. Diaghileff opened his season at His Majesty's Theatre with "Carnaval," "Les Noces," and "Les Matelots." The last I did not stay to hear, as I have written about it two or three times already, and the choreography, racy as it is, would be no compensation to me for having to sit through Auric's feeble music once more. "Carnaval," in spite of the fact that Sokolova, Tchernicheva and Idzikovsky were in it, had not the charm of the old days. The miming seemed a little faded, like the scenery; but I fancy the main cause of one's dissatisfaction was the third-rate playing of the orchestra. It is to be hoped the latter will improve as the days go on.

What we had all come to see and hear, of course, was "Les Noces." This is new to us in England, though the score dates from 1917. Had the work been first introduced here five or six years ago what a controversy there would have been about it! How the bright spirits whose business it is to be at least a decade ahead of their duller fellow-mortals would have rhapsodised over it! What warnings would have been handed out to us of the awful fate of "reactionaries" who cannot recognise the future when they see it! But during the last five or six years a good deal has happened. There is not a moderately intelligent musician anywhere who does not now recognise the absurdity of the high-falutin claims that were made for Stravinsky in those days. Everyone now sees him for just what he is and what he always was—a Little Master who flashed up into genius for a brief year or two of his life, then declined into a talent, then into a mediocrity, and is now a nonentity. His vein yielded rare metal during those golden years, but the vein was a thin one, and it soon ran out. Whether he will ever strike another, Heaven only knows; but the omens of the last few years are not promising.

Stravinsky's Music.

"Les Noces" is a series of four scenes representing a Russian wedding, and if the authors of it are to be believed, a Russian wedding is one of the most dismal functions on earth; Ebenezer Stephen Stephenson and Thomas William Love would be in their element at one. What the ballet may convey esoterically to Russians I do not know, but to the exoteric non-Russian eye Nijinska's choreography conveys next to nothing; it is merely a succession of ugly poses and pyramid-buildings. The music is laid out for four soloists, choruses, and an orchestra consisting of four pianos and percussion. The pianos were played on Monday by Auric, Poulenc, Rieti, and Dukelsky—a symmetrical allocation of a quarter of a composer to each piano. The agonised expression on their faces would have made, as the execution of Macbeth did, "even butchers weep." Mr. Eugene Goossens, who conducted, also seemed to be sweating anguish from every pore; conducting "Le Sacre du Printemps" must be child's play to keeping that crew together. Only a vocal score of the ballet is obtainable, and this, seemingly, shows only the piano parts without the percussion. It is valuable as enabling us to study Stravinsky's texture and technique, but almost useless as an indication of the effect in performance, for the percussion, as often as not, overrides the pianos so brutally that, so far as the hearer is concerned, it would be safe for the pianists to play anything or nothing as they chose.

The totality of the various noises is mostly hideous. From the score, however, one can see that it is simply late Stravinsky with all his well-known characteristics and all his obvious shortcomings—the scrappy, repetitive Russian tunes, the helpless reiteration of tiny accompaniment figures (marks not of an advance in music, but of a reversion to one of its most primitive types), and the nonsensical changes of time-signature that look so wonderful on paper but really amount to nothing in performance, because, as the accents always come in the same relative place, the effect is not one of rhythmic variety, but of devastating rhythmic monotony. Some of the tunes have the usual Russian piquancy, but musical Europe is already more than a little tired of the moujik and his half-baked brain. One at least of the themes is taken from a Russian liturgical melody, and it may be that others are borrowed from the national store, as many of those in "Petrouchka" are. The whole score, indeed, is a piece of musical atavism expressed in modern timbres—interesting to the student of contemporary movements in art, but sterile. It is very much like this that a Russian of five hundred years ago would have written had he had a modern technique to plaster upon his primitive ideas.

MORNING POST
30 JUIN 1926

STRAVINSKY AND THE CRITICS

"Les Noces"

THE SIDE OF THE ANGELS

By FRANCIS TOYE

Everybody seems to be very angry with everybody else about Stravinsky's "Les Noces." The journalists were, in many (too many) cases, extremely discourteous to Stravinsky and Nijinska, who was the lady responsible for the choreography. The light and leading of the modernist movement have counter-attacked the journalists with spirit. Mr. H. G. Wells has told them that he, though a mere popular writer, felt he was in the presence of a masterpiece; Mr. Osbert Sitwell thing, I admire and envy them. The others, however, undoubtedly exist in large numbers, and are notably reinforced by the pedants, who, taking their departure from the undoubted truth that contemporary art is our own art, and, therefore, the most worthy of encouragement, slide into the fallacy that the only art of importance is strictly contemporary. And the more contemporary, so to speak, the better, like women's fashions. This "for the attention of General Djaghilew," as they write in commercial houses.

SERGEANT-MAJOR WELLS

As for the comparatively humble Sergeant-Major Wells, I am in the position of the hypothetical old lady discovered or invented by the Schoolmen to justify Faith. In the schools we were invited to laugh at this old lady for refusing to believe in Jerusalem because she had never been there. But had Jerusalem been described to this aged sceptic in various and contradictory terms, by one as a large city, by another as a village, by yet another as a mere oasis, she would surely have been justified in regarding it as a mere illusion. This more or less is what has happened in the case of "Les Noces." Other Sergeant-Majors on our side are as convinced as Wells that it is not a masterpiece. One really cannot in the circumstances with the best will in the world accept his testimony as irrefutable.

Colonel Sitwell's appeal is more subtle. How we should hate to go down to posterity in the company of Hanslick and Chorley and the other detractors of Wagner's genius! How we loathe to be told, as he tells us, that all other great cities, except London, have accepted "Les Noces" as a masterpiece. Yet I wonder how many, in fact, have, and whether, in any case, the argument has much weight. *Securus judicat orbis terrarum.* But in such a case the world is little more than a microcosm, which, moreover, has gone astray with complete unanimity often before. About Meyerbeer, for instance. Meyerbeer, with his Paris *cachet*, was just as much an idol of his generation as Stravinsky is of this; and doubtless the old-fashioned people who preferred Mozart and Beethoven were just as much anathema. All the musical world in the middle of the Eighteenth Century united in acclaiming those bold revolutionaries, Telemann and Stamitz, as the great composers, destined to supersede Handel and Bach. Does Colonel Sitwell now even know their names?

I myself, even in my short time, have seen so many dogmatic enthusiasms wane. I have seen that inflated frog Scriabine worshipped as a genuine ox; I have seen Richard Strauss placed on a level with Richard Wagner. I have heard an Elgar symphony acclaimed as the greatest thing since Beethoven, and Florent Schmidt described as the modern Bach. Sitwell may be right about Stravinsky—I would infinitely prefer him to be right—but even his genius fails to convince me that there is anything Athanasian in the creed of passionate assertion.

And now, having done my bit, I propose to desert to the other side, where is my "spiritual home." Perhaps before sending me to an internment camp the two distinguished officers will instruct the sergeant-major to offer me a cocktail.

WEEKLY DISPATCH
LONDON
27 JUIN 1926

ULTRA-MODERN BALLET.

TELEGRAPH-BOY AS THE "HERO."

M. Serge Diaghileff will give London a further taste of his ultra-modern quality at His Majesty's Theatre to-morrow night. The ballet to be done for the first time in England is disarmingly called "La Pastorale"—a title which calls up visions of Bo-Peep and Watteau shepherdesses.

The scene is laid in truly pastoral setting, a meadow by the river's edge. Then enters a telegraph messenger on his bicycle. The day is hot, the stream cold and inviting. Throwing aside his wallet he takes a bathe and afterwards goes to sleep on the bank.

Meanwhile a cinematograph company arrives on the scene and build up a town. In this strange setting the boy awakes and falls in love with the cinema "star."

The music is by Auric, and those who have heard it consider he has advanced on the work he did in composing "Les Matelots."

"Les Noces" was given for the last time this season. Adverse criticisms did not prevent the house being full at each of its seven performances. Among those who are enthusiastic in theft praise of Stravinsky's strange work is Gustav Holst, who was greatly impressed by the intimacy of its conception and execution.

C. B. M.

MORNING POST
LONDRES
25 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S

Success of Lord Berners' "Fugue"

M. Diaghileff, it is said, attaches almost if not quite, as much importance to the music played between the ballets as to the ballets themselves. He must therefore be delighted with the success of Lord Berners's "Fugue" performed for the first time between "Les Noces" and "The Three-Cornered Hat" at His Majesty's last night. It is an attractive work, with an excellent, distinctive theme, cleverly handled.

At the beginning you gasp, knowing the wit and the modernity of the composer, and wonder if you and he have strayed by mistake into the realm of the classics. Gradually, however, individuality asserts itself, a xylophone (or is it a glockenspiel?) appears, and a drum reinforces the sonority. Yet the general atmosphere remains duly, if not austerely, classical till the last chord, which brings you up, so to say, with a sudden jerk.

Altogether, a very successful composition which will, I hope, soon be heard again. The orchestra, particularly the horns, seemed to find it difficult to play, despite the watchfulness and energy of Mr. Goossens.

F. T.

THE TATLER [No. 1364, June 23, 1926

Grosvenor Square, W.1.

DEAREST,—We started last week with our usual Ascot preoccupations. It is such a one-time job while it lasts, isn't it? And it wanted more than the usual amount of preparation this year, after all the gloomy forecasts about deep depressions and much rain. For at Ascot alone, of all the places in the world, you look rather silly even in a neat coat and skirt if the sun does happen to shine, and yet it's hard to achieve just that suitable degree of flimsiness which isn't going to look ridiculous, to say nothing of getting ruined in a downpour. More than ever one envied those who were staying near the course for the meeting.

* * *

Still, those who did go down to stay missed something—the first night of the Russian Ballet at His Majesty's. Somehow it almost brought back the pre-war days when we first went mad about Karsavina and Nijinsky and Adolf Bolm, and all the beauties which Diaghilev first brought us. Such a house, and such enthusiasm, and, of course, much curiosity among the initiates to see *Les Noces*, the curious new Stravinsky ballet, with the *décor* by Natalia Gontcherova, who has an exhibition now on at the Claridge Gallery, which is just opposite the hotel. Such pre-wedding ceremonies, sad in colour and sound, as we saw in *Les Noces* would make any young man or woman think twice about taking it on, but I loved the four fat pillows on the backcloth, and the bells suggested that at any rate all was well in the end!

* * *

Everyone seemed to be there. Lord Balfour in a box with a party which included Miss Poppy Baring, the Duchess of Rutland with Lady Diana, who looked quite lovely in a pale gold frock, and Lady Juliet Duff. Lady Lavery, who was with Sir John, looked lovely, too, and the orange scarf she wore seemed to bring out her vivid colouring. Augustus John, too, was there, and Sir Philip Sassoon, Michael Arlen, and Noel Coward (didn't he once disapprove of the Russian Ballet?), Lady Millicent Taylour, Miss Aileen Paull, who is up in town for a few weeks, Lord Lathom, and a lot of colourful Russians who wore pink shirts and blue ties rather than the more dull and conventional evening dress.

* * *

Next morning, however, we wished we were a little nearer Ascot Heath. The day looked promising enough, but we've

Early July VOGUE

OUR LIVES FROM DAY *to* DAY

HOW warm, noisy, brazen and full of movement London seems after the cold Welsh castles. Almost like a fair, so many things moving a different way, yet all together.

I don't quite know why I went to the Welsh castles—I could have stayed in the train and then in the hotel where my business took me. But I was compelled to see—to find out what a Welsh castle was—even as I must follow a mean street in London to its end to read its name, and find beauty or oddness in the houses and shops.

Beauty the Welsh castles have not if one can take Cardiff Castle and the neighbouring one on the mountain as average. They stand on their Roman remains like German gingerbread castles; turrets and dungeons like those in fairy tales, winding staircases and banqueting halls and are rarely occupied by the Butes to whom they belong. The Lord Bute before the present Marquess evidently cared most in the world for medievalism, beasts and fishes, for medievalism is represented everywhere and the discomforts reconstructed with painful exactitude. And, as for birds, beasts and fishes, every flying, crawling, swimming one is carved in stone and painted in natural colours, I should say about the William Morris revival time. I speak as a tourist.

With St. Fagans it is different, the Plymouths have that comparatively small house of uncertain date, perhaps about sixteenth century, and over it broods the comfortable simplicity of the 'nineties.

"Gay Windsor," as the present Dowager was called, made the garden exquisitely—ponds, ladies' walks and rosaries—and she drew and painted and was in fact one of "The Souls." Her son—the second one, I think—married a Charteris, and tied two famous families who were friends together.

The present Lady Plymouth is the youngest of the Charterises and has two children; her sisters are, of course, Lady Cynthia Asquith and Lady Mary Strickland—both beauties in their different ways. Lady Mary has the Wyndham look, Lady Cynthia the Elcho look.

In the middle of the big town of Cardiff the castle wall is being restored at endless expense and the milk-white peacocks swoop about with their strange cries. Lord Bute himself is a great antiquarian and though somewhat seldom at Cardiff, he spends much time with Roman coins and making plans of reconstruction.

The rather frightening primitive spirit of walls, stones, dungeons and tombs I left with all convenient speed, and found myself in London at its gayest and most superficial. The brave women at Ascot in painted chiffon without a sign of sleeve were most reluctant to put on the coloured mackintoshes they carried, and the Queen looked really marvellous on one of the days in steel grey, exactly matching her hair with a great cape of ostrich feathers.

What a night the ballet had for its opening—His Majesty's Theatre looked proud again.

The audience on an extraordinarily high social and intellectual level was more like the Opera at its best. In fact, the ballet has become really one of the great social places of reunion.

Diaghileff's ballet has done more to help England to have taste, and to make it begin to wonder if after all there is not something new, than any other venture of the kind.

In Lady Cunard's box was Arthur Balfour, almost reclining, his head propped in his hand, but keenly interested. Also the handsome Eddie Stonor, H. G. Wells, the Sitwells, Aldous Huxley, the Laverys, the Duchess of Rutland, John, Mr. and Mrs. McEvoy, all the opposite tastes joined in their admiration, though only the comprehending really admired *Les Noces*, an amazing and complete symbol of Birth, Death and Marriage—translated into colour, pattern, rhythm

VOGUE LONDRES 1er JUIL 1926

GROSVENOR SQUARE, W.1.

DEAREST,—We started last week with our usual Ascot preoccupations. It is such a one-time job while it lasts, isn't it? And it wanted more than the usual amount of preparation this year, after all the gloomy forecasts about deep depressions and much rain. For at Ascot alone, of all the places in the world, you look rather silly even in a neat coat and skirt if the sun does happen to shine, and yet it's hard to achieve just that suitable degree of flimsiness which isn't going to look ridiculous, to say nothing of getting ruined in a downpour. More than ever one envied those who were staying near the course for the meeting.

* * *

Still, those who did go down to stay missed something—the first night of the Russian Ballet at His Majesty's. Somehow it almost brought back the pre-war days when we first went mad about Karsavina and Nijinsky, and Adolf Bolm, and all the beauties which Diaghilev first brought us. Such a house, and such enthusiasm, and, of course, much curiosity among the initiates to see *Les Noces*, the curious new Stravinsky ballet, with the *décor* by Natalia Gontcherova, who has an exhibition now on at the Claridge Gallery, which is just opposite the hotel. Such pre-wedding ceremonies, sad in colour and sound, as we saw in *Les Noces* would make any young man or woman think twice about taking it on, but I loved the four fat pillows on the backcloth, and the bells suggested that at any rate all was well in the end!

* * *

Everyone seemed to be there. Lord Balfour in a box with a party which included Miss Poppy Baring, the Duchess of Rutland with Lady Diana, who looked quite lovely in a pale-gold frock, and Lady Juliet Duff. Lady Lavery, who was with Sir John, looked lovely, too, and the orange scarf she wore seemed to bring out her vivid colouring. Augustus John, too, was there, and Sir Philip Sassoon, Michael Arlen, and Noel Coward (didn't he once disapprove of the Russian Ballet?), Lady Millicent Taylour, Miss Aileen Pauli, who is up in town for a few weeks, Lord Lathom, and a lot of colourful Russians who wore pink shirts and blue ties rather than the more dull and conventional evening dress.

* * *

Next morning, however, we wished we were a little nearer Ascot Heath. The day looked promising enough, but we've

The Countess of Ronaldshay, whose husband is the eldest son of the Marquess of Zetland, with Lady Helena Fitzwilliam, daughter of Earl Fitzwilliam

The Hon. Thomas Cholmondeley, the only son of Lord Delamere, with Mrs. Cholmondeley, who is the eldest daughter of Lord George Montagu Douglas Scott

A raceging snapshot of Lord and Lady Abercoway. Lord Abercoway, who had a distinguished career as a barrister, has huge coal and iron interests

and sound; when I say colour it was the barest bones of it, Lutheran, Cromwellian—the colour of skulls, tapers and testaments. The end was really exquisite and one had been cleverly wrought to it by the long insistency of what had gone before.

There was a really good party of what seemed like half the audience to meet "the Ballet" afterwards. Dukelsky, Auric, Poulenc and Rieti the composer—pianists of the evening, came on and, luckily enough, sat at my table; there were twelve tables.

A "BALLET" PARTY

I sat next Sir Philip Sassoon with his sister Lady Cholmondeley on his right. They were presently and pleasantly divided by Miss Gladys Cooper, so foreign languages were confined to the other side of the table. They all seemed very satisfied with their reception and absolutely delighted with Goossens who "manned" the orchestra.

Lady Cholmondeley was in peacock blue, but to me she was even lovelier when she dressed only in black and had no colour, on "Les Noces" principles. Their home at Houghton is one of the loveliest in the world—little seen and little admired, as they entertain rarely, and lead what used to be called simple lives there; but now we are all simple.

A party we enjoyed was Mrs. William Jowett's serious musical party, and her other entirely frivolous one for her more intimate friends, who had a children's party all dressed as children, the Fauntleroys, Alices in Wonderland, and Strewelpeters we all love.

There were sugar cakes, crackers, presents and a conjuror, all the things appealing to children—some Bloomsburys and some members of the Russian Ballet were there, for have they not the childish spirit stronger than any? And they helped the more grown up grown-ups to take the fences, as we used to say in Leicestershire!

TOWN AND COUNTRY

There is every hope that the London season will fulfil all the promise it gave before the strike. The opera, the ballet, music and dancing are all in working order, and motoring away for week-ends has returned with double vigour. Sandwich the Prince of Wales has made popular, and there are many shared "golfing boxes" there—by which I mean that it is very much the thing of the moment for two young married women to take a house together for their children, sharing expenses and bringing mutual friends for week-ends. The communal life is excellent for children.

DAILY MAIL
LONDRES
25 juil 1926

THE RUSSIAN BALLET.

FAREWELL APPEARANCE TO-NIGHT.

To-night the Russian Ballet at His Majesty's Theatre, Haymarket, S.W., bids farewell for a season to all its friends. It does so in three carefully chosen productions—the ever-popular toy-ballet of "La Boutique Fantasque," the intimate revelation of its daily routine "Romeo and Juliet," the first Diaghileff ballet for which an Englishman, Constant Lambert, has provided the music; and a classical ballet, "Aurora's Wedding."

To-night bristles with electrical moments. First there is the farewell of the dainty Lydia Lopokova, in "La Boutique Fantasque," then Thamar Karsavina makes a stately and appealing figure in "Romeo and Juliet," and, though after a death scene, bids farewell while hurrying off to catch the aeroplane which Zifar has chartered for her.

Finally, in "Aurora's Wedding," all the leading artists in turn perform a valedictory solo.

DAILY MAIL
36, RUE DU SENTIER
30 OCT 1926.

RUSSIAN BALLET.

NEXT MONTH'S SEASON IN LONDON.

The Diaghilev Ballet, after its extraordinarily successful summer season, does not propose to leave its London admirers too long deprived of its entertainment.

On November 13 it will begin a short autumn season, probably of a month, at the Lyceum Theatre, where up to now it has never been seen, the theatres it has occupied before having been Covent Garden, Drury Lane, the Coliseum, Alhambra, Empire, Princes, and His Majesty's.

The Lyceum is a big house, accommodating 3,000, and this will enable Mr. Diaghilev to charge popular prices. Admission to the gallery will be 1s., including tax.

In the summer Mr. Diaghilev's first English ballet, "Romeo and Juliet," by Constant Lambert, was seen. This will be revived at the Lyceum, and there will be a new English ballet—namely, the "Triumph of Neptune," with music by Lord Berners, on a scenario of Mr. Sacheverell Sitwell.

The choreography of the new piece, which is described as "An English Pantomime in 12 Tableaux," is by Mr. Balanchin, who is known for his similar share in one or two of Mr Diaghilev's recent French ballets. The curtains, scenery, and costumes have been assembled by Mr. B. Pollock from old English sources.

There will be a full symphonic orchestra to be conducted by Mr. Henri Defosse. The Duke of Connaught has again extended his patronage to the performances.

31 JUIL 1926
LE MONDE MUSICAL

LONDRES

M. Serge de Diaghileff, dont les Ballets Russes eurent une saison prolongée à six semaines au His Majesty's Theatre, eût la bonne fortune d'avoir la fin de la saison entièrement à lui, l'opéra de « Covent Garden » ayant fermé bien avant lui et la saison des concerts étant complètement morte. Après les étonnantes et provocantes *Noces* de Stravinsky, qui eurent un succès peut-être plus vif à cause de quelques protestations, l'ancien répertoire a gardé sa vitalité du premier jour. Citons surtout *La Boutique Fantasque, Les Femmes de bonne humeur, Le Tricorne, Pétrouchka, Thamar, Cimarosiana*, etc.

Mais ce qu'il y eut de plus agréable pour le musicien curieux d'expériences inattendues, ce furent les interludes symphoniques donnés chaque soir entre les ballets sous la direction géniale de M. Eugène Goossens. Il y avait là un vrai festin de nouveautés et quasi-nouveautés. On eut d'abord la chance d'entendre plusieurs œuvres charmantes, en général ignorées par les chefs d'orchestre routiniers, telle que la *Petite Symphonie* pour instruments à vent et l'ouverture du *Médecin malgré lui*, de Gounod, quelques œuvres charmantes de Chabrier, la *Baba Yaga* de Dargomisнy, etc. Ensuite, au Festival Erik Satie, non seulement le ballet *Parade*, mais plusieurs morceaux orchestrés ainsi qu'un groupe de pièces pour piano jouées par Mlle Marcelle Meyer, inimitable interprète de la musique moderne, qui fut spécialement engagée pour cette soirée. Mlle Meyer introduisit aussi la nouvelle *Sérénade* pour piano, de Stravinsky, œuvre agréablement évocative d'une musique du passé.

Les nouveautés françaises furent les suivantes : Auric, *Malborough s'en va-t-en guerre* et 5 *Bagatelles ;* Maxime Jacob, *Ouverture ;* Poulenc, *Ouverture* orchestrée par Milhaud ; Sauguet, *Danse nautique et Nocturne ;* Germaine Tailleferre, *Les Jeux de plein air.*

Les Anglais modernes furent représentés par l'ouverture *Portsmouth Point*, de M. W.-H. Walton, récemment jouée au festival de Zurich; la nouvelle *Fugue* de Lord Berners, œuvre qu'on dirait avoir été d'abord conçue comme parodie, mais qui ensuite devient une pièce tout à fait classique, il est vrai, mais splendide de facture et admirable de proportions. Une *Polonaise* de M. Arthur Bliss, assez aggressive, a une espèce d'insolence élégante non sans agrément, et la *Fantaisie pour neuf instruments à vent* de M. Goossens est une œuvre non sans influences, mais écrite avec un savoir-faire et une connaissance de toutes les ressources qui la rendent d'un effet éblouissant.

***

La seconde nouveauté présentée par les Russes jusqu'à présent fut *Roméo et Juliette*, joli et divertissante chorégraphie avec des rôles admirables pour Mme Karsavina et M. Lifar, et avec une musique chatoyante par M. Constant Lambert, jeune compositeur anglais dont on ne connaissait rien auparavant. Il est peut-être à regretter que M. Diaghileff n'ait pas encore « découvert » (et cela n'est point difficile) un musicien anglais qui s'exprime dans son propre idiome, car M. Lambert parle un langage qui ne se distingue que trop peu de celui des jeunes compositeurs français qui ont contribué dernièrement au répertoire des Ballets Russes. On ne demande pas mieux que les Français soient Français, mais on ne voit pas la nécessité que les Anglais, les Russes ou n'importe qui, le soient également. *Le Tricorne* et *La Boutique Fantasque* restent parmi les plus grands succès du répertoire.

Mme Melba vient de faire ses adieux à l'Opéra de Covent Garden et la représentation, une sélection d'actes divers de Gounod, Verdi et Puccini fut une occasion touchante et un triomphe artistique, malgré que la voix de la « diva » n'ait plus son ancienne splendeur. On sut qu'une grande artiste allait quitter la scène pour jamais et cette dernière impression fut inoubliable.

GAZETTA DEL POPOLO
TURIN
25 DEC 1926

I balletti russi Daghilew

al Teatro di Torino

Spettacolo tipicamente moderno o, almeno, moderno di quella modernità che ha per equivalenti il futurismo nella poesia, il cubismo nella scoltura e l'accavallarsi dei timbri e dei ritmi in certa musica d'oggi. Si comprende come ciò non possa appagar tutti, nè tutti allo stesso modo, ma poichè si tratta di forme o, per lo meno, di movimenti artistici che durano da qualche tempo, è doveroso considerarli almeno con simpatia rispettosa Questa poi, quando si tratti di spettacoli allestiti con la ricchezza, il garbo e la cura di ieri sera, deve mutarsi in qualche cosa di più serio

La danza, per esser gustata, richiede un'anima eccitata, un po' infantile o un po barbara. I suoi mezzi espressivi non sono così ricchi come quelli delle altre arti. Si comprende come i « ringiovanitori » di essa non abbiano poco da fare e si comprende il ricorso al l'esotismo ed al passato.

I russi, barbari e raffinati nel tempo stesso, europei ed asiatici insieme, si trovarono in condizioni specialissime per portare la danza sui nuovi piani. Ne nacque il balletto, ch'è un forma d'arte con cui l'estetica e la storia dell'arte devono pur fare i conti.

L'argomento porterebbe troppo lontani. Meglio dar un cenno dei tre esperimenti di ieri.

« Carnaval » s'intitolava il primo. E troppo nota la musica romantica dello Schumann, che ieri risono con un tono nuovo, passando dal registro uniforme del pianoforte agli svariati timbri orchestrali. Su un fondo turchino scuro si muovono agilissime figurine, svolgendo un lieve intreccio di burle e d'amori. Ecco il livido Pierrot ed il saltellante Arlecchino. Sfilano coppie in costume romantico: tube e cuffie, code di rondine e scialli, profili da De Musset e da Mimi Pinson. L'armonia delle vesti femminili è chiarissima, e ben [illegible] a tutti gli esecutori dopo il gaio finale.

Nel terzo balletto, che porta per titolo « La boutique fantasque », siamo in una bottega di giocattoli. Passano gai ritmi rossiniani attraverso alla brillante orchestrazione di Respighi L'azione è comica e assai varia e i numerosissimi esecutori la rappresentano con molta vivacità, facendosi calorosamente applaudire. La coreografia è qui di L. Massine, mentre quella del « Carnaval » è di M. Fokine e delle « Biches » di B. Nijinska.

Ma tutti gli esecutori meriterebbero di essere nominati per l'impegno e per la diligenza. Nella impossibilità di farlo, rammenteremo almeno gli scenografi e costumisti A. Derain, L. Bakst, Marie Laurencin, A. Schervachidze, Vera Soudeikine, ecc.

L'orchestra fu molto colorita sotto la bacchetta di D. E. Inghelbrecht Ottimo « régisseur » fu Serge Grigorieff.

Tutto fu degno dell'aristocrazia e del senso d'arte che regna in questo Teatro, affollato ieri sera di pubblico elegante.

***

Lo spettacolo di ieri sera sarà replicato oggi in recita diurna d'abbonamento, alle ore 15,30 precise. La terza rappresentazione avrà luogo domani sera domenica, alle ore 21,15, con un programma composto di tre balletti: *Contes russes*, leggende popolari russe, con musica di Liadow, scene e costumi di Larionow e coreografia di Massine, *Le Tricorne*, con musica di De Falla, scene e costumi di Picasso e coreografia di Massine; e *Carnaval*. All'argomento romantico di quest'ultimo balletto andrà così unito il sapore folkloristico del primo e la comicità di carattere prettamente spagnuolo del secondo.

Lunedì sera, sempre alle 21,15, insieme ai *Contes Russes* e a *Le Tricorne* andrà in scena il nuovo balletto musicato da Georges Auric, *Les Matelots*, con le scene ed i costumi di Pruna e la coreografia di Massine. Tutti questi spettacoli sono in abbonamento e la vendita dei posti continua dalle 10 del mattino.

40

DAILY MAIL
LONDRES
25 juil 1926

THE RUSSIAN BALLET.

Nijinska

FAREWELL APPEARANCE TO-NIGHT.

To-night the Russian Ballet at His Majesty's Theatre, Haymarket, S.W., bids farewell for a season to all its friends. It does so in three carefully chosen productions—the ever-popular toy-ballet of "La Boutique Fantasque," the intimate revelation of its daily routine "Romeo and Juliet," the first Diaghileff ballet for which an Englishman, Constant Lambert, has provided the music; and a classical ballet, "Aurora's Wedding."

To-night bristles with electrical moments. First there is the farewell of the dainty Lydia Lopokova, in "La Boutique Fantasque," then Thamar Karsavina makes a stately and appealing figure in "Romeo and Juliet," and, though after a death scene, bids farewell while hurrying off to catch the aeroplane which Zifar has chartered for her.

Finally, in "Aurora's Wedding," all the leading artists in turn perform a valedictory solo.

DAILY MAIL
36, RUE DU SENTIER
30 OCT 1926.

RUSSIAN BALLET.

NEXT MONTH'S SEASON IN LONDON.

The Diaghilev Ballet, after its extraordinarily successful summer season, does not propose to leave its London admirers too long deprived of its entertainment.

On November 13 it will begin a short autumn season, probably of a month, at the Lyceum Theatre, where up to now it has never been seen, the theatres it has occupied before having been Covent Garden, Drury Lane, the Coliseum, Alhambra, Empire, Princes, and His Majesty's.

The Lyceum is a big house, accommodating 3,000, and this will enable Mr. Diaghilev to charge popular prices. Admission to the gallery will be 1s., including tax.

In the summer Mr. Diaghilev's first English ballet, "Romeo and Juliet," by Constant Lambert, was seen. This will be revived at the Lyceum, and there will be a new English ballet—namely, the "Triumph of Neptune," with music by Lord Berners, on a scenario of Mr. Sacheverell Sitwell.

The choreography of the new piece, which is described as "An English Pantomime in 12 Tableaux," is by Mr. Balanchin, who is known for his similar share in one or two of Mr Diaghilev's recent French ballets. The curtains, scenery, and costumes have been assembled by Mr. B. Pollock from old English sources.

There will be a full symphonic orchestra to be conducted by Mr. Henri Defosse. The Duke of Connaught has again extended his patronage to the performances.

31 JUIL 1926

LE MONDE MUSICAL

31/7

LONDRES

Nijinska

M. Serge de Diaghileff, dont les Ballets Russes eurent une saison prolongée à six semaines au His Majesty's Theatre, eut la bonne fortune d'avoir la fin de la saison entièrement à lui, l'opéra de « Covent Garden » ayant fermé bien avant lui et la saison des concerts étant complètement morte. Après les étonnantes et provocantes *Noces* de Stravinsky, qui eurent un succès peut-être plus vif à cause de quelques protestations, l'ancien répertoire a gardé sa vitalité du premier jour. Citons surtout *La Boutique Fantasque, Les Femmes de bonne humeur, Le Tricorne, Pétrouchka, Thamar, Cimarosiana*, etc.

Mais ce qu'il y eut de plus agréable pour le musicien curieux d'expériences inattendues, ce furent les interludes symphoniques donnés chaque soir entre les ballets sous la direction géniale de M. Eugène Goossens. Il y avait là un vrai festin de nouveautés et quasi-nouveautés. On eut d'abord la chance d'entendre plusieurs œuvres charmantes, en général ignorées par les chefs d'orchestre routiniers, telle que la *Petite Symphonie* pour instruments à vent et l'ouverture du *Médecin malgré lui*, de Gounod, quelques œuvres charmantes de Chabrier, la *Baba Yaga* de Dargomisky, etc. Ensuite, au Festival Erik Satie, non seulement le ballet *Parade*, mais plusieurs morceaux orchestrés ainsi qu'un groupe de pièces pour piano jouées par Mlle Marcelle Meyer, inimitable interprète de la musique moderne, qui fut spécialement engagée pour cette soirée. Mlle Meyer introduisit aussi la nouvelle *Sérénade* pour piano, de Stravinsky, œuvre agréablement évocative d'une musique du passé.

Les nouveautés françaises furent les suivantes : Auric, *Malborough s'en va-t-en guerre* et 5 *Bagatelles ;* Maxime Jacob, *Ouverture ;* Poulenc, *Ouverture* orchestrée par Milhaud ; Sauguet, *Danse nautique et Nocturne ;* Germaine Tailleferre, *Les Jeux de plein air.*

Les Anglais modernes furent représentés par l'ouverture *Portsmouth Point*, de M. W.-H. Walton, récemment jouée au festival de Zurich; la nouvelle *Fugue* de Lord Berners, œuvre qu'on dirait avoir été d'abord conçue comme parodie, mais qui ensuite devient une pièce tout à fait classique, il est vrai, mais splendide de facture et admirable de proportions. Une *Polonaise* de M. Arthur Bliss, assez aggressive, a une espèce d'insolence élégante non sans agrément, et la *Fantaisie pour neuf instruments à vent* de M. Goossens est une œuvre non sans influences, mais écrite avec un savoir-faire et une connaissance de toutes les ressources qui la rendent d'un effet éblouissant.

⁂

La seconde nouveauté présentée par les Russes jusqu'à présent fut *Roméo et Juliette*, joli et divertissante chorégraphie avec des rôles admirables pour Mme Karsavina et M. Lifar, et avec une musique chatoyante par M. Constant Lambert, jeune compositeur anglais dont on ne connaissait rien auparavant. Il est peut-être à regretter que M. Diaghileff n'ait pas encore « découvert » (et cela n'est point difficile) un musicien anglais qui s'exprime dans son propre idiome, car M. Lambert parle un langage qui ne se distingue que trop peu de celui des jeunes compositeurs français qui ont contribué dernièrement au répertoire des Ballets Russes. On ne demande pas mieux que les Français soient Français, mais on ne voit pas la nécessité que les Anglais, les Russes ou n'importe qui, le soient également. *Le Tricorne* et *La Boutique Fantasque* restent parmi les plus grands succès du répertoire.

Mme Melba vient de faire ses adieux à l'Opéra de Covent Garden et la représentation, une sélection d'actes divers de Gounod, Verdi et Puccini fut une occasion touchante et un triomphe artistique, malgré que la voix de la « diva » n'ait plus son ancienne splendeur. On sut qu'une grande artiste allait quitter la scène pour jamais et cette dernière impression fut inoubliable.

GAZETTA DEL POPOLO
TURIN
25 DEC 1926

I balletti russi Daghilew

al Teatro di Torino

Spettacolo tipicamente moderno o, almeno, moderno di quella modernità che ha per equivalenti il futurismo nella poesia, il cubismo nella scoltura e l'accavallarsi dei timbri e dei ritmi in certa musica d'oggi. Si comprende come ciò non possa appagar tutti, nè tutti allo stesso modo, ma poichè si tratta di forme o, per lo meno, di movimenti artistici che durano da qualche tempo, è doveroso considerarli almeno con simpatia rispettosa. Questa poi, quando si tratti di spettacoli allestiti con la ricchezza, il garbo e la cura di ieri sera, deve mutarsi in qualche cosa di più serio.

La danza, per esser gustata, richiede ... un po' infantile o svaria il tono scuro degli abiti maschili. Abilissimi gli interpreti, tra cui primeggiano Alexandra Danilova, Lubov Tchernicheva, la mirabile Vera Petrova, l'agilissimo Stanislav Idzikovsky.

Caldi applausi fanno uscire due volte gli esecutori.

Ecco ora « Les biches », balletto del parigino Poulenc. Altro ambiente ed altra atmosfera. L'azione si svolge in un retroscena, dove su uno sfondo bianco abbagliante, con profili lievissimi, danzano « damigelle del palcoscenico », come le chiamava Gauthier. Sembrano invaghirsi di tre poderosi ginnasti, coi quali intrecciano danze e fanno giochi e salti intorno ad un disgraziato canapè. Gli abiti delle damigelle son di velo rosa, mentre i ginnasti vestono d'azzurro. La musica passa attraverso ad acidità di ottoni, ad accavallamenti di ritmi; brilla di preziosismi e di conterie; si contorce in modo serpentino, scatta e s'accascia. Bisogna ricordare che Francis Poulenc è giovanissimo ed innamorato di modernità. Applauditissime le « punte » di Vera Petrova, in abito da domatrice. La mazurka è scapigliatissima. Un caldo applauso alla canzone danzata da Lubov Tchernicheva e Alexandra Danilova. Due chiamate a tutti gli esecutori dopo il gaio finale.

Nel terzo balletto, che porta per titolo « La boutique fantasque », siamo in una bottega di giocattoli. Passano gai ritmi rossiniani attraverso alla brillante orchestrazione di Respighi. L'azione è comica e assai varia e i numerosissimi esecutori la rappresentano con molta vivacità, facendosi calorosamente applaudire. La coreografia è qui di L. Massine, mentre quella del « Carnaval » è di M. Fokine e delle « Biches » di B. Nijinska.

Ma tutti gli esecutori meriterebbero di essere nominati per l'impegno e per la diligenza. Nella impossibilità di farlo, rammenteremo almeno gli scenografi e costumisti A. Derain, L. Bakst, Marie Laurencin, A. Schervachidze, Vera Soudeikine, ecc.

L'orchestra fu molto colorita sotto la bacchetta di D. E. Inghelbrecht. Ottimo « régisseur » fu Serge Grigorieff.

Tutto fu degno dell'aristocrazia e del senso d'arte che regna in questo Teatro, affollato ieri sera di pubblico elegante.

* * *

Lo spettacolo di ieri sera sarà replicato oggi in recita diurna d'abbonamento, alle ore 15.30 precise. La terza rappresentazione avrà luogo domani sera domenica, alle ore 21.15, con un programma composto di tre balletti: *Contes russes*, leggende popolari russe, con musica di Liadow, scene e costumi di Larionow e coreografia di Massine, *Le Tricorne*, con musica di De Falla, scene e costumi di Picasso e coreografia di Massine; e *Carnaval*. All'argomento romantico di quest'ultimo balletto andrà così unito il sapore folkloristico del primo e la comicità di carattere prettamente spagnuolo del secondo.

Lunedì sera, sempre alle 21,15, insieme ai *Contes Russes* e a *Le Tricorne*, andrà in scena il nuovo balletto musicato da Georges Auric, *Les Matelots*, con le scene ed i costumi di Pruna e la coreografia di Massine. Tutti questi spettacoli sono in abbonamento e la vendita dei posti continua dalle 10 del mattino.

41

...recognized all over the ... lovely, if unconscious, memorial.

...lfridge & Co., Ltd.

Nice—
...ndwiches
...le from crisp, ...nly-cut slices ...HOVIS—how ...htful! Satisfy- ...and sustaining, ...and so friendly ...ne digestion.

...VIS
(Trade Mark)
...ker Bakes it
... MACCLESFIELD.

Home on leave?
If so, you ...ll require a car ... of your time.

... CAR AGENCY
...ONDON, W.1.
... MART LTD.

...DDEN
4,500 ft. alt.
Summer Sports.
...lish Church.
Enquiry Office.
P.1167.TX.

...t
...er
...Wine

...Capitol there is a spectacular film version of the story by Zane Grey, *The Vanishing Race*. At the ... *The Last Days of Pompeii*. This is to run for two weeks.

THE LONDON PICTURE THEATRES.

CAPITOL.—*The Last Days of Pompeii.*
MARBLE ARCH PAVILION.—*Alan Cobham's Flight to the Cape and Trouble with Wives.*
NEW GALLERY CINEMA.—*Primitive Love.*
PHILHARMONIC HALL.—*The Light of Asia.*
POLYTECHNIC.—*Cape to Cairo.*
PLAZA.—*The Vanishing Race.*
STOLL PICTURE THEATRE.—To-day, *The Coast of Folly* and *The Police Patrol*; Thursday, *Keep Smiling* and *The Pleasure Buyers.*
TIVOLI.—*The Big Parade.*

From The Times of 1826.

THURSDAY, JUNE 15, 1826. Price 7d.

Lord Milton [in an election speech at York]. —That party of which it is my boast to be a member were those who hurled from the throne of this country the tyrannical family under which the people had previously groaned. (A cry - of "No history.") "No history!" gentlemen, ay, that is right; they cry "No history," because they know nothing about it (Laughter and cheers). At that period, we who do know something about it, know full well that there were attempts making to destroy the liberties of the people. The person who was so to destroy them was the Duke of York, afterwards James II. (A loud uproar among the blues.) Gentlemen, they think I mean the gracious prince who now wears that title. No, gentlemen, the Duke of York I mean died about a hundred years ago. (Laughter and cheers).

MELBA'S SONGS TO SOLDIERS.

It is probable that in future the garrison theatre at Tidworth, Salisbury Plain, will be known as Melba Hall, as the result of a visit by Dame Nellie Melba, who sang to the troops of Tidworth garrison on Saturday afternoon. Dame Nellie Melba, who stayed with General Sir Alexander Godley (Commander-in-Chief Southern Command) and Lady Godley at Government House during the week-end, expressed a desire some time ago to sing to the troops. Her audience on Saturday was composed of all ranks and their families, and only a small proportion of the applications for tickets from the various units could be granted. A number of men from the Enham Village Centre for disabled soldiers were invited. The string band of the 1st Battalion Wiltshire Regiment played, and Mr. John Brownlee, an Australian, sang. Dame Nellie Melba was received with enthusiasm, and was recalled several times after the Jewel Song from *Faust*, which she sang in Italian. Her other contributions included "Annie Laurie," "Comin' Thro' the Rye," "Home, Sweet Home" (the latter to her own accompaniment), and Tosti's "Good-bye"; and finally she and Mr. Brownlee sang an excerpt from *Il Trovatore*. Flowers were presented to Dame Nellie Melba by little girls on behalf of the 2nd Cavalry and 7th Infantry Brigades.

A VIEW OF OLD ST. PAUL'S.

Among new acquisitions for the British Museum is a first edition of a print of London, hitherto unknown, by Hollar. It is a view taken approximately from Lambeth. The interest in the print is due to the fact that it shows Old St. Paul's before the Fire, whereas all the editions hitherto known have shown London with the new St. Paul's. The print is engraved in four sheets, which were intended to be joined together, and it is in excellent condition. There has also been added to the print department of the Museum four different states of the well-known print, "Le modèle honnête," by Moreau le jeune. Other acquisitions include a very fine example of a bridal headdress of a Kirghiz woman, a group of letters written by Mrs. Browning, Christina Rossetti, and others to a Mrs. Ruxton, and a volume of English sermons of the 14th century which are remarkable for including passages of alliterative verse written probably in the West of England.

The Trustees of the British Museum will shortly issue the first number of a new publication with the title the *British Museum Quarterly*. It will contain descriptions and illustrations of the principal acquisitions during each quarter and other interesting information relating to the Museum.

ROYAL ACADEMY OF DRAMATIC ART.

In 1930 the present lease of numbers 62 and 64, Gower-street, which for many years have housed the Royal Academy of Dramatic Art, will expire. The Academy has outgrown this, its original adapted dwelling, and requires a new building designed for its own purposes, on the same site, adjoining the Academy Theatre which was opened by the Prince of Wales in 1921.

As the Academy has no endowments, and cannot accumulate large capital sums with... making its fees prohibitive...

... "Meditation" at Covent Garden.

THE RUSSIAN BALLET

"LES NOCES."

M. Diaghilev's inimitable Russian Ballet has come back to London with a whole bouquet of new works to show, as well as the pick of its old repertory. Moreover, its performance is no longer one "turn" among others in a theatre of varieties; it has His Majesty's Theatre all to itself, where its own audience may congregate and float through an entire evening on its artistic manifestations, and, not less important, it has its own orchestra directed by Mr. Eugene Goossens, so that the arts of music and the dance can once more go hand in hand in an unruffled *ensemble*.

The satisfaction of this state of things was fully realized in the first performance last night, which began with one of those ballets which first captivated London 15 years ago, Schumann's "Le Carnaval," followed by one new at least to England, Stravinsky's "Les Noces." We may think with a little regret of that troupe of artists who first persuaded us that the poetry of their movement was exactly what Schumann had before his eyes when he imagined "Le Carnaval," but their successors showed that, in spite of their training in a severer and more angular school of movement, they can still recover that sense of the exquisite which was the inspiration of Fokine's choreography, at any rate when they dance to such supple and rhythmic playing as Mr. Goossens gets from the orchestra. Mme. Sokolova as Columbine and M. Idzikovsky as Harlequin were the centre of the delicious rout, but each character had its own piquant charm, and the company at the end received from the audience a tribute of admiration complete with flowers.

"Les Noces" is a very different matter. There are no heart flutterings about the drear ceremonies of this village wedding. If that was the way Russian peasants got married we feel it is no wonder things have happened as they have. The bride with her maidens, the bridegroom with his companions, each goes through a long series of calisthenics before receiving the benediction of her and his lugubrious parents. The bride lives in a house with one tiny window in it, the bridegroom in one with two tiny windows. That and the nature of their calisthenics is the only difference between scenes one and two. We return to the one tiny window for the departure of the bride, and then are transported to an equally drab scene, with the bridal bed piled with pillows inside a rabbit hutch, for the scene of the barmecidal wedding feast. Through it all four solo singers and a chorus are chanting, wailing, crying, shouting, and their chants, wails, cries, and shouts are pierced by tremendous drummings and other percussion noises. Two double grand pianos, terrible engines of war with a keyboard at each end of them, are banged, thumped, tickled, and titillated by four serious musicians, each one of whom has composed ballets of the modern kind and only consents to perform "in token of the deep admiration all modern musicians have for the composer."

The audience sat and shared in the admiration, all except two people in the stalls who went out in the middle because they could not stand the racket. For our part, admiration was concentrated on the skilful patterning of the figures on the stage, without inquiring what it all meant or whether it meant anything, on the extraordinary energy of Stravinsky's rhythmic invention, which enables him to keep it up, whatever "it" may be, and on the truly wonderful performance of the ringers. After this "Les Matelots" music by Georges Auric (one of the belabourers of double pianos), was child's play for all concerned.

THE ...

...composer on the piano... Leslie Stuart, ... heard his recent reception on the ... night" of *Palladium Pleasures*, the ... the Palladium, could resist buying this re... which contains, among other familiar s... "May Be Crazy," "Lily of Laguna," "Tel... Pretty Maiden," and "Soldiers of the Que..." The same company has a pleasant rec... containing two pianoforte duets, pla... by Miss Dorothy Folkard and Miss Mu... Warne. On one side is "The Bee's Weddin..." arranged from Mendelssohn, and on t... other Chopin's "Valse in D Flat." Bo... pieces have been recorded exceptional... well.

Among the vocal records from th... same company are good examples of th... work of Mr. William Heseltine, the tenor and of Mr. Edgar Coyle and Mr. Rex Palmer, two baritones with rather different methods. "The Singing Sophomores," an unusual combination, provide two tuneful "jazz" vocal records, while "Layton and Johnstone" are as good as ever on two other discs. On six records is an almost complete musical score of *Lady Be Good*, the musical comedy now running at the Empire, some sung by Mr. Fred and Miss Adèle Astaire, and the remainder played admirably by Mr. Percival Mackey's band. Among the dance records are other good examples of the work of Mr. Mackey's band, and records played by Mr. Bert Ralton's Havana band, Mr. Paul Specht's Canadian Club Orchestra, and the Denza Dance Band.

The Gramophone Company's vocal records include a disc on which are given two songs sung by "The Revellers," who were recently at the New Princes Hotel, and who in this record live up to their reputation. On another attractive record there is some concerted singing by a British combination, "The Gresham Singers," and American and British solo vocalists are well represented by Mr. Jack Smith and Mr. Melville Gideon.

Among the dance records from this company are two played by Mr. Jack Hylton's Band, and others played by the Savoy Orpheans, the Rio Grande Tango Band, Waring's Pennsylvanians, the Green Brothers' Marimba Orchestra, Mr. Jack Shilkret's Orchestra, Mr. George Olsen's Orchestra, and Mr. Johnny Hamp's Kentucky Serenaders. "Autumn Evening" and "Land of Silence" are sung on one record by Mr. Derek Oldham, and there are two spirited pieces sung by Mr. Peter Dawson.

"NOWHERE TO PLAY."

Mr. HAY HALKETT, the Marylebone magistrate, commented yesterday on the absence of recreation grounds where boys over 14 years of age can play cricket. Two youths, REGINALD FRANKLIN, of 46, Galton-street, Paddington, and FRANK WARD, of 67, Droop-street, who were summoned for playing cricket in the street, to the annoyance of the public, were asked by the MAGISTRATE why they did not play in Queen's Park.

"We are not allowed to play in the park when we have turned 14," replied one of the boys. Mr. HALKETT.—That is the trouble all over London. Young boys are allowed to do this, but those a little older are driven to play in the streets. It is very difficult. I had the same difficulty at Lambeth, in the Old Kent-road district. There was a large park, but no place where children and boys could play. The summonses were dismissed on payment of 2s. costs.

DANCING.

3 lines 9s. (minimum).

ALICE HALL, 32, George-street, Hanover-square, W. Tango, latest Foxtrot. Four private lessons £1 1s. Practice dances. Court Curtsey. 5463 Mayfair.

A PRIVATE LESSON by Principals only, with Miss Shaw (late assistant to Miss Vincent) and Miss Thackam, 40, Pall Mall, S.W.1. Regent 1943.

CASANI SCHOOL of DANCING, Gerrard 4185; 90, Regent-street. Private lessons daily 10 a.m.-10 p.m. Three private lessons, £1 1s. Practice Classes. Court.

GEM MOUFLET (Miss), Gloworm Studios, 131, Wigmore-st. Mayfair 5122. Private Personal Lessons 11 a.m.-11 p.m., week-ends also. Partners clients to dances.

IRIS DE VILLIERS teaching personally in studio daily. Private lessons any time. Regent 1483.—20, New Bond-street, W.

KEEP UP-TO-DATE; All modern dances taught at AUDLEY SCHOOL, 449, Oxford-street (opposite Selfridge's). Lessons any time. Mayfair 4591.

LESLIE'S SCHOOL, 124, VICTORIA-STREET (opposite Victoria Station). Victoria 1016. Principal, E. Leslie, Hon. Vice-President and Secretary, Imperial Society of Teachers of Dancing. Tango a speciality.

LEONIDE MASSINE'S OPERATIC DANCING CLASSES every morning at 12.—77, New Oxford-street, W.C.1.

MADAME VANDYCK, 71, NEW BOND-ST. Complete Training for Teachers. LATEST BALL-ROOM DANCES. Lessons daily. COURT CURTSEY. Mayfair 1662.

MISS AMY GREENWOOD (Finalist World's Championship, 1925; Judge, "Star" ditto, 1926) gives personal ballroom LESSONS daily, 9.30 a.m.-10.30 p.m., week-ends inc.—17, Orchard-street, W.1. Langham 4081.

MISS VERA ANDREWES, ... PRIVATE L... 5, New B...

... DU... N...
EMPI... with ...
EVERY... TH... DO... Beatrice ... Beatrix ...
FORTU... "Sean O... THE P... "GREAT... "RICH ... "M...
GAIETY. MATIN... L... THE GOV...
"THE M... COMEDY T... ON THE EN...
GAIETY. SACHA GUITR...
GARRICK. To-... Daniel Ma... RUT... Original Ch... Change ...
GLOBE. 8.30 ... ANTHONY ... Follow... From the French of ... Herbert Marshall, ... MARG...
HAYMARKET. NIGHTLY, at 8.30. THIS WOMA... A Comedy by ...
FAY COMP...

42

TIMES
17 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Thursday, Special engagement of Lydia Lopokova in Pulcinella, Barabau, Boutique Fantasque.
Friday, Matelots, Les Noces, The Three-Cornered Hat.
Saturday, Special engagement of Lydia Lopokova in Boutique Fantasque, Prince Igor, Barabau.
Monday, Special engagement of Thamar Karsavina in Romeo and Juliet (1st Performance in England) and The Cockerel (1st
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr.

MORNING POST
LONDON
24 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Thurs. Spl. engmt. of Thamar Karsavina—Cimarosiana, Les Noces, The Three-cornered Hat.
Friday.—Special engagement of Thamar Karsavina—Carnaval, Pulcinella (Last Performance This Season), Prince Igor.
Sat., Special Engagement of Thamar Karsavina: The Three-Cornered Hat, Les Noces (Last Performance This Season), Les Sylphides.
Full par. of Repertoire at the Box-office. Gerr. 0606.

SUNDAY TIMES
27 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. BENSON
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
Evenings, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Mon., Spl. Engmt. of Thamar Karsavina—La Boutique Fantasque, La Pastorale (1st Perf. in England), Les Sylphides.
Tues., Spl. Engmt. of Thamar Karsavina—Cimarosiana, Romeo and Juliet, Les Biches (The House Party).
Wed. Mat., 2.30.—Spl. Engmt. of Thamar Karsavina—The Three Cornered Hat, Romeo and Juliet, Les Sylphides.
Wed. Evg., Carnaval, La Pastorale, La Boutique Fantasque.
Thurs.—Special engagement of Lydia Lopokova, Petrouchka, Romeo and Juliet, Prince Igor.
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
LONDRES
26 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Tues.—Cimarosiana, Romeo and Juliet, Les Biches (The House Party).
Wed. Mat., 2.30.—Spl. Engmt. of Lydia Lopokova, The Three Cornered Hat, Romeo and Juliet, Les Sylphides.
Wed. Evg.—Carnaval, La Pastorale, La Boutique Fantasque.
Thurs.—Special engagement of Lydia Lopokova, Petrouchka, Romeo and Juliet, Prince Igor.
Full par. of Repertoire at the Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
9 JUIL 1926

OPERA.
HIS MAJESTY'S THEATRE. Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Friday.—Special engagement of Thamar Karsavina, Petrouchka, Romeo and Juliet, Les Matelots.
Sat., Special Engagement of Thamar Karsavina, Thamar, Jack in the Box, Romeo and Juliet, Les Biches.
Monday.—Spl. engmt. of Thamar Karsavina, Petrouchka, Zephyr and Flora (1st Performance this season), The Good Humoured Ladies (1st Performance this season).
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

TIMES
LONDRES
24 JUIN 1926

Entertainments.

MUSIC THIS WEEK.

DAME NELLIE MELBA'S FAREWELL.

Massenet's *Manon* will be added to the repertory at Covent Garden to-night; *The Jewels of the Madonna* will be repeated to-morrow; and on Wednesday the two short operas, *L'Heure Espagnole* of Ravel and *Gianni Schicchi* of Puccini, will make up the bill. These two operas will only be given twice during the season. The Diaghileff Ballet will present a new ballet at the Majesty's to-night. This is called *Romeo and Juliet*, and is described as a "rehearsal without scenery in two tableaux"; the music is by a young Englishman, Constant Lambert, and the choreography by Nijinska. There are a great many piano recitals this week, and of other concerts that of the Bach Cantata Club to-morrow and Dame Nellie Melba's farewell on Friday may be noted.

TIMES
LONDRES
24 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Thursday, Spl. engmt. of Thamar Karsavina.—Cimarosiana, Les Noces, Three-Cornered Hat.
Friday, Spl. engmt. of Thamar Karsavina—Carnaval, Pulcinella (Last perf. this season), Prince Igor.
Sat., Spl. engmt. of Thamar Karsavina, The Three-Cornered Hat, Les Noces (Last perf. this season), Les Sylphides.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

TIMES
LONDRES
26 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Tues.—Cimarosiana, Romeo and Juliet, Les Biches (The House Party).
Wed., Mat., 2.30.—Spl. Engmt. of Lydia Lopokova, The Three-Cornered Hat, Romeo and Juliet, Les Sylphides.
Wed. Evg.—Carnaval, La Pastorale, La Boutique Fantasque.
Thurs., Spl. engmt. of Lydia Lopokova.—Petrouchka, Romeo and Juliet, Prince Igor.

TIMES
5 JUIL 1926

OPERA.
HIS MAJESTY'S THEATRE.
Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Monday.—Special Engagement of Lydia Lopokova—Cimarosiana, Festival E. Satie, Parade (only performance), Jack-in-the-Box (first Performance in England). Interlude, Trois Pièces Montées.
The famous French pianist, Mlle. Marcelle Meyer, will play a group of works by E. Satie and Stravinsky's latest composition, "La Serenade" (first time in England), Les Matelots.
Tuesday.—Special Engagement of Thamar Karsavina—Petrouchka, La Pastorale, Les Sylphides.
Wednesday Matinée, 2.30.—Special Engagement of Thamar Karsavina—Cimarosiana, Thamar, Petrouchka.
Wednesday Evening.—Special Engagement of Lydia Lopokova—La Boutique Fantasque, Les Matelots, Jack-in-the-Box, Prince Igor.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
LONDRES
23 JUIN 1926

Box-office, To 8 H. 'Phone, Gerrard 7961.

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Tuesday, Barabau, Les Noces, Boutique Fantasque.
Wed., 2.30. Pulcinella, Les Noces, Les Matelots.
Wed. Evening. Spl. engmt. of Thamar Karsavina—Barabau, Romeo and Juliet, Les Sylphides.
Thurs. Spl. engmt. of Thamar Karsavina—Cimarosiana, Les Noces, The Three-cornered Hat.
Full par. of Repertoire at the Box-office. Gerr. 0606.

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Friday, Spl. engmt. of Thamar Karsavina—Carnaval, Pulcinella (Last perf. this season), Prince Igor.
Sat., Spl. engmt. of Thamar Karsavina—The Three-Cornered Hat, Les Noces (Last perf. this season), Les Sylphides.
Mon., Spl. engmt. of Thamar Karsavina—La Boutique Fantasque, La Pastorale (1st perf. in England), Les Sylphides.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
LONDRES
1 JUIL 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Thurs.—Special engagement of Lydia Lopokova, Petrouchka, Romeo and Juliet, Prince Igor.
Fri., Cimarosiana, La Pastorale, Les Biches.
Sat., Special engagement of Lydia Lopokova, Petrouchka, Les Matelots, Carnaval.
Full par. of Repertoire at the Box-office. Gerr. 0606.

CAZIT DE L'HOTEL BRISTOL
8, Rue Berlioz, H

3 JUIL 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-DAY, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Fri.—Cimarosiana, La Pastorale, Les Biches.
Sat., Spl. engmt. of Lydia Lopokova.—Petrouchka, Les Matelots, Carnaval.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

TIMES
LONDRES
23 JUIN 1926

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Wednesday, 2.30—Pulcinella, Les Noces, Les Matelots.
Wednesday Evg., spl. engmt. of Thamar Karsavina—Barabau, Romeo and Juliet, Les Sylphides.
Thursday, Spl. engmt. of Thamar Karsavina—Cimarosiana, Les Noces, Three-Cornered Hat.
Friday, Spl. engmt. of Thamar Karsavina—Carnaval, Prince Igor.
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

DAILY MAIL
LONDRES
26 JUIN 1926

Vaslav Nijinsky dies.

RUSSIAN BALLET.

To-night will be the last opportunity for lovers of the Russian Ballet to see that much-discussed production by Stravinsky, "Les Noces."

On Monday there will be an entirely new production for the first time in England, "La Pastorale," to music by Georges Auric, the talented composer of "Les Matelots." In this modern ballet, which takes place in rural surroundings, the principal parts will be taken by Mlle. Doubrovska and M. Serge Lisar. M. Lissr made a great success this week by his performance of the part of Romeo in the ballet of "Romeo and Juliet."

MORNING POST
LONDRES
2 JUIL 1926

OPERA.
HIS MAJESTY'S THEATRE. Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Fed., Mat. 2.30.—Spl. Engmt. of Thamar Karsavina, Cimarosiana, Thamar, Petrouchka.
Fed. Evng.—Spl. Engmt. of Lydia Lopokova, La Boutique Fantasque, Les Matelots, Jack-in-the-Box, Prince Igor.
Thurs.—Special engagement of Lydia Lopokova—Carnaval, La Pastorale, Les Biches.
Friday.—Special engagement of Thamar Karsavina, Petrouchka, Romeo and Juliet, Les Matelots.
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
LONDRES
2 JUIL 1926

HIS MAJESTY'S Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
TO-NIGHT, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of
RUSSIAN BALLET.
Fri., Cimarosiana, La Pastorale, Les Biches, Interludes: Maxime Jacob Overtures, Les Petites Nuges.
Sat., Special engagement of Lydia Lopokova, Petrouchka, Les Matelots, Carnaval. Interludes: Gounod, Petite Symphonie; Chabrier, Menuet Pompeux.
Full par. of Repertoire at the Box-office. Gerr. 0606.

43

MORNING POST
LONDRES
10 JUIL 1926

MUSIC,

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE. Prop. J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

at.—Special Engagement of Thamar Karsavina. Thamar, Jack in the Box, Romeo and Juliet, Les Biches. Interludes: Lord Berners' Fugue, Rimsky-Korsakoff Kershenetz.
Monday.—Spl. engmt. of Thamar Karsavina. Petroushka, Zephyr and Flora (1st Performance this season), The Good Humoured Ladies (1st Performance this season). Interludes: Chabrier, Suite Pastorale (1st time), Lord Berners' Spanish Fantasy).
Tues.—Spl. engmt. of Thamar Karsavina. Thamar, Romeo and Juliet, The three-Cornered Hat.
Wed. Mat., 2.30.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova. The Good Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wed. Evg., 8.45.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova.
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

TIMES
LONDRES
10 JUIL 1926

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE.
Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Saturday.—Special engagement of Thamar Karsavina—Thamar, Jack-in-the-Box, Romeo and Juliet, Les Biches. Interludes: Lord Berners Fugue, Rimsky-Korsakoff Kershenetz.
Monday.—Special engagement of Thamar Karsavina—Petroushka, Zephyr and Flora (1st Performance this season), The Good-Humoured Ladies (1st Performance this season). Interludes: Chabrier Suite Pastorale (1st Time), Lord Berners Spanish Fantasy.
Tuesday.—Special engagement of Thamar Karsavina—Thamar, Romeo and Juliet, The Three-Cornered Hat.
Wednesday Matinee, 2.30.—Special engagement of Lydia Lopokova—The Good-Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wednesday Evening.—Special engagement of Lydia Lopokova—Petroushka, Zephyr and Flora, Les Mateiots.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

Le: The Referee
Londres
11 Juillet 1926.

HIS MAJESTY'S. Prop., J. Benson.
Under the patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Mon.: Spl. Engmt. of Thamar Karsavina. Petroushka, Zephyr and Flora (1st Performance this season), The Good-Humoured Ladies (1st Performance this season). Interludes: Chabrier Suite Pastorale (1st time). Lord Berner's Spanish Fantasy.
Tues.: Spl. Engmt. of Thamar Karsavina. Thamar, Romeo and Juliet, The Three-Cornered Hat.
Wed. Mat., 2.30: Spl. Engmt. of Lydia Lopokova. The Good-Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wed. Evg.: Spl. Engmt. of Lydia Lopokova. Petroushka, Zephyr and Flora, Les Mateiots. GERR. 0606.

MORNING POST
LONDRES
12 JUIL 1926

Ny mo ku

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE. Prop. J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Monday.—Spl. engmt. of Thamar Karsavina. Petroushka, Zephyr and Flora (1st Performance this season). The Good Humoured Ladies (1st Performance this season). Interludes: Chabrier, Suite Pastorale (1st time), Lord Berners' Spanish Fantasy).
Tues.—Spl. engmt. of Thamar Karsavina. Thamar, Romeo and Juliet, The Three-Cornered Hat.
Wed. Mat., 2.30.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova. The Good Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wed. Evg., 8.45.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova.
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
LONDRES
13 JUIL 1926

Ny mo ku

MUSIC,

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE. Prop. J. Benson
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
LAST TWO WEEKS.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Tues.—Spl. engmt. of Thamar Karsavina. Thamar, Romeo and Juliet, The Three-Cornered Hat.
Wed. Mat., 2.30.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova. The Good Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wed. Evg., 8.45.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova. The Good Humoured Ladies, Parade (by request), Jack in the Box, Les Sylphides.
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

Le: Times
Londres
13 Juillet 1926

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE.
Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught
EVENINGS, at 8.45.
LAST TWO WEEKS.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Tuesday.—Special engagement of Thamar Karsavina—Thamar, Romeo and Juliet, The Three-Cornered Hat.
Wednesday Matinee, 2.30.—Special engagement of Lydia Lopokova—The Good-Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wednesday Evening.—Special engagement of Lydia Lopokova—Petroushka, Zephyr and Flora, Les Mateiots.
Thursday.—Special engagement of Lydia Lopokova—The Good-Humoured Ladies, Parade (by request), Jack-in-the-Box, Les Sylphides.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
LONDRES
14 JUIL 1926

MUSIC, ART AN

Ny mo ku

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE. Prop. J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
LAST TWO WEEKS.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Wed. Mat., 2.30.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova. The Good Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wed. Evg., 8.45.—Spl. engmt. of Lydia Lopokova. The Good Humoured Ladies, Parade (by request), Jack in the Box, Les Sylphides.
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

TIMES
LONDRES
14 JUIL 1926

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE.
Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
LAST TWO WEEKS.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Wednesday Matinée 2.30.—Special engagement of Lydia Lopokova—The Good-Humoured Ladies, La Pastorale, Les Biches.
Wednesday Evening.—Special engagement of Lydia Lopokova—Petroushka, Zephyr and Flora, Les Mateiots.
Thursday.—Special engagement of Lydia Lopokova—The Good-Humoured Ladies, Parade (by request), Jack-in-the-Box, Les Sylphides.
Friday, 8.45.—Thamar, Jack-in-the-Box, Zephyr and Flora, Good-Humoured Ladies.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

Le: TIMES
LONDRES
15 JUIL 1926

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE.
Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
LAST TWO WEEKS.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Thursday.—Special engagement of Lydia Lopokova—The Good-Humoured Ladies, Parade (by request), Jack-in-the-Box, Les Sylphides.
Friday, 8.45.—Thamar, Jack-in-the-Box, Zephyr and Flora, Good-Humoured Ladies.
Saturday.—Special engagement of Lydia Lopokova—Les Mateiots, Romeo and Juliet, La Boutique Fantasque.
Full particulars of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

MORNING POST
LONDRES
16 JUIL 1926

Ny mo ku

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE. Prop. J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
LAST TWO WEEKS.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Fri., 8.45.—Thamar, Jack-in-the-Box, Zephyr and Flora, Good-Humoured Ladies (Interludes: Lord Berners' Spanish Fantasy; Rimsky-Korsakoff, Kershenetz; Ravel, Alborado).
Sat.—Special engagement of Lydia Lopokova. Les Mateiots, Romeo and Juliet, La Boutique Fantasque. Interludes: Chabrier, Fête Polonaise; Bizet, Jeux d'Enfants.
Monday: Special engagement of Thamar Karsavina in Thamar (Last Performance), Les Biches (Last Performance); Special engagement of Vera Trefilova in Aurora's Wedding (First Performance this season). Interludes; Bliss, Polonaise (First Performance); Goossens, Fantasy Nonet (First Performance).
Full par. of Repertoire at Box-office. Gerr. 0606.

TIMES
LONDRES
16 JUIL 1926

OPERA.

HIS MAJESTY'S THEATRE.
Prop., J. Benson.
Under the Patronage of H.R.H. the Duke of Connaught.
EVENINGS, at 8.45.
LAST TWO WEEKS.
SERGE DIAGHILEFF'S Season of

RUSSIAN BALLET.

Friday, 8.45.—Thamar, Jack-in-the-Box, Zephyr and Flora, Good-Humoured Ladies. Interludes: Lord Berners Spanish Fantasy. Rimsky-Korsakoff Kershenetz, Ravel Alborada.
Saturday.—Special engagement of Lydia Lopokova—Les Mateiots, Romeo and Juliet, La Boutique Fantasque. Interludes: Chabrier Fete Polonaise, Bizet Jeux d'Enfant.
Monday.—Special engagement of Thamar Karsavina in Thamar (Last perf.), Les Biches (Last perf.). Special engagement of Vera Trefilova in Aurora's Wedding (1st perf. this season). Interludes: Bliss Polonaise (1st perf.), Goossens Fantasy Nonet (1st perf.).
Full particulars of Repertoire at Box-office. Ger. 0606.

FRANCE
NICE
2 AVR 1927

Communications urgentes et importantes. Présence absolument indispensable.

NOS SPECTACLES

Casino de Monte-Carlo

LUNDI 4 AVRIL

Dans la Salle de Musique du Palais des Beaux-Arts de Monte-Carlo, à 3 h. de l'après-midi : séance de musique de chambre donnée par le *Quatuor de Monte-Carlo.*

— Saison de Ballets Russes de Serge de Diaghilew, sous le haut patronage de S.A.S. le Prince Héréditaire de Monaco.

En soirée, à 9 heures : *Petrouchka,* scène burlesque en quatre tableaux-livret de Igor Stravinsky, décors et costumes de A. Benois ; chorégraphie de M. Fokine

Le Lac des Cygnes, poème chorégraphique en un acte-musique de P. Tchaikowsky, décor de C. Korovine, chorégraphie de M. Petipa.

Les Biches, ballet en un acte-musique de F. Poulenc ; rideau, décor et costumes de M. Laurencin, chorégraphie de B. Nijinska.

— Cinéma Artistique du Palais des Beaux-Arts, en matinée à trois heures et en soirée à 9 heures : *La Châtelaine du Liban,* d'après le roman de P. Benoit.

MARDI 5 AVRIL

Dans la Salle de Musique du Palais des Beaux-Arts, à 3 heures de l'après-midi : *Concert* sous la direction de M. Marc-César Scotto.

— Opéra de Monte-Carlo (Direction Raoul Gunsbourg), à la demande du public, en soirée, à 8 h. 30 : *Obéron,* opéra fantastique en trois actes et 12 tableaux, musique de Weber ;

La Fille du Régiment (2me acte), musique de Donizetti.

— Cinéma Artistique du Palais des Beaux-Arts, en matinée, à 3 heures, et en soirée, à 9 heures : *La Châtelaine du Liban.*

MERCREDI 6 AVRIL

Dans la Salle du Théâtre, à 3 heures de l'après-midi : *Grand Concert Classique et Moderne,* sous la direction de M. Paul Paray, chef d'orchestre, directeur des Concerts Lamoureux.

En soirée, à 9 heures : Saison de Ballets Russes de Serge de Diaghilew, sous le Haut Patronage de S.A.S. la Princesse Héréditaire de Monaco.

Cimarosiana, musique de Domenico Cimarosa, décor et costumes de J.-M. Sart, chorégraphie de L. Massine ;

Le Tricorne, ballet de Martinez Siera d'après un conte d'Alarcon, musique de Manuel de Falla, rideau, décor et costumes de Picasso, chorégraphie de L. Massine ;

L'Après-Midi d'un Faune, poème chorégraphique, musique de Cl. Debussy, costumes de L. Bakst, chorégraphie de W. Nijinsky ;

Danses Polovtsiennes du Prince Igor, musique de Borodine, costumes de Rœrich, chorégraphie de M. Fokine

— Cinéma Artistique du Palais des Beaux-Arts, en matinée à 3 heures et en soirée, à 9 heures : *La Châtelaine du Liban.*

JEUDI 7 AVRIL

Opéra de Monte-Carlo (Direction Raoul Gunsbourg). — En soirée, à 8 heures 30, Clôture de la Saison d'Opéra : *Boris Goudounow,* drame musical populaire en 4 actes et 9 tableaux, musique de M. Moussorgsky.

— Cinéma Artistique du Palais des Beaux-Arts, en matinée à 3 heures et en soirée, à 9 heures : *La Châtelaine du Liban.*

VENDREDI 8 AVRIL

Dans la Salle de Musique du Palais des Beaux-Arts, à 3 heures de l'après-midi : séance de musique de Chambre donnée par le quatuor de Monte-Carlo.

— En soirée, à 9 heures : Saison de Ballets Russes de Serge de Diaghilew, sous le Haut Patronage de S.A.S. la Princesse Héréditaire de Monaco :

Contes Russes, contes populaires, musique de A. Liadow, rideaux, décors et costumes de M. Larionow, chorégraphie de L. Massine ;

L'Oiseau de Feu (reprise), conte russe en deux tableaux, musique de Igor Stravinsky, nouveaux décors et costumes de N. Gontcharova, chorégraphie de M. Fokine ;

Les Biches, ballet en un acte, musique de F. Poulenc, rideau, décors et costumes de M. Laurencin, chorégraphie de B. Nijinska.

— Cinéma Artistique du Palais des Beaux-Arts, en matinée à 3 heures et en soirée, à 9 heures : *La Châtelaine du Liban.*

GAULOIS
2, RUE DROUOT
25 Avril 1927

De Monte-Carlo :

La saison de printemps des ballets russes de M. Serge de Diaghilew au Théâtre de Monte-Carlo est suivie avec ferveur par un public épris de beaux spectacles d'un modernisme de bon goût, présentés dans de délicieux décors et interprétés par les meilleurs artistes chorégraphiques de l'époque.

Nous avons applaudi déjà, en dehors du répertoire courant, quelques reprises excellentes : *L'Oiseau de feu,* de Stravinsky ; *Romeo and Juliet,* de C. Lambert ; *Les Biches* de Poulenc, et une création dont le succès a été très vif : *Jack in the Box,* d'Erik Satie, orchestration de Darius Milhaud, décors et costumes d'A. Derain.

Ces ballets, dont la chorégraphie est de Nijinska, Massine et Balanchine, étaient interprétés par Mmes Olga Spessiva, Danilova ; MM. Serge Lifav, Idzikovsky, Woïzikovsky, Slavinsky et les artistes de la danse.

LE MATIN
BOUL. POISSONNIÈRE
25 AVR. 1927

LES BALLETS RUSSES A MONTE-CARLO

La saison des ballets russes de Serge de Diaghilew succédait au Théâtre de Monte-Carlo à la saison d'opéra avec le même succès bien dû à la beauté des spectacles de danses, à leur originalité, au modernisme artistique des décors et des costumes, à la parfaite mise au point des réalisations et au talent des interprètes.

Avec les représentations du répertoire courant, M. de Diaghilew offrait, dans la première quinzaine, quelques reprises sensationnelles : *l'Oiseau de feu,* de Stravinsky; *Romeo and Juliet,* de C. Lambert; *les Biches,* de Poulenc, chorégraphies de Mme Nijinska, MM. Massine et Balanchine, interprétées par Mmes Olga Spusiva et Danilova, et MM. Serge Lifar, Woijikovsky et Slavinsky; il donnait également une création : *Jack in the Box,* d'Erick Satie, orchestration de Darius Milhaud, accueillie avec faveur par le public et qui était dansée par Mme Danilova et M. Idzikovsky, avec la chorégraphie de Balanchine dans des décors de M. Derain.

COMŒDIA
1, RUE SAINT-GEORGES
26 AVR 1927

Les Ballets russes à Monte-Carlo

La saison des Ballets russes de Serge de Diaghilew succédait, au Théâtre de Monte-Carlo, à la saison d'opéra avec le même succès bien dû à la beauté des spectacles de danses, à leur originalité, au modernisme artistique des décors et des costumes, à la parfaite mise au point des réalisations et au talent des interprètes.

Avec les représentations du répertoire courant, M. de Diaghilew offrait, dans la dernière quinzaine, quelques reprises sensationnelles : *L'Oiseau de Feu,* de Stravinsky ; *Romeo and Juliet,* de C. Lambert ; *Les Riches,* de Poulenc, chorégraphies de Mme Nijinska, MM. Massine et Balanchine, interprétées par Mmes Olga Spuriva et Danilova ; MM. Serge Lifar, Woïzikovsky et Slavinsky ; il donnait également une création : *Jack in the Box,* d'Erik Satie, orchestration de Darius Milhaud, accueillie avec faveur par le public, et qui était dansée par Mme Danilova et M. Idzikovsky, sur la chorégraphie de Balanchine, dans des décors de M. Derain.

DÉBIT
JOURNAL
100, RUE DE RICHELIEU
Paris 27 AVR 1927

l'Association de la critique.

LES BALLETS RUSSES à Monte-Carlo. — La saison de printemps des Ballets russes de Serge de Diaghilew au Théâtre de Monte-Carlo est suivie avec ferveur par un public épris de beaux spectacles d'un modèle même de bon goût, présentés dans de délicieux décors et interprétés par les meilleurs artistes chorégraphiques de l'époque.

Nous avons applaudi déjà, en dehors du répertoire courant, quelques reprises excellentes : *l'Oiseau de feu,* de Stravinsky; *Romeo and Juliet,* de C. Lambert; *les Biches de Poulenc* et une création dont le succès a été très vif, *Jack in the Box,* d'Erik Satie, orchestration de Darius Milhaud, décors et costumes d'A. Derain.

Ces ballets, dont la chorégraphie est de Nijinska, Massine et Balanchine, étaient interprétés par Mmes Olga Epessiva, Danilova et MM. Serge Lifav, Idjikovsky, Woïzikovsky, Slavinsky et les artistes de la danse.

OPÉRA, 20 h. *Tannhauser*

ÉCHO DE PARIS
RUE DE L'OPÉRA
27 AVR 1927

Les ballets russes à Monte-Carlo. — La saison des ballets russes, de Serge de Diaghilew, succédait, au théâtre de Monte-Carlo, à la saison d'opéra, avec le même succès bien dû à la beauté des spectacles de danses, à leur originalité, au modernisme artistique des décors et des costumes, à la parfaite mise au point des réalisations et au talent des interprètes.

Avec les représentations du répertoire courant, M. de Diaghilew offrait, dans la première quinzaine, quelques reprises sensationnelles : *L'Oiseau de feu,* de Stravinsky, *Romeo and Juliet,* de C. Lambert, *Les Riches,* de Poulenc, chorégraphie de Mme Nijinska, MM. Massine et Balanchire, interprétées par Mmes Olga Sperriva et Danilova, et MM. Serge Lifar, Woïzikowsky et Slavinsky ; il donnait également une création : *Jack in the Box,* d'Erik Satie, orchestration de Darius Milhaud, accueillie avec faveur par le public, et qui était dansée par Mme Danilova et M. Idzikovsky sur la chorégraphie de Balanchine, dans des décors de M. Derain.

LE CAPITAINE FRACASSE.

FIGARO
Rond-Point des Champs-Élysées
27 AVR 1927

LES BALLETS RUSSES A MONTE-CARLO. — La saison des ballets russes de Serge de Diaghilew succédait, au théâtre de Monte-Carlo, à la saison d'opéra, avec le même succès bien dû à la beauté des spectacles de danse, à leur originalité, au modernisme artistique des décors et des costumes, à la mise au point des réalisations et au talent des interprètes.

Avec les représentations du répertoire courant, M. de Diaghilew offrait, dans la première quinzaine, quelques reprises sensationnelles : *l'Oiseau de Feu,* de Stravinsky ; *Romeo and Juliet,* de C. Lambert ; *les Biches,* de Poulenc, chorégraphies de Mme Nijinska, MM. Massine et Balanchine, interprétées par Mmes Olga Spusiva et Danilowa, et M. Serge Lifar, Woïjikovsky et Slavinsky ; il donnait également une création : *Jack in the Box,* d'Erik Satie, orchestration de Darius Milhaud, accueillie avec faveur par le public, et qui était dansée par Mme Danilova et M. Idzikovsky, sur la chorégraphie de Balanchine, dans des décors de M. Derain.

Maxime Girard.

INTRANSIGEANT
Paris 30 AVR 1927

Musique

Courrier

Les Ballets russes à Monte-Carlo. La saison de printemps des Ballets russes de Serge de Diaghilew au Théâtre de Monte-Carlo est suivie avec ferveur par un public épris de beaux spectacles d'un modernisme de bon goût, présentés dans de délicieux décors et interprétés par les meilleurs artistes chorégraphiques de l'époque.

Nous avons applaudi déjà, en dehors du répertoire courant, quelques reprises excellentes : *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, *Romeo and Juliet* de C. Lambert, *Les Biches* de Poulenc et une création dont le succès a été très vif, *Jack in the Box,* d'Erik Satie, orchestration de Darius Milhaud, décors et costumes d'A. Derain.

Ces Ballets, dont la chorégraphie est de Nijinska, Massine et Balanchine, étaient interprétés par Mmes Olga Spessiva, Danilova et MM. Serge Lifar, Idzikovsky, Woïzikovsky, Slavinsky et les artistes de la danse.

Salle des Quatuors Gaveau, mercre-

45

VANGUARDIA
BARCELONE
11 MAI 1927

Gran Teatro del Liceo

LOS BAILES RUSOS

Les Biches, segundo estreno que esta temporada nos ha ofrecido la compañía de ballets rusos Sergio Diaghilew, nacieron en el teatro Municipal de Monte-Carlo, el 6 de enero de 1924, pasando poco después a los Campos Elíseos, de París.

Es, si no estamos equivocados, la primera obra escénica de un joven compositor francés: Francis Poulenc, que forma en las avanzadas de la música moderna.

De los antecedentes del autor podía esperarse una partitura llena de esas disonancias y extravagancias, que algunos admiten y aplauden, sin duda para distinguirse de las personas de buen gusto. Pero Francis Poulenc, aunque a las veces se muestre audaz y apele a sonoridades rebuscadas e instrumentaciones que el oído no siempre admite con complacencia, ha escrito una música alegre, en general, y de gran vivacidad rítmica. Lo que no ha escrito es música inspirada ni consistente.

PARIS-SOIR
11, Rue Montmartre
25 MAI 1927

LES AVANT-PREMIERES

Les Ballets russes au Théâtre Sarah-Bernhardt

— On ne voit pas la mer. Je vous dis qu'on ne la voit pas !

Les machinistes manœuvrent et voilà une mer — en toile — qui descend et sur laquelle des nymphes habillées en « malakoff » dansent un gentil menuet.

Les colonnes qui soutiennent le ciel se plient et se redressent, tandis que la lumière change toujours de ton.

On prépare les décors pour *Le Triomphe de Neptune*. Le prince Diaghilew nous déclare, entre deux reprises :

— Je viens toujours créer mes nouveautés à Paris. C'est une vieille habitude que j'ai prise de rendre ainsi un hommage à la Grande Ville. Cette année, je reprend, avec une nouvelle mise en scène, l'admirable œuvre de jeunesse qu'est l'*Oiseau de feu*.

« Strawinski l'a écrite pour moi, il y a 17 ans, et c'est sous son signe que notre amitié se lia.

— Quelles sont les nouveautés que vous présentez ?

— *Œdipus Rex*, de Jean Cocteau et Strawinski, et *Le Pas d'acier*, de Prokopeff et Jakouloff. Mais je ne vous dis rien là-dessus. Vous verrez...

Deux énormes coquilles rouges qu'on vient d'apporter sur la scène attirent l'attention de M. de Diaghilew qui nous quitte en s'excusant.

Et le voilà maintenant sur la scène donnant des indications, des conseils, des ordres.

Il anime tout — choses et gens.

Nous regardons le petit programme que M. de Diaghilew nous a donné.

Jean Cocteau, Strawinski, Picasso, Erik Satie, Nijinska, Auric... Peut-on encore douter du succès avec de tels auteurs ?

Et l'interprétation !

Olga Spessiva, Lydia Sokolova, Serge Sifar, Leonide Massine...

Décidément, M. de Diaghilew est un grand animateur. Il trouvera — comme toujours d'ailleurs — un public enthousiaste et intelligent qui saura apprécier et récompenser ses efforts.

Jonel STARK.

INFORMATION
1, Place de la Bourse
29 MAI 1927

Sarah-Bernhardt. — Ce soir, à 8 h. 45, Ballets Russes de Serge de Diaghilew. Au programme : *Roméo and Juliet*, répétition sans décors, en deux tableaux, musique de Constant Lambert, peinture de Max Ernst et Joan Miro, chorégraphie de Mme Nijinska ; *les Fâcheux*, ballet en un acte, de Boris Kochno, d'après la comédie-ballet de Molière, musique de Georges Auric, rideau, décor et costumes de Georges Braque, nouvelle chorégraphie de L. Massine ; *la Chatte*, ballet en un acte, de Sobeka, d'après un mythe d'Esope, musique de Henri Sauguet, architecture de sculptures construites par Gabo et Pevsner, chorégraphie de C. Balanchine ; *les Danses du Prince Igor*, musique de Borodine, chorégraphie de M. Fokine. Demain, matinée et soirée, *Mon Curé chez les Riches*. Lundi, Ballets Russes : *l'Oiseau de Feu* et *Œdipus Rex* (création).

PARIS-SOIR
11, Bd Montmartre
29 MAI 1927

■■ THÉATRE SARAH-BERNHARDT. — Ce soir, à 8 h. 45, Ballets Russes de Serge de Diaghilew.

Au programme : *Roméo and Juliet*.

Répétition sans décors en deux tableaux, musique de Constant Lambert, peinture de Max Ernst et Jean Miro, chorégraphie de Mme Nijinska.

Les Fâcheux, ballet en un acte, de Boris Kochno, d'après la comédie-ballet de Molière, musique de Georges Auric, rideau, décor et costumes de Georges Braque. Nouvelle chorégraphie de L. Massine.

La Chatte, ballet en un acte, de Sobeka, d'après un mythe d'Esope, musique de Henri Sauguet, architecture et sculptures construites par Gabo et Pevsner. Chorégraphie de G. Balanchine.

Les Danses du « Prince Igor », musique de Borodine. Chorégraphie de M. Fokine.

— Demain dimanche : matinée et soirée : *Mon Curé chez les riches*.

— Lundi 30 : Ballets Russes : *L'Oiseau de Feu* et *Œdipus Rex* (création).

■■ THÉATRE DE LA MADELEINE. — Le

M. R. [illegible]
28 MAI 1927

Informations théâtrales

Au Théâtre Sarah-Bernhardt. — Ce soir, à 8 h. 45, Ballets Russes de Serge de Diaghilew. Au programme : « Roméo and Juliet », répétition sans décors en 2 tableaux, musique de Constant Lambert, peinture de Max Ernst et Jean Miro, chorégraphie de Mme Nijinska. « Les Fâcheux », ballet en 1 acte de Boris Kochno d'après la comédie-ballet de Molière. Musique de Georges Auric. Rideau, décor et costumes de Georges Braque. Nouvelle chorégraphie de L. Massine. « La Chatte » ballet en 1 acte de Sobeka d'après un mythe d'Esope. Musique de Henri Sauguet. Architecture de Sculptures construites, par Gabo et Pevsner, chorégraphie de C. Balanchine. « Les Danses du Prince Igor » : Musique de Borodine, chorégraphie de M. Fokine.

Demain dimanche : matinée et soirée « Mon Curé chez les Riches ».

Lundi 30 : Ballets Russes : « L'Oiseau de Feu » et « Œdipus Rex » (création).

Au Théâtre Mogador. — Demain diman-

Cahiers de Belgique
Bruxelles
Mai 1928

Studio d'Igor Strawinsky à la Maison Pleyel

LES NOCES

Scènes chorégraphiques russes avec chant et musique composées par Igor Strawinsky

Quand on aborde l'étude d'une partition de Strawinsky, en particulier des *Noces* qui, à mon sens, dominent tout l'œuvre du maître russe, on est saisi par la difficulté de la tâche, par l'impuissance des mots et du critère esthétique. Le dithyrambe, l'analyse technique, répugnent également à l'auditeur sensible et le mot de Cocteau : « *Noces*, voiture de course, m'emporte à toute vitesse », n'apprend rien. D'autant que Strawinsky musicien (l'homme donne fort peu de prise à la légende) est l'objet de nombreuses et violentes controverses de la part des esthéticiens, des critiques, voire des littérateurs qui expliquent ses œuvres à l'aide de quelques postulats, sophismes et aphorismes, à savoir : Strawinsky est un musicien objectif, c'est-à-dire qu'il ne poursuit jamais le *beau* et n'introduit dans ses partitions aucun élément pictural, littéraire, philosophique, personnel (ayant trait à sa vie affective); il se pose toujours la question *comment faire?* et non *que faire?* Il n'évolue pas, chaque œuvre ouvrant et fermant une voie inexplorée. Sa musique débarrasse du romantisme (« Il n'entre nullement dans ma pensée de diminuer Wagner, mais je dois avouer que je trouve ses créations sans importance. » — Interview publiée par *Rul* de Berlin.), de l'impressionisme, de la musique expressive (il faudrait définir l'épithète) en se basant sur le rythme et le mouvement, en restreignant le rôle des « cordes » à l'orchestre en faveur des « bois ».

Laissons ces questions épineuses, ne ravivons point de querelles à peine apaisées. Sans doute la puissance analytique d'Ansermet, la vision d'un Cocteau ont été indispensables pour situer Strawinsky dans son époque, mais je crois qu'il ne serait pas superflu de faire, avec le recul nécessaire, la revision de leurs opinions devenues lieux-communs et qu'il faudrait accepter de toute pièce, si l'on ne veut passer pour primaire.

Je pense cependant (1) que tout créateur digne de ce nom se pose toujours deux questions : *quoi?* et *comment?* ou aucune des deux; que de *L'oiseau de feu* à *Œdipus Rex*, Strawinsky parcourt une route logiquement tracée; que l'épithète « romantique » (Cocteau dit « fauve », Cœuroy « épique ») s'applique en partie au *Sacre*; que Berlioz, Weber, Wagner (second acte de *Tristan*) ont souvent donné l'hégémonie aux « bois » et aux « cuivres ».

Parmi la pléthore d'appréciations qu'a suscitées l'auteur de *Maura*, retenons celle de Schæffner qui souligne la tristesse latente, originelle de l'art strawinskyen et celle de Boris de Schlœzer étiquetant Strawinsky : musicien religieux. Ces deux opinions (visant l'esprit, non l'esthétique de l'œuvre) s'appliquent avec exactitude aux *Noces*.

1° **L'objet** est tout entier dans le texte (plus exactement le contexte) de Strawinsky : noces villageoises où l'anecdote, la préparation de la toilette des mariés, les conseils des parents, les réflexions des convives au joyeux repas voilent le mysticisme profond. Le mot n'appelle pas l'image sonore comme chez Debussy, chez Wagner ou chez Honegger (dans son *Antigone* le « mécanisme du verbe » implique le contour mélodique adéquat) mais crée l'ambiance de chaque tableau tout comme dans le *lied* de Schubert et nullement comme dans la *romance* (on l'a prétendu), support indifférent d'un texte anodin. Il y a plus. La plastique du mot ou mieux la syntaxe du texte, le rythme intérieur du verbe vont influer directement sur la matière musicale dont le dessin se développe parallèlement à la métrique du langage. Cela, sans doute, est surtout sensible pour le texte russe, mais l'habile traduction française de Ramuz respecte ce rythme verbal. Il en résulte une rythmique polymorphe (et non une polyrythmie, comme le remarque judicieusement Schlœzer) où des mètres inégaux se juxtaposent, se développent, par répétition, amplification ou ellipse. Le texte de Stawinsky, à cet effet, poursuit davantage un but sonore et dynamique, qu'il n'a de sens précis, tout comme dans certaines chansons populaires et quelques melodies de Moussorgsky. La coiffure de la mariée, au début du premier tableau, est, à ce point de vue, très caractéristique : « Tresse, tresse, ma tresse à moi, ma tresse à moi. (.....) Pauvre, pauvre d'moi, pauvre encore une fois ! »

2° **L'effectif instrumental** constitue à coup sûr l'une des plus grandes originalités des *Noces*. Composées en 1917, après le *Sacre* et le *Rossignol*, avant *Maura*, elles procèdent de la technique du *Sacre* mais réalisent une manière moins complexe, plus sobre, plus linéaire. Conçues pour un orchestre normal, elles ont été l'objet, en 1923, d'une nouvelle instrumentation d'où semblent exclues les sonorités pleines, « faisant

(1) Je me propose de le démontrer dans un prochain livre : *Strawinsky et son œuvre dramatique*. (Librairie de France.)

orgue », au profit des sons mats ou percutants avec leurs résonnances naturelles. D'importants chœurs mixtes à quatre voix et un quatuor vocal soliste constituent le fond mélodique de l'œuvre. La percussion est assurée, pour les sons déterminés, par quatre pianos (au jeu martelé), un xylophone à mains, deux crotales, une cloche (tube) et des timbales ; pour les sons indéterminés, par deux tambours et deux caisses claires (avec et sans timbre), le tambour de basque, la grosse caisse, les cymbales et le triangle. Le choix d'un pareil matériel va permettre non seulement une réalisation nouvelle (chez Strawinsky — parfois chez Wagner — chaque œuvre crée sa technique propre et en épuise toutes les possibilités) mais éclairera violemment le côté rituel, primitif, élémentaire du sujet. On sait le rôle prépondérant qu'a joué, chez les peuples, la percussion (à témoin l'infinie variété des tambours chez les Africains, leurs appels guerriers, la signalisation par instruments percutés) et je serais disposé à croire les premières manifestations de l'art des sons, d'ordre rythmique. La simple marche de l'homme, le trot d'un quadrupède, ne sont-ils pas des cadences sonores, à l'état latent, encore perceptibles dans nos rythmes actuels? D'autre part il n'est d'instrument plus souple, plus varié que la voix humaine grâce à l'adjonction du verbe, grâce aux émissions diverses (nasale, gutturale, accents glottiques). Universelle, à la portée de tout être humain dont elle constitue un moyen expressif naturel, l'homme lui a certes confié ses premières aspirations musicales. Deux éléments primitifs (rythme et voix) se trouvent être dans *Noces* le soutien sonore de la danse, cet autre élément primitif, sacré ou profane mais essentiel chez tous les peuples. Ainsi conçu le ballet cristallise en quelque sorte le *désir sonore* originel, instinctif, et il est permis de voir là une intention consciente (ou non) de l'auteur mettant en œuvre les rites nuptiaux nécessaires à un mariage heureux et fécond, donnant à ses personnages un sens symbolique et non anecdotique : nous sommes en Russie antique.

Le profond sentiment religieux, mystique, parfois magique qui se dégage de l'œuvre et qu'on retrouve dans le *Sacre* est donc inhérent à sa conception, quoique *Noces* emprunte parfois aux chants populaires russes, aux thèmes lithurgiques; certains appels répétés prennent même le ton incantatoire.

La prépondérance de la batterie, le jeu « non lyrique » des quatre pianos, l'élément choral des *Noces* seraient aussi à rapprocher du jazz qui procède des mêmes éléments et éveille chez quelques initiés tristesse, primitivisme, mysticisme. Y a-t-il chez Strawinsky influence directe ou simplement parallélisme ou mieux renforcement d'une idée déjà en genèse dans le *Sacre* qui date de 1913, c'est-à-dire avant la diffusion de jazz? M. Théodore Reinach, l'helléniste réputé, voit encore dans ce choix de l'appareil sonore une résurrection de l'accompagnement musical de la pantomime antique; Schæffner, une forme nouvelle dans le fait d'installer dans la fosse d'orchestre les chanteurs auxquels correspondent sur le plateau des personnages muets (1).

(1) Debussy, dans *Sirènes*, Ravel dans *Daphnis et Chloé*, ment du chœur comme d'un timbre instrumental; avec *Renard* (Strawinsky), *Salade* (Milhaud), *Les Biches* (Poulenc), *L'amour sorcier* (Falla) à l'élément vocal dans la fosse correspond un élément plastique sur la scène. On songe aussi au chœur antique, témoin objectif de l'action.

Cahiers de Belgique
Bruxelles
Mai 1928

Paris
328

TES
aison
foule d'initiés, de
blic quotidien des
scale a sen domai-
jour à tour, tant
de compositeurs
ruments s'accor-
ence. Une voix
Châtelet, dirige la
florecit ou Albert
de Saint-Séba-
t Rousel. Voici
la percution toutes
du clavecin de
cords légres d'un
guette de Pierre
puissante mise en
de Strawinsky ;
rié, l'intelligence,
bles, anime les
he grande œuvre.
tant confondus :
tant d'auditeurs,
nier les charmes
musique est là :
comment et pour-
elles résistances ?
ts décidés qui, le
siter formuler un
moi, une année
le a su prodiguer
témoignages. Je
développer les en-
e. Les vertus des
yé ou Salle Ca-
elles ne s'arrêtent
n concert. Il y a
ns quelques méto-
fascination. Fa-
mélodies, de ces
s enregistre avec
un peuple de dis-
nnovéts, malgré
fantaisies de la
rent attachent de
attention, quel bel
y, pour quelques
de nous, sachons
témoignages les
ment de passer,
lé de ce qui me
attention. Aimant
heureux de pou-
a mieux aimer l
r un vain com-
pages de quel-
ervons souvent la
trait une lumière
ompositions, lors-
pour la première
n'être pas immé-
ction de leur lan-
t de leur imprés-
aous avons l'heu-
ec quelque force,
comment recuer
e qui exprimera
ation ?
ts, faisant devant
ssence que m'im-
pose le souvenir des concerts, des spectacles entendus depuis six mois. Il faut pardonner à qui doit trop vite sacrifier à l'actualité.

Georges AURIC.

Ballets russes (saison 1927-1928). Les tableaux (sujets inscriptions), paroles et musique de Igor Strawinsky ; chorégraphie de H. Massine, décors et costumes de Natalia Goncharova.

3° Mais si **la chorégraphie** comporte réellement les personnages incarnés par les chanteurs solistes ou le chœur (la mariée, les amis de noces, les parents, etc.), elle développe, indépendamment du texte, une des images qu'il suggère. La danse reste ainsi maîtresse chez elle tout en conservant son parallélisme avec l'action. La réalisation mécanique, géométrique de la Nijinska des corps des danseurs devient des volumes en action), le parti pris des costumes noirs et blancs et des décors de Mme Gontcharova (une toile unie et une minuscule lucarne suggèrent la maison de la mariée, la même toile et deux lucarnes, celle du marié), voilà autant d'éléments nouveaux opérant dans l'esthétique des « Ballets russes » cette simplification linéaire, ce « dépouillement », ce renoncement progressif à la couleur, au pittoresque, à l'anecdote que présente précisément l'évolution de Strawinsky depuis *l'Oiseau de feu* (fastes du conte oriental) et *Petrouchka* (couleur locale) jusqu'au *Sacre* pour aboutir à ce sommet : *Noces*.

4° **Le style** même de la partition appelait pareille réalisation et si les « Ballets russes » ont été un admirable champ d'action où Strawinsky a pu prendre conscience de son véritable visage, ils ont orienté peu à peu leur idéal vers celui du musicien. Dans *Noces* il exploite, comme toute, le prodigieux langage qu'il avait forgé de toute pièce pour le *Sacre*, mais en le simplifiant, en réduisant les harmonies à leurs notes essentielles. L'écriture vocale est à ce point des plus curieuses; elle délaisse volontairement le contrepoint conventionnel à quatre ou cinq voix réelles au profit d'une polyphonie beaucoup plus légère, quasi transparente — sorte de *déchant* où les broderies évoluent librement autour d'un chant autonome, le contrecarrant, l'enveloppant, le soulignant parallèlement à distance de quinte, d'octave ou à l'unisson ; d'où ces clartés subites dans l'étrange matière sonore des *Noces*. La couleur, le souci du timbre jouent ici un rôle peu accusé. L'effectif instrumental le supposait et l'importante batterie, parfois indépendante, le plus souvent renforçatrice du rythme général, n'implique aucun pittoresque. Elle accuse au contraire la matité des quatre pianos incisifs (jeu de batteries, cascades d'accords, accents rythmiques) et donne des arêtes au moelleux vocal. Elle assure ainsi l'homogénéité sonore, étant l'intermédiaire neutre entre les éléments mécaniques et humains de cet orchestre blanc et noir. Plus que dans le *Sacre*, le sentiment tonal s'affirme ici pleinement. Des passages entiers sont écrits dans le plus pur *la majeur*; les modulations sont rares. Aucune monotonie cependant; des modes altérés, des gammes défectives (plus exactement des broderies autour d'une ou deux notes fixes) assurent la variété dans l'unité. Cette unité, la pureté des matériaux font précisément de *Noces* le sommet de l'art strawinskyen. Cœuroy en souligne la synthèse (1) : « *Noces* est le plus bel effort de synthèse qu'ait encore tenté, et réussi, l'art de la musique et de la danse contemporaines ».

5° L'analyse de **la partition** ne saurait apporter grande lumière à la présente étude. Il faut avoir entendu *Noces* pour en saisir la qualité spécifique et la profonde vitalité. Pas de développement thématique proprement dit, mais des prolongements de courts épisodes dont le premier,

(1) Dans un livre récent qui est lui-même une synthèse remarquable : *Panorama de la Musique contemporaine*. (Edit. Kra, Paris.)

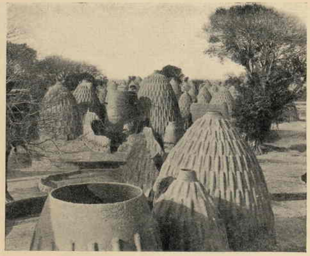
en forme d'appel, celui de la « tresse », est la base de toute l'œuvre qui comporte quatre tableaux : Chez la mariée, Chez le marié, Départ de la mariée, le Repas de noces. Cette dernière partie, où perce peut-être un léger érotisme mais aussi, malgré la frénésie rythmique, cette tristesse des choses inéluctables, tel l'automatisme des fonctions humaines, est certes la plus inouïe, et d'une émotion de qualité rare. D'autant que la simplicité des moyens est déconcertante. Ainsi, après l'âpre tension d'une note aiguë (*contre-si*) du chœur en force (« il l'a mise sur son cœur »), la basse solo entonne une mélopée sur trois notes d'un effet prodigieux (« Eh bien, mon âme, ma douceur »). Les quatre pianos la redisent en forme de sonnerie de cloche. Et je ne connais rien de plus angoissant que le lent baisser du rideau cependant que tombe, irrémédiable, à longs intervalles réguliers, le glas fatidique de deux crotales et d'une cloche, doublés par les pianos (1).

ARTHUR HOERÉE.

Igor Strawinsky

(1) Ces derniers accords si émouvants sont d'une grande simplicité : l'octave et la seconde majeure (*si, ut dièse, si*).

E



Vue du village de Mala, bord du Logone
(affluent du Chari, qui se jette dans le lac Tchad)

VOYAGE AU CONGO

Notre voyage au Congo n'a pas été une expédition cinématographique. Circulant à pied, seuls André Gide et moi, nous n'avions emporté qu'un matériel très réduit. Impossible de développer en route. Les scènes enregistrées « rendraient-elles bien »? Il fallait attendre d'être de retour pour le savoir; consentir à tourner tout le film, sans espoir de retouches, avant de voir les premiers résultats. Ce négatif mystérieux se promènerait (non développé) pendant dix mois sur la tête des porteurs, dans des petites caisses capitonnées de poudre de liège, grillé par le soleil et moisi par l'humidité.. L'emballage résisterait-il? Malgré tous les soins dont il était entouré, le négatif ne serait-il pas détérioré au point d'être inutilisable?...

On n'explique pas un film. A plus forte raison, lorsqu'il s'agit d'un film de ce genre, fait dans des circonstances difficiles, il est malaisé pour le réalisateur de parler de la bande qu'il présente au public : il est souvent tenté d'invoquer les difficultés rencontrées en route (et dont le public n'a pas à tenir compte) et de parler plus du film tel qu'il aurait dû être, que tel qu'il est réellement.

Il nous a semblé que souvent dans les documentaires, les metteurs en scène sacrifiaient l'harmonie générale à la mise en valeur de certains « clous »; que parfois ils mutilaient l'aspect des choses dans l'espoir de ména-

46

F

L'ŒUVRE

6 JUIN 1928

A L'AVANT-SCÈNE

La première de ce soir

A 8 h. 30, au Théâtre Sarah-Bernhardt, les Ballets Russes de Serge de Diaghilew.

Petites nouvelles

× La Comédie-Française célèbre ce soir le 322me anniversaire de la naissance de Corneille en jouant *Polyeucte* et un acte en vers d'Emile Moreau : *Corneille et Richelieu*, qui sera interprété par MM. Jacques Fenoux (Richelieu), Maurice Donneaud (Corneille), Falconnier (un capucin). Enfin, au cours de cette soirée, seront dits des poèmes chrétiens de Corneille.

× L'Odéon fermera ses portes le 11 juin, pour ce qui concerne son exploitation propre ; mais, dès le 12 juin jusqu'au 30, seront donnés, dans la salle du second théâtre français, les spectacles de l'Union française de la Société Universelle du Théâtre, à l'occasion du deuxième festival international.

× Voici le programme de la première représentation des *Ballets Russes* de Serge de Diaghilew, qui sera donnée ce soir au Théâtre Sarah-Bernhardt : *Le Pas d'acier*, ballet en deux tableaux de Serge Prokofieff et Georges Iakouloff, musique de Serge Prokofieff, constructions et costumes d'après les maquettes de Georges Iakouloff, chorégraphie de L. Massine ; *Ode* (création), spectacle en trois actes, de Boris Kochno, musique de Nicolas Nabokoff sur les paroles de Lomonosoff, partie décorative de Paul Tchelitcheff, en collaboration avec Pierre Charbonnier, chorégraphie de L. Massine ; *Noces*, scènes chorégraphiques russes, en quatre tableaux (sans interruption), paroles et musique d'Igor Stravinsky, chorégraphie de B. Nijinska, décors et costumes de N. Gontcharova.

LA RUMEUR

BOUL. BERTHIER, 30

8 JUIN 1928

SARAH-BERNHARDT. — Ce soir, à 8 h. 30, première représentation des *Ballets Russes*, de Serge de Diaghilew. Voici le programme :

Le Pas d'Acier, ballet en deux tableaux de Serge Prokofieff et Georges Ialoukoff, musique de Serge Prokofieff, constructions et costumes d'après les maquettes de Georges Ialoukoff, chorégraphie de L. Massine. *Ode* (création), spectacle en trois actes de Boris Kochno, musique de Nicolas Nabokoff sur les paroles de Lomonossoff ; partie décorative de Paul Tchelitcheff en collaboration avec Pierre Charbonier, chorégraphie de L. Massine.

Noces, scènes chorégraphiques russes en quatre tableaux (sans interruption), paroles et musique d'Igor Stravinsky, chorégraphie de M. Nijinska, décors et costumes de N. Gontcharova.

PARIS-MIDI

25, RUE ROYALE, 25

20 JUILLET 1928

Fin de saison musicale

De Georges Auric, critique musical de *Gringoire*, ce bilan joliment exposé :

A Paris, pour toute une foule d'initiés, de fidèles qui composent le public quotidien des salles de concerts, la vie musicale a ses domaines définis : c'est là que, tour à tour, tant d'orchestres, de virtuoses, de compositeurs occupent l'estrade. Les instruments s'accordent, la symphonie commence. Une voix s'élève. Gabriel Pierné, au Châtelet, dirige la Symphonie fantastique. *Inghelbrecht ou Albert Wolf conduisent le* Martyre de Saint-Sébastien *ou le* Psaume, *d'Albert Roussel. Voici le* Concerto *de Poulenc : la percution surprenante et enchanteresse du clavecin de Wanda Landowska, les accords légers d'un quatuor suspendu à la baguette de Pierre Monteux. Voilà, loin de la puissante mise en scène de Nijinska, les* Noces *de Stravinsky ; Ernest Ansermet, dont l'autorité, l'intelligence, la pénétration sont admirables, anime les chœurs, les tableaux de cette grande œuvre. Prodige de tant de foi et de talent confondus : dans un public qui réunit tant d'auditeurs, personne ne songe plus à nier les charmes d'un art sans pareil !*

AVENIR

Paris.

8 JUIN 1928

PROGRAMME DE LA JOURNÉE

Ce soir :

PREMIERE REPRESENTATION

Au Théâtre Sarah-Bernhardt, à 8 h. 30, première représentation des Ballets Russes, de Serge de Diaghilew, dont voici le programme :

Le Pas d'Acier, ballet en deux tableaux, de Serge Prokofieff et Georges Iakouloff, musique de Serge Prokofieff ; constructions et costumes d'après les maquettes de Georges Iakouloff ; chorégraphie de L. Massine.

Ode (création), spectacle en trois actes, de Boris Kochno, musique de Nicolas Nabokoff sur les paroles de Lomonossoff ; partie décorative de Paul Tchelitcheff en collaboration avec Pierre Charbonnier ; chorégraphie de L. Massine.

Noces, scènes chorégraphiques russes en quatre tableaux (sans interruption), paroles et musique de Igor Stravinsky ; chorégraphie de B. Nijinska, décors et costumes de N. Gontcharova.

GRINGOIRE

20, AVENUE RAPP Paris.

12 JUILLET 1928

NOTES JUSTES

Fin de saison

A Paris, pour toute une foule d'initiés, de fidèles qui composent le public quotidien des salles de concerts, la vie musicale a ses domaines définis ; c'est là que, tour à tour, tant d'orchestres, de virtuoses, de compositeurs occupent l'estrade. Les instruments s'accordent, la symphonie commence. Une voix s'élève. Gabriel Pierné, au Châtelet, dirige la *Symphonie fantastique*. Inghelbrecht ou Albert Wolf conduisent le *Martyre de Saint-Sébastien* ou le *Psaume* d'Albert Roussel. Voici le *Concerto* de Poulenc : la percution surprenante et enchanteresse du clavecin de Wanda Landowska, les accords légers d'un quatuor suspendu à la baguette de Pierre Monteux. Voilà, loin de la puissante mise en scène de Nijinska, les *Noces* de Stravinsky ; Ernest Ansermet, dont l'autorité, l'intelligence, la pénétration sont admirables, anime les chœurs, les tableaux de cette grande œuvre. Prodige de tant de foi et de talent confondus : dans un public qui réunit tant d'auditeurs, personne ne songe plus à nier les charmes d'un art sans pareil !

Le vrai miracle de la musique est là : cette confidence mystérieuse, comment et pourquoi lui opposer je ne sais quelles résistances ? J'ai toujours admiré les esprits décidés qui, le concert fini, savent sans hésiter formuler un jugement implacable. Pour moi, une année s'achève où notre vie musicale a su prodiguer généreusement les meilleurs témoignages. Je n'ai pas encore cessé d'en développer les enseignements...

L'été peut nous surprendre. Les vertus des pages applaudies, Salle Pleyel ou Salle Gaveau, sont assez grandes : elles ne s'arrêtent point au dernier numéro d'un concert. Il y a dans quelques harmonies, dans quelques mélodies, un véritable pouvoir de fascination. Fascination sans pareille de ces mélodies, de ces harmonies : notre esprit les enregistre avec amour. Les maîtres élus par un peuple de disciples, ardents et toujours renouvelés, malgré les siècles changeants et les fantaisies de la mode, n'est-il pas singulièrement attachant de considérer, avec toute notre attention, quel bel exemple ils nous donnent ?

Puisque la « vie musicale », pour quelques semaines, s'interrompt autour de nous, sachons en ranimer les leçons et les témoignages les plus saisissants. Des mois viennent de passer. Dans ces colonnes, j'ai parlé de ce qui me semblait s'imposer à notre attention. Aimant la musique, comme on serait heureux de pouvoir peut-être la faire un peu mieux aimer ! Pour ne point alourdir, par un vain commentaire, les plus belles pages de quelque maître favori, nous esquivons souvent la phrase qui, peut-être, projetterait une lumière bienvenue. Les plus claires compositions, lorsqu'elles nous sont présentées pour la première fois, nous avons le droit de n'être pas immédiatement sensibles à la perfection de leur langage, à la pureté ou à l'esprit de leur inspiration et de leur plan. Mais si nous avons l'heureuse fortune d'en sortir, avec quelque force, l'importance et les beautés, comment reculer devant l'adjectif et la phrase qui exprimera notre sentiment et notre admiration ?

C'est là ce que je me redis, faisant devant vous le petit examen de conscience que m'impose le souvenir des concerts, des spectacles entendus depuis six mois. Il faut pardonner à qui doit trop vite sacrifier à l'actualité.

Georges AURIC.

REVUE MUSICALE
136, Bd MONTPARNASSE
1er NOV. 1928

ses sorts, etc. Il y a lieu de signaler tout particulièrement au 1er acte, le chant d'amour de Yanaki, d'un beau lyrisme, l'air de la Naïade, le chœur des fileuses du 2e acte et le quatuor vocal avec l'introit choral du 3e acte.

En raison de sa réalisation scénique coûteuse, de la difficulté des parties vocales qui nécessitent un grand effort de la part de tous les chanteurs et surtout du ténor, cette œuvre est malheureusement condamnée à n'être que rarement représentée en Grèce, pour le moment du moins, surtout tant qu'il n'y aura pas d'opéra national largement subventionné par l'État.

On annonce pour l'hiver prochain un nouvel opéra en un acte du compositeur grec Lavranga, *Le papillon noir*, dont on dit beaucoup de bien.

Henry Missir.

L'Edition Musicale

MUSIQUE MODERNE

MUSIQUE DRAMATIQUE.

Le théâtre lyrique se meurt. Frappé à mort, la critique se complaît à enregistrer ses derniers soubresauts. En attendant, Honegger a prouvé avec *Antigone*, encore ignorée à Paris, que l'opéra sérieux constituait un cadre où la poésie, la musique — et la meilleure — pouvaient vivre en parfaite intelligence, sans évoquer pour cela le rococo des décors poussiéreux, des situations ridicules, du cortège obligatoire, de la tirade du ténor ou encore le grossissement « embrumé » du drame wagnérien. Personne ne songera non plus à dénier à l'*Angélique* d'Ibert, mouvement et jeunesse malgré l'âge de la forme opéra-bouffe. C'est vers elle que semblent tendre les jeunes qui trouveront encore en les opéra-minute de Milhaud, le suprême du condensé. Avec *Chirurgie* (Durand — 40 fr.), P. O. Ferroud nous met à portion moins congrue. Son opéra-bouffe comporte un acte qui connut le succès à Monte-Carlo la saison passée et dont on a dit ici-même la vivacité et l'esprit. Il y a certes gageure à porter à la scène une séance chez un dentiste inexpert qui, après avoir vainement torturé un sacristain, le laisse partir avec la dent toujours en place. Il fallait trouver une déclamation adéquate (élément primordial dans l'art dramatique, à côté de l'agencement des scènes, et c'est là, sans aucun doute, que le musicien a montré la sûreté de sa plume. Il s'agit, somme toute, d'un récitatif mélodique qui développe une ligne non interrompue. Pas d'air proprement dit, mais des phrases typiques, comme celles qui soulignent les mots : « la Chirurgie ! » ou encore le récit de l'infirmier contant l'un de ses exploits. Partition fort sobre et clairement réduite pour piano deux mains, il faudra l'entendre à l'orchestre pour la juger entièrement ; car la science des timbres n'est pas le moindre apanage du jeune musicien. Soulignons, en passant, le mystère du prélude qui s'éveille dans le grave, l'ingéniosité d'un carillon sonnant quatre heures, la véhémence de la danse qui accompagne la lutte entre pince maladroite et dent rebelle. Est-ce le lieu de l'action qui a conduit l'auteur à emprunter deci delà, une tournure russe?

tourner →

celui-ci glisse et tombe, sans qu'elle s'en aperçoive, dans le lit de Yanaki. Elle berce ensuite son fils malade d'une mélodie que répète Sotiri et lorsqu'elle constate enfin que ses deux fils reposent, elle sort doucement, tandis qu'une lourde atmosphère s'étend sur les enfants endormis.

Au second acte, en deux tableaux, se déroule le songe de Yanaki. Au premier tableau, un riche palais des temps légendaires. Une vieille femme qui ressemble à la Mère de Yanaki y amène le pauvre chanteur qui cherche la naïade ayant ravi l'anneau magique et disparaît. Arrive la dame du palais avec sa suite et ses servantes qui filent en chantant la chanson du rouet. Soudain, Yanaki, caché s'élance et s'empare de la pommé d'or avec laquelle la dame s'amuse ; il ne la rendra, dit-il, que lorsque la dame lui indiquera la naïade des monts. Le tableau change ; les néréides et la naïade dansent et chantent. De la cime d'un mont, descend la naïade des montagnes avec les traits d'Iérofilis qui vient mêler sa danse à celle de ses compagnes. Elle chante : « J'ai un magnifique palais aux sommets des monts vierges », et montre l'anneau aux autres néréides ravies. Yanaki, qui a suivi la scène, guettant derrière un arbre, court et s'empare du diadème que porte la naïade. Il lui demande l'anneau précieux et la prie de le conduire sur la cime du mont. Et tandis que le jour se lève et que les nymphes dansent et saluent le lever du soleil, la — naïade suivie de Yanaki grimpe sur la montagne. « Attends un peu, supplie le pauvre chanteur, ô belle naïade, je ne peux plus monter. L'ardeur de voir la cime du mont m'enlève la vie. Je meurs, crie-t-il encore, où es-tu donc, Iérofilis ». Rejetant alors le voile qui masquait son visage, la naïade apparaît aux yeux du pauvre chanteur sous les traits de son aimée. Et pendant que les nymphes continuent leur hymne joyeux au soleil, Yanaki, dans les bras de la naïade, chante tout palpitant son éternel chant d'amour.

Au troisième acte, c'est toujours la veille de Noël. Kyriacos et sa fille vont à l'église. Un sombre pressentiment trouble Iérofilis. A la porte du temple, ils rencontrent la Mère de Yanaki en proie à une vive agitation ; elle a perdu l'anneau qu'elle était venue livrer à l'acheteur. Survient soudain Yanaki livide et, sous l'empire du songe, il meurt sur le parvis de l'église, dans les bras de son aimée, après avoir chanté son chant du cygne, tandis que du Lieu Saint s'élève l'hymne joyeux de la Nativité.

La partition musicale que M. Calomiris a écrite sur ce drame ne manque pas d'intérêt. Il y aurait cependant à formuler certaines réserves, très justifiées d'ailleurs, si l'on prend en considération que c'est une œuvre de jeunesse, alors que le compositeur, nouvellement venu de Russie à Athènes où régnait totalement l'italianisme, était encore sous l'empire de la musique wagnérienne. Il ne peut être question d'œuvre nationale, modèle qui reste à créer, bien que dans cette œuvre théâtrale M. Calomiris emploie certains thèmes populaires très bien venus et bien traités comme le chant des « calendes », mélodie que chantent toujours aux portes des maisons, les enfants du peuple, la veille de Noël, caccompagnés d'un triangle ou autre instrument neutre, le motif des danses des nymphes et l'ritrefit du quatuor à la fin du 3e acte, pour ne citer que les principaux. L'orchestre, écrit souvent dans le style symphonique, ne gêne pas les voix qui s'entendent clairement.

A l'imitation de Wagner, M. Calomiris a adopté la formule du leit-motif : tel le motif de Yanaki qui n'est pas sans quelques analogies avec celui de Julien dans *Louise* de Charpentier, celui de la Mère, de Kyriacos, d'Iérofilis, de l'anneau et de

Le ballet, le ballet-cantate (*Noces* de Strawinsky, *Barabau*, de Fiétti) constituent un champ des plus fertiles que la jeunesse cultive avec l'espoir d'y voir renaître le théâtre, ou du moins le spectacle. Le genre exige un métier sûr, du rythme, de la vie, le sens plastique. Le jeune compositeur russe, Nabokoff, ne manque point, dans certaines proportions, de ces qualités ; mais son *Ode* (Senart — 25 fr.) représentée à la dernière saison des *Ballets Russes* a été encensée à tel point par quelques snobs, sans discernement, que je me sens tout disposé à juger sans aucune complaisance, l'œuvre d'un musicien certes doué, mais dont l'originalité présente consiste en l'audace du primaire ou du « naïvisme ». Cette « Méditation sur la Majesté de Dieu à l'occasion de la grande Aurore boréale » (grand chœur, deux voix soli et orchestre symphonique) vaut surtout par la vie qu'elle dégage, notamment dans les ensembles vocaux de style « vieille Russie ». Cela est certes appréciable, mais ne peut faire oublier les platitudes camouflées par quelques dissonances sans intérêt, ni la pauvreté thématique, ni l'orchestration mal équilibrée. On a parlé, à propos d'*Ode*, du « retour à l'antique », formule commode pour vues courtes. Mais à quel antique? Car, dans le genre *pompier ou musique facile* dont semble procéder l'œuvre, la supériorité de Meyerbeer ou Delibes, est vraiment écrasante et il faut avoir perdu tout contrôle esthétique, pour taxer de chef-d'œuvre une partition aussi inégale dont la seule fanfare du début, dépasse en banalité mélodique et modulante, les plus mauvaises ouvertures des plus médiocres opérettes du siècle passé. Ajoutez à cela la phobie d'une mesure régulière et l'incompréhension du rôle de la barre de mesure (simple point de repère), puisque l'auteur juxtapose avec un faux air de science les mètres 3/4, 4/4, 2/4, 4/4, 5/4 là où six mesures à 3/4 feraient exactement l'affaire.

Constant Lambert témoigne de moins de prétention et de connaissances plus sérieuses dans son ballet *Pomona* (Oxford University Press, Londres — 10 sh. 6 p.) monté en 1927 par La Nijinska, au Théâtre Colon de Buenos-Aires. On se souvient que *Roméo et Juliette*, du même auteur, avait été, aux *Ballets Russes*, l'occasion d'un beau tumulte. La musique alerte mais non agressive de M. Lambert n'y était pour rien. Il s'agissait de témoigner aux auteurs des décors qu'ils avaient trahi leurs frères d'armes en s'acoquinant avec une maison si... bourgeoise. Et les surréalistes de le faire avec un éclat inaccoutumé.

Pomona procède de cette limpidité chère à l'auteur qui montre un louable souci de style dans la suite de danses composant ce ballet. L'archaïsme y a droit de cité par l'esprit et le titre des numéros. Entrée, Courante, Pastorale, Menuet, Passacaille, Rigaudon, Sicilienne, Marche. L'influence de *Pulcinella* et du Strawinsky de la dernière manière y est assez sensible. La « courante » rappellerait même certaine danse du *Sacre*, ce qui fait tache dans cet ensemble « néo-classique ». La présentation (papier, gravure et impression) de l'édition « Oxford University Press » est l'une des plus belles qu'on puisse imaginer.

MUSIQUE D'ORCHESTRE.

La maison Senart publie, avec beaucoup de soin, les partitions de poche de quelques œuvres d'Arthur Honegger. *Le Chant de Nigamon* (12 fr.), dédié à Rhené-Baton, date de 1917 et constitue une des premières expériences orchestrales du musicien. Cette partition, écrite en vue des exercices de la classe d'orchestre du

Conservatoire, nous conte comment les Iroquois suppliciés par le Huron Tareah, interrompirent leur chant de mort pour écouter celui du chef Nigamon. Elle témoigne d'une grande sûreté instrumentale et laisse déjà prévoir maints éléments de la personnalité honeggérienne, notamment ce contrepoint divergeant sur lequel est entièrement construite *Judith*. La maison Senart comble une lacune en publiant *Le Dit des Jeux du Monde* (15 fr.). Car cette œuvre, que Schaeffner taxe, avec raison, de prophétique, est non seulement l'une des plus heureuses du compositeur, mais aussi la première où sa personnalité soit entièrement dégagée. Commandée en 1918, au jeune Honegger, par Jane Bathori, alors directrice du Théâtre du « Vieux-Colombier », elle accompagnait la pièce du poète belge Paul Méral. Le scandale du spectacle en fait, en partie, le succès et attire l'attention sur le futur auteur du triomphal *Roi David*. *Le Dit des Jeux du Monde* est écrit pour orchestre de chambre (Quintette à cordes, flûte, trompette et batterie) et comporte dix Danses, deux Interludes, un Épilogue. Certains numéros (*La Montagne et les Pierres*, *Le Roi et la Mort*, par exemple) sont uniquement réalisés par la batterie ou encore par la batterie et la petite flûte : ce qui donne à ces pages un caractère dramatique des plus aigus. Signalons aussi *Les Hommes et le Village* avec son étrange sonorité, réalisée par des *quintes vides* ; enfin, le chromatisme quasi-atonal qui se fait jour dans toute cette partition, dont *Horace*, *Pacific* 231, *Antigone* et *Rugby* sont les conséquents logiques et notoires.

Une notice explicative pour l'emploi du « Bouteil'ophone » dont Honegger fait usage (une série polyphone de bouteilles suspendues et percutées en glissando à la façon du xylophone) n'eût pas été superflue.

Le *Concertino* pour piano et orchestre (8 fr.) est un oasis dans le domaine honeggérien où ne résonnent, le plus souvent, que des chants graves. L'œuvre que la dédicataire Andrée Vaurabourg (Mme Honegger) créait, en 1925, aux Concerts Koussévitzky, avec une remarquable sensibilité, est certes une œuvre forte, en ce sens qu'elle exalte une joie sereine et proscrit toute mièvrerie. Mais elle emprunte volontiers la sonorité grêle d'un contrepoint à deux voix au piano, tandis que l'orchestre, « cordes » à part, ne comporte que deux unités pour chaque instrument.

Le troisième mouvement est un *Blues* que l'auteur traite avec un tact, une ingéniosité polyphonique, une saveur instrumentale qui en font une réussite parfaite. L'absence de la batterie ajoute à la gageure de suggérer une danse nègre avec les moyens habituels.

Les classiques traitaient de même les danses en vogue (menuet, courante, allemande, etc.) dans leurs suites. Le *concertino* (un grand succès lors de la dernière tournée en Russie) ne fait point étalage de vaine virtuosité ; mais trahira la moindre imperfection, la moindre faiblesse chez l'exécutant imprécis. Musique tout à la fois facile et difficile, comme du Mozart.

Enfin, cette collection où parurent précédemment *Pacific* 231, *Pastorale d'Été*, *Horace* (10 fr.), *La Tempête* (*Prélude* — 6 fr. 50), *Chant de Joie* (5 fr.), se complète par la *Suite d'Orchestre* de *L'Impératrice aux Rochers* (15 fr.). Au lendemain de la première à l'Opéra, la majorité de la presse quotidienne jugea sans aménité cette musique de scène qui fut littéralement noyée sous le fatras d'un texte plus que prolixe. Il a fallu l'audition au concert, lors de la première parisienne de *Judith*, pour réhabiliter une

Предмирадку, слава!
Намаравеаллусолнцу, слава!..."
ментарій излишни.

⁂

...которыя
...ой непріят
...тому зах
...ыть смѣш

...Недавно, в
...ся, была помѣщена статья о Гете.
...валось, что Гете — гуманіз и безо
...ть по сравненію съ Гюго. Это, ко
...тѣло вкусѣ... и патріотизма. Тутъ
...ъ трудно.

...ъ другой примѣръ, "Intransigeant"
...о выходѣ французскаго перевода
...ъ Бригге" Р. М. Рильке, замѣ
...ется? "Рильке — чехословацкій поэтъ,
...шущій на нѣмецкомъ языкѣ". Откуда
...ая точность и освѣдомленность въ ро
...ской Рильке?

⁂

Секретарь Анатоля Франса, Ж. - Ж.
...руссенъ неисчерпаемъ въ воспомина-

Парижъ, Воскресенье 13 Іюня 1926 г

...ніяхъ о покойномъ писателѣ. На дняхъ онъ разсказалъ о томъ, какъ Франсъ относился къ классикамъ и романтикамъ, и къ вѣковому раздору между этими школами. Вотъ любопытнѣйшій отрывокъ:

— Прекрасно. Какое въ ней главное дѣйствующее лицо? Ифигенія? Нѣтъ, вѣтеръ. Поднимется ли онъ? Или нѣтъ? Если поднимется ветеръ, греки отправятся на осаду Трои. Если нѣтъ и корабли останутся въ гавани, Ифигенія погибла. Подумайте, что Шекспиръ создалъ бы изъ этого сюжета! Бурю, ураганъ...

И вотъ разница: у Расина, у классиковъ о вѣтрѣ говорится въ рѣчахъ и монологахъ. Онъ подлинно дуетъ у романтиковъ".

Сизифъ.

Театръ и Кинематографъ

РЕПЕТИЦІОННЫЙ ЗАЛЪ

Первая сцена танцовальной пантомимы "Ромео и Джульетта", такъ прекрасно исполненной англійской труппой, — ...удитъ рой воспоминаній".

Помѣщеніе Императорской Балетной школы въ Петербургѣ — это былъ дворецъ, по размѣрамъ, по простору. То были коридоры, по которымъ можно было въ шарабанѣ на парѣ лошадокъ кататься. Приспособленія всѣ, какія только, огромныя окна, паркеты, надонные полы, зеркала во всю стѣну... ...ъ каждой изъ залъ упражненія, уроки. Но центръ всего заведенія репетиціонный залъ. Туда стекаются всѣ отдѣльныя стремленія, тамъ работа общая, водная, оттуда выходятъ и идутъ на сцену стройно налаженныя картины будущихъ балетовъ, оттуда родившіеся и разработанное втайнѣ, выносится на судъ общественный.

...отите войти? Уже раздаются за ...ью звуки фортепіано и скрипки, и ...но шуршаніе и топотъ ногъ и отъ ...ени до времени громкая команда и ...ды въ ладоши. Репетируется глазу ...ый очаровательный балетъ "Ruse d'amour"... Входимъ. Мгновенное молчаніе, мгновенная остановка: весь балетъ кланяется и присѣдаетъ. Удивительная дисциплина балетной труппы, и ...этой дисциплинѣ элементъ личной ...ственности. — Въ поклонѣ балетномъ всегда было уваженіе и всегда была свобода... Встаетъ и подходитъ благообразная Варвара Ивановна, директриса Лихошерстова, — благообразное круглое лицо подъ сѣдѣющими волосами, большіе умные синіе глаза. Вотъ человѣкъ, который публикѣ театральной не былъ извѣстенъ, но какую признательность заслуживаетъ она за тотъ духъ учтивости, воспитанности, какой она вселила въ своихъ питомицъ. Удивительная была атмосфера въ этой школѣ. И какъ только сочетались и сливались всѣ тѣ противуположности, которыя создаютъ и труднѣйшее изъ искусствъ и легкомысленѣйшія мечты?... И все сочеталось, и все направлялось и сдерживалось взглядомъ и улыбкою Варвары Ивановны: въ ея взорѣ было много зоркости, въ ея улыбкѣ не было попустительства... Она пробыла болѣе тридцати лѣтъ на своемъ посту. Теперь ее "убрали". Врядъ ли ея "духъ" соотвѣтствуетъ.... Когда я бывалъ въ Балетномъ Училищѣ осенью 1921 года, въ холодныхъ хоромахъ было сиротливо; классныя дамы жались, кутались въ вязаные, шерстяные платки, ученицы потирали красныя руки; работа шла, но не ощущалась ни двигательная пружина, ни манящая цѣль впереди: какое - то невысказанное. Грустное прощаніе стояло въ воздухѣ; мальчики на урокъ запаздывали, а то и вовсе не приходили, но дѣвочки еще присѣдали... Улыбка Варвары Ивановны была робка; мудрые глаза смотрѣли близко, но видѣли далеко, и видѣли — конецъ.... Но тогда, когда мы съ вами вошли на репетицію, тогда... Да это было такъ давно....

Все балетное начальство сидитъ у нижней стѣны залы, тамъ, куда стекаетъ наклонный полъ, у зеркальной стѣны, лицомъ къ танцующимъ. Тутъ высокій сѣдой режиссеръ Анстовъ, тутъ Николай Легатъ, тутъ старикъ Леонидъ Ивановичъ Ивановъ, помощникъ балетмейстера, и тутъ же знаменитый Маріусъ Петипа. Сухой, некрасивый старичекъ съ выдвинутой впередъ нижней челюстью,— черенъ съ горящими, злыми, безпокойными глазами. Этотъ маленькій невзрачный человѣкъ — создатель русскаго балета. Онъ стоитъ лицомъ къ восемнадцатому вѣку, онъ принялъ оттуда и передалъ въ девятнадцатый, и даже то, что сейчасъ въ двадцатомъ вѣкѣ дѣлается въ балетахъ, при всей непохожести теперешней новизны, при всей революціонной разрушительности новыхъ заданій и новыхъ достиженій, достигается *потому*, что *матеріалъ* балетный *его* чеканки, *его* выработки, *его* закала. О, какъ должны быть благодарны люди, сейчасъ въ балетѣ работающіе, за то, что есть у нихъ форма, законъ, правило, — одно слово — *школа!* И это далъ имъ Петипа. И они это знаютъ, настоящіе работники искусства знаютъ, *что* даетъ школа даже для такой работы, которая задается опрокинуть "школу".

Дега. Репетиція.

Но онъ былъ тяжелъ, Петипа. Это было какое - то упоеніе тупымъ самодержавіемъ своего авторитета. Помню впечатлѣніе, которое произвело мое одно директорское вмѣшательство въ его постановку. Въ первой картинѣ "Тангейзера", въ "гротѣ Венеры", когда должна идти вакханалія, онъ поставилъ какіе-то балетныя жеманности — проходили

"на пуантах" какія то сильфиды, — нѣчто неподражаемое. Я заворожилъ. Только теперь вообщемъ значительность такого пота, — прочесть третьи постановки Петипа!! Но, кажется, это было въ первый разъ, что была поставлена балету новая, небывалая, *знаменитая задача*. Много позднѣе, и даже совсѣмъ недавно говорили мнѣ балетные артисты, что въ тотъ день на нихъ нахлынулъ чѣмъ - то новымъ. И однако, какъ было неходно такое то, что отъ поставщикъ вмѣстѣ заворожившаго! У Карсавины долго дулали, что достаточно лишь сотворить тигровыя шкуры, а танцовщицы виноградныхъ лозъ, и получится вакханалія. Потребовалось время, чтобы понять, что не "рожки да ножки", а характеръ движенія обеспечиваетъ важность. То-тому нужно понять, — фасонъ начала, за нимъ пошли другіе...

Въ то время, о которомъ я говорю, все ни даже не предвидѣлось. Балетъ вскоренѣ въ профаретахъ, изумлялъ внутренностью, но изрутелъ отсутствіемъ жизненности. Танцы отплясывались, но не было слышности ни между движеніемъ и сюжетомъ. Балетъ былъ клиперитъ *передовитъ*, не былъ симфоническимъ *романтикомъ*. Но Петипа былъ правъ, онъ былъ Фирмонъ. И показано, что невѣдомство въ его постановкъ, да еще такое отрицательное, было ему непрятно. Но сегодня у меня въ карманѣ, какъ теперь, на отборномъ "русскомъ" языкѣ говорится, — "корректъ". Хлопаю въ ладоши. Всѣ аплодируютъ въ молчаніи:

Господа, можно сообщить группѣ Императорскаго балета, пріятнѣе для всего балета разностную вѣсть: Государю Императору благоугодно было воспитывать искусство и труды уважаемаго Маэстро Марчусонъ Петипа пожаловавшемъ его званіемъ Солиста Его Величества".

Вы не были при этомъ, — какъ жаль, представить себѣ, что произошло въ эту минуту и предвидѣлось много мнѣ послѣ того! И вотъ что было дорогаго красно въ этой малой балетной группѣ, — уваженіе къ таланту и къ труду. Петипа не любили, не любили и за заносчивость, и за пристрастность, и за суетность, но здѣсь, въ эту минуту пробивался тромъ настоящаго и до глубины искренняго восторга, и въ этомъ восторгѣ какъ-бы, — отъ самыхъ первыхъ вѣковъ, до послѣдней жалкой ученицы, — — почерпнуто то, о чемъ рѣчь въ эти часы перерѣзъ уроковъ, — "сдуу и крѣпость для проявленія ученій сего".

Его болѣзное каретно трепетало отъ восторга, полной чувствовалъ праздникъ высокой тушь. Всѣ обступили "маэстро". Сверхъ — знаменитый Кшесинскій, принцессная Трефилова, улыбчивая хонтка Преображенская, итальянцы, Гельцеръ, поскѣдняя приглашенная, любимая въ русскомъ балетѣ "гастролерша". Молоденькая, только что за годъ изъ школы выпущенная Павлова; за ней такой же сильфе - выпущенный Фокинъ. Ученицы стояли сгрупія въ своихъ скромныхъ коричневыхъ "форменныхъ" костюмчикахъ, когда онѣ подпрыгиваютъ рукъ, то видны на розовѣющихъ темныя натаскуюю природа отлыскается на работу. Среди выпускныхъ красивая смуглая, съ удивительной поволокой въ удивительныхъ глазахъ: то дѣвица Карсавина, будущая Карсавина...

Вся будущая всемірная слава русскаго балета здѣсь, еще не признанная, еще даже не самосознанная, рукоплескала своему учителю...

Ну, не будемъ терять время, — говорю вполовину — принимайтесь за "Raoe d'amour"...

Я увидѣлъ страшный, страшный по безпокойству взглядъ старика Петипа. Онъ даже что - то началъ говорить, но я успокоилъ: "Ну, ну не бойтесь. *Je sais, Monsieur Petit Pas, je sais que vous n'aimez pas que l'on assiste à la* черная работа".

И я покидаю репетиционный залъ.

Кн. Сергѣй Волконскій.

«БѢДНОСТЬ НЕ ПОРОКЪ»

Первое представленіе Пражской Группы Художественнаго Театра въ Парижѣ было посвящено "Бѣдность не порокъ" Островскаго въ постановкѣ И. Шарова пожалась новой высоой, увлекательной и театральной. Была побѣда, первую что, весьма мѣткаго была борьба. Зритель шелъ въ театръ съ предвзятыми мнѣніемъ, разводушнесть и нелюбѣемъ. Помилуйте, опять такое старье - Островскій, кучкина-сѣмодуры, "Шара дорогу — Любовь Торцовъ идетъ!", давно отжившій бытъ, давно исчезнувшіе типы! Конкурентный Художественный Театръ, о которомъ строгая строго постановлено, что онъ "себя ложитъ", что онъ "замѣсилъ тушекъ". Да еще Пражская группа — отличается "Перелной" зритель, восторгавшійся Тарповымъ и насыщавшій о Мейерхольдовскихъ чудесахъ, приготовился "на сцену къ большому раскалыу заглядуть, отворотиться и зѣвнуть".

Произошло то, чего мы меньше всего ожидали. Первый шагъ былъ не прежнетокъ старины, не отдѣлъ одряхлѣлаго искусства, а живой театръ, молодой, жизнерадостный и сильный. Вѣчно образовъ холодного совершенства — "пестрая смѣна дня: настроеній, движеній" сѣрый темнъ, напряженнѣе, какая-то общая взволнованность — качества столь не свойственныя статическому и расчетливому М. Х. Т. Отъ методовъ Станиславскаго осталось немного; за годы загранничныхъ скитаній, группа должна многомъ поперестроваться и во многомъ и пойти. И прежде всего по чистотѣ сценическихъ принциповъ, — натуральныя декораціи постановки, — столь свойственныя старинѣ, — у мальчиковъ разнообразнѣйшій и свободный. Всѣ — фотографическая "художественная" — вновь до сегодняшнихъ и сейчасъ — которыя въ М. Х. Т. спичка сегодняшнихъ и потомъ утомляли насъ, въ театрѣ замѣнены условными "стѣнами зонтъ". Отрывки скучнаго мальчиковъ — ихъ его въ спинѣ, опять въ ходъ. Игра актеровъ раскидываемъ, сонъ, ухватка кособоко, кроме отрывковъ, въ нихъ больше подлинаго творчества, чѣмъ будто они вдругъ поняли, что пишутъ, — "реальнѣе". Замѣчкорбидаетъ кулуаръ подрыкъ не сѣдуетъ, что Горюновъ Кабанихъ такъ же надъ бытомъ, какъ Чиновникъ и Нодерекъ. Наконецъ другой рисунокъ, — интересная роль Аѳрикана Савинка актеровъ Сѣровымъ. Его преувеличенный, почти карикатурный гримъ, рѣзко - выразительная грогтеска игра — всѣ преслѣдуютъ правдоподобія. Изъ сильнаго, клокоблиго старика, (Горонъ дѣлаетъ фигуру хитраго, злобнаго и почти таинственную. То же освѣщаемо отъ выразителя г. Дуванъ-Торцовъ (въ роли Гордія Торцова): онъ понимаетъ талантъ, изящнѣйшій, театрально - утрированъ: четкій, обобщенный рисунокъ, но перетрутанный поллами: сцена "перезвяжій", дрянные куски пелаемъ, — одинокъ сложенъ — отличная сценическая маска. Конкурсъ (Ардашевъ) — сжіцанъ, шумнъ и кокуцъ - отъ ноть взять кѣрн, имкоръ ужесъ и нѣтъ съ высокой ноты, вдерживать не можно на тонъ же тронѣ. У него ограниченныя средства выразительности, но пользуется онъ ими свободно и легко. Нисколько увѣренныхъ, элементарныхъ линій — и это подлинно. Менѣе удачны Любимъ Торцовъ въ исполненіи Павлова. "Сильная личность", имѣя выпуклъ расплачивай и запутанъ. Павловъ — прекрасный актеръ, создающій неожиданно Фирса въ "Вишневомъ саду" — играетъ въ замедленномъ темпѣ. Онъ такъ сжать въ горсоффектомъ "сдержанныхъ" роли. У него полуприкрытъ "нервъ" и сценически-эффектныя ситуаціи (его тенс Коротунова) дрожелъ подлинностью. Въ нарядной къ принцѣ пошлости сцены и пиньяно раскрашенныхъ фигурами — онъ одинъ въ декоратѣсъ. Остальные актеры объединены замѣчаемъ режиссера, стилемъ постановки: большая непринужденность и лѣнцо своего мѣста въ общихъ построеніи. Не слѣдъ этого лишнія и нѣтъ суеты — хорошо распредѣлены группы, мастерски сдѣланы большіе массивы (декораціи), въ которыхъ стаисеры просто упраздняны. Режиссеръ, на

48