МІРЪ ИСКУССТВА

LE MONDE ET L'ART

Сергѣй Васильевичъ Рахманиновъ

Къ пріѣзду въ Парижъ изъ Сѣв. Америки.

Revue bi-mensuelle Russe
Directeur: A. Verchcovsky
Rédaction-Administration:
24, rue Caumartin, Paris
Téléph. : Louvre 14-26.

№ 2
1 Mai 1930
ЦѢНА : PRIX : 2.50.

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES, 15, AV. MONTAIGNE

ОТКРЫТІЕ БОЛЬШОГО ВЕСЕННЯГО СЕЗОНА

Русской Оперы въ Парижѣ

(подъ управленіемъ Кн. А. ЦЕРЕТЕЛИ)

Въ субботу 17 мая 1930 г. въ 3 ч. 30 м. вечера

премьера

„Князь Игорь“

муз. Бородина

Въ новой постановкѣ А. А. САНИНА.

Въ костюмахъ и декораціяхъ по макетамъ акад. И. БИЛИБИНА.

Половецкіе танцы въ постановкѣ Мих. ФОКИНА.

Балетмейстеръ Б. Ф. НИЖИНСКАЯ.

Оркестромъ дирижируетъ Альбертъ КОУТСЪ.

Въ воскресенье 18 мая во второй разъ, во вторникъ 20 мая въ третій разъ, въ среду 21 мая въ четвертый разъ

„Князь Игорь“

Въ субботу 24 мая въ 8 ч. 30 м. веч. (первый разъ въ Парижѣ)

премьера

„ Руслань и Людмила “

муз. М. Глинки.

Въ оригинальной постановкѣ Н. Н. ЕВРЕИНОВА.

Костюмы и декораціи по макетамъ Б. ЕИЛИНСКАГО.

Танцы въ постановкѣ Б. НИЖИНСКОЙ.

Оркестромъ дирижируетъ Мишель ШТЕЙМАНЪ.

Въ воскресенье 25-го мая во второй разъ

"Руслань и Людмила"

Готовится къ постановкѣ «САДКО» по эскизамъ и рисункамъ акад. А. Н. БЕНУА, въ новой постановкѣ А. А. САНИНА, подъ управленіемъ АЛЬБЕРТА КОУТСА.

Имена участвующихъ будутъ опубликованы особо.

Хоръ — 70 чел. Балетъ — 50 человѣкъ.

Оркестръ Вальтеръ СТРАРАМЪ — 90 человѣкъ.

Директоръ-Администраторъ В. де Базили.

РУССКІЯ НОТЫ

Всѣ новѣйшія и классическія произведенія можно найти у представителя русскаго издательства М. П. Бѣляева и П. Юргенсона.

Оперы: Кн. Игорь, Садко и др.

Musique Russe, 23, rue de Liège

Фабрика балалаекъ

домбры и 7-струнныя гитары

« AU LUTH »

F. REGOUBY, 75-bis, rue Monge, Paris.

Поставщикъ на всѣ оркестры

Пианино: починка, настройка, отдача на прокатъ.

PHONOS-DISQUES

Посылка только во Францію и колоніи

АПТЕКА ДЛЯ РУССКИХЪ

Въ русскомъ районѣ Парижа.

Pharm. Centr. du Bd. de Grenelle

H. Foucher Pharm. de 1-re Classe

77, Bd. de GRENELLE, 77

Автобусы: **Y, AQ, AH.** Трамваи: 25-26

Métro: **Dupleix, La Motte-Picquet-Grenelle.** Спец. пригот. лѣкарствъ по русск. фармакопеѣ русск. провиз. Всѣ француз. и иностран. патент.средства. Обширный складъ парфюмерн. и патентован. товаровъ.

Цѣны ниже всѣхъ аптекъ.

Tél.: Ségur 11-45.

КОНДИТЕРСКАЯ **SALON DE THE**

GEORJANA

64, rue de Longchamp. Tél. Passy 82-08.

Г. Сердечнаго. Фирма осн. въ Крыму въ 1889 г. Только **«Georgiana»** сочетаетъ наивысшее качество издѣлій съ крайней умѣренностью цѣнъ. Соб. механич. сборудов. кондит. фабр.

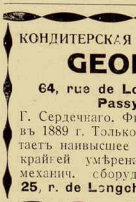
25, r. de Longchamp. Passy 05-39

Русскіе артисты

Заинтересованные въ информаціи о театральномъ рынкѣ на Востокѣ (Индія, Ява, Китай, Филиппин. О-ва) благоволятъ обращаться за справками къ А. РОГНЕДОВУ; ресторанъ «СТРѢЛЬНА»,

26, rue Baudin (ут. r. Lafayette).

Métro Cadet, Tél.: Trud. 40-15



MAGASIN UNIQUE avec des FRIGORIFIQUES MODERNES

14, rue des Mathurins, Paris (9)

Tél. : Central 57-85, Louvre 09-40.

МІРЪ и ИСКУССТВО
ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ
выходитъ въ Парижѣ 1 и 15 каждаго мѣсяца
подъ редакціей Анатолія Вершховскаго.

Редакція и Контора:
24, rue Caumartin, Paris (9)
Tél. : Louvre 14-26, 11-90.

ЦѢНА НОМЕРА:
въ Парижѣ 2 фр. 50 с.
Заграницей 3 ф. 50 с.

СОДЕРЖАНІЕ НОМЕРА :
Н. ЕВРЕИНОВЪ — «Русланъ и Людмила». Солнечный мифъ.
Бар. Н. ДРИЗЕНЪ — Литературные силуэты.
В. СВѢТЛОВЪ — Музыкальная икіосинкразія.
А. ВЕРШХОВСКІЙ — Ле шапо де Мономахъ.
ЛЮЛЛІЙ ЛЬВОВЪ — Среди художниковъ.
И. СУРГУЧЕВЪ — Торговый домъ.
В. ВАЛЬТЕРЪ — Скрипка Махонина.
Кино, мысли вслухъ. Мелочи...

Опера въ цифрахъ

Представляетъ ли себѣ широкая русская публика тѣ усилія, тотъ размахъ и тѣ матерьяльныя затраты, которыя понадобились для того, чтобы подготовить и открыть новый русскій оперный сезонъ въ Парижѣ?

Даже со стороны свѣдущихъ лицъ мы не разъ и не два слышали:

— Не успѣютъ! Немыслимо въ такой незначительный срокъ создать то, чего имѣетъ право требовать сезонъ въ Парижѣ.

О французахъ и говорить не приходится. Имъ, нужно думать, просто непонятенъ этотъ новый славянскій порывъ, работа внѣ счета часовъ, при неослабѣвающемъ напряженіи всѣхъ силъ, которыхъ потребовало новое дѣло.

Сдѣлано не только то, что увидитъ публика, но и то, цѣны чему она не знаетъ. И развѣ не пріятно слышать, какъ радуется русскій артистъ, разглядывая костюмы, ощупывая кожу сапогъ:

— Да, вѣдь, все настоящее! Ей-Богу настоящее! Не хуже Маріинскаго!..

И впрямъ, не хуже. Все дѣлается въ прокъ, съ расчетомъ на большой срокъ службы. Впрочемъ, перейдемъ къ цифрамъ, онѣ скорѣе всего обнаружатъ систему работы и размахъ ея.

На декораціи пошло свыше 8.000 метровъ холста. Дѣлаются онѣ по эскизамъ академика А. Н. Бенуа, академика Ивана Билибина и художника Бориса Билинскаго. Исполненіе самихъ декорацій занимаетъ 15 лицъ, работающихъ подъ руководствомъ дочери А. Н. Бенуа, худ. М. Н. Яковлева Кокушкина и т. д.

Въ мастерскихъ работа кипитъ безъ перерыва. По эскизамъ тѣхъ же художниковъ, подъ руководствомъ А. В. Юкиной и Е. Р. Нѣменской, при художницахъ В. Н. Поповой, А. М. Арцышевской, Вноровской и Лазаревой работаетъ свыше 50 человѣкъ. Общее наблюденіе принадлежитъ Б. В. Баратову. Приготовляется свыше 2.000 костюмовъ. Для этого требуется болѣе 2.000 метровъ парчи, бархата, шелка, сукна, холста и т. д. Однѣ краски для костюмовъ обходятся болѣе 25.000 франковъ. На двойную сумму пойдетъ всевозможныхъ украшеній въ видѣ монетъ, ожерелій, мишуры, блестокъ и пр.

Заглянемъте въ обувную мастерскую. Здѣсь все, начиная съ золотой обуви и кончая бѣлыми лайковыми кожами. Больше 800 паръ на сумму свыше 100.000 фр.

Аксессуары и бутафорія тоже занимаетъ не менѣе 20 человѣкъ, подъ наблюденіемъ художниковъ и общимъ руководствомъ Л. Ф. Комеровскаго. Здѣсь готовятся по точнымъ рисункамъ ковши посохи, щиты, мечи, скамейки и столы. Здѣсь же чудовищная голова Черномора представляющая изъ себя массивъ въ 15 куб. метровъ, и обошедшаяся съ нанесеніемъ-омъ въ 10.000 франковъ, а всего свыше 3.000 разнообразныхъ предметовъ, требующихъ свего счета и порядка. Стоимость аксессуаровъ свыше 100.000 франковъ.

***

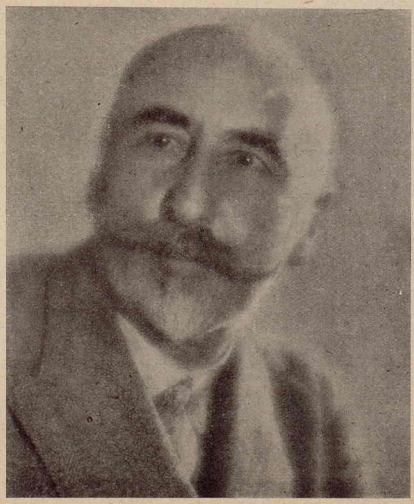
Весь огромный корпусъ театра Елисейскихъ Полей напоминаетъ неслыханнаго размѣра муравейникъ. Кипитъ работа съ солистами, подъ управленіемъ перваго дирижера театра Ковенъ-Гардена г. Коутса, и главнаго дирижера оперы въ Монако г. Шейнмана. Ближайшимъ ихъ сотрудникомъ является А. И. Лабинскій. Параллельно, въ постановкѣ извѣстнаго балетмейстера г. Б. Нижинской репетируетъ балетъ въ составѣ 45 балеринъ. Мощный хоръ, которому суждено еще разъ поразить Парижъ, руководится Д. И. Аристовымъ, въ ближайшемъ сотрудничествѣ концертмейстера г. Трофимова и состоитъ изъ 65 хористовъ.

Число солистовъ достигаетъ цифры тридцать. Административный аппаратъ состоитъ изъ 12 лицъ. Вся эта гигантская машина возглавляется главнымъ директоромъ кн. А. Церетели и директоромъ-администраторомъ В. Г. де Базили.

***

Считая составъ оркестра, въ созданіи оперы принимаетъ непосредственное участіе около 350 человѣкъ.

Таковы цифры.



Князь А. Церетели — главный директоръ Русской Оперы.

Н. Евреиновъ

„Русланъ и Людмила" — солнечный мифъ

(О ФОЛЬКЛОРНОМЪ ПРИНЦИПѢ ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ М. И. ГЛИНКИ).

Если задать вопросъ, какой основной смыслъ поэмы Пушкина «Русланъ и Людмила», — большинство отвѣтитъ, что смыслъ здѣсь заключается въ самой поэзіи, въ той поэтической и революціонной для своего времени формѣ, въ какую облекъ геніальный Пушкинъ народную сказку.

Но какой же, спрашивается, смыслъ самой этой сказки, стихотворно оформленной великимъ поэтомъ? — Смыслъ, — отвѣтитъ большинство, — въ художественномъ изложеніи приключеній сказочныхъ героевъ, которые любятъ другъ друга, ревнуютъ, колдуютъ, борятся съ врагами и съ темными силами и въ концѣ концовъ торжествуютъ надъ всѣми напастями.

Самъ Пушкинъ — скажутъ — полагалъ написанное имъ въ «Русланѣ и Людмилѣ» лишь за «временъ минувшихъ **небылицы**» (см. Посвященіе къ «Руслану и Людмилѣ»).

Такъ, приблизительно, т. е. какъ досужая фантазія, и была оцѣнена эта поэма во времена Пушкина.

Одинъ слогъ составляетъ достоинство «Руслана» — писалъ въ 1843 г. *) Кюхельбекеръ. — «Содержаніе, разумѣется, **вздоръ** — говоритъ онъ — **созданіе** ничтожно, глубины никакой». (Подчеркнуто мной. **Н. Е.**).

Въ сюжетной слабости «Руслана» упрекали Пушкина чуть не всѣ его современники. Зыковъ подчеркивалъ «бѣдность созданія «Руслана», «одинъ изъ увѣнчанныхъ — по словамъ Пушкина — первоклассныхъ отечественныхъ писателей (Карамзинъ?), прочитавъ «Руслана и Людмилу», сказалъ: я тутъ не вижу ни мыслей, ни чувствъ, вижу только чувственность». Другой «увѣнчанный писатель» писалъ по поводу «Руслана»: «мать дочери велитъ на эту сказку плюнуть». Дмитріевъ назвалъ «Руслана» «недоноскомъ пригожаго отца и прекрасной матери (музы)». Карамзинъ, во всеуслышаніе, обозвалъ пушкинскую поэму «поэмкой» и т. п. *).

Не будемъ, однако, слишкомъ строги къ этимъ критикамъ! Наука сравнительной мифологіи и фольклоръ не насчитываютъ еще и столѣтія своего развитія! А что могли понять безъ ихъ просвѣщенія всѣ эти критики Пушкина въ фантастикѣ народной сказки, послужившей сюжетомъ для его поэмы, — въ фантастикѣ, строго детерминированной міровоззрѣніемъ первобытнаго человѣка! Откуда они могли догадаться о **сокровенной сущности** такихъ несуразностей, какъ борода Черномора, которую несетъ на подушкахъ длинный рядъ араповъ! серебряная дверь, за которой, въ его скѣжныхъ владѣньяхъ, таится тропическій пейзажъ! насильственный сонъ Людмилы! Русланъ, взвивающійся въ поднебесье, держась за бороду карлика и т. п.!

Все это, конечно, по сравненію съ художественно-раціонализированными и классически обработанными поэмами Гомера, скандинавскими сагами или нашими былинами, должно было казаться, въ началѣ XIX вѣка, напрасной чепухой, дѣтскимъ лепетомъ, словомъ, «вздоромъ», какъ сказалъ Кюхельбекеръ.

Боюсь, что этотъ взглядъ на сказочныя «несуразности» «Руслана и Людмилы» не чуждъ и многимъ изъ нашихъ современниковъ, стѣсняющихся только повторять открыто въ XX вѣкѣ то, что было позволительно въ началѣ XIX-го, когда съ одной стороны, пѣтизмъ къ имени Пушкина еще отсутствовалъ, а съ другой — не было настоящаго ключа къ мнимому сказочному «вздору».

Теперь для всякаго, хоть немного искушеннаго въ сравнительной мифологіи и фольклорѣ, **вопросъ объ основномъ, первѣйшемъ смыслѣ** народной сказки о Русланѣ и Людмилѣ, послужившей содержаніемъ пушкинской поэмы, сводится къ **вопросу о ея происхожденіи.**; послѣднее же легко вскрывается въ сюжетномъ каркасѣ этой сказки, какъ **древній мифъ о Природѣ и Солнцѣ**, о годовомъ кругѣ его странствованій и подвиговъ, о побѣдѣ темной Зимы надъ свѣтлымъ Лѣтомъ (т. е. цвѣтущей Природой), о томъ, какъ ради возвращенія похищеннаго «Зимою», плѣненнаго ею и усыпленнаго «Лѣта», «Солнце» удаляется на край свѣта, отвоевываетъ тамъ свою милую («людямъ милую» Природу!), но не въ силахъ пробудить ее, пока не вернется весна и не начнется сызнова годовой круговоротъ.

Это сказанье о Русланѣ и Людмилѣ удивительно напоминаетъ въ части, касающейся Людмилы, мифъ о богинѣ **Иштаръ**, схожденье которой въ адъ символизировало обнаженіе *) и умираніе Природы, спасаемой подвижничествомъ солнечнаго посла, а въ части, касающейся Руслана, напоминаетъ вавилонскую поэму о **Гильгамешѣ**, которую долгое время ученые пытались объяснить, какъ военно - историческую легенду о жившемъ нѣкогда побѣдоносномъ героѣ **). Повидимому, въ сказкѣ о Русланѣ и Людмилѣ предъ нами сплетеніе двухъ родственныхъ мифовъ.

На самомъ дѣлѣ, никогда въ древности — какъ теперь это твердо установлено — никакого такого героя по имени «Гильгамешъ» не существовало, такъ же, какъ никогда на свѣтѣ не существовало историческаго героя по имени Русланъ или «Ерусланъ», все равно.

Все это поучительное недоразумѣнье обязано тому обстоятельству, что первобытный человѣкъ пользовался обыкновенно метафорой, переносящей понятія о человѣческихъ дѣйствіяхъ на явленія природы. Благодаря этому даже простыя описанія обыденныхъ явленій природы имѣли въ первобытномъ языкѣ двойной смыслъ: напр., — гроза, буря описывались выраженіями, соотвѣтствующими боевымъ дѣйствіямъ людей, такъ что получалось вмѣстѣ съ тѣмъ повѣствованіе о битвѣ между враждебными группами или племенами; зимнее ослабленіе дѣйствія солнца описывалось словами, означавшими болѣзнь, упадокъ, смерть человѣка и т. п. Это двойное значеніе подобныхъ описаній свойственно, какъ извѣстно, не только первобытнымъ мифамъ, но и мифамъ болѣе поздняго происхожденія *).

Какъ только мы встанемъ на такую «мифологическую» точку зрѣнія въ отношеніи поэмы Пушкина, такъ сразу же въ его «Русланѣ и Людмилѣ» многое, казавшееся вздорной, досужей фантазіей, пріобрѣтаетъ явный смыслъ.

Въ самомъ дѣлѣ! — обратите вниманіе: странствованія Руслана, начавшись лѣтомъ, когда прогремѣлъ громъ и въ «тьмѣ густой» была похищена Людмила, продолжа-

---

номера —

«Была одѣта въ эту ночь
По обстоятельствамъ точь въ точь,
Какъ наша прабабушка Ева. —
Нарядъ невинный и простой!
Нарядъ Амура и природы... и пр.

*) См. въ моей книгѣ «Азазелъ и Діонисъ» (О происхожденіи сцены въ связи съ зачатками драмы у семитовъ). Изданіе «Academia» Ленинградъ, 1924, стр. 134-140.

**) См. А. Богдановъ «Наука объ общественномъ сознаніи». Изд. «Книга» П. 1923, стр. 73-74.

*) Т. е. черезъ 23 года послѣ изданія «Руслана».

Ю. Тыняновъ «Архаисты и новаторы» изд. Прибой, 1929, стр. 140-144.

*) Въ первомъ изданіи «Руслана и Людмилы» героиня, попавъ въ царство Чер-

ются «и въ бѣлый день», и по ночамъ», пока не начинаютъ «желтѣть нивы» и —

«Съ дер-въ спадаетъ дряхлый листъ,
Въ лѣсахъ осенній вѣтръ свистъ
Пѣвицъ пернатыхъ заглушаетъ»...
Затѣмъ —

«Тяжелый, пасмурный туманъ
Нагіе холмы обвиваетъ;
Зима приближилась — Руслановъ
Свой путь отважно продолжаетъ»...

И, наконецъ, герой вторгается въ мрачныя, снѣжныя владѣнья лютаго Черномора, гдѣ —

«— ...витязь подъ горой стоитъ
Призывный рогъ, какъ буря, воетъ,
Нетерпѣливый конь кипитъ
И снѣгъ копытомъ мочнымъ роетъ».

Послѣ зимы наступаетъ бурная пора всесокрушающаго половодья, обуславливаемаго самимъ разгнѣваннымъ героемъ:

Стремится витязь по садамъ,
Людмилу съ воплемъ призываетъ,
Съ холмовъ утесы отрываетъ,
Все рушитъ, все крушитъ мечомъ —
Бесѣдки, рощи упадаютъ,
Древа, мосты въ волнахъ ныряютъ,
Степь обнажается кругомъ»...

Предъ нами промелькнули лѣто, осень, зима. Наступаетъ пора весеннихъ подвиговъ Руслана, но —

Еще далекъ предѣлъ желанной
А дѣва спитъ» .....
.....

И кто прервetъ сей дивный сонъ?

Руслановъ истекаетъ кровью, лишается силъ и умираетъ къ веснѣ, воскресая лишь подъ чарами «живой воды», какою его окропили.

Тогда лишь —

«...бодрый, полный новыхъ силъ,
Трепеща жизнью молодою,
Встаетъ Руслановъ, на ясный день
Очами жадными взираетъ».

и мчится будить дремлющую природу, то бишь, Людмилу.

«Ее спокойнаго лица
Касается рукой дрожащей...
И чудо: юная княжна
Вздохнувъ, открыла свѣтлы очи.
Казалось, будто бы она
Дивилася столь долгой ночи»...

И снова Лѣто настало въ солнцеспасаемомъ «Кіевѣ»: вернулся —

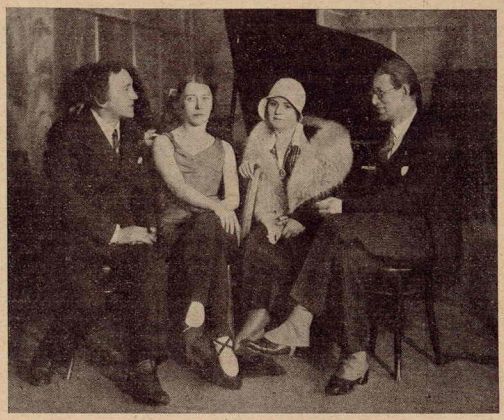
«Блистая въ латахъ какъ въ огнѣ
Чудесный воинъ на конѣ...
Струится кровь съ кольдуги мѣдной
На шлемѣ вьется борода»...

Руслановъ возвращается въ Кіевъ послѣ **годоваго** отсутствія чтобы пробудить его сна похищенную злой силой и усыпленную ею Людмилу.

Передъ нами **годовой круговоротъ Солнца,** чуть было не погибшаго въ мрачныхъ владѣньяхъ злой силы — Зимы.

Теперь становится понятной вся **символика сюжетнаго каркаса** сказки о Русланѣ, Людмилѣ и Черномора — ея главныхъ герояхъ: **Русланъ, это — Солнце, Людмила — цвѣтущая Природа (лѣто), Черноморъ — Зима.**

Это прежде всего — излюбленный въ древности мифъ о столкновеніи **Лѣта** съ **Зимой** и о **годовомъ круговоротѣ солнца,** которое, послѣ апогея своей мощи, хирѣетъ, ущербляется и замираетъ, чтобы вновь воскреснуть и восторжествовать.



Phot. Art. Emile Markovitch

Перерывъ. Н. Н. Евреиновъ съ увлеченіемъ разсказываетъ что-то г-жѣ Б. Нижинской и г-жѣ Балашевой: должно быть веселое, судя по улыбкѣ директора-администратора В. де Базили.

Мы не станемъ шагъ за шагомъ разбирать, съ этой мифологической точки зрѣнія, всѣ перипетіи пушкинскаго «Руслана»: слишкомъ много здѣсь наноснаго изъ другихъ источниковъ: — автора этой поэмы уличали во вліяніи Ариосто, Больтера, Радищева, Карамзина, Жуковскаго, Гамильтона, «Славянскихъ древностей» Попова и даже балетмейстера Дидло (сочинившаго впослѣдствіи **до** оперы Глинки — одноименный балетъ «по Пушкину *) — перечисляли, какъ мы видимъ — всякіе источники пушкинской поэмы, кромѣ **главнаго,** о которомъ мы здѣсь говоримъ: одного изъ варіантовъ древняго солнечнаго мифа.

Аналогіи Руслана - Солнца и Людмилы-Лѣта (цвѣтущей Природы) не вызываютъ, послѣ вышевыясненнаго, нашихъ сомнѣній.

Еще легче замѣтить аналогію Черномора-Зимы.

Его имя говоритъ уже само собою о тьмѣ (чернотѣ) и смерти («моръ»). Оно говоритъ также о грозномъ «Черномъ морѣ», надъ которымъ обрывалась земля, словно у «края свѣта».

*) Поэма Пушкина насквозь театральна — пишетъ Леонидъ Гроссманъ въ книгѣ «Пушкинъ въ театральныхъ креслахъ» (изд. Брокгаузъ - Ефронъ, 1926 г.). Впечатлѣніе отъ вечернято спектакля явно отталкалось на утренней работѣ поэта» (стр. 130).

Пользуюсь случаемъ поблагодарить Б. Ф. Нижинскую за цѣнное указаніе на «балетный» источникъ «Руслана», разобранный въ книгѣ Л. Гроссмана. (Н. Е.).

Въ характеристикѣ Пушкина Черноморъ — «полнощныхъ обладатель горъ», гдѣ —

«Все мертво. Снѣжныя равнины
Коврами яркими легли;
Стоятъ угрюмыхъ горъ верш...
Въ однообразной бѣлизнѣ
И дремлютъ въ вѣчной тишинѣ»...

Черноморъ у Пушкина —

Ревнивый трепетный хранитель
Замковъ безжалостныхъ дверей».

А что тамъ за дверями?

Аллеи пальмъ и лѣсъ лавровый
И благовонныхъ миртовъ рядъ,
И кедровъ гордыя вершины,
И золотые апельсины»...

Словомъ — тамъ **Лѣто,** цвѣтущее **Лѣто** полуденныхъ странъ, плѣненное Черноморомъ, которое является Людмилѣ какъ только она открываетъ, въ снѣжныхъ владѣньяхъ его, волшебную серебряную дверь.

Черноморъ — **карликъ.** Это опять таки не «вздорная» выдумка, т. к. именно карлики (Цверги) въ индо-европейскихъ сказаніяхъ имѣютъ отношеніе къ затмняющей солнце облачности («роются въ облакахъ»)* и недаромъ союзницей Черномора - карлика является Наина («naine значитъ карлица).

Въ чемъ главная сила Черномора?

Въ его неимовѣрно длинной бородѣ

Что это значитъ? Откуда взялъ Пушкинъ — а до него неизвѣстный авторъ «Руслана» — этотъ траги - комический аттрибутъ Черномора?

Изъ той же календарной мифологіи.

Извѣстно, что наши первобытные предки

*См. И. Мандельштамъ «Опытъ объясненія обычаевъ индо - европейскихъ народовъ, созданныхъ подъ вліяніемъ мифа». ч. 1, стр. 159-160.

принимали облака и тучи за шкуры животныхъ, пасущихся на небѣ, за руно или пряди волосъ разнообразныхъ духовъ, особенно же за **духовъ тьмы,** прятавшихъ за ними или окутывавшихъ этими волосами свѣтлый ликъ Солнца.

Сей благодатной бородой
Недаромъ Черноморъ украшенъ.
Доколь власовъ ее сѣдыхъ
Враждебный мечъ не перерубитъ».
Черноморъ непобѣдимъ.

Въ его чудесной бородѣ
Таится сила роковая
И все на свѣтѣ презирая —
Доколѣ борода **цѣла —**
Измѣнникъ не страшится зла».

Отсюда становится понятной символика **черныхъ** «араповъ», несущихъ бережно бороду Черномора, его угроза **«всѣхъ удавить»** своей бородою и, особенно, символика боя Руслана съ Черноморомъ: — ухватившись за его бороду (облако), Русланъ поднимается въ высь, отсѣкаетъ ее и побѣждаетъ страшнаго противника, послѣ чего —

«На шлемъ высокій
Сѣдые вяжетъ волоса».

Трудно удачнѣе представить образъ Солнца, выглядывающаго изъ-подъ облака послѣ непогоды.

Это сказанье о побѣдѣ свѣтлаго начала надъ темнымъ, доблестнаго героя надъ коварнымъ злодѣемъ, Солнца надъ Зимою, полонившей Лѣто, пришлось какъ нельзя болѣе по душѣ поэту, желавшему вышить на этой мифологической основѣ **«гражданскій мотивъ»** Добра, торжествующаго надъ Зломъ, или, что то-же — Свѣта надъ Тьмою, во имя избавленія порабощенной возлюбленной. Кто-же эта «возлюбленная» въ такомъ «гражданскомъ» аспектѣ? Это Россія. А кто Черноморъ въ такомъ случаѣ? темная косная сила, полонившая бѣдную Россію. Кто самъ Русланъ, этотъ свѣтлый герой, не щадящій силъ для благостной побѣды? — Это русскій Народъ-богатырь, которому суждено побороть мертвенную косность, охватившую насильственнымъ сномъ нашу Родину.

Что подобная **революціонная тенденція** не была чужда заданію двадцатилѣтняго автора «Руслана и Людмилы», говорятъ слѣдующія строки IV-ой пѣсни этой поэмы:

«Зачѣмъ судьбой не суждено
Моей непостоянной лирѣ
Геройство воспѣвать одно...
. . . . . .
Печальной истины поэтъ
Зачѣмъ я долженъ **для** потомства
Порокъ и злобу обнажать,
И тайны козни вѣроломства
Въ правдивыхъ пѣсняхъ обличать»..

Этотъ «гражданскій долгъ поэта» Пушкину было тѣмъ легче выполнить въ «Русланѣ и Людмилѣ», что сама мифологическая подоплека этой поэмы, представлявшая борьбу Свѣта съ Тьмой (сирѣчь Добра со Зломъ) подсказывала въ реакціонныя Николаевскія времена «свободомысленное» толкованіе данной символики. Короче говоря — мифологическая база здѣсь не только полностью обуславливаетъ «гражданскую надстройку», но чуть не цѣликомъ сливается съ нею въ сюжетномъ отношеніи. Оттого-то Пушкинъ и остановилъ свой поэтическій выборъ на этой подлинно **красно** - рѣчивой сказкѣ, гдѣ, несмотря на цѣлый рядъ **наслоеній изъ другихъ источниковъ** («Голова», Фарлафъ, Ратмиръ и пр.), основное смысловое ядро — борьба **«бѣлобога» съ «чернобогомъ»** — прощупывается очевидностью и безъ знакомства съ фольклоромъ.

На этотъ Пушкинскій сюжетъ нашъ геніальный М. И. Глинка написалъ свою безсмертную оперу, планъ которой, по его словамъ, былъ созданъ — какъ это ни странно — нѣкимъ К. Бахтуринымъ «въ четвертъ часа подъ пьяную руку», причемъ изъ Пушкинской поэмы въ либретто вошло лишь 188 стиховъ; остальные же 1050 были сочинены самимъ М. Глинкой, Марковичемъ, В. Ф. Шарковымъ, Нестоpомъ Кукольникомъ и Мишей Гедеоновымъ.*)

Несмотря на это привходящее творчество и диллетантскій наспѣхъ - сдѣланный планъ (позволяющіе какъ режиссеру, такъ и дирижеру крайне - критическое отношеніе къ либретто и, отсюда, творчески - свободное съ нимъ обращеніе) — слѣдуетъ замѣтить, что основной мифологическій каркасъ въ **операѣ** «Русланъ и Людмила» тотъ-же, что и въ **поэмѣ** Пушкина.

Начиная съ 1842 года, когда эта опера впервые увидѣла свѣтъ рампы, и до послѣдняго времени, **всѣ постановки** «Руслана и Людмилы», отличаясь большей или меньшей роскошью, декоративнымъ вымысломъ и прекрасными вокально - артистическими силами, были совершенно чужды главнаго источника этой **волшебной оперы»** (по опредѣленію Глинки), а стало быть и лишены, въ извѣстной мѣрѣ, художественно - историческаго (преимущественнаго) значенія: — мы не можемъ слѣдовать за режиссерами, не отдающими себѣ отчета въ **корняхъ** инсценируемаго ими произведенія.

Нужно ли говорить, что при **фольклористическомъ,** по преимуществу, подходѣ къ поэмѣ Пушкина, мы оказываемся во власти данныхъ, обязывающихъ совсѣмъ **къ другому принципу сценической постановки** оперы Глинки, построенной на этой поэмѣ, чѣмъ тотъ въ высокой степени проблематичный «принципъ», который примѣнялся до сихъ поръ на нашихъ оперныхъ сценахъ*) съ «фантастичностью», достойной лучшей участи.

Въ постановкѣ режиссера - фольклориста долженъ проясниться не только **народно - русскій** духъ этой музыкальной сказки, но и тотъ **мифологическій остовъ,** тотъ основной каркасъ, который послужилъ данностью для творческаго созданія этой сказки.

Если мы знаемъ, что первѣйшій смыслъ ее таится въ календарномъ мифѣ о солнечномъ круговоротѣ, начавшемся лѣтомъ (послѣ лѣтняго «солнцестоянія») — ясно, что царство Свѣтозара**) (его «гридница» съ которой начинается мѣсто дѣйствія оперы) должна включать въ тонахъ своихъ и структурѣ, символику яркой, царственной, солнечной хоромины въ противоположность царству Черномора - Зимы, окружающему пядину полоненнаго **Лѣта,** въ горной неприступности коего, рядомъ съ именемъ «Черномора», не трудно угадать «гибельный Кавказъ». (**Горный** образъ страны, гдѣ обитаетъ Зима, какъ нельзя болѣе согласенъ съ ея древнимъ олицетвореніемъ: — «зима не за горами», говоритъ русскій народъ про наступившіе холода).

Дѣйствующія лица, при фольклористическомъ толкованіи оперы Глинки, должны являть собою не просто фантастичныхъ сказочныхъ героевъ, а такихъ, въ коихъ **сквозитъ ихъ символическая сущность, ихъ мифологическая под-основа;** — они должны быть воплощеніями не только нашихъ излюбленныхъ въ сказкахъ народныхъ героевъ, (богатырей, витязей, красныхъ дѣвушекъ - красавицъ и типичной русской нечисти), но и олицетворяемыхъ ими силъ Природы (солнца «лѣта краснаго», «лютой зимы» и ихъ добрыхъ и злыхъ приспѣшниковъ).

Игра исполнителей этихъ дѣйствующихъ силъ Природы (а не «историческихъ персонажей») должна быть чужда, въ своей тенденціи, излишней индивидуализаціи создаваемаго образа **собирательнаго** по своей сущности и **эпическаго** по своему художественному значенію.

При данномъ толкованіи намъ уже нетрудно опредѣлить, въ чемъ и какъ должны быть одѣты эти символико - мифологическія дѣйствующія лица оперы Глинки и какъ понятнѣе всего представить на сценѣ свойственные имъ аттрибуты.

Напримѣръ, ясно, что на вопросъ, какого цвѣта, скажемъ, подушки, на которыхъ арапы несутъ бороду Черномора, мы должны отвѣтить — «голубого», потому что борода его символизируетъ мрачную

*) См. исторію и прекрасный разборъ оперы М. И. Глинки въ книгѣ В. Г. Вальтера «Русланъ и Людмила» СПБ, 1903, стр. 36-37.

*) Безъ особаго успѣха, какъ мы знаемъ. (См. статью В. Стасова «Русланъ и Людмила» М. И. Глинки. Къ 50-лѣтію этой оперы на сценѣ. — Ежегод. ИМП. Театровъ за 1892 г.

**) «Владиміръ-солнце» у Пушкина сознательный, обычный въ нашихъ сказкахъ, анахронизмъ.

Phot. Art. Emile Markovitch

Неутомимая работа въ Оперной студіи кипитъ... Внезапно въ царствѣ ритма смущеніе. Появляются журналисты и фотографъ. Только исключительная любезность балетмейстера Оперы г-жи Брониславы Нижинской спасаетъ положеніе. Снимокъ сдѣланъ въ самый разгаръ работы. Среди кор-де балета сама Б. Нижинская.

облачность, свойственную зимѣ, а облака появляются обычно на голубой тверди неба.

На вопросъ же, каково должно быть это самое «небо» — можно безъ труда отвѣтить, что, осыпанное звѣздами, оно, конечно, должно быть далеко отъ нашего астрономическаго о немъ представленія, приближаясь къ наивно - астрологическому, т. е. предполагающему небо населеннымъ фантастическими существами, живущими своеобразной таинственной жизнью.

Въ заключеніе можно замѣтить, что **опера** «Русланъ и Людмила» не только можетъ быть, но и должна быть въ театральномъ представленіи еще **ближе** къ своему первоисточнику, чѣмъ поэма Пушкина.

Въ самомъ дѣлѣ! — какой же другой **первоисточникъ оперы** вообще, а тѣмъ паче основанной на солнечномъ мифѣ, какъ не древнія «синкретическія игры», гдѣ была цѣлокупность обрядового хора, съ его запѣвалами, моментовъ драматико-мимическаго дѣйства, сказа, пляски и діалога!

Художественная драма, а тѣмъ болѣе музыкальная, т. е. опера — не новый организмъ въ исторіи искусства, а только эволюція древнѣйшей синкретической схемы, скрѣпленной культомъ и послѣдовательно, воспріявшей результаты всего общественнаго и поэтическаго развитія*).

Магическое начало, лежащее въ основаніи первобытной религіи, вызвало къ жизни, какъ извѣстно, и первобытное искусство; оно-же создало необходимость существованія и развитія **мимическаго танца** — а слѣдовательно и примитивныхъ формъ театральнаго искусства. Съ развитіемъ религіи, на почвѣ земледѣльческаго быта, мимическій танецъ переходитъ въ сложную пантомиму, эволюирующую въ **обрядовое дѣйство,** имѣющее предметомъ похороны зимы, вызываніе лѣта, заклинаніе его и другое магически - аграрное содержаніе, вытекающее изъ солнечнаго календарнаго мифа.*)

Отъ мимическаго танца къ обрядовому дѣйству, отъ этого послѣдняго къ музыкальной драмѣ календарно - обрядового характера, основанной на солнечномъ мифѣ, т. е. какъ разъ къ такой операѣ, какъ «Русланъ и Людмила», — таковъ въ вѣкахъ длинный путь искусства театра отъ его первыхъ дней до нашихъ.

Отнесемся-же бережно - сознательно, при постановкѣ, «Руслана и Людмилы», къ этому произведенію искусства, въ сюжетѣ котораго такъ явственно сквозитъ мифологическій каркасъ, а въ драматическомъ дѣйствѣ - синкретическая схема, скрѣпленная обрядовымъ культомъ.

При такомъ отношеніи къ первоисточнику оперы Глинки, мы должны будемъ усердно **«хореографировать»** ее не потому, что балеты Дидло имѣли большое вліяніе на творчество автора «Руслана и Людмилы, но потому, что въ этой операѣ какъ нельзя ярче отразился синкретизмъ религіозно - обрядовыхъ игръ, среди коихъ столь важное мѣсто занималъ всегда выразительный **мимическій танецъ**.

Н. ЕВРЕИНОВЪ.

*) Срав. Введеніе къ «Старинному театру въ Россіи» проф. Бѣлецкаго. Изд. В. В. Думнаго. М. 1923 г.

*) «Историческая поэтика Александра Ник. Веселовскаго» — Е. В. Аничкова. См. «Вопросы теоріи и психологіи творчества», т. 1, стр. 125.

Phot. Art. Emile Markovitch

Въ мастерскихъ Оперы работа идетъ безъ перерыва. На нашей фотографіи вороха матеріала, превращающагося въ костюмы.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ЗАМѢТКИ.

Извѣстный импрессаріо А. П. Левитовъ вскорѣ вновь выѣзжаетъ въ кругосвѣтное турнэ.

Отъ страны холодныхъ бриттовъ
До краевъ, гдѣ пылки чувства,
Удивительный Левитовъ
Возитъ русское искусство.

При ѣздѣ такой, признаться,
Мы сказать должны по чести:
Какъ искусству застояться
На одномъ и томъ же мѣстѣ?!

Импрессаріо Канъ вернулся изъ Америки.

Великій Канъ
Беретъ арканъ
И дюжину сорочекъ.
Билетъ, и вотъ
Уже плыветъ
Въ страну «богатыхъ дочекъ».
Въ Нью-Іоркѣ онъ
Возьметъ милльонъ
Безъ шума и приманокъ...
Ахъ, чортъ возьми,
Открывши «mi»
У трехъ американокъ.

Изв. импрессаріо Аржантины А. Мекель вернулся изъ кругосвѣтнаго путешествія въ Парижъ.

Раскрываю я газету
И гляжу я на картину:
По всему по бѣлу свѣту
Возитъ Мекель Аржантину.

И въ одномъ ли человѣкѣ-ль,
И въ одной ли только дамѣ,
Узнается тотъ же Мекель
Съ Аржантиной въ панорамѣ.

Въ Сингапурѣ, Гваделупѣ,
На слонахъ, пѣшкомъ и въ бричкахъ,
На земномъ на самомъ пупѣ
И у чорта на куличкахъ,

Будь то полюса равнины,
Иль пески Сахары зыбкой,
Всюду носикъ Аржантины
Рядомъ съ Мекеля улыбкой...

«НЕЗАБВЕННЫЙ АЛЕША».

Какъ-то, развернувъ совѣтскую газету, я прочелъ слѣдующее объявленіе какого-то эстраднаго генія:

...а также будетъ исполненъ репертуаръ пѣсенокъ незабвеннаго Алеши Вертинскаго»...

Въ это же время преждевременно похороненный «Алеша», онъ же Александръ Вертинскій, сидѣлъ у «Фукэ» на Елисейскихъ поляхъ и, грустно вытянувъ шею изъ пухлаго кашнэ, разглядывалъ собственаго бульдога.

И Алеша, и бульдогъ, оба, по существу были здоровыми, хорошо сколоченными существами. Но бульдожья порода, какъ и спеціальность «Алеши», требуютъ печальной мины....

Потомъ пришелъ очередной концертъ, и снова былъ переполненъ залъ, и снова цвѣты, апплодисменты, аншлагъ и... недоумѣніе импрессаріо, смущающагося унылымъ видомъ своего кліента.

А «русскій Шевалье» плетясь отъ концерта къ концерту, словно бы на собственныя похороны, ѣдетъ дальше, вытянувъ шею и завязавъ въ видѣ галстуха всю скорбь русской эмиграціи.

И бульдогъ этакимъ псомъ Дутласомъ за нимъ...

Не пойте, дѣти, печальныя пѣсенки, если не хотите сдѣлаться «незабвенными Алешами».

Будьте менѣе талантливыми и болѣе веселыми...

ПОШЛОСТЬ НА ЭСТРАДѢ.

Въ Empire-ѣ выступаютъ американки Долли и Билли. Не знаю, били ли въ дѣтствѣ Билли, но если били, то въ малой долѣ. И очень жаль.

Обѣ онѣ имитируютъ «рюски закюски», выкрикиваютъ безсмысленныя слова и прищѣпивъ длинную изъ пакли бороду изображаютъ... генерала Кутепова.

Въ чемъ остроуміе изображаемаго, догадаться трудно, и если обѣ дамы работаютъ отъ себя, а не подъ диктовку полпредства, то отпадаетъ послѣдній смыслъ этой пошлости.

АНТРЕПРЕНЕРША.

Понемногу и, кажется, незамѣтно для самой себя, М. Н. Кузнецова - Масснэ переходитъ изъ концертныхъ залъ въ залы судебныхъ засѣданій.

Послѣднее ея выступленіе, къ сожалѣнію, не вполнѣ оцѣнено.

А. Н. Вертинскій.

Къ его концерту 11 мая у Гаво.

Какъ извѣстно, почтенная антрепренерша, на предложеніе брошенныхъ артистовъ уплатить имъ слѣдуемыя деньги, воскликнула:

— Теперь я понимаю, почему въ Россіи —большевизмъ!

И всѣ смѣялись, и не нашлось никого кто бы обратилъ ея вниманіе, что вотъ именно наоборотъ:

— Потому-то въ Россіи большевизмъ и существуетъ, что благодарное населеніе никакъ не можетъ привлечь къ судебной отвѣтственности своихъ «антрепренеровъ»

ПРІѢЗДЪ В. В. БАРАНОВСКОЙ.

Изъ Берлина въ Парижъ пріѣхала артистка Художественнаго Театра Станиславскаго В. В. Барановская. Съ 1921-1927 годы артистка въ теченіе шести лѣтъ работала въ Россіи въ своей студіи, занимаясь съ молодежью. Затѣмъ снималась въ главныхъ роляхъ въ фильмахъ «Мать» и «Послѣдніе дни Петрограда». Въ Берлинѣ пріѣхала уже извѣстная нѣмецкой публикѣ. Затѣмъ была приглашена въ Прагу, гдѣ ей была поручена роль св. Людмилы въ фильмѣ «Св. Вацлавъ». Просмотрѣ этого фильма на дняхъ только состоялся въ Прагѣ. Г-жа Барановская, хорошо владѣющая французскимъ языкомъ расчитываетъ найти себѣ примѣненіе и во Франціи. Нѣмецкая пресса посвящаетъ ей не мало теплыхъ словъ.

Бар. Н. В. Дризенъ

Литературные силуэты

Съ годами память на прошлое замѣтно обостряется. То, что было неясно, получаетъ опредѣленныя очертанія, рисунокъ становится рѣзче, нагляднѣе, какъ будто кто-то навелъ на предметы увеличительное стекло, и отъ этого они стали выпуклѣе.

Вотъ почему, пока не поздно, хочется возстановить въ головѣ образы минувшаго, вспомнить отдѣльныя встрѣчи, разговоры, всегда любопытные, когда дѣло касается лицъ извѣстныхъ.

I.

А. Н. АПУХТИНЪ.

Съ А. Н. Апухтинымъ въ моей жизни я только встрѣчался, но и встрѣчи могутъ быть интересны. Въ 80-хъ годахъ издавна жила на Бассейной вдова заслуженнаго генерала, г-жа Есипова, у которой мои родители бывали запросто. Какъ женщина очень богатая, она частенько устраивала вечера, а иногда и любительскіе спектакли. Апухтинъ зналъ ее еще правовѣдомъ младшаго класса и до конца дней своихъ сохранилъ съ ней дружескія отношенія.

Однажды Есипова задумала разыграть отдѣльныя сцены изъ «Горе отъ ума», и Апухтинъ охотно взялся за роль Фамусова. Этотъ спектакль памятенъ мнѣ съ двухъ сторонъ. Во-первыхъ, со стороны игры Апухтина. Я многихъ Фамусовыхъ видалъ въ жизни В. Н. Давыдова въ Александринскомъ театрѣ; Макшеева — въ Московскомъ Маломъ, наконецъ,, К. С. Станиславскаго — въ Московскомъ Художественномъ. Всѣ они были болѣе или менѣе хороши, но ни одинъ изъ нихъ не переставалъ быть **актеромъ,** и ни одинъ изъ нихъ не олицетворялъ настоящаго **барина.** Апухтинъ былъ именно бариномъ, бариномъ съ головы до ногъ, всѣми своими жестами, манерой разговаривать, носить костюмъ, держаться на сценѣ и т. д. Это свойство особенно бросалось въ глаза въ сравненіи съ другимъ исполнителемъ, покойнымъ Н. П. Карабчевскимъ въ роли Чацкаго. Въ Карабчевскомъ подкупала его красота, мужественность, прекрасный голосъ, но въ смыслѣ внѣшняго облика, онъ былъ интеллигентомъ обыкновеннаго типа, немного выше другихъ, но все же интеллигентомъ, какихъ много встрѣчалось въ русскомъ образованномъ обществѣ. Нужно сказать, что играли они оба съ большимъ подъемомъ, а Карабчевскій-Чацкій въ послѣднемъ монологѣ блеснулъ такими нотками, которымъ, вѣроятно, позавидовалъ бы заправскій актеръ.

Во-вторыхъ, этотъ спектакль ознаменовался инцидентомъ, о которомъ много говорили въ салонѣ г-жи Есиповой и надъ которымъ больше всего трунилъ самъ виновникъ инцидента — Апухтинъ. Извѣстно, что онъ былъ необыкновенно толстъ и что этотъ недостатокъ причинялъ ему въ общежитіи много неудобствъ и иногда вызывалъ довольно непріятныя траги-комическія осложненія. Такъ, въ данномъ случаѣ, онъ однажды пріѣхалъ на репетицію въ извозчичьей каретѣ и, выходя изъ нея... застрялъ на полпути. Выскочившій изъ парадного подъѣзда швейцаръ оказался не въ состояніи вызволить толстяка, и потребовалось вмѣшательство дворника и лакея Есиповой, которые зашли съ другой стороны и, легонько подталкивая сзади Апухтина, въ концѣ концовъ освободили его изъ плѣна. Повторяю, надъ этимъ своимъ уродствомъ самъ поэтъ много смѣялся, а иногда и очень удачно острилъ. Припоминаю два довольно ходкихъ въ то время анекдота:

Однажды Апухтинъ прогуливался по Лѣтнему Саду, когда навстрѣчу ему попалась няня съ малолѣтнимъ ребенкомъ. Ребенокъ, увидя приближавшагося къ нему толстяка, забился въ юбку няни и спросилъ чуть дыша:

— Няня, няня, что это: человѣкъ или **нарочно?**

По увѣренію Апухтина, онъ самъ успокоилъ ребенка:

— Нарочно, милый, нарочно, — сказалъ онъ, — не бойся!

Другой разъ ему пришлось ѣхать въ Александро - Невскую Лавру съ Модестомъ Ильичемъ Чайковскимъ, братомъ композитора. Карета опять-таки оказалась мало вмѣстительной, и Чайковскому пришлось буквально забиться въ уголъ.

— На обратномъ пути будетъ много легче! — серьезно сказалъ Апухтинъ.

— Почему? — робко спросилъ Чайковскій.

— А какъ же! Вѣдь мы въ Лаврѣ «животъ свой Богу предадимъ»!

Одно время Апухтинъ живетъ въ № 10 по Милліонной улицѣ, противъ Марсова поля, занимая небольшую квартиру по rez-de-chaussé.

Я хорошо знакомъ съ домовладѣлицей старушкой М. А. Прокоповичъ - Антонской и сравнительно часто у нея бываю. Она очень строгая хозяйка и не всегда довольна своимъ знаменитымъ жильцомъ.

— Послушайте, что онъ у меня надняхъ натворилъ, — добродушно повѣствуетъ она. — У меня первый этажъ занимаетъ статсъ-дама госпожа Х. Особа чопорная и привыкшая встрѣчать большое уваженіе со всѣхъ сторонъ. Вчера вечеромъ она меня желаетъ видѣть по важному дѣлу. Принимаю. Гостья моя взволнована. «Помилуйте, говоритъ, когда бы я ни вышла утромъ прогуляться, у раскрытаго окна стоитъ вашъ поэтъ, и совершенно голенькій, въ чемъ мать родила. Я въ ужасѣ! Некуда дѣться! Впору прямо съѣхать съ вашей квартиры!» Что мнѣ остается дѣлать? Прошу А. Н. придти ко мнѣ поговорить. Является. Такъ и такъ, неужели, говорю, нельзя выбрать другое время, чтобы разгуливать въ такомъ видѣ? А онъ совершенно спокойно: «А зачѣмъ она на меня смотритъ? Прикажите ей на меня не смотрѣть. Вотъ и все». Такъ же М. А. Прокоповичъ - Антонская горько жалуется, что «пріемы» Апухтина тревожатъ его сосѣдей. Гости у него засиживаются до пѣтуховъ, музицируютъ, поютъ. Чуть ли не это обстоятельство единственная причина, почему нашъ поэтъ скоро переѣзжаетъ на другую квартиру и разстается съ Милліонной.

Кстати, о пріемахъ Апухтина, вѣрнѣе о его «салонѣ». Мнѣ не приходится его посѣщать, но о немъ много мнѣ разсказываетъ А. П. Соломонъ, бывшій директоръ Александровскаго лицея. Въ сущности, кружокъ Апухтина очень интимный, включаетъ только его друзей, въ томъ числѣ Петра, Модеста и Анатолія Чайковскихъ, Г. П. Карцова, А. А. Давыдова и пр. Если что Петербургъ знаетъ объ этомъ кружкѣ, то по тѣмъ поэтическимъ и сатирическимъ импровизаціямъ, которыя тамъ фабрикуются. Такъ, напримѣръ, довольно популярна (среди мужской молодежи) забавная азбука, предназначенная, какъ говорятъ въ публикѣ, «дѣтямъ старшаго возраста» и... совершенно неудобная для печати. Обыкновенно она заключается въ двухъ строфахъ, изъ коихъ одна совсѣмъ приличная, а другая (наиболѣе остроумная) абсолютно нецензурна. Зато вполнѣ прилична и допустима для печати шуточная сказочка о томъ, какъ «Отставной козы барабанщикъ женился на Зги, которую не видать и какъ обставлена была эта свадьба». Если не ошибаюсь, сказочка въ свое время была напечатана въ одномъ изъ сатирическихъ журналовъ, но затерялась среди вороха такого рода матеріаловъ и, конечно, благополучно забыта. Воспроизвожу ее, насколько позволяетъ мнѣ память.

Итакъ, отставной козы барабанщикъ женится на зги-которую не видать. Свадьба, разумѣется, роскошна. На женихѣ надѣтъ «тришкинъ кафтанъ», а голову украшаетъ «шапка-невидимка». Невѣста наряжена много лучше. Во-первыхъ, бѣлье ея сдѣлано изъ «желѣзно - дорожнаго полотна», шею украшаютъ «перлы остроумія», а на головѣ «цвѣты краснорѣчія».

Въ церковь брачующихся везутъ «туруссы на колесахъ». Весь путь освѣщенъ «антоновымъ огнемъ». Вѣнчаютъ ихъ два священника: «поп-рыгунъ» и попугай», а пѣвчіе поютъ по «дипломатическимъ нотамъ». На свадьбу пріѣзжаетъ много именитыхъ гостей, въ первую очередь: «Принц-инъ» и Граф- инъ». Изъ Англіи являются: «Сэръ-тификатъ» и сестра его «Мис-тификація», кромѣ того, «Мис-сисипи» и «Мис-сури». Изъ Испаніи «Дон-де же не прійдеши», изъ Ирландіи «Мак-лакъ», изъ Германіи— «Фон-арь» и Фон-танъ»; изъ Польши — «Пан-талонъ», «Пани-кадило» и развеселая «Пани-хада» изъ Франціи должна была пріѣхать «Маркиза для оконъ», но ее... «повѣсили».

Для обѣда была приготовлена «ума-палата». Во время обѣда играли «бубны за горами». Самъ по себѣ обѣдъ былъ необыкновенно удаченъ. Вотъ его меню: на закуску — «выѣденное яйцо», «горькая рѣдька», «соль земли» и «соль супружества», «сыръ-боръ» и «сыръ-дарья», сиръ transit gloria mundi и, наконецъ, «икра-савица». Два супа на выборъ: «суп-ружество» и «суп-остатъ». На жаркое: «мокрая курица», «гусь лапчатый» и «телячьи нѣжности». Изъ дичи — «судьба индѣйка». За обѣдомъ пили «квасной патріотизмъ», «вино-вата-ли я», а къ десерту потребовали «чаю воскресенія мертвыхъ». Вотъ еще были необыкновенные фрукты: «плоды просвѣщенія» и «яблоко раздора». Послѣ свадьбы молодые и ихъ гости разошлись «на всѣ четыре стороны».

А. П. Соломонъ утверждалъ, что въ составленіи этой сказочки А. Н. Апухтинъ принималъ непосредственное участіе.

II.

Я. П. ПОЛОНСКІЙ.

Стоитъ мягкая, снѣжная петербургская зима. Десять часовъ вечера. Къ большому коричневому дому, что на углу Знаменской и Бассейной, подходятъ пѣшеходы и останавливается много извозчиковъ. Сегодня «пятница» Полонскихъ и, по обыкновенію, ждутъ массу гостей. Въ швейцарской, гдѣ снимаютъ верхнюю одежду настоящее столпотвореніе вавилонское. Пальто, шубы, бурнусы давно уже кладутъ куда попало, лишь бы имъ нашлось какое-нибудь мѣсто. Полонскіе живутъ на шестомъ этажѣ и лифта къ нимъ нѣтъ (домъ старый), поэтому подымаются по лѣстницѣ, не спѣша, по дорогѣ обмѣниваясь новостями. Уже на третью площадку доносится сверху гулъ десятка голосовъ. Подумаешь — пчелиный улей! Въ самой квартирѣ двери настежь, и это понятно: прислугѣ нѣкогда постоянно ихъ отворять и затворять для множества посѣтителей. По своему составу квартира Полонскихъ рѣзко дѣлится на двѣ половины. Первая (самая интересная) принадлежитъ хозяину. Это его кабинетъ и одновременно пріемная. Ее обыкновенно обволакиваетъ синеватый дымокъ сигары которую Яковъ Петровичъ почти не выпускаетъ изо рта. Самъ поэтъ сидитъ за письменнымъ столомъ, напротивъ двери и облокотившись лѣвой рукой о костыль правой привѣтствуетъ своихъ гостей. Видъ его большей частью разсѣянный, а рука подолгу задерживаетъ руку гостя. Одно время мы съ нимъ довольно часто переписывались, что отнюдь не мѣшаетъ, рекомендуя меня однажды А. Н. Майкову, сказать ему какъ ни въ чемъ не бывало:

— Милый Аполлонъ, позволь тебѣ представить моего молодого друга, барона... барона... послушайте, какъ ваша фамилія?

Впрочемъ, эта разсѣянность служитъ источникомъ всевозможныхъ анекдотовъ.

Въ концѣ 80-хъ годовъ, Я. П. засѣдаетъ въ Литературно - Театральномъ Комитетѣ при Императорскихъ Театрахъ. Для автора, читающаго свое произведеніе Комитету, присутствіе Полонскаго сплошная мука. Онъ его постоянно кофузитъ неожиданными вопросами. Положимъ, пьеса заключается въ романѣ нѣкоего Ивана Петровича съ Маріей Ивановной. Въ 3 дѣйствіи романъ переходитъ въ драму. Иванъ Петровичъ грозитъ застрѣлиться. Вдругъ вопросъ Я. П.:

— А кто такой Иванъ Петровичъ?

Чтеніе прерывается. Немного озадаченные члены Комитета (между ними Д. В Григоровичъ, П. И. Гнѣдичъ, А. А. Потѣхинъ) стараются успокоить автора и въ то же время объяснить Полонскому экспозицію пьесы. Затѣмъ чтеніе возобновляется. Подходятъ къ 5 акту, къ развязкѣ Марья Ивановна, разочаровавшись въ своей любви къ герою, рѣшаетъ покинуть его домъ. Моментъ высшаго напряженія. И въ эту минуту опять коварный выпадъ Я. П.:

— А кто такая Марія Ивановна?

Вторая половина квартиры Полонскихъ занята молодежью. Ею всецѣло владѣетъ дочь Я. П., Наталья Яковлевна (впослѣдствіи г-жа Елачичъ), соединяющая въ своемъ будуарѣ товарищей своего брата по Училищу Правовѣдѣнія, студентовъ Университета, подругъ - барышень и т. д. Эта половина сливается съ первой только за чайнымъ столомъ, которымъ руководитъ жена поэта, Жозефина Антоновна (отличная скульпторша) и который, кстати сказать, не убирается цѣлый вечеръ. Обыкновенно за чайнымъ столомъ происходятъ любопытные разговоры, а частенько угощаютъ еще и пѣніемъ и музыкой (Н. Я отличная піанистка). Какъ сейчасъ вижу въ столовой Полонскихъ цѣлую плеяду нашихъ прославленныхъ писателей-художниковъ.

Вотъ маленькій, щупленькій, съ лицомъ профессора-педагога, А. Н. Майковъ, вотъ рослый и плечистый, настоящій русскій богатырь, гр. А. А. Голенищевъ-Кутузовъ вотъ въ позѣ вѣщаго кудесника и ветхозавѣтнаго пророка, Вл. С. Соловьевъ вотъ съ фигурой стараго подъячаго (поныя»), Д. В. Аверкіевъ и пр. и пр. Многіе литераторы, естественно, рады повстрѣчать здѣсь своихъ издателей и критиковъ и съ ними переписываться. Ф. Н. Бергъ, издатель «Русскаго Вѣстника», обыкновенно, разсказываетъ содержаніе ближайшей книжки своего журнала, благообразный старецъ Н. Н. Страховъ тихо бесѣдуетъ съ маленькимъ и юркимъ В. В. Чуйко, извѣстнымъ переводчикомъ классиковъ. А вотъ громовымъ басомъ («совсѣмъ іерихонская труба», протестуетъ Полонскій) покрываетъ другіе голоса неистовый В. В. Стасовъ. Онъ только что открылъ новыя строфы изъ посмертнаго наслѣдія Мусоргскаго и не можетъ допустить, чтобы это событіе не было оповѣщено тотчасъ всему міру...

А 26 декаря, день св. Іакова, очередная «Пятница» обыкновенно пріурочивается къ тезоименитству Я. П. Здѣсь уже буквально «весь Петербургъ» съѣзжается на уголъ Знаменской и Бассейной. Кого только тутъ нѣтъ! Скромный студентъ въ потертомъ сюртукѣ и важный Членъ Государственнаго Совѣта и Министръ. А вечеромъ здѣсь стоялъ дымъ коромысломъ. Безсмѣнная Мина, горничная и экономка Полонскихъ, сбивается съ ногъ: всѣхъ обласкать, всѣхъ накормить.

Однажды, я только вхожу къ Я. П., какъ Н. Я. мнѣ радостно шепчетъ на ухо:

— А. Г. Рубинштейнъ объщалъ пріѣхать. То то будетъ наслажденіе!

Рубинштейнъ дѣйствительно пріѣхалъ, но вотъ насчетъ наслажденія... Судите сами! Дѣло въ томъ, что знаменитый піанистъ оказался въ этотъ день въ ударѣ и не заставилъ себя долго просить. Кто не слыхалъ А. Г., тотъ не можетъ себѣ представить его мощи. По образному выраженію А. Ѳ. Кони, это былъ настоящій «король фортепіано». Однако, вѣроятно есть предѣлъ всякому генію. Часъ безостановочной игры, особенно въ условіяхъ сравнительно небольшой столовой ,было, повидимому, совершенно достаточно для случайной аудиторіи. Но Рубинштейнъ игралъ два часа, два съ половиной, безъ единой передышки. Онъ очевидно, игралъ больше для самого себя, совсѣмъ забывъ, гдѣ находится и какого рода слушатели ему внимаютъ. Очень понятно, что спустя полтора часа столовая почти опустѣла и среди публики оставались только наиболѣе рьяные поклонники артиста. Самъ Полонскій былъ немножко смущенъ ретивостью А. Г.

— Я обожаю красавицу Неву, говорилъ онъ, кутаясь въ свой пледъ (ему почему то постоянно было холодно), но не люблю, когда она выходитъ изъ береговъ и люди спасаются бѣгствомъ. Сегодня Рубинштейнъ превратился въ бушующую стихію!

Милый Яковъ Петровичъ! Онъ не могъ придумать болѣе поэтическаго сравненія!

БАР. Н. В. ДРИЗЕНЪ.

Анатолій Вершховскій

„Ле шапо де Мономахъ"

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Отъ русскаго быта, отъ русской исторіи, вообще, отъ всего русскаго, мы, какъ извѣстно, оторвались. Собственно говоря, неизвѣстно даже — кто мы такіе. Обре, не обре, а хлопотъ съ нами много.

Радости же никакой.

Поэтому, писать сценарій по русскимъ источникамъ считаю несвоевременнымъ. Пишу по источникамъ французскимъ. Ежели въ чемъ-либо поскользнусь, да простятъ мнѣ французскіе коллеги.

Значитъ, еще не достаточно офранцузился. Или не слишкомъ отруссился.

Съ нами Абель Гансъ и Сирочкинъ пророкъ его! Музыка, играйте польку-кокетку!...

ШАПКА МОНОМАХА.

1.

Падаетъ снѣгъ, заглушаемый поющимъ за экраномъ хоромъ имени царя Александра Македонскаго. Подъ «Стеньку Разина» зритель видитъ великую княгиню Ватрушку Ивановну, которая, закутавшись въ шеншиля, мчится на тройкѣ и держитъ на рукахъ незаконнаго ребенка. Крупныя славянскія слезы катятся изъ загадочныхъ глазъ на роскошный кокошникъ. Въ обледенѣвшей бородѣ ямщика режиссеръ показываетъ загадку стомилліоннаго русскаго народа. Но тройка все мчится, перескача то Кавказскій массивъ, то матушку Волгу и уже приближается къ Уральскому хребту. У хребта громкій окликъ: Р-р-р-р!... (фильмъ звуковой) останавливаетъ тройку. Въ парадномъ мундирѣ, съ нагайкой на-голо, генералъ Федоровичъ не дремлетъ и требуетъ пакетъ. Ватрушка Ивановна становится на одно, а потомъ на оба колѣна. Но Федоровичъ ничего не хочетъ, кромѣ пакета. Вообще, или пакетъ, или пожизненныя каторжныя работы. Тогда ямщикъ предлагаетъ свою жизнь. Тогда Ватрушка Ивановна вынимаетъ ожерелье съ шапки извѣстнаго Владиміра де Мономахъ. Федоровичъ еще колеблется. Тогда Ватрушка вынимаетъ бутылку водки, и Федоровичъ, конечно, не выдерживаетъ и береть. Тройка мчится дальше. Ямщикъ идетъ въ каторгу. Федоровичъ уходитъ пьянствовать съ цыганками въ монмартрскихъ кабачкахъ хребта (Уральскаго).

Тройка мчится. Снѣгъ падаетъ.

II.

Ямщикъ въ каторгѣ вышиваетъ кіевскимъ крестомъ полотенце. Вышветъ крестъ и перекрестится. Но, въ общемъ, полотенце, конечно, одинъ предлогъ, а заговоръ назрѣваетъ. Во главѣ его становится дочь надзирателя, цыганка Заза, пресытившаяся ласками стараго, безсильнаго режима. Приръзавъ папашу, она высоко поднимаетъ полотенце съ большимъ кіевскимъ крестомъ. Революціонеры по поясъ въ снѣгу идутъ за ней.

Порабощенные народы стекаются одинъ за другимъ. Проходитъ пятнадцать лѣтъ.

III.

Въ Петербургѣ падаетъ снѣгъ. Съ фронта прибѣгаютъ два матроса и одинъ солдатъ. На ихъ лицахъ славянская растерянность. Они привезли телеграмму отъ генерала Федоровича. Въ телеграммѣ написано:

«Все потеряно.
Спасайте шапку де Мономаха.
Федоровичъ».

Царь прячетъ телеграмму въ карманъ шубы, потому что влюбленъ въ знатную иностранку, графиню, имени которой никто не знаетъ (но это — Заза!). Балъ въ полномъ разгарѣ. Министры мажутъ сапоги икрой. На окраинахъ столицы выстрѣлы. Подходятъ революціонеры съ Кавказа. Телеграммы приходятъ crescendo. Тогда Ватрушка Ивановна рѣшительно идетъ въ будуаръ и призываетъ царя принять на себя командованіе знаменитыми городовыми. Но царь, конечно, не слышитъ. Онъ не отрываясь смотритъ на ожерелье предстоятъ незнакомки и узнаетъ наслѣдіе предковъ. Тогда, видя, что все потеряно, Заза (это была она!) выбѣгаетъ въ придворную залу и высоко поднимаетъ ожерелье. Министры крестятся и становятся на колѣни. По залу проносится фатальное славянское «Авось!...»

IV.

Революціонеры врываются во дворецъ и, конечно, обнимаютъ придворныхъ дамъ и убиваютъ министровъ. Во главѣ ихъ молодой человѣкъ въ маскѣ. У дверей царскаго будуара стоитъ сѣдая Ватрушка Ивановна и цѣлится изъ пистолета въ загадочную маску. Тогда молодой человѣкъ срываетъ маску. «Троцкій!...», кричатъ министры (тѣ, которыхъ не убили). «Сынъ!» кричитъ Ватрушка Ивановна, узнающая въ немъ своего незаконнаго младенца. Всѣ понимаютъ, что режимъ обреченъ и дальше итти некуда.

Въ своемъ будуарѣ послѣдній царь, шатаясь, подходитъ къ портрету Мориса Ростана и задумчиво говоритъ ему:

— Морисъ, извините, но вы были правы!...

Снѣгъ падаетъ N-i-k-ch-e-v-o!....

АНАТОЛІЙ ВЕРШХОВСКІЙ.

Н. А. Лисенко

8-го апрѣля состоялся обѣдъ - гала въ честь Наталіи Андреевны Лисенко, извѣстной кинематографической артистки, — гордости рускаго экрана.

Н. А. по окончаніи школы художественнаго театра въ Москвѣ, дебютировала на амплуа инженю — у Корша, гдѣ она, послѣ блестящаго дебюта, очень скоро пріобрѣла большое имя. Приблизительно къ 14-му году относятся и первыя ея выступленія на экранѣ въ фирмѣ Ермольева, гдѣ она съ первыхъ же фильмовъ завоевываетъ имя лучшей кинематографической артистки въ Россіи.

Въ Парижѣ Н. А. играетъ вмѣстѣ съ Мозжухинымъ въ цѣломъ рядѣ фильмъ, изъ которыхъ отмѣтимъ «Проходящія тѣни», «Пылающій костеръ», «Кинъ», «Афиша» и т. д.

Благородство облика, филигранная тонкость игры, чуждая всякой неестественности и вычурности — выгодно отличаютъ Н. А. отъ другихъ «киноведетъ». Къ сожалѣнію, въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ Н. А. Лисенко хвораетъ острымъ ревматизмомъ, что заставило ее долгое время лежать въ постели и даже отсутствовать на вечерѣ 8-го апрѣля. Въ настоящее время Н. А. проходитъ курсъ леченія въ Дакосѣ, и, по отзыву врачей, должна основательно поправиться.

Не можемъ обойти молчаніемъ то рѣдкое единодушіе, съ которымъ всѣ киносты откликнулись на призывъ почтить своимъ присутствіемъ этотъ вечеръ. Мы замѣтили среди присутствовавшихъ почти всѣхъ французскихъ товарищей по искуству Наталіи Андреевны.

Изъ русскихъ были: Н. А. Данилова, Владиміръ Гайдаровъ, А. Гурвичъ, Діана Каренъ, Вѣра Немчинова, Обуховъ, Мэри Костъ, Шахатуни, Ольга Блажевичъ и др.

Редакція «Міра и Искусства» шлетъ нашей талантливой артисткѣ свои лучшія пожеланія.

Валеріанъ Свѣтловъ

Музыкальная идіосинкразія

Отказъ физическаго организма отъ усвоенія того или иного вещества, какъ извѣстно, называется въ медицинѣ «идіосинкразіей». Однако, кромѣ физической существуетъ еще и духовная идіосинкразія. Такимъ явленіемъ страдаютъ, начиная съ Америкѣ, французы по отношенію къ музыкѣ Чайковскаго. И явленіе это очень интересно, особенно, конечно, для насъ, русскихъ, мирно завоевавшихъ Европу своимъ музыкальнымъ творчествомъ.

Когда С. П. Дягилевъ собирался поставить въ парижской Операѣ «Спящую Красавицу» онъ, съ обычной своей предусмотрительностью и знаніемъ публики, сталъ подготавливать общественное мнѣніе и критику къ воспріятію Чайковскаго. Онъ самъ, покойный Л. Бакстъ и здравствующій И. Стравинскій печатали статьи, въ которыхъ умно и тактично старались «реабилитировать» нашего національнаго композитора.

Но, на одной изъ репетицій «Спящей Красавицы» оркестръ Оперы отказался играть, заявивъ дягилевскому дирижеру, что эта музыка годится для «Фоли Бержеръ» и совершенно недостойна оперна-го оркестра. Нужна была авторитетная «интервенція» самого Дягилева и директора Оперы, чтобы объяснить музыкантамъ что «синдикальныя права» не даютъ имъ права ни вмѣшиваться въ репертуаръ, театра, ни критиковать исполняемое произведеніе.

Русская музыка въ большомъ почетѣ въ Франціи. Наши симфоническіе и оперные композиторы — Бородинъ, Римскій-Корсаковъ, Мусоргскій, Глазуновъ, Лядовъ. Стравинскій, Прокофьевъ и множество другихъ исполняются безпрестанно въ концертахъ и на сценахъ, но остракизмъ Чайковскаго остается непоколебимымъ. Чайковскаго любятъ и цѣнятъ въ Германіи, Англіи, Америкѣ; но Франція упорно его не признаетъ.

Какія же этому странному явленію причины?

Французъ отъ русской музыки (какъ, впрочемъ, и отъ всякой иностранной) требуетъ, прежде всего, «экзотизма»; въ русскихъ композиціяхъ — выраженія «славянской души», этой пресловутой «âme slave», даже часто независимо отъ цѣнности музыкальной фактуры и оркестроваго облаченія. Но, по вкоренившемуся недоразумѣнію, упорно усвоенному вслѣдъ за критикой и публикой, эту славянскую душу онъ видитъ только въ византизмѣ, оріентализмѣ, и всякомъ другомъ экзотизмѣ, который исторически инфильтрировался въ русскій музыкальный фольклоръ. Что можетъ быть, однако, болѣе «русскаго», какъ безпредметная тоска Чайковскаго? Но вотъ, если сантиментализмъ Шумана, романтизмъ Шопена, вериз'мъ итальянцевъ, тевтонизмъ Вагнера, всетаки же усвояются французами, какъ національный элементъ, то полная безпредѣльной печали музыка Чайковскаго остается недоступной французской душѣ.

Въ этой идіосинкразіи немаловажную роль играетъ, конечно, современный снобизмъ парижскаго меломана, снобизмъ, какъ это ни парадоксально, перешедшій въ традицію. Казалось, эти понятія должны бы исключать другъ друга. Но французъ неумолимо консервативенъ въ усвоенныхъ имъ традиціяхъ и привычкахъ: поэтому снобизмъ переходитъ у него съ чрезвычайной легкостью въ традицію и рутину. И тутъ никакая пропаганда ничего не поможетъ.

«C'est du pire Massenet», кто-то сказалъ однажды про музыку Чайковскаго. И эту глупость безконечно и на всѣ лады повторяютъ сейчасъ всѣ «уважающіе» себя знатоки и любители музыки.

Усиліями нѣкоторыхъ музыкантовъ, съ легкой руки Дягилева, всетаки же, продолжается въ Парижѣ пропагандированіе Чайковскаго среди французской музыкальной публики.

И. Стравинскій посвятилъ его памяти (въ 35-лѣтнюю годовщину смерти композитора) балетъ «Поцѣлуй Феи», инспирированный музой Чайковскаго. Онъ шелъ съ успѣхомъ въ антрепризѣ Иды Рубинштейнъ.

Дирижеръ Ренэ Батонъ, единственный кажется, французъ, любящій Чайковскаго, ставилъ нѣсколько разъ на программу (въ «Концертахъ Паделу») его «Шестую Симфонію» («Патетическую»).

И вотъ какую по-истинѣ дикую рецензію заслужило это произведеніе, которое такъ высоко цѣнилъ геніальный интерпретаторъ Чайковскаго, Артуръ Никишъ. Не стоило бы упоминать объ этой рецензіи, если бы ее написалъ какой-нибудь маленькій критикъ. Но она принадлежитъ очень извѣстному музыкальному писателю Роберу Дезарно. Поэтому любопытно и назидательно привести ее въ дословномъ переводѣ:

«Отказываюсь понимать, — пишетъ критикъ — ту нѣжность, которую такъ упорно проявляетъ Ренэ Батонъ къ «Патетической» Чайковскаго. Еще лишній разъ я выслушалъ эту симфонію, которая именуетъ себя патетической. Она отвратительна; она вульгарна; она низменна. Тема въ 4/4 — тошнотворной плоскости. Знаменитая фраза въ 5/4 («Allegro con grazia». **В. С.**) — звуковой слизнякъ жирный, тяжелый и гнусный. Тематическая разработка? Какая невѣроятная бѣдность! Правду сказать, она не существуетъ. Никакой интересной трансформаціи: фразы переходятъ отъ одного инструмента къ другому, но эти, напередъ предугадываемыя прогулки, ихъ не освѣжаютъ. Весь свой «динамизмъ», весь свой ритмическій порывъ, весь свой «пафосъ» Чайковскій выражаетъ негодной болтовней и розовой водицей. Это вызываетъ отвращеніе». Комментаріи къ этому отзыву излишни.

Я не буду говорить о крайне неудачной попыткѣ импрессаріо П. Сироты поставить «Пиковую Даму», сдѣланной годъ, кажется, тому назадъ въ театрѣ «Gaîté Lyrique».

Для «реабилитаціи» Чайковскаго выборъ «Пиковой Дамы», по-меньшей мѣрѣ, неостороженъ. Опера эта непомѣрно длинна для нетерпѣливаго француза, озабоченнаго не пропустить послѣдняго метро; она чересчуръ романтична; она написана въ аріозномъ стилѣ, или даже скорѣе въ «романсовомъ»; въ ней почти нѣтъ хоровыхъ ансамблей (отъ русскихъ хоровъ парижанинъ восторженно сходитъ съ ума). Я уже не говорю о постановкѣ, которая была настоящимъ покушеніемъ съ негодными средствами.

Въ одной американской газетѣ напечатаны воспоминанія пѣвицы Анны Мейчикъ, исполнявшей партію «Графини» въ «Пиковой Дамѣ», поставленной еще до войны въ нью-іоркскомъ «Метрополитэнъ Опера Хаузъ», подъ управленіемъ знаменитаго вѣнскаго дирижера Густава Малера, нынѣ покойнаго. «Малера раздражали на репетиціяхъ исполнители, которые пассивно воспроизводили Чайковскаго, но, кажется, раздражалъ и самъ Чайковскій т. е. его партитура, не всюду отвѣчавшая творческимъ вкусамъ дирижера - композитора. Малеръ вообще не стѣснялся съ авторами, даже съ такими, какъ Бетховенъ. Но творческіе порывы Малера, иногда причудливые и странные, иногда просто геніальные по мощи и красотѣ, нашли свое выраженіе въ актѣ «игорнаго дома» въ «Пиковой Дамѣ»: онъ насытилъ эту сцену такой кошмарной, безумной атмосферой, что сердце сжималось отъ ужаса. Въ аріи «Графини» онъ потребовалъ безумнаго ускоренія темпа, тогда какъ эта арія взята Чайковскимъ изъ старинной оперы Гретри «Ричардъ, Львиное Сердце» характеръ которой совершенно исключаетъ такой темпъ. Какимъ-то чудомъ на спектаклѣ сочетались эти двѣ трактовки! Спектакль прошелъ съ большой помпой».

Музыка Чайковскаго не есть музыка описательная, какъ, напр. «Шорохъ Лѣса» (у Вагнера), ни звукоподражательная, какъ напр., «Пасификъ» Онеггера, или «Стальной Скокъ» (2 актъ) Прокофьева, а музы-

ка туманныхъ настроеній и тонкихъ душевныхъ эмоцій. Поэтому передача этихъ деликатнѣйшихъ переживаній доступна лишь дирижерамъ геніальнымъ, какъ Никишъ или Малеръ, обладающимъ органической способностью проникаться духомъ такого эмоціональнаго композитора, какъ Чайковскій. Ренэ Батонъ, при всей его любви къ «Патетической», не въ состояніи вывявить эту тонкую эссенцію настроенія безпредметной тоски и особаго пафоса, пронизывающихъ «Шестую Симфонію». Онъ дирижеръ формально корректный, не способный увлечь слушателя въ таинственныя сферы одухотвореннаго творчества.

Мнѣ кажется, въ этомъ весь неуспѣхъ Чайковскаго во Франціи. Если бы Никишъ продирижировалъ «Шестой» въ Парижѣ то весь снобизмъ французской публики улетучился бы, какъ дымъ.

Конечно, «оркестръ» Чайковскаго устарѣлъ, сравнительно съ оркестромъ Римскаго - Корсакова и еще болѣе — съ оркестромъ Стравинскаго. Но развѣ оркестръ Бетховена не устарѣлъ еще болѣе значительно? Но развѣ отъ этого Бетховенъ потерялъ свою музыкальную цѣнность? Конечно, мелодія Чайковскаго иногда не очень высокой фактуры и примитивно разработана, но, вѣдь, и у такого гиганта, какъ Бетховенъ, есть слабыя вещи (напр. «Прометей»). Судить же композитора нужно не по его немощамъ, а по творческимъ взлетамъ, по той эмоціональной атмосферѣ, которую онъ создаетъ. Но нужно, чтобы равные ему по таланту художники - дирижеры умѣли возсоздавать эту атмосферу. Средними же спектаклями и концертными только корректными демонстраціями нельзя вылечить музыкальной идіосинкразіи французовъ къ Чайковскому.

Чайковскому придется, можетъ быть долго ждать геніальнаго интерпретатора его лирическихъ вдохновеній, который реабилитируетъ его у французской публики.

ВАЛЕРІАНЪ СВѢТЛОВЪ.

В. Вальтеръ

О скрипкѣ Махонина

Въ «Послѣднихъ Новостяхъ» (18 апрѣля) Ѣ. Шлецеръ напечаталъ статью, въ которой онъ отрицательно отнесся къ инструменту, изобрѣтенному Махонинымъ: «мнѣ кажется, пишетъ Шлецеръ, что Махонинская скрипка можетъ получить нѣкоторое примѣненіе въ оркестровомъ ансамблѣ... но получить значеніе сольнаго инструмента и конкурировать съ обычной скрипкой она никогда не сможетъ».

Я держусь противуположнаго взгляда на изобрѣтеніе Махонина и думаю, что нашимъ читателямъ будетъ интересно знать, на чемъ же основывается такое различіе во взглядѣ на такое конкретное явленіе, какъ скрипка.

Какъ получается звукъ на нормальной скрипкѣ? Смычокъ приводитъ въ колебаніе струны; струны передаютъ эти колебанія подставкѣ; отъ подставки колебанія переходятъ на верхнюю деку скрипки, и именно отъ свойствъ этой деки и зависятъ главнымъ образомъ качества скрипки: итальянскіе инструменты потому имѣютъ такія высокія качества, что мастера прошлыхъ временъ (16-го и 17-го вѣковъ) знали секретъ выбора и обработки дерева и умѣли придать верхней декѣ ту форму, которая и дѣлаетъ изъ нея наилучшій резонаторъ. Колебанія верхней деки передаются черезъ воздухъ нашему уху.

Махонинъ удалилъ этотъ резонаторъ: его скрипка не имѣетъ ни верхней, ни нижней деки (такъ называемая нѣмая скрипка), и звуки, извлекаемые изъ нея смычкомъ, чрезвычайно слабы и лишены тембра. (Обертоны отсутствуютъ). Соединивъ такую скрипку съ тѣмъ аппаратомъ, который примѣняется въ TSF, Махонинъ превращаетъ еле слышанныя колебанія струнъ въ электромагнитныя волны, усиливаетъ ихъ помощью трехъ электрородныхъ лампъ до любой степени силы, съ помощью мембраны haut-parleur-а превращаетъ эти электромагнитныя волны обратно въ воздушныя, и получаетъ звукъ. Этотъ звукъ напоминаетъ тѣ звуки, которые получались въ аппаратахъ Теремина и Мартено, ибо происхожденіе ихъ такое же. Но у Теремина и Мартено электро - магнитныя волны получались приближеніемъ и отдаленіемъ руки отъ аппарата, вслѣдствіе чего техника игры должна была оставаться примитивная.

Махонинъ же сохраняетъ полностью технику игры скрипача, но даетъ ему при этомъ такія преимущества, которыя и сдѣлаютъ, по моему мнѣнію, скрипку Махонина побѣдительницей на эстрадѣ. Во-первыхъ, звуку можетъ быть придана любая степень силы; во вторыхъ, комбинаціями трехъ электрородныхъ лампъ и другими способами можно получить разные тембры звука, до сихъ поръ не слыханные, тембры не скрипичные, но удивительной, новой красоты.

Въ связи съ такими качествами скрипки Махонина самая игра артиста должна будетъ измѣниться. Сила звука дана ему электричествомъ и малѣйшія измѣненія въ нажимѣ смычка съ удивительной легкостью регулируютъ эту силу. Освобождается большой запасъ психической энергіи, который будетъ теперь тратиться на духовную сторону исполненія. Я много игралъ на скрипкѣ Махонина и не нахожу словъ, чтобы передать то наслажденіе, которое испытываешь, получивъ возможность нюансировать звукъ въ силѣ, нѣжности и яркости въ такой степени, какъ это невозможно на самомъ лучшемъ Страдиваріусѣ.

Въ инструментѣ Махонина не слѣдуетъ искать тѣ чарующія качества, которыя мы привыкли слышать, когда играетъ хорошій скрипачъ на Страдиваріусѣ. Это новые звуки, имѣющіе свою собственную прелесть, звуки, отнюдь не механическіе, а съ особой яркостью отражающіе индивидуальность артиста.

Изобрѣтеніе Махонина создаетъ въ скрипичномъ искусствѣ такой же переворотъ, какой былъ созданъ Кристофори въ 1711 году, когда этотъ мастеръ изобрѣлъ во Флоренціи молоточный механизмъ для фортепіано. Я увѣренъ, что въ сравненіи съ клавесиномъ и клавикордомъ (струны приводятся въ колебанія цѣпляющимъ перышкомъ) тогдашнее молоточное фортепіано тоже казалось грубымъ и мертвымъ. Однако, клавесинъ оказался сданнымъ въ архивъ, а молоточное фортепіано царитъ на эстрадѣ и въ домашней музыкѣ.

Мнѣ не понятно, почему различіе въ тембрѣ разныхъ регистровъ Махонинской скрипки вызываетъ такое непріятное чувство въ психикѣ Шлецера, что именно изъ за этого различія онъ категорически отрицаетъ достоинства этого инструмента для сольнаго исполненія. Вѣдь и нормальная скрипка имѣетъ различные регистры: лучшая похвала скрипкѣ, когда говорятъ: «ея басокъ звучитъ, какъ віолончель». Но, кромѣ того, Махонинская скрипка родилась такъ недавно — 17-го марта этого года, и передъ нею безконечныя возможности совершенствованія.

ВИКТОРЪ ВАЛЬТЕРЪ.

Настоящая статья г. Вальтера печатается въ дискуссіонномъ порядкѣ **Ред.**

СОНАТНЫЙ ВЕЧЕРЪ МАРІИ А ПРАДЬЕ И ТИНЫ МАНТЕЙФЕЛЬ.

Въ программѣ стояли: прекрасная вторая соната Шумана (ре миноръ), къ сожалѣнію, столь рѣдко исполняемая и соната Шуберта (ре-мажоръ), закончившая вечеръ; въ серединѣ двѣ сонаты современныхъ авторовъ: соната недавно скончавшагося Сванъ Эннеси (фа-мажоръ) и Альфреда Кульмана (ми миноръ).

Артистки прекрасно сыгрались и исполненіе Шумана и Шуберта доставило слушателямъ истинное наслажденіе. Отмѣчу большой красивый тонъ скрипачки и нѣжное туше піанистки особенно въ піано.

Сонаты Эннеси и Кульмана обѣ имѣли очень хорошій успѣхъ.

В. В.

Борисъ Лазаревскій

Синяя шубка

Посвящается **Monsieur Emile Haumant.**

Пожалуй, это самый интересный кварталъ въ Парижѣ.

Если остановиться на углу бульвара Огюстъ Бланки и посмотрѣть вправо, то видно, какъ трепещетъ французскій флагъ надъ тяжелыми воротами тюрьмы «Санъ», а налѣво — ясно обозначаются хоть и не глухія, но такія же крѣпкія и безнадежныя ворота сумасшедшаго дома для женщинъ, во имя св. Анны. За тюрьмой, еще черезъ кварталъ, бульваръ Араго, гдѣ на разсвѣтѣ мосье Дейблеръ гильотинируетъ своихъ клієнтовъ, что, впрочемъ, случается не чаще одного раза въ годъ. Если же отъ этого бульвара вернуться назадъ и пройти всю улицу Гласьеръ, то недалеко будетъ и кладбище.

Въ центрѣ всѣхъ этихъ полезныхъ учрежденій, на той же улицѣ Гласьеръ, для удобства, помѣщалось самое полезное: русская столовая, гдѣ за четыре франка можно сытно, а иногда и вкусно поѣсть.

Столовая только называлась русской, обильныя порціи и дешевизна притягивали сюда не однихъ представителей Россіи и Славянства; случалось видѣть здѣсь и китайцевъ, и грековъ, и особенно французовъ, которымъ очень нравится борщъ, — они называли его: «soupe au choux»; сваренный на мясѣ и украшенный, за крохотную доплату, сметаной, онъ бывалъ не только вкусенъ, но и питателенъ.

По общественному положенію посѣтители столовой представляли собою, какъ поется въ православной церкви: «и всѣхъ, и вся»... Отъ профессора и генерала до послѣдняго босяка, мечтающаго перепродать нѣсколько граммовъ кокаина. И отъ пьяной бабы и коммуниста до миловидной слушательницы Сорбонны. Такая же разница была и въ костюмахъ: отъ элегантнаго жакета и до буквально невыносимыхъ болѣе отрепьевъ.

Впрочемъ, въ стѣнахъ столовой помѣщалось еще, безусловно отрадное, явленіе: крохотная книжная торговля и при ней библіотечка, которую завелъ бывшій желѣзнодорожный машинистъ, человѣкъ таинственный, но добрѣйшій.

Но я не собираюсь, да мнѣ и не по силамъ, описывать моихъ соотечественниковъ питавшихся въ этой столовой, здѣсь нуженъ авторъ «Записокъ изъ «Мертваго Дома» и «Бѣдныхъ Людей».

Меня гораздо болѣе интересовали французы.

По сравненію съ Петербургомъ и Москвою, въ Парижѣ почти нѣтъ нищихъ, но тутъ ихъ можно было встрѣтить двухъ-трехъ, не больше, и въ столовой, и на улицѣ.

До смерти не забуду глубокаго старика, совсѣмъ глухого, съ лицомъ, похожимъ на маску Поля Верлэна. Говорили, что когда-то этотъ старикъ былъ выдающимся математикомъ. Оборванный и тихій, онъ спрашивалъ только борщъ и макароны. Если же приходилъ совсѣмъ безъ денегъ, то молча ждалъ, пока кто-нибудь изъ посѣтителей не догадается потребовать для него на два франка легюмовъ. Накормить его всегда бывало пріятно и потомъ наблюдать, какъ онъ, уходя, уже гораздо тверже, шаркалъ по асфальтовому полу остатками обуви. Старикъ являлся сюда съ мѣсяцъ, а затѣмъ исчезъ. И еще пріятнѣе было видѣть, какъ каждая изъ трехъ кельнершъ столовой, подавала ему особенно вѣжливо: и задумчивая полька, мадамъ Мадлэнъ, и могучая фигурой, но сердечнѣйшая русская женщина, мадамъ Женя, и даже всегда болтливая и веселая мадамъ черная Розэ съ папиросой въ углу рта.

По числу кельнершъ и за кассой сидѣли, поочередно, три человѣческихъ души: Татьяна Самойловна, молчаливый Алексѣй Андреевичъ и еще болѣе молчаливый, серьезно глядѣвшій черезъ пенснэ Борисъ Адамовичъ. Каждый изъ нихъ готовъ былъ прійти на помощь и словомъ, и дѣломъ не только глухому старику, но и всякому подходившему къ кассѣ, занѣдомому пьяницѣ, немало перепортившему крови администраціи.

Время отъ времени Борисъ Адамовичъ идетъ лично на кухню и отдаетъ распоряженіе, послѣ бросаетъ нѣсколько словъ своей молоденькой женѣ, француженкѣ Марсель, о которой можно сказать, что она «стройна, какъ тополь кіевскихъ высотъ» и работаетъ здѣсь съ особеннымъ удовольствіемъ, нарѣзая кусочками мясо и напѣвая какую-нибудь парижскую пѣсенку. Мнѣ всегда казалось, что эта женщина больше, чѣмъ всѣ министры, понимала драму русскихъ бѣженцевъ.

Вотъ и все, что я могу сказать объ этой столовой, иначе пришлось бы написать цѣлую книгу и не маленькую.

Повторяю, соотечественниковъ я зналъ со всѣми ихъ радостями и гадостями, французы же и француженки были непонятнѣе, и потому интереснѣе.

На углу бульвара Огюстъ Бланки и улицы Гласьеръ, иногда стояла печальная женская фигура неопредѣленныхъ лѣтъ; она никогда не просила вслухъ, а боязливо протягивала дрожавшую и лѣтомъ, и зимой руку и опускала глаза. Можетъ быть, поэтому ее и называли мадамъ Желэ и еще говорили, будто она выпущена изъ больницы св. Анны, какъ совсѣмъ тихая.

Я замѣтилъ, что русскіе подавали ей чаще, чѣмъ французы. Получивъ нѣсколько монетъ, мадамъ Желэ сейчасъ же покупала хлѣба и колбасы изъ конскаго мяса, возвращалась на свое мѣсто и ѣла тутъ же на улицѣ. Несомнѣнно, она знала о близости русской столовой, гдѣ за тѣ же деньги можно было получить горячую и гораздо лучшую пищу, но, вѣроятно, стѣснялась своего манто, потертаго, съ бахромой на рукавахъ. Однако, сидѣло оно на ней не мѣшкомъ, и, какъ будто, когда-то было куплено не въ плохомъ магазинѣ.

Какъ-то въ дождливый день, я съ великимъ удивленіемъ, услыхалъ, что мадамъ Желэ, ни къ кому не обращаясь, произнесла цѣлую фразу:

— Есть много несчастныхъ женщинъ, но изъ нихъ самая несчастная, вѣроятно, я.

Я далъ ей франкъ. Она даже не наклонила головы, и только губы ея прошептали:

— Мерси.

Я пошелъ дальше. Но по дорогѣ думалъ не о мадамъ Желэ, а о той красавицѣ Марьяннѣ, съ которой большой французскій художникъ Роти, за десять франковъ сдѣлалъ профиль... Этотъ профиль украсилъ и украшаетъ милліарды французскихъ кредитокъ. Марьянна была символической фигурой Франціи, а умерла нищей, въ маленькомъ городѣ Крезо въ ноябрѣ мѣсяцѣ 1929 года, конечно, потому, что не посмѣла даже напомнить, кѣмъ она была.

Казалось, есть какая-то параллель между мадамъ Желэ и Марьянной.

Въ первые годы бѣженства я самъ хорошо зналъ, что такое нужда и какъ она сковываетъ языкъ. Впрочемъ и въ этотъ день мой бумажникъ былъ почти пустъ, и какъ слѣдуетъ я пообѣдалъ только благодаря Татьянѣ Самойловнѣ. Когда нѣтъ денегъ, никогда не жаль отдать одинъ франкъ или проѣхалъ въ метро въ первомъ классѣ, такъ проситъ славянская душа, — она многаго не понимаетъ, но многое чувствуетъ и видитъ.

Какъ разъ въ этотъ день, когда я вернулся домой, хозяйка отеля сказала мнѣ, что приходилъ почтальонъ, который разноситъ деньги, и, не заставъ меня, придетъ завтра.

Весь я повеселѣлъ.

Также не каждый разъ, но довольно часто я встрѣчалъ на улицѣ Гласьеръ совсѣмъ юную дѣвушку - мидинетку, въ синей шубкѣ. Подруги называли ее по имени: Одетъ.

Была она очень хорошенькая и нѣжная, но уже съ наглыми глазами и всегда не шла, а бѣжала, безъ шляпы, низко наклонивъ свою тщательно завитую головку. Бѣжала и щебетала и смѣялась, какъ будто безъ всякаго повода, и, видимо, командовала своими двумя пріятельницами, бѣжавшими съ ней рядомъ, точно пристяжныя возлѣ коренника. На многихъ фабрикахъ на обѣдъ дается всего одинъ часъ, и поэтому спѣшить было почти необходимо, и онѣ спѣшили, но Одетъ успѣвала на ходу кому-то подмигнуть, бросить острое словцо семнадцатилѣтнему парню въ кепкѣ и съ папиросой въ зубахъ, или шарахнуться въ сторону при видѣ дамы, похожей на копну сѣна. Безъ всякаго повода я думалъ о ней: «Ходитъ птичка весело по тропинкѣ бѣдствій, не предвидя отъ сего никакихъ послѣдствій». Такъ же, навѣрное, бѣгала когда-то и мадамъ Желэ.

Послѣ встрѣчи съ Одетъ я вернулся домой; мнѣ подали письмо изъ Россіи, наполненное ужасомъ и тоскою культурнаго человѣка, вынужденнаго жить милостыней, которой никто не подавалъ.

И обожгло оно надолго. И пришло въ голову, что тамъ не рядовой и почти святой человѣкъ ѣстъ хуже и рѣже, чѣмъ мадамъ Желэ.

Ее не было видно уже болѣе недѣли.

Но на слѣдующее утро я еще издали замѣтилъ ея коричневое манто и протянутую руку, въ которую я положилъ пятьдесятъ сантимовъ, сдѣлалъ это не изъ жалости, а чтобы увидѣть, какой будетъ результатъ.

На возвратномъ пути я мадамъ Желэ не увидѣлъ, но зато сейчасъ же за угломъ встрѣтилъ уже давно жившаго въ Парижѣ и разыскивавшаго меня друга. Мы очень обрадовались, былъ онъ веселъ, здоровъ и съ большими, съ моей точки зрѣнія, деньгами. Вмѣстѣ мы провели чудесный вечеръ.

Пробѣжало еще нѣсколько ничѣмъ не замѣчательныхъ, но не плохихъ дней.

Въ воскресенье, когда я шелъ обѣдать, меня чуть не сбила съ ногъ вылетѣвшая какъ пожарная команда, изъ-за угла Одетъ. Она быстро стремилась впередъ, распахнула свою синюю шубку и позвякивала двумя бутылками пива, за которыми ее послали, вѣроятно, папа и мама. Совершенно умышленно задѣла меня плечомъ и зазвенѣла дальше.

Я почувствовалъ себя какъ послѣ короткаго, но непріятнаго кошмара. Затѣмъ до вечера никуда не выходилъ, а ложась спать, съ нѣкоторымъ злорадствомъ думалъ: «Ну, вотъ и никакого несчастья и не случилось».

Полѣзъ въ боковой карманъ пиджака за портсигаромъ и убѣдился, что потерялъ картъ д-идантитэ. А это такое «удовольствіе», которое стоитъ дороже денегъ, ибо кромѣ новой платы еще необходимо многократное хожденіе по всѣмъ полиціямъ и комиссаріатамъ.

Съ тѣхъ поръ, завидѣвъ синюю шубку, я началъ переходить на другую сторону улицы. Во мнѣ всегда сидѣлъ экспериментаторъ и, какъ-то, минуя мадамъ Желэ, я нарочно ничего ей не подалъ и всетаки, въ тотъ же день, увидѣлъ свой разсказъ напечатаннымъ по-французски, за который слѣдовало получить гонораръ.

Однажды лѣтомъ я разсказалъ о своихъ наблюденіяхъ человѣку, въ мудрость котораго вѣрилъ. Мы медленно возвращались изъ столовой, и я внимательно слушалъ его объясненія:

— Видите ли, у этой самой мадамъ Желэ, несомнѣнно, въ прошломъ было много личнаго счастья... Почему, когда? Мы съ вами этого не знаемъ и никогда не узнаемъ, но такъ же несомнѣнно, что вся порція отпущеннаго ей судьбой благополучія — не использована и кусочки опредѣленнаго ей счастья теперь получаетъ всякій, кто окажетъ ей хоть какое-нибудь вниманіе.

Я не совсѣмъ понялъ его мысль и предложилъ зайти въ ближайшее бистро и тамъ, за кружкой холоднаго пива, поговорить.

Зашли .

Однако, я не услышалъ ничего новаго. Послѣ пива пріятель перешелъ въ шутливый тонъ и заговорилъ совсѣмъ иначе:

— Вѣроятно, есть такой законъ равновѣсія въ распредѣленіи благъ земныхъ. Одинъ всегда живетъ за счетъ другого. На этомъ основано повѣріе о веревкѣ повѣшеннаго. Вотъ вамъ и все, и, въ этой области, я ни черта больше не знаю... А что касается этой синей шубки, встрѣчи съ которой вы такъ боитесь, и говорите, что она, какъ птичка, которая «ходитъ весело по тропинкѣ бѣдствій, не предвидя отъ сего никакихъ послѣдствій», — такъ это —пустяки: два-три совпаденія и больше ничего. Конечно, сейчасъ она представляетъ собой воплощенное личное счастье и, какъ магнитъ, притягиваетъ кусочки чужого.

Онъ потребовалъ вторую кружку пива, выпилъ сразу половину съ большимъ наслажденіемъ, затѣмъ тряхнулъ головой и еще добавилъ:

— Да, такъ все это пустяки, а не пустяки то, что въ іюлѣ мѣсяцѣ весь Парижъ похожъ на раскаленную печь и вся душа рвется хоть на полмѣсяца куда-нибудь на берегъ Марны, къ зелени... И вотъ я добился, что мой патронъ далъ мнѣ отпускъ и даже съ сохраненіемъ содержанія. Завтра вечеромъ уѣзжаю, а когда вернусь, тогда поговоримъ объ этихъ вещахъ какъ слѣдуетъ, хотя ужъ очень мало знаетъ нашъ мозгъ, подсознательное знаетъ больше.

Я хотѣлъ еще что-то сказать, но въ это время въ бистро вошла съ двумя пустыми бутылками Одетъ, не въ синей юбкѣ, а въ розовомъ, черезчуръ короткомъ платьѣ, — метнула въ нашу сторону взглядъ и попросила владѣльца наполнить ея бутылки изъ-подъ крана.

Я вдругъ потерялъ даръ рѣчи. Мой спутникъ не зналъ въ лицо Одетъ и посмотрѣлъ на меня съ нѣкоторымъ недоумѣніемъ. Я продолжалъ молчать и только когда она исчезла, произнесъ:

— А знаете, кто была эта дѣвчонка?

— Кто?

— Одетъ — синяя шубка.

— Ну, и что же изъ этого слѣдуетъ?

— А то, что сегодня или завтра случится какая-нибудь гадость.

— Да бросьте отравлять себѣ жизнь!

Я улыбнулся и постарался перемѣнить разговоръ. Прощаясь, мой пріятель сказалъ:

— Всетаки желаю вамъ всякихъ благъ. Значитъ, уже не увидимся, я пока своего адреса не знаю, но напишу его вамъ, а вы мнѣ непремѣнно отвѣтьте, случилась ли съ вами какая-нибудь непріятность, или нѣтъ? Всетаки, это интересно...

Я обѣщалъ, и мы разошлись въ разныя стороны.

Однако, до самаго вечера я испытывалъ какую-то напряженность, но до конца дня и даже на слѣдующій день все обстояло благополучно, настолько, что я даже имѣлъ возможность пообѣдать не на Гласьеркѣ, а въ хорошемъ французскомъ ресторанѣ и вернулся домой въ чудесномъ настроеніи духа, улыбался и говорилъ самому себѣ: «А, дѣйствительно, все на этомъ свѣтѣ пустяки», и мысленно уже сочинялъ письмо, которое напишу пріятелю.

И вдругъ получилъ отъ него городское:

— «пневматичку». Разорвалъ конвертъ и прочелъ слѣдующее:

«Чортъ бы побралъ вашу синюю шубку, вообразите, заболѣлъ мой замѣститель, и уѣхать мнѣ никакъ нельзя. Хотѣлъ вамъ сказать лично, но вы почему-то не явились къ обѣду. Такъ что, мой другъ Горацію, до свиданія и всего только до завтра, въ русской столовкѣ».

БОРИСЪ ЛАЗАРЕВСКІЙ.

Поллій Львовъ

Среди художниковъ

Въ галлереѣ Colette Weil на рю Ла-Боэси — выставка Бориса Григорьева. Уже два года прошло со времени его послѣдней выставки въ Парижѣ, и за эти два года Борисъ Григорьевъ успѣлъ совершить большое путешествіе по Южной Америкѣ. Онъ пересѣкъ Атлантическій океанъ, по Панамскому каналу переплылъ въ Пасификъ, и, спустившись къ югу, на нѣсколько мѣсяцевъ, почти на цѣлый годъ, обосновался въ столицѣ Чили — Сантіаго, приглашенный туда въ Академію Художествъ.

Вдохновенную душу художника онъ раскрывалъ передъ своими учениками — и экзотическій Сантіаго встрепенулся въ спорахъ и битвахъ, которыя закипѣли вокругъ пониманія того, что такое искусство художника.

Но Борисъ Григорьевъ и подъ небомъ Южной Америки былъ, прежде всего, художникъ и только художникъ, и среди шумѣвшихъ вокругъ него споровъ онъ продолжалъ свое творчество. Въ прогулкахъ по Сантъ - Христобалю, высящемуся надъ Сантіаго, онъ создавалъ плѣнительную сюиту вдохновенныхъ акварелей, какъ бы содержащую въ себѣ пѣснь о природѣ этого южно - американскаго края. Въ Тагуа-Тагуа — у чилійскаго озера, по преданію, поглотившаго архаическій араукансій городокъ—онъ писалъ на холстахъ свои чилійскіе пейзажи. Спустившись дальше къ предверью Огненной Земли, на озерѣ Лангихуэ, онъ запечатлѣлъ грозное дыханье вулкановъ Озорно и Кальбуккс. И, конечно, какъ обычно, его часто призывали и въ Чили, быть и художникомъ - портретистомъ: онъ создалъ здѣсь не одинъ портретъ, — по преимуществу, дѣтей.

Послѣ Чили была Аргентина и огромный успѣхъ его выставки въ Буэносъ-Айресѣ. Послѣ Аргентины — Уругвай, и такой же успѣхъ въ Монтевидео. Здѣсь онъ написалъ изумительный портретъ дочери уругвайскаго художника Карлоса Ализериса. Музеи Сантіаго, Буэносъ-Айреса, Монтевидео украшаютъ отнынѣ картины нашего русскаго Бориса Григорьева.

Возвратившись во Францію, Борисъ

Берисъ Григорьевъ: Портретъ дѣвочки-уругвайки.

COLLECTION CARLOS ALISERIS.

Григорьевъ въ теченіе всей этой зимы работалъ у себя въ мастерской въ Канъ-сюръ-Меръ, на берегу Средиземнаго моря. Тотъ путь къ живописи, въ полномъ подчиненіи стихіи цвѣта, который съ особенной силой обозначился въ его творчествѣ два года тому назадъ, и теперь все дальше и дальше впередъ увлекаетъ его. Отъ «сюжета», отъ композиціи на заданныя, часто «литературныя» темы, онъ отказался окончательно. И вотъ передъ нами — его пейзажи Средиземноморія, его цвѣты, его натюрь-морты. Въ его пейзажахъ и цвѣтахъ какъ бы пылаетъ непосредственное чувство художника, отъ французскихъ «импрессіонистовъ» воспринявшаго даръ очарованія натурой, въ его натюрь-мортахъ — передъ нами болѣе сложныя построенія и концепціи, уводящія насъ къ строгому искусству старинныхъ мастеровъ. И на всемъ печать огромнаго виртуознаго мастерства.

***

Изъ другихъ русскихъ выставокъ въ Парижѣ отмѣтимъ, прежде всего, только-что закрывшіяся выставки Артемова и О. Браза. Артемовъ — молодой художникъ — показалъ чудесныя скульптурныя декоративныя панно (изъ дерева). Этотъ молодой художникъ - скульпторъ - рѣзчикъ работаетъ уже много лѣтъ во Франціи, на Корсикѣ, и Корсикой навѣяна большая часть темъ его интересныхъ композицій. Его выставка, можетъ быть, не замѣченная въ должной мѣрѣ русскими парижанами — радостное для насъ, русскихъ, событіе.

О. Бразъ — авторъ извѣстнаго портрета Чехова, показалъ во второй половинѣ апрѣля свои акварели, посвященныя запечатлѣнію Новгорода. Было отрадно увидѣть наши русскія мѣста записанными съ натуры еще совсѣмъ недавно (въ 1926 году). Новгородъ весною передъ нами на нихъ отображенъ во всей своей непосредственной реальности, безхитростно и искренне.

И впереди въ Парижѣ еще рядъ русскихъ выставокъ: 2 мая открываются выставки: у Гиршмана — Н. Милліоти, въ «Галлери де Франсъ» — Б. Билинскаго (скоро въ Театрѣ Елисейскихъ Полей мы увидимъ его декоративное оформленіе «Руслана и Людмилы», которую ставитъ «Русская Опера въ Парижѣ»).

ЛОЛЛІЙ ЛЬВОВЪ.

Возвращеніе къ старому

Въ связи съ все увеличивающейся модой и увлеченіемъ звуковыми и говорящими фильмами, и съ необходимостью во что бы то ни стало снабжать европейскій рынокъ картинами европейскаго производства — дабы остановить потокъ американскихъ фильмъ, который вотъ вотъ прорветъ хрупкую плотину и ринется въ Европу, какъ это было до изданія закона о контингентѣ, европейскіе продуценты стали лицомъ къ лицу передъ разрѣшеніемъ вопроса о снабженіи своего рынка своими фильмами. И вотъ тутъ, явилась дилемма: гдѣ взять нужный матеріалъ: сдѣлать большую «картину — сложно, трудно, длительно и дорого. Большой полнометражный фильмъ занимаетъ при самой спѣшной работѣ не менѣе трехъ мѣсяцевъ, а со всѣми странными версіями, стоитъ не менѣе трехъ милліоновъ. За это время американцы съ ихъ первоклассной организаціей и работоспособностью накрутятъ не три, а десять полнометражныхъ фильмъ во всѣхъ своихъ студіяхъ.

Американская студія теперь — настоящая Вавилонская башня: гдѣ въ одномъ и томъ же ателье вы слышите англійскую рѣчь, — въ ночные часы — мягкій французскій говоръ, а отъ зари— до обычныхъ рабочихъ часовъ—музыку итальянскаго діалекта, гдѣ въ другомъ ателье—по сосѣдству— въ одни часы работы — вы уловите характерный берлинскій діалектъ, а въ другіе — испанскіе «карамба», или польскіе «проше пана». Въ стремленіи своемъ противостоять этому потоку американскаго фильма, европейскіе продуценты вспомнили старое: обратились къ короткометражному фильму, родившемуся въ колыбели великаго нѣмого и выросшаго постепенно изъ одной «катушки» или «бобины» въ двѣ, три, шесть, восемь — «бобинъ».

Короткометражный фильмъ или «скетчъ», какъ его теперь называютъ, требующій максимумъ четыре-пять дней съемки, а слѣдовательно, двѣ недѣли — съ подготовительной работой до выпуска готоваго фильма — пришелъ, какъ спасеніе. Въ настоящее время — нормальная длина «скетча» — одна (350) и до двухъ (600-700) бобинъ, въ которую входитъ и пѣніе, и музыка и діалогъ.

Стоимость такого «скетча» въ большинствѣ случаевъ инсценирующаго или модную пѣсенку, или драматическій этюдъ, или комическую сцену — различна и колеблется въ зависимости отъ сложности постановки и гонорара артистовъ и авторовъ — отъ 75.000 до 150.000 тысячъ франковъ.

Такой скетчъ, разумѣется, требуетъ и влитія новыхъ силъ въ синема. Привлекаются въ лоно фильмовой семьи — и композиторы, и пѣвцы, и пѣвицы, и поэты. Долженъ создаться новый кадръ - либреттистовъ, иллюстраторовъ текста, людей владѣющихъ не только иностранными языками, но и стихомъ на томъ или иномъ языкѣ.

О. БЛАЖЕВИЧЪ.

Сцена изъ фильма «Плодородіе» по роману Э. Золя.

Жизнь кино

«АЛЧНОСТЬ».

Картина производства «Нисеа Фильмъ». Постановка Андрэ Бертомье. Въ главной роли Андрэ Лефевръ.

Тотъ же режиссеръ, который сумѣлъ дать такую остроумную, искрящуюся веселіемъ комедію на экранѣ, какъ «дамы въ зеленыхъ шляпахъ»,тотъ же самый актеръ, который такъ изумительно тонко, правдиво далъ образъ забитаго, робкаго, смѣшного учителя въ провинціальномъ городкѣ — даетъ теперь насыщенную большой внутренней силой фильму «Алчность». На этотъ разъ г. Лефевръ играетъ человѣка, находящагося сначала на грани безумія, а затѣмъ переступившаго эту грань. Лефевръ съ жуткой правдивостью, мѣстами съ подлинной геніальностью изображаетъ героя «Алчности».

Среди общаго уровня фильмъ съ сладкой водицей вмѣсто горькаго напитка человѣческихъ страданій, съ обязательнымъ «счастливымъ концомъ», «Алчность» стоитъ особнякомъ. Бертомье могъ бы сдѣлать и больше, если бы въ его рукахъ была болѣе богатая канва, чѣмъ романъ Барбье. Въ теперешнемъ его видѣ — сценарій фильма грѣшитъ нѣкоторой монотонностью.

«ПИКАДИЛЛИ».

Постановка Дюпона. Въ главной роли Анна Май Вонгъ.

Шесть или семь лѣтъ назадъ, когда прогремѣлъ по міру «Багдадскій воръ» съ Дугласомъ Фербенксомъ, мы замѣтили выдающуюся своей оригинальностью фигурку молоденькой рабыни, съ вытолченнымъ бронзовымъ тѣломъ, почти ребенка, въ глазахъ котораго таилась какая-то загадочность далекаго Востока — китаянку Анну Май Вонгъ.

Съ тѣхъ поръ, Анна Май Вонгъ, ставшая звѣздой экрана, появляется не очень часто въ фильмахъ, но ея появленіе всегда — событіе для кинематографическаго міра.

Красивая, даже для европейскаго вкуса головка китаянки, ея замѣчательные глаза, ея фигура танагрской статуэтки, змѣина, губкость, рѣдкая экспансивность игры, чуждой всякой напыщенности и притворства — ставятъ Анну Май Вонгъ, несомнѣнно, на одно изъ первыхъ мѣстъ.

Чуткая, очень культурная, съ большимъ артистическимъ чутьемъ, эта молодая актриса (ей было всего 15 лѣтъ, когда она выступила въ первый разъ въ «Багдадскомъ ворѣ») очень требовательна въ смыслѣ выбора сценаріевъ и ролей, и для нея на первомъ планѣ всегда — не матеріальная выгода, а соображенія художественнаго характера.

Вотъ почему Май Вонгъ выступаетъ сравнительно рѣдко, и часты случаи, когда она отказывается отъ блестящихъ ангажементовъ, не удовлетворяющихъ ее съ точки зрѣнія художественности.

Въ «Пикадилли» Май Вонгъ играетъ молоденькую судомойку, которая становится затѣмъ извѣстной танцовщицей.

«ПЛОДОРОДІЕ».

Къ выпуску на Большихъ бульварахъ этого фильма.

Экранъ д-Аръ и Сентраль Синематографикъ поставили для экрана инсценированную и модернизированную Ольгой Блажевичъ адаптацію романа Эмиля Золя «Плодородіе».

Сцена изъ фильма «Пикадилли».

Артистъ Лефевръ («Алчность»).

Среди сотрудниковъ и исполнителей этой картины не мало нашихъ соотечественниковъ:въ главной Роли Діана Каренинъ, въ режиссурѣ — Н. Н. Евреиновъ, въ остальныхъ роляхъ — Адексъ Аленъ Цибульскій и другіе.

СЛЕЗЫ АРТИСТКИ.

Извѣстной американской звѣздѣ Жеферсонъ-Конъ, ведущей главную роль въ фильмѣ «Нѣжность» пришлось, по ходу сценарія, плакать пять разъ въ теченіи одного дня. Именно это количество разъ режиссеръ повторялъ драматическую сцену, въ которой героиня заливается горькими слезами.

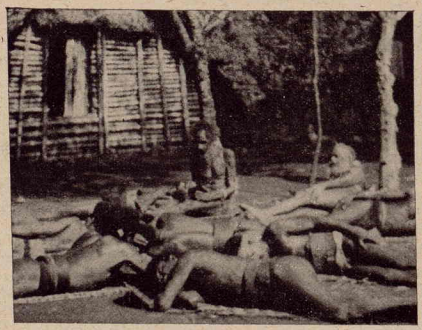
И Жеферсонъ-Конъ плакала! Когда же спросили о секретѣ ея слезъ, она отвѣтила:

— О, это такъ просто: за десять минутъ до того, какъ начинаютъ крутить, я задумываюсь о несчастьяхъ, которыя могутъ выпасть на долю моихъ близкихъ.

Можно ли послѣ этого утверждать, меланхолически замѣчаетъ «Pour Vous» что артисты синема не проливаютъ настоящія слезы?!

МЕЛОЧИ КИНО ЖИЗНИ.

— Открылся новый театръ «Олимпія», передѣланный изъ мюзикъ-холля — Ж. Хаикомъ. Кинотеатръ оборудованъ по послѣднему слову техники: автоматическій распредѣлитель билетовъ, особое приспособленіе для помѣщенія шляпы при каждомъ креслѣ, полное упраздненіе чаевыхъ, новые свѣтовые и звуковые распредѣлители и пр. и пр. Залъ вмѣщаетъ 2,200 человѣкъ. Вмѣстѣ съ демонстрированіемъ фильмъ, идутъ первоклассные аттракціоны.



Сцены изъ фильма «Людоѣды».

спасались со всей энергіей, Валентино былъ настигнутъ двадцатилѣтней поклонницей, изрядно его помявшей въ припадкѣ восторга.

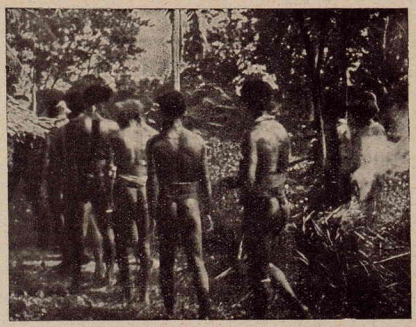
— Его обожали всѣ — говоритъ Наташа Рамбова и грустно добавляетъ: — Зато меня всѣ ненавидѣли. Я была самой ненавидимой женщиной въ Соединенныхъ Штатахъ. Женщины ненавидѣли меня за то, что онъ принадлежалъ мнѣ одной, не подозрѣвая того, какимъ незначительнымъ было это счастье. Мущины ненавидѣли меня изъ-за зависти ихъ женъ... Эта жизнь была невыносима!»

Увы, какъ мало осталось отъ всей этой славы. Читатели помнятъ, какъ послѣ смерти Валентино начали образовываться секты, поклоняющіеся его памяти, но прошло нѣсколько лѣтъ и отъ сектъ тоже почти ничего не осталось.

Успокоились всѣ: женщины, мущины и дѣти.

НАТАША РАМБОВА О ВАЛЕНТИНО.

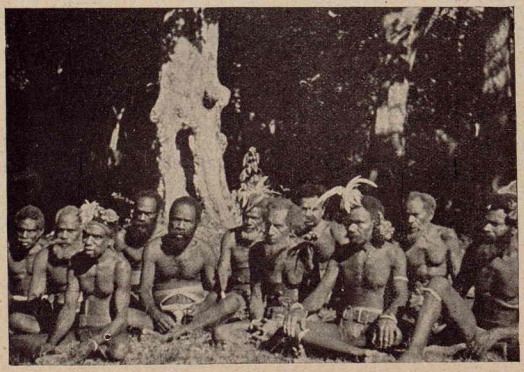
На страницахъ «Pour Vous» Наташа Рамбова, первая жена Рудольфа Валентино дѣлится своими воспоминаніями объ артистѣ. Популярность Валентино была столь велика, что частной жизни обоихъ супруговъ совершенно не существовало. Изъ театровъ, которые они посѣщали, имъ приходилось спасаться черезъ запасные выходы, изъ поѣзда черезъ окна. Иногда за Валентино организовывалась форменная погоня, въ которой участвовали не только женщины, но и мущины, и дѣти. Рвали на части его шляпы, перчатки, костюмы его парики — все то, что могло напоминать о немъ. Извѣстенъ случай, когда въ небольшомъ городкѣ, черезъ который проѣзжалъ Валентино, дѣти отказались итти въ школу, пока не увидятъ «Рудди—. Въ одной изъ погонь, отъ которой супруги



Сцены изъ фильма «Людоѣды».

«ЛЮДОѢДЫ».

Новый фильмъ «Людоѣды», заснятый среди дикихъ племенъ, считается, не безъ основанія, однимъ изъ лучшихъ фильмъ этого года.



Сцены изъ фильма «Людоѣды».

ПОЛИГЛОТЫ ВЪ ХОЛЛИВУДѢ.

На холливудскомъ горизонтѣ поднимается новая звѣзда говорящаго фильма.

Варвара Леонардъ, обладая всѣми качествами, которыя требовались нѣмымъ фильмомъ, владѣетъ въ совершенствѣ пятью языками: англійскимъ, французскимъ итальянскимъ, испанскимъ и нѣмецкимъ. На всѣхъ пяти она говоритъ не только свободно, но безъ малѣйшаго акцента. Фирма Метро-Гольдвинъ уже ангажировала ее для пяти версій новаго фильма «Господинъ Фоксъ» и Варвару Леонардъ не только увидитъ, но и услышитъ весь міръ

— Свыше 24.000 человѣкъ посѣтило первый день постановки картины «Голубой ангелъ», перваго говорящаго фильма Эмиля Яннингса.

— Извѣстный комикъ Мильтонъ, начинавшій свою карьеру въ Россіи — снимается для своего перваго говорящаго фильма.

И. Сургучевъ

Торговый Домъ

Комедія въ трехъ дѣйствіяхъ *).

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА :

Костянина, старуха, владѣлица Торговаго Дома.
Петръ, старшій ея сынъ, вдовецъ, 45 лѣтъ.
Душа, дочь его, дѣвушка невѣста.
Василій, второй сынъ ея, хромой.
Ксенія, жена его. Взята замужъ изъ монастыря.
Митя, третій сынъ ея, холостой.
Тришка, старый слуга Костяниныхъ; лѣтъ 50.
Степанъ Ивановичъ, грузинъ, тоже слуга.
Ѳедоръ Васильевичъ Костянинъ, дядя Костяниныхъ.
Пышинъ
Борновъ } сваты
Семикобылинъ, почтовый чиновникъ.
Терентьевъ, адвокатъ молодой.

Между 2 и 3 дѣйствіями проходитъ годъ.

(Продолженіе перваго дѣйствія).

Василій. — Я то подсчитаю, смотри: ты не просчитайся!

Ксенія. — Съ Богомъ, съ Богомъ иди. Успокойся!

(Василій уходитъ и что-то бурчитъ. Ксенія передразниваетъ его хромоту. Навстрѣчу Василію идетъ Дмитрій. Онъ усталъ, шляпу несетъ въ рукахъ).

Василій. — А-а! Вотъ и они! Легки на поминѣ! Покорители сердецъ! Только что о васъ рѣчь шла! Пожалуйте: вонъ двѣ крали васъ ждутъ, не дождутся. Въ очи ясныя ваши глядѣть.

Митя (останавливается). — Ты что это? Наѣхало что-ли?

Ксенія. — Не трогь его, Митя. Пусть идетъ своей дорогой!

Василій. — Совѣтовъ имъ подайте, какъ жить. Господинъ учитель жизни.

Митя (добродушно). — Что тебѣ собственно, отъ меня нужно? Скажи толкомъ, не кривляйся..

Василій. — Отъ зазнобушки своей шествовать изволите?

Митя. — Хотя-бы и такъ, отъ зазнобушки. — ты тутъ чѣмъ страдаешь?

Василій (раздраженно). — Кто? Я чѣмъ страдаю? Многимъ страдаю! Мы съ Петромъ работаемъ, мы трудимся, мы ночей не спимъ, а вы прохлаждаться изволите, любовными похожденіями занимаетесь. А кушаете-то изъ одной чашки.

Ксенія (Василію). — Какъ тебѣ не стыдно?

Митя. — Подожди, пусть выльется.

Василій. — Выливаться нечему. Ты свое остроуміе для кого-нибудь другого побереги. Вонъ Авдотью замужъ отдавать надо, 50 тысячъ приданаго отломить надо, а ты гдѣ ходишь? Только и знаешь, что изъ дому тащишь. Ты думаешь: твоя дворянка тебя за красоту любитъ?

Ксенія (поддразнивая). — Конечно, за красоту...

Василій (холодно, Ксеніи). — Съ вами не разговариваютъ..

Ксенія (въ толпу). — А вамъ не отвѣчаютъ!

(Мѣрятъ другъ друга глазами).

Василій. — Милый мой! За денежки васъ любятъ. А безъ денегъ на васъ плюнь вниманія, фунтъ презрѣнія.

Митя. — Ну хорошо. Дальше что?

Василій. — Вотъ я и говорю: и не корчь изъ себя красавца, не труси кудрями. Мы-де знай нашихъ! Жена помѣщика, дворянина, нами заинтересована... Фу ты, ну ты.. Разговоръ на всю губернію!

Ксенія. — Не слушай ты Митя..: Это онъ — изъ зависти. Красавчикъ ты, — вотъ и любитъ тебя, Елена..

Василій (наступая на нее). — Красавчикъ? Ага-а! А мужъ у тебя уродъ? Хромой чертъ?

Ксенія. — Иди, иди, куда шелъ!

Митя (заслоняя ее отъ Василія). — Вы, кажется, въ контору итти изволили? (Насмѣшливо) Такъ пожалуйте-съ: сначала вотъ такъ, прямо будете итти, а потомъ направо возьмите. Первыя двери.

Василій (Ксеніи). — Ты у меня не расходись!

Митя (Василію). — До свиданья, до свиданія!

Василій (направляясь въ контору). — Ну ладно. Ишь ты-ы Красавцы выискались... Фу ты, ну ты. Ты на нихъ работай, а они фу ты, ну ты..

Митя (вслѣдъ). — Иди съ миромъ, иди... Капель успокоительныхъ выпей!

(Всѣ смотрятъ Василію вслѣдъ).

Митя (Ксеніи). — Эхъ, жалѣешь, небось, что монастырь-то бросила? (Наливаетъ себѣ вина). Ходила-бы въ клобучкѣ бархатномъ, — хорошенькая, съ чертиками въ глазахъ.

Ксенія. — Да вотъ сдуру-то и выскочила. Это меня тетка все сбила. Думала: богачи, приволье, жизнь увижу... Увидѣла! И Бога оскорбила, и счастья не нашла! Налей-ка съ горя! (Смѣется) Хоть сердце успокоить!

Митя (шутя). — Это дьяволъ тебя искусилъ. Онъ, дьяволъ,всегда васъ, монаховъ, обрабатываетъ. Монахъ для дьявола — самое соблазнительное блюдо.

Ксенія. — Не безпокойся, Дьяволъ и въ міру не зѣваетъ. Вотъ какую милую дѣвушку въ грѣхъ ввелъ. (Показываетъ на Душу).

Душа. — Тише ты Ксенія.. Безсовѣстная. Бабушка услышитъ. И такъ жизнь не мила, а тутъ еще ты.

Митя (заговорщически). — А любишь ли ты своего Володю...

Душа. — Будто не знаешь.

Ксенія. — А замужъ за какого-то адвоката выходить надо.

Душа. — Какъ скотину продаютъ.

Митя. — Ничего. За то барыней будешь. И грѣхомъ твоимъ онъ попрекать тебя не будетъ. Человѣкъ образованный..

Ксенія. — Вѣдьма удавила бы его образованность! За 50 тысячъ чужой грѣхъ на себя береть. Тоже хорошъ, образованный!

Душа. — Будетъ, Ксенія! Надоѣло.

Митя (ласково). — Разсердилась? Ну, ну.. А съ Володей хочешь повидаться?

Душа. — Тише, ты!

Митя. — Хочешь?

(Душа молчитъ, конфузясь).

Митя. — Молчишь? Ну ужъ ладно, Богъ съ тобою..

Душа (вспыхнула отъ счастья). — Устроишь? А? Митя, дорогой! Устрой: поговорить, можетъ-быть, въ послѣдній разочекъ..

Ксенія. — Ну, послѣдній, — чего тамъ? Послѣдняя у попа жена.

Душа. — Устроишь? Когда?

Митя. — Можно и сегодня.

Душа (бросаясь ему на шею). — Милый ты мой! Дай поцѣлую тебя за это! Родной ты мой! (Цѣлуетъ его).

Ксенія. — Дядя у тебя добренькій.. Курчавый.

..**Душа.** — Милый онъ... Самъ любитъ и другого понимаетъ..

Ксенія (съ ревнивой ноткой). — А самъ любишь?

Митя. — Люблю.

Ксенія. — Счастливая!

Душа. — Кто счастливая?

Ксенія (тихо, опустивъ глаза, вспыхнувъ). — А та, кого онъ любитъ.

Душа (любовно оглядывая Митю). — Особенный онъ сталъ какой то, хорошій.. Словно выросъ. Глаза большіе стали. (Шутя) Фу! Если бы Володю не любила, въ тебя влюбилась-бы.

Митя (хватая Душу за руку). — Подлизываться? Ахъ ты, хитрюга этакая! (Обнимаетъ ихъ обѣихъ) — Ласковыя вы хорошія.. Во всемъ домѣ, во всемъ этомъ большомъ, богатомъ и старомъ домѣ есть только два человѣка, васъ вотъ двое. Люблю говорить съ вами! Сердце, смотришь, и отойдетъ. А сейчасъ такой скандалъ былъ?

Ксенія. — Опять мужъ поймалъ?

Митя. — Да. Ругалъ, револьверомъ грозилъ.

---

* Copyright by J. Surgucev
Tous droits reservés

Душа. — Смотри, Митенька, убьетъ.

Митя. — Пусть! Не боюсь я этого. Люблю.

Ксенія (завистливо, вздыхая). — Счастливая!

Вверху, по стеклянной галлереѣ проходитъ старуха-мать, потомъ показывается въ окнѣ, прислушивается къ разговору, но не слышитъ. Въ ней — ясны слѣды былой яркой красоты. Въ глубинѣ сцены Тришка возится съ ручнымъ фонаремъ, зажигаетъ его.

Мать (сурово). — Не наговоритесь все? (Пауза) Вѣчно втроемъ. (Пауза) Спать итти надо. А то по утрамъ-то до обѣда вылеживаетесь.

(Душа и Ксенія сейчасъ же, послушно, уходятъ).

Мать (Митѣ). — А ты гдѣ это, молодчикъ, каждый день шатаешься? Заря угонитъ, заря пригонитъ. А? На что это похоже?

Митя (не глядя на нее). — Тамъ насъ нѣтъ теперь!

Мать. — Хмъ! Отвѣтъ-то матери какой! Уменъ очень сталъ!

Митя (не глядя на нее). Да, уменъ.

Мать. — Какъ попъ Семенъ. Отвѣчай вѣжливѣе: мать говоритъ. Зайди ко мнѣ сюда сейчасъ: поговорить нужно.

Митя. — Не пойду.

Мать. — Это ты такъ матери отвѣчаешь?

Митя. — Матери, да.

Мать. — Сію минуту, чтобы здѣсь былъ. Слышишь? Въ послѣдній разъ говорю.

Митя. — Не пойду. Сказалъ, — значитъ аминь. (Уходитъ).

Изъ глубины сада выползаетъ Тришка съ фонаремъ, ждетъ старуху. Та медленно, по наружной лѣстницѣ, сходитъ.

Мать (сдержанно спокойно) — Ворота заперты?

Тришка. — Заперты.

Мать. — Изъ сада калитка затворена?

Тришка — Затворена

Мать — Замки на амбарахъ цѣлы-ли?

Тришка. — Цѣлы.

Мать. — Идемъ, посмотримъ.

(Идутъ и снова останавливаются у стола. Мать осматриваетъ столъ).

Мать. — Много-ли вина выпили?

Тришка. — Со сватами-то?

Мать. — Да.

Тришка (припоминаетъ, загибая пальцы) — 18 красныхъ, 9 шампанскихъ, водки 4 бутылки, ликеру бенедиктину литръ, двѣ бутылки коньяку съ тремя звѣздочками.

Мать. — Обрадовались. (Пауза) Ну свѣти.

(Тришка медленно, нехотя, заходитъ впередъ. Идутъ къ амбарамъ. Бьютъ въ церкви часы. Старуха останавливается, считаетъ удары).

Мать. — Полночь. «День прошедъ, славословлю Тя, Владыко, вечеръ пришелъ съ нощію. Помяни рабу Твою... Помяни, Господи, рабовъ Твоихъ: Петра, Василія Димитрія. Евдокію, Ксенію.

Тришка (крестится). — Помяни, Господи раба Твоего Трифона.

(Оба, склонивъ головы, молитвенно что-то шепчутъ).

Мать (Прежнимъ тономъ). — А Петръ съ ними поѣхалъ?

Тришка. — Съ ними. Со сватами своими.

Мать. — Обрадовался.

(Сверкаютъ зарницы. Пауза).

Мать. — А пожалуй, быть грозѣ?

Тришка. — Пожалуй, быть. (Пауза).

Мать. — А собаки съ цѣпей спущены?

Тришка. — Нѣтъ еще.

Мать. — Не забудь.

Тришка. — Не забуду.

(Пауза).

Мать. — Свѣти!

Тришка медленно двигается впередъ, старуха — за нимъ.

ЗАНАВѢСЪ.

ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

Комната матери. Иконы съ горящими лампадами; много мягкой старинной мебели; потолки низкіе, сундуки, покрытые коврами; широкая большая постель съ горами подушекъ. 11 вечера.

На сценѣ, при открытіи занавѣса: мать, Ѳедоръ Васильевичъ (старикъ лѣтъ 65), Петръ, Василій сидятъ вокругъ стола.

Мать. — Окна затворены хорошо?

Василій. — Хорошо.

Мать (Василію). — Вынеси лампу, зажги свѣчи... Всегда держите на столѣ свѣчи. Свѣчи добро приносятъ нашему дому. Лампы — нехорошо. Покойный отецъ вашъ никогда не зажигалъ лампъ. Всегда — свѣчи.

Уносятъ лампы, приносятъ свѣчи въ мѣдныхъ высокихъ подсвѣчникахъ, зажигаютъ ихъ. Все время — молчаніе.

Мать — Всѣ спятъ?

Василій. — Всѣ.

Мать. — Поужинали?

Василій. — Поужинали.

Мать. — Что ѣли за ужиномъ?

Василій. — Мясо съ лукомъ, мамаша.

Ѳедоръ Васильевичъ (укоризненно). — Прежде по пятницамъ ѣли картошку безъ масла, а теперь — мясо съ лукомъ.

Мать. — Да. Все мѣняется. (Пауза. Оглядываетъ всѣхъ). — Старый ты сталъ Петръ. Борода — уже сѣдая.

Петръ. — Года. Дочь вонъ уже невѣста.

Мать. — Вотъ. Про это самое я и хочу говорить. До сихъ поръ Костянины только брали въ домъ. Теперь — отдавать нужно. Смотрите: лицомъ въ грязь не ударьте. Не срамите ни дома, ни себя, ни стариковъ. Чтобы не тыкали люди пальцами въ-глаза! вотъ-де іуды-искаріоты. Она одна у васъ. Монашка твоя, Василій, не рождаетъ что-то.

Василій. — Богъ не благословилъ, мамаша.

Мать. — Говорила въ свое время: не надо въ святое мѣсто лѣзть. Мало дѣвокъ на землѣ, — нѣтъ, подай ему изъ монастыря!

Ѳедоръ Васильевичъ. — Кровушка свое беретъ. Самое святое запоганиваетъ.

Мать. — Ну, вотъ и засушилъ Богъ. Смоковница безплодная.

Василій. — Я люблю Ксенію, мамаша.

Мать. — Ну, это твое дѣло. Тебѣ передъ Богомъ отвѣтъ держать. Я насчетъ Души сказать хочу. Хорошо выдавайте ничего не жалѣйте.

Василій. — Пятьдесятъ тысячъ, мамаша отламываемъ.

Мать. — Ну, и что дѣлать? За дѣвушкой грѣхъ великій остался, — все покрыть надо.

Петръ (недовольно). — Дѣло прошлое.

Мать. — Дядюшку вотъ чаще слушайте...

Ѳедръ Вас. (раздраженно, по-стариковски). — Какъ же! Они послушаютъ! Умные больно! Говорю я вамъ: охъ, ребята, продавайте ленъ! Охъ, ребята, не держите ленъ! А они и ухомъ не ведутъ!

Петръ. — Дядюшка! Вы вели дѣло — по-старинному, мы — по-новому. Мы каждый день телеграммы изъ Марселя получаемъ. Будьте покойны.

Ѳедоръ Вас. — Ну, ну, будемъ посмотрѣть... Только потомъ къ дядюшкѣ не ползите...

Василій (дерзко). — Обойдемся и безъ васъ какъ-нибудь.

Мать (вспыливъ). — Ты! Хромой дуракъ! Ты у меня не очень-то! Ишь ты-ы! «Обойдемся!» Я тебѣ за такія рѣчи со всѣми твоими монастырями изъ дому вышвырну! Хозяйка-то здѣсь я! Полная, единственная!! И все, что здѣсь есть, съ нимъ вмѣстѣ, рука объ руку, нажито.

(Продолженіе слѣдуетъ).

SALLE GAVEAU, 43, RUE DE LA BOETIE. PARIS
Въ воскресенье 11 мая въ 9 ч. веч.
GRAND CONCERT DE GALA
Александра Вертинскаго
подъ акомпаниментъ оркестра
Въ программѣ весь репертуаръ интимныхъ пѣсенокъ.
Билеты продаются у Durand, 4 Place Madeleine, въ кн. магаз. Сіяльской, 2, rue Pierre-le-Grand, въ Boite de Musique, 143, Bd Raspail, кн. маг. «Москва» 9, rue Duguytren, кн. маг. Source, 104, rue de la Tour.
Ноты новыхъ пѣсенокъ продаются во всѣхъ русскихъ кн. магаз., и нотныхъ изд.
Оптовая продажа у г. І. Скоморовскаго, 3, rue Flaters, Paris (5).

Театральная хроника

ГАСТРОЛИ АННЫ ПАВЛОВОЙ.

Съ 3-12 мая въ Театрѣ Елисейскихъ Полей десять спектаклей геніальной русской балерины Анны Павловой съ ея балетомъ изъ 50 человѣкъ. Впервые, послѣ 16-лѣтняго перерыва, Парижу вновь будетъ показана «Жизель», ни разу въ Парижѣ не ставился «Діонисъ» — Черепнина. Наконецъ, индійскіе танцы поставленные на ихъ родинѣ въ Индіи.

ХОРЪ ЖАРОВА ВЪ БЕРЛИНѢ.

Въ т. н. «Карѣ - фрейтагъ» (Великую Пятницу) въ Берлинѣ состоялся традиціонный ежегодный духовный концертъ прославленнаго Донского Жаровскаго Казачьего хора. Грандіозный амфитеатръ былъ переполненъ нарядной публикой.

Въ этомъ году донцы С. А. Жарова послѣ окончанія своего турнэ въ Англіи поѣдутъ въ концѣ октября въ первый разъ въ сѣв. Америку. Тамъ въ Метрополитенъ-Опера уже назначенъ на 3 ноября ихъ первый закрытый концертъ для представителей музыкально - художественныхъ круговъ, прессы и высшей знати Нью-Іорка. Концертныя выступленія въ городахъ Соединенныхъ Штатовъ продлятся шесть недѣль, послѣ чего Хоръ снова возвратится въ Европу.

Д. И.

ЯПОНСКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ ТЕАТРѢ ПИГАЛЛЬ.

Съ 1-15 мая въ Театрѣ Пигалль — гастроли знаменитой японской труппы Тзутзуи съ составомъ артистовъ въ 40 человѣкъ. Въ репертуарѣ трагедіи, комедіи, мимодрамы, танцы, сабельные бои и т. д. Кромѣ ежевечернихъ спектаклей, утренники по четвергамъ, субботамъ и воскресеньямъ.

АЛЕКСѢЙ ЧЕРКАССКІЙ.

Молодой баритонъ Алексѣй Черкасскій приглашенъ выступать въ симфоническихъ концертахъ въ Ниццѣ. 17-го іюня состоится его первый самостоятельный концертъ въ Парижѣ.

А. Черкасскій — сынъ знам. арт. Имп. Театровъ М. Б. Черкасской и ученикъ С. Т. Обухова, — недавно возвратился изъ турнэ по Америкѣ.

РУССКІЙ ТЕАТРЪ ВЪ АЛЖИРѢ.

Въ Африкѣ подъ дирекціей С. Глѣбова организовался театръ типа «Летучей Мыши» подъ названіемъ «Орленокъ». Въ труппѣ служатъ г. Полинова, г. Горевъ и др.

Труппа начала гастрольныя поѣздки по Алжиру.

СЕЗОНЪ ВЪ КОБУРѢ.

На седьмой сезонъ въ Казино Кобура устроителемъ празднествъ приглашенъ артистъ А. Городецкій.

ТАМАРА АЛЕКСАНДРОВА.

Тамара Александрова, недавно вернувшаяся изъ Америки съ «Летучей Мышью», выступаетъ въ настоящее время на Ривьерѣ. На лѣтній сезонъ молодая танцовщица приглашена примабалериной въ Cabourg.

ДЕСЯТИЛѢТІЕ «ЗАРИ».

15 апрѣля исполнилось десятилѣтіе Дальневосточной русской газеты «Заря» въ Харбинѣ.

Въ 1920 году «Заря» была основана, ушедшими изъ Сибири въ Харбинъ вмѣстѣ съ арміей адм. Колчака сотр. Московскаго «Русскаго Слова» М. С. Лембичемъ и журналистомъ Г. Н. Шипковымъ.

Теперь Г. Н. Шипковъ состоитъ главнымъ редакторомъ «Зари», а М. С. Лембичъ является владѣльцемъ, созданнаго имъ на Дальнемъ Востокѣ крупнаго русскаго издательства «Заря», имѣющаго въ Китаѣ три большихъ ежедневныхъ русскихъ газеты, — Въ Шанхаѣ («Шанхайская Заря»), Тянзинѣ («Наша Заря»), Харбинѣ («Заря») и Отдѣленіе издательства въ Парижѣ.

Въ составъ сотрудниковъ издательства «Заря» входятъ всѣ наиболѣе видные зарубежные русскіе писатели и журналисты.

Читатель, если журналъ типа «Міръ и Искусство» вамъ по душѣ, если вы хотите помочь намъ развиваться въ принятомъ нами направленіи, подпишитесь на журналъ.

Только въ этомъ случаѣ мы увидимъ васъ ближе, только съ помощью постояннаго читателя, мы увидимъ для кого мы создали нашъ журналъ. Наконецъ, только подписка, избавляя насъ отъ обременительныхъ расходовъ по экспедиціи, даетъ намъ возможность постепенно увеличивать объемъ журнала и улучшать его содержаніе.

Адресный столъ для артистовъ

Русскіе артисты за-границей, выѣзжая на гастроли, часто теряютъ связь со своими близкими нужными имъ лицами. Редакція журнала «Міръ и Искусство» предлагаетъ русскимъ артистамъ указывать своимъ корреспондентамъ адресъ редакціи, равно какъ лицамъ, розыскивающимъ г. г. артистовъ, направлять къ намъ свою корреспонденцію. Въ «почтовомъ ящикѣ», спеціально для этого созданномъ, періодически будутъ даваться свѣдѣнія о полученныхъ письмахъ.

Одновременно, редакція проситъ всѣхъ г. г. артистовъ сообщать намъ краткія свѣдѣнія о своихъ гастрольныхъ передвиженіяхъ.

LIBRAIRIE STOCK — DELAMAIN & BOUTELLEAU — PARIS.

NICOLAS EVREINOFF

Le Théatre dans la Vie

L'instinct théâtral étudie par l'homme qui est le téâtre incarné, l'auteur de LA COMEDIE DU BONHEUR

Un volum : **12 Fr.**

Представителемъ «Міра и Искусства» на **БЕССАРАБІЮ** является

г. **ІОСИФЪ ШВАРЦЪ**

Strada Bartolomei, 2. Chisinau.

Б. Г. МАЛАНТЪ - ТРИВУСЪ

б. проф. Имп. Одесской Консерват.

ДАЕТЪ УРОКИ МУЗЫКИ (ПІАНИНО)

15, rue de la Santé, Paris (13).

(видѣть отъ 11-2 ч.).

Требуются агенты

Контора «Міра и Искусства» приглашаетъ агентовъ для сбора объявленій

Пишущія машины

всѣхъ марокъ

НОВЫЯ И СЛУЧАЙНЫЯ

отъ **450** франковъ.

Maison KELLER, 104 et 110, rue Lafayette. Tél. : Prov. 08-42.

Rapid-Imprimerie, 12 rue Royer Collard, Paris, 5e

Le Gérant : Pierre SALLES.

ОТКРЫТЪ ПРІЕМЪ ПОДПИСКИ
на выходящій въ Парижѣ два раза въ мѣсяцъ 1-го и 15-го
НОВЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

Міръ и Искусство

УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ :

	Во Франціи и колоніяхъ:	Въ Европѣ и Америкѣ:
На 1 годъ	60 фр.	80 фр.
На 6 мѣс.	30 фр.	40 фр.
На 3 мѣс.	15 фр.	20 фр.

Цѣна отдѣльн. номера: во Франціи 2 фр. 50 с., Заграницей 3 фр. 50 с.

Execution travaux peinture, papiers peints, arts décoratifs. Travail rapide, propre, consciencieux. Prix moderés.

Oleg Tziganov

122, rue de Tolbiac, Paris (XIII).
Tél. : Gob. 55-54.

„Villa Helianthe"

(б. Тунисскій дворецъ Барона де Лесепса).

22, Avenue Montaigne, Paris (8). Tél. : Elysées 46-29, 46-30.

ГИДРО - ФИЗІОТЕРАПЕВТИЧЕСКІЕ МЕТОДЫ ЛѢЧЕНІЯ
по системѣ курортовъ Vichy, Aix-les-Bains, Chatel, Guyon, Luchon и т. д.
Открыто отъ 9 ч. утра до 7 ч. веч. Воскресенье, отъ 9 ч. до 12 ч. дня.
Директоръ: Д-ръ Мед. А. Брайгосъ.

Единственный въ районѣ Lafayette
РУССКІЙ РЕСТОРАНЪ

„ Стрѣльна "

26, rue Baudin (square Montholon)
Métro : Cadet
Tél.: Trudaine 40-15
Изящно, уютно, чисто, вкусно

Crédit Mutuel Ivria

124, rue Vieille-du-Temple, Paris (3)
производитъ всѣ банковскія операціи. ПЕРЕВОДЫ ВЪ РОССІЮ и др. страны.
Tél. : Turbigo 84-55, 84-56.

ВЪ УЮТНОМЪ РЕСТОРАНѢ

Renaissance

1, av. George V (Place Alma).
всегда за нед. плату вы можете прекрасно покушать въ хорошемъ настроеніи и встрѣтить всѣхъ, о комъ говорятъ.
Завтракъ изъ 4 блюдъ 12 фр.
Обѣдъ изъ 5 блюдъ 15 фр.

А. ГИТМАНЪ

55, rue Lafayette
Tél. : Trudaine 75-66

ИЩЕТЪ БРИЛЛІАНТЫ СТАРОЙ ГРАНИ, ЖЕМЧУГА и ИЗУМРУДЫ.
На серьезное письменное предложеніе изъ-за границы высылаю эксперта.

Restaurant TEL - AVIV

51, rue Miromesnil
Métro Miromesnil
ЛУЧШАЯ ЕВРЕЙСКАЯ КУХНЯ.
Specialité: ЗАКУСКИ, ФАРШ. РЫБА.

HYGIENE et BEAUTE

„ARAX" С. ЕЛІАЗАРІАНЪ

22, rue Copernic. Tél.: Passy 45-29, Paris (16).
Научно-косметич. уходъ за лицомъ, леченіе недостат. кожи Вѣрное достиж. цѣли шведск. мет. массажа, электро-леченіемъ. собст. прод. «АРАХ», наив. кач. давно зарекомен. Прин. запись учениць на курсы массажа общ. и космет. подъ руковод. врачей.

ПЕКАРЬ

Лучшія конд. издѣлія собствен. пекарни. Всегда деж. блюдо 4 фр.
Можно закусить и выпить.
Въ подвалѣ «Пекарь» — танцы.
3, rue Bréa. Métro: Vavin.
Tél. : Danton 72-72.

ПОЛИКЛИНИКА

Консульт. Русск. Кр. Кр. доктора Р. БАРАЕО
PARIS, 120, Bd de Grenelle, Métro: Motte-Picquet. Tél.: Invalide 31-48
Проф. и др.: Амбардановъ, Агаджанянъ, Антовъ, Барабо, Вайнштейнъ, Гайдебурова, Крессонъ, Каминская, Критари, Мащенко, Поповъ, Париско, Редалье, Овенъ, Суласъ, Сѣровъ, Свободнынъ, Хунцарія, Хочолава и Шелеметьева.
Внутренн., дѣтск., кожн. ежедн. 9-12 3-7
Хирургическ.: среда 7-8, суб. 7-8 и 10-12
Женск. и акушерство, пон., четв. 7-8, вторн., среда, пятн., 1-3, четв., суб., 10-12 и 3-5, вт. 3-5.
Нервн. и душ. пятн. 3-4 и ежедн. 4-7.
Венер., сифил. кожн. ежед. 12-9, воскр. 10-12.
Электротерапія. Свѣтовыя ванны. Діатермія. Массажъ Лабораторія медиц. анализовъ. Посѣщеніе больн. на дому
Туберкулезъ, пневмоторакъ, часы по соглаш.
Ухо. горло, носъ. Ежедн. 10-12 и 6-8.
Глазныя, ежедн. 5-7, воскр. 10-12.
Рентгеновск. каб., 4-7 ежедн.
Красные и синіе и
Ультра-фіолет. лучи, ежедн. 9-12 и 3-7.
Зубн. бол. еж. 10-12 и 3-8 Техн. работы.
Плата общедост. Accident du travail.

МАРТЬЯНЫЧЪ

Какъ всегда: завтр. и обѣды — 7,50 и à la carte. Ежед. постн. блюда. Блины, осетрина, молочн. поросята. По вечерамъ муз. и артистич. программа.
Павелъ Трошкій, Людм. Коблянская,
ВЪ ГАСТРОНОМ. МАГАЗИНѢ
всѣ русс. продукты высш. качества.
15, rue Lemercier. M-ro: Clichy.
Tél. : Marc. 34-59.

ФАБРИКА РУССК. ПАПИРОСН. ГИЛЬЗЪ

Гильзы съ позолоч. мундшт., ватой и нетухнущ. папиросн. бумаг. 20 фр. тыс. можно заказ. по телеф. Odéon 54-88. Въ провинцію 5 фр. из перес. Им. также эковом. и баронскія. Дост. на домъ. Машинка — 5 и 7 фр. Обр. письменно:
65, Bd St-Germain, Glinka. Métro: St-Michel и лично на фабр. 44, rue Galande.

АМБУЛАТОРІЯ

Магистра Вет. Наукъ Проф.
Н. А. ИЛЬИНА, б. прид. вет. вр
Прин. бол. жив. 2-6 ч. воскр. 1-4
20, rue Scheffer (Passy)
Tél. : Passy 81-11.
Собств. методы леч. чумы и гриппа собакъ.

Théâtre Pigalle

DU 1er AU 15 MAI

sous les auspices de
l'Association Française
d'Expansion et
d'Echanges Artistiques

REPRESENTATIONS
EXCEPTIONNELLES

La location est ouverte au Théâtre
Prix des places de 10 à 100 fr.

ASSOCIATION DU

Théâtre Japonais

(Nihon-Géki-Kyokai)

TOKUJIRO - TSUTSUI
Le célèbre acteur de Tokio
avec une troupe de 40 ARTISTES
dans le répertoire Kabuki (18 siècle)

TRAGEDIES
COMEDIES
MIMODRAMES
DANSES
COMBATS AU SABRE

Tous les soirs à 21 heures, matinée à
14 h. 30 jeudis, samedis et dimanches.

Bronislava Nijinska

Ballet Russe de Serge de Diaghilew.

1921, 1922, 1923, 1924.

M. SERGE DE DIAGHILEW
le promoteur des Ballets russes

LE GAULOIS, 25 SEPTEMBRE 1921

Les Théâtres

On raconte que...

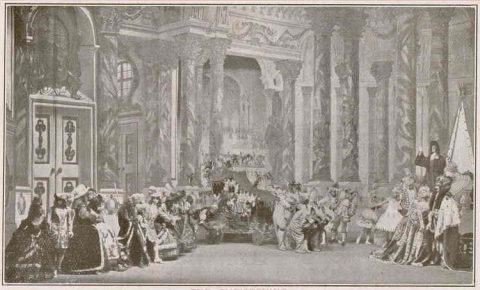
... Les Ballets russes, qui sont actuellement à Londres, répètent en ce moment un spectacle qui sera, à coup sûr, le plus somptueux et le plus sensationnel qu'ait jamais révélé Serge de Diaghilew. Il s'agit d'un ballet d'une importance considérable et qui tient toute une soirée : *La Belle au Bois dormant*, de Tchaïkowsky. C'est une œuvre russe classique et célèbre ; elle sera restituée avec la chorégraphie originale de Petipas, qui a été précieusement conservée.

A cette occasion, Serge de Diaghilew a fait venir de tous les points du globe les danseurs les plus étonnants : au premier acte, il n'y aura pas moins de huit premiers danseurs et huit premières danseuses ; parmi celles-ci, la Nijinska, sœur de Nijinsky, qui devient maîtresse de ballet de cette compagnie. Ajoutons que le célèbre artiste Léon Bakst, qui avait longtemps vécu dans la solitude, affecté par la révolution russe, exécutera trois cents costumes et six décors. Plus d'un million sera dépensé pour la réalisation de cette œuvre, qui sera représentée fin octobre à Londres, et à Paris au mois de mai.

×

ALHAMBRA THEATRE

LEICESTER SQUARE AND CHARING CROSS ROAD



THE CHRISTENING

THE RUSSIAN BALLET

LE GAULOIS, 25 SEPTEMBRE 1921

Les Théâtres

On raconte que...

... Les Ballets russes, qui sont actuellement à Londres, espèrent en ce moment un spectacle qui sera, à coup sûr, le plus somptueux et le plus sensationnel qu'ait jamais réglé Serge de Diaghilew. Il s'agit d'un ballet d'une importance considérable et qui tient toute une soirée : *La Belle au Bois dormant*, de Tchaïkowsky. C'est une œuvre russe classique et, dès lors, elle sera restituée avec la chorégraphie originale de Petipas, qui a été précieusement conservée.

A cette occasion, Serge de Diaghilew a fait venir de tous les points du globe les danseurs les plus étonnants : au premier acte, il n'y aura pas moins de huit premiers danseurs et huit premières danseuses ; parmi celles-ci, la Nijinska, sœur de Nijinsky, qui devient maîtresse de ballet de cette compagnie. Ajoutons que le célèbre artiste Léon Bakst, qui avait longtemps vécu dans la solitude, affecté par la révolution russe, exécutera trois cents costumes et six décors. Plus d'un million sera dépensé pour la réalisation de cette œuvre, qui sera représentée fin octobre à Londres, et à Paris au mois de mai.

×

MME. STOSS-TOPOROWA

WHO does not know the story of "The Sleeping Princess" (The Sleeping Beauty)? As a fairy tale it is familiar to everyone, and children of all ages love it. Here it is in the form of a ballet.

Just as classic grand opera is, among other things, an exhibition of beautiful singing, the classic ballet is an exhibition of dancing, but has anybody ever seen an operatic performance in which there appeared nine prima donnas in one evening? If all, or nearly all the great operatic stars of to-day were brought together to appear in one opera, that would be the equivalent of the ballet that is now presented at the Alhambra Theatre.

MME. EGOROVA

MME. TREFILOVA

after her awakening, her wedding to Prince Charming is not merely the palace of our dreams. It is a palace such as a king might live in, and the King and Queen are regal enough in their presence and in their attire to satisfy the most exacting demands of children who demand that a Queen should look like one.

MME. GORDEEVA

Or is that all. The greatest living master of theatrical art, M. Leon Bakst, has designed all the scenery and costumes, which have been carried out on a scale of unprecedented magnificence. The palace in which take place the christening of the infant princess, and,

MME. LEPOKOVA

Four great dancers appear in rotation in the part of the Princess Aurora (The Sleeping Princess). These are Mlles. Spessiva, Egorova, Trefilova, and Lepokova. Three of them are new to London, but all are celebrities in Russia, where the tradition of

LE GAULOIS, 25 SEPTEMBRE 1921

Les Théâtres

On raconte que...

... Les Ballets russes, qui sont actuellement à Londres, répètent en ce moment un spectacle qui sera, à coup sûr, le plus somptueux et le plus sensationnel qu'ait jamais révélé Serge de Diaghilew. Il s'agit d'un ballet d'une importance considérable et qui tient toute une soirée : *La Belle au Bois dormant*, de Tchaïkowsky. C'est une œuvre russe classique et célèbre ; elle sera restituée avec la chorégraphie originale de Petipas, qui a été précieusement conservé.

A cette occasion, Serge de Diaghilew a fait venir de tous les points du globe les danseurs les plus étonnants : au premier acte, il n'y aura pas moins de huit premiers danseurs et huit premières danseuses ; parmi celles-ci, la Nijinska, sœur de Nijinsky, qui devient maîtresse de ballet de cette compagnie. Ajoutons que le célèbre artiste Léon Bakst, qui avait longtemps vécu dans la solitude, affecté par la révolution russe, exécutera trois cents costumes et six décors. Plus d'un million sera dépensé pour la réalisation de cette œuvre, qui sera représentée fin octobre à Londres, et à Paris au mois de mai.

×

the classic ballet has been maintained at its highest standard. At other performances Mlle. Lopokova takes the part of the Lilac Fairy, the youngest and most faithful of the princess's fairy godmothers. All the fairies are premières danseuses. There is Mlle.

MME. TREFILOVA

taken by Mlle. Egorova when she is not appearing as the Princess. In the very first scene there is a dance in which these seven appear together each with a variation of her own. The part of the wicked fairy Carabosse, who makes her appearance in a chariot drawn

MME. NEMTCHINOVA

Nijinska, whose fame as a dancer approaches that of her brother Nijinsky. Then there is Mlle. Tchernicheva, the Fairy of the Mountain Ash, and Mlle. Sokolova, the Fairy of the Cherry Tree. There is Mlle. Nemtchinova, of the Carnations, Mlle. Dubrovska, of the Pine Woods, and Mlle. Schollar, of the Song Birds, in canary yellow, a part that is also

MME. NIJINSKA

MME. SOKOLOVA

Spaniard, appears as Scheherazade, of the Arabian Nights. The music is by Tchaikovsky, who was not only a composer of great symphonies, but also a great master of theatre music. It is conducted in turn by M. Gregor Fittelberg, late conductor of the Imperial Russian Opera, and Mr. Eugene Goossens of Covent Garden Opera. There are four

MME. SCHOLLAR

by four rats is played by Mlle. Carlotta Brianza, the Princess of the original production. In the last scene there is a dancing pageant of the characters from story land in which another famous dancer, Mlle. Maria d'Albaicin, the beautiful

MME. D. KLINOVA

scenes, depicting the christening of the young princess, her falling under the spell which causes her long sleep, her appearance in vision to Prince Charming, her awakening with a kiss, and the gathering at her father's Court in honour of her wedding.

LE GAULOIS, 25 SEPTEMBRE 1921

Les Théâtres

On raconte que...

... Les Ballets russes, qui sont actuellement à Londres, espèrent en ce moment un spectacle qui sera, à coup sûr, le plus somptueux et le plus sensationnel qu'ait jamais révélé Serge de Diaghilew. Il s'agit d'un ballet d'une importance considérable et qui tient toute une soirée : *La Belle au bois dormant*, de Tchaïkowsky. C'est une œuvre russe classique et célèbre ; elle sera restituée avec la chorégraphie originale de Petipas, qui a été précieusement conservée.

A cette occasion, Serge de Diaghilew a fait venir de tous les points du globe les danseurs les plus étonnants : au premier acte, il n'y aura pas moins de huit premiers danseurs et huit premières danseuses ; parmi celles-ci, la Nijinska, sœur de Nijinsky, qui devient maîtresse de ballet de cette compagnie. Ajoutons que le célèbre artiste Léon Bakst, qui avait longtemps vécu dans la solitude, affecté par la révolution russe, exécutera trois cents costumes et six décors. Plus d'un million sera dépensé pour la réalisation de cette œuvre, qui sera représentée fin octobre à Londres, et à Paris au mois de mai.

×

Mr. EUGENE GOOSSENS

Although still on the right side of thirty Mr. Eugene Goossens has come to be recognised as the foremost of younger composers in England as well as one of the most important composers in the country He gained his experience in the first place by playing in the orchestra, and afterwards joining Sir Thomas Beecham with whom he was associated both in his operatic undertakings, and in the symphony concerts which he organised in London and the most im ortant Provincial centres. As a champion of the best music, classical and modern, he is constantly before the public.

Mr. GREGOR FITTELBERG

Gregor Fittelberg, born in Warsaw, 1880, where he passed the Conservertoir. From 1908 to 1911 Conductor-in-chief of the Warsaw Philharmonic. From 1912 Conductor of the Royal Opera in Vienna, holding a six years' agreement, which was cancelled on the outbreak of hostilities. 1914 to the summer of 1921 lived in Petrograd and Moscow and conducted in the Marjinsky Theatre (Imperial Opera and Ballet), Musical Drama, and the Big Theatre in Moscow. Besides above theatrical engagements, Gregor Fittelberg conducted the Symphony Concerts in Petrograd. Pavlovsk and Moscow. Gregor Fittelberg has composed a number of symphonic works for large orchestras.

PRESS NOTICES.

The Times says:

"Everyone will have opportunity to pick out their favourites among the riot of fancy which 'The Sleeping Princess' displays."

The Daily Telegraph says:

"'The Sleeping Princess' may be said to mark an epoch in the history of M. Diaghileff's famous company."

The Morning Post says:

"Gorgeous Russian Ballet at the Alhambra. One of the most beautiful ballets ever seen in London."

The Evening Standard says:

"Splendours of Russian triumphs at the Alhambra. Nothing so beautiful in the way of ballet has been seen on the London stage."

PRICES OF ADMISSION:

				TAX
Boxes	£4	4	0	12.-
"	3	3	0	9.-
"	2	12	6	7.6
"	2	2	0	6.-
Stalls	10	6		1.6
"	7	6		1.-
(A few Special Stalls)	15	0		2.-
Royal Circle	10	6		1.6
" "	7	6		1.-
Balcony	6	0		1.-
"	5	0		9d.
Amphitheatre	2	6		6d.
Gallery	1	6		4d.

(Children half price to Stalls and Circle at Matinees)

Evenings 8.30. Carriages 11 o'clock.

Matinees: Wednesdays and Saturdays at 2.30

Christmas Week Matinees on

Boxing Day, Dec. 26th, Tuesday, Dec. 27th, and on Saturday, Dec. 31st.

No Matinee on Wednesday, Dec. 28th.

Box Office (Mr. A. Hollingshead) open 10 to 10

Telephone : GERRARD 5064-5.

LE GAULOIS, 25 SEPTEMBRE 1921

Les Théâtres

On raconte que...

... Les Ballets russes, qui sont actuellement à Londres, repèrent en ce moment un spectacle qui sera, à coup sûr, le plus somptueux et le plus sensationnel qu'ait jamais révélé Serge de Diaghilew. Il s'agit d'un ballet d'une importance considérable et qui tient toute une soirée : *La Belle au Bois dormant*, de Tchaïkowsky. C'est une œuvre russe classique et célèbre ; elle sera restituée avec la chorégraphie originale de Petipas, qui a été précieusement conservée.

A cette occasion, Serge de Diaghilew a fait venir de tous les points du globe les danseurs les plus étonnants : au premier acte, il n'y aura pas moins de huit premiers danseurs et huit premières danseuses ; parmi celles-ci, la Nijinska, sœur de Nijinsky, qui devient maîtresse du ballet de cette compagnie. Ajoutons que le célèbre artiste Léon Bakst, qui avait longtemps vécu dans la solitude, affecté par la révolution russe, exécutera trois cents costumes et six décors. Plus d'un million sera déposé pour la réalisation de cette œuvre, qui sera représentée fin octobre à Londres, et à Paris au mois de mai.

×

THE WEDDING SCENE

· ALHAMBRA ·

A

RICH CHIFFON VELVET TEA FROCK

This beautiful Tea Frock is made from the richest quality Lyons pure silk Chiffon Velvet, and is very graceful and becoming. It is adapted from one of the newest and most exclusive Paris Models, and is an ideal garment for Country House wear.

SMART CHIFFON TEA FROCK cut on simple loose lines, belt formed with bands of velvet in contrasting shades, and gold galon or velvet to match with gold or silver galon. In nigger, brown, rose, cerise, turquoise, saxe, black, purple and grey.

Price 10½ gns.

(Catalogue post free)

DEBENHAM & FREEBODY

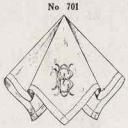
(Debenhams Limited)

WIGMORE STREET, LONDON, W.1

B

THE WHITE HOUSE Linen Specialists, Ltd.

No 701



GENTLEMEN'S PURE LINEN HANDKERCHIEFS

Embroidered with two Initials.

42/- *reduced to* 35/- *per doz.*

GREAT SALE of LADIES' and GENTLEMEN'S HANDKERCHIEFS

NOV. 1st and following days

Write for Samples

No. 703

LADIES' PURE LINEN LAWN HANDKERCHIEFS

Hand embroidered with open work Initial.

20/- *reduced to* 15/- *per doz.*

51-52, NEW BOND STREET, W.

DANCING
AT THE
WALDORF HOTEL
EVERY TUESDAY & FRIDAY

EXHIBITION DANCES
By the well-known teacher and principal dancer (late of the Prince of Wales and Palace Theatres, &c.)
Miss DOROTHY DREW
and her Partner.

DINNER served in the newly decorated Restaurant (inclusive of dance) . . . 10/6
Special Feature:
AFTERNOON TEA in the Palm Court . . 2/-
Theatre Suppers till 12.30

Orchestra tilnight till 12.15.
E. LUCARINI, General Manager.

BY APPOINTMENT
Schweppes
Soda Water, Dry Ginger Ale, &c.
ON SALE AT ALL BARS OF THIS THEATRE

A wash with
WRIGHT'S
COAL TAR
SOAP
every morning keeps children healthy, happy and bright
Is suited to the most delicate skins and protects from infection
THE IDEAL SOAP FOR NURSERY USE
7d. per tablet. Box of 3 tablets 1/9

ASK FOR
HENLEY'S
FAMOUS CYDERS
GOLD LABEL *Sweet* GREEN LABEL *Dry*
Also Non-Alcoholic
"CYDERONE"
On Sale at Bars in this Theatre
NEWTON ABBOT, Devon. 51-5, ST. THOMAS STREET, London Bridge.

ALHAMBRA THEATRE

LEICESTER SQUARE, LONDON

CHAIRMAN AND MANAGING DIRECTOR . . SIR OSWALD STOLL
MANAGER . . . . . GEORGE F. REYNOLDS
Secretary . . . . . D. J. GAYFORD
Assistant Manager . . . . . CHARLES PENLEY
Press Representative . . . . . SUTTON PAGE

SERGE DIAGHILEFF'S
RUSSIAN BALLET
The Sleeping Princess
(LA BELLE AU BOIS DORMANT)

Conductors:
GREGOR FITTELBERG of the Moscow Opera. | EUGENE GOOSSENS, Jr. of Covent Garden Opera.
Régisseur General - - - - - - SERGE GRIGORIEFF

PRICES OF ADMISSION

BOXES	£6 6 0. Tax 18-; £5 5 0. Tax 15-; £4 4 0. Tax 12-
STALLS	15-. Tax 2-; 10/6. Tax 1/6
ROYAL CIRCLE	10/6. Tax 1/6; 7/6. Tax 1/-
BALCONY	6/-. Tax 1/-; 5/-. Tax 9d.; 3/-. Tax 6d. (Standing)
AMPHITHEATRE	2/6. Tax 6d.
GALLERY	1/6. Tax 4d.
ROVER TICKETS	5/-. Tax 9d. (Gentlemen only at Evening Performances)

EVENINGS - - - 8.15 p.m.
MATINEES - - - 2.30 p.m.
WEDNESDAYS and SATURDAYS
Box Office open 10 a.m. to 10 p.m.

Telephones: **GERRARD 5064 and 5065; REGENT 2522 and 2523.**

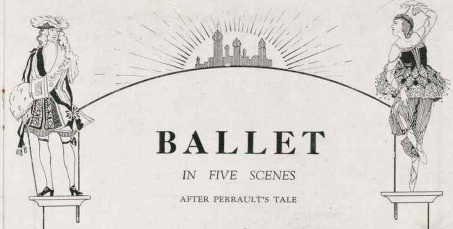
The Soda Fountain and Cosmopolitan Bar on the Royal Circle is now open.

ODDENINO'S IMPERIAL RESTAURANT
60 and 62, REGENT STREET, W.1
La Haute Cuisine Francaise
Luncheon, Dinner and Supper (Served in the Restaurant and Grill Room)
Dancing in Restaurant from 9.30 p.m. till 12.30 a.m.
CAFÉ BRASSERIE 56, Regent Street, W.1.
SUPPERS :: Pilsen Lager Beer served
Telegrams: Oddenino, Piccy, London. *Telephones:* Gerrard 7032 & 3082.

"ULTIMA"
The Super-excellent Transformation
Toupet, from 6 gns.
See Nine Catalogue, now ready.
EMILE
Coiffure de Dames. 30 Private Salons.
24, 25, Conduit St., London, W.1
Emile Ltd., Londres & Paris.

THE
VERNON CASTLE
School of Dancing
EVELYN HUBBELL, PRINCIPAL
announces
its removal to
46, Dover St., W.1
TELEPHONE: REGENT 3333.
Private Lessons Small Class Lessons

HATCHETT'S RESTAURANT
AND GRILL ROOM, PICCADILLY, W.
(less than three minutes' drive from this Theatre)
LUNCH 4/- | DINNER 5/6
à la Carte at Moderate Prices
HATCHETT'S BUFFET
The Meeting Place of the World.
ORCHESTRA PLAYS
During Lunch and Dinner.



BALLET

IN FIVE SCENES

AFTER PERRAULT'S TALE

The Sleeping Princess

(LA BELLE AU BOIS DORMANT)

The entire production by M. Leon Bakst.

Music by

P. TCHAIKOVSKY

Prelude to 3rd Scene and Aurora's Variation in Scene 3 orchestrated by IGOR STRAVINSKY.

Choreography by MARIUS PETIPA.

Reproduced by M. SERGUEIEFF,
Régisseur-en-chef of the Imperial Opera, Petrograd.

The Action-Scenes, Hunting Dances in Scene 3, Aurora's Variation in the same scene, and tales of Bluebeard, Scheherazade, and Innocent Ivan, produced by LA NIJINSKA.

From the designs of M. LEON BAKST.

Curtain painted by M. OUDOT.

Scenes 1, 2, 4 and 5 painted by O. ALLEGRI.
Scene 3 painted by MR. and MRS. POLUNIN.
The Growing Forest painted by M. CHEVALIER.

Costumes executed by
M. PIERRE PITOEFF, MRS. LOVAT FRASER, MISS NORMAN and LA MAISON MUELLE ROSSIGNOL.

Wigs by PONTET. Shoes by CRAIT and GAMBA

Always the Latest and Smartest in Day and Evening Wear of Our Own and Paris Origination.

79 Shaftesbury Av.
London, W. 1
Tel.: Gerrard 2244 & 8141

Ninette

47 Cranbourne St.
London, W. 1
AND BRANCHES

The Sleeping Princess

ONCE upon a time there lived a good king, Florestan XXIV., and his Consort, who had long been very unhappy because they were childless, but at last, to their great joy, the Queen had given birth to a daughter who was named Aurora, because the dawn itself was never more beautiful. They agreed that the christening must be a magnificent festivity, to which the fairies were invited to be present as godmothers. Seven of them came, attended by their pages, and each of them in turn bestowed a gift upon the baby Princess. One promised that she should be the most beautiful creature in the world, another that she should have the wit of an angel, the next a marvellous grace in all her ways, and the others that she should dance to perfection, sing like a nightingale, and play exquisitely on all instruments of music. But just as everybody was rejoicing a page burst upon the scene with the dreadful tidings that the wicked fairy, Carabosse, was approaching in dire anger at not having been invited to the christening. Presently she arrived in a chariot drawn by four rats, and demanded to be shown the royal infant. Not daring to disobey, the king ordered the royal nurses to bring her forward, whereupon the wicked fairy, in a terrible voice said, "I promise that one day you shall pierce your hand with a spindle, and on that day you shall surely die." But the seventh of the fairy godmothers, the youngest of them all, the Lilac Fairy, had not yet bestowed her gift. She now stepped forward, and although she could not undo the harm her elder sister had done, she did her best. She promised that instead of dying the princess would fall into a deep slumber that would last many, many years until a king's son should come and awaken her with a kiss. She also promised to safeguard the little Princess from harm.

II.

In sixteen years the little princess Aurora had grown into a lovely maiden, the fame of whose beauty had spread far and near. There came to woo her four princes, from Spain, from England, from India, and from Italy, and the king and queen prepared festivities in their honour. All the villagers were invited, but when they came, the master of ceremonies saw, to his horror, that four of them had spinning wheels and spindles. This was contrary to a law that had been enacted sixteen years before, making it a criminal offence to bring a spindle within a mile of the Palace. It would have gone hard with them but for the intervention of the Court, who did not wish the general rejoicing to be marred by an untoward event. But during the dance the young Princess was approached by an old woman who showed her a spindle, a thing she had never seen in all her life. Whilst examining it with curiosity she pricked her finger. At her cry the dance ceased. The four princes rushed to her aid, but the old woman threw back her cloak and revealed the wicked fairy, who disappeared before they could

T. VASCO Ltd

Perfumers & Tortoiseshell Merchants

THE PREMIER ESTABLISHMENT FOR THE CARE OF LADIES' HAIR

Specialities:

PERMANENT WAVING—20 Machines
MAKING OF TRANSFORMATIONS
HAIR TINTING, HAIR TREATMENT
HAIR DRESSING :: SHAMPOOS

Use only "GLORIAS SHAMPOO BALSAM" for yourself and children, it is the best cleanser of hair and a wonderful tonic for the scalp. Sold in tins: 1/3, 2/3, 5/-

16, DOVER ST., PICCADILLY, LONDON, W. 1.

"The Russian Shop"

194, BROMPTON ROAD S.W. 3
(Four doors from Brompton Road Tube Station)

OPEN 10 TO 6

Established under the auspices of the Russian Zemstvos and Towns Committee for the relief of Refugees

Christmas Presents

HAND-PAINTED WOODWORK

Bowls, Pin Boxes, Powder Boxes, Handkerchief Boxes, Jewel Cases, etc.
Cigarette Cases and Mouthpieces, Brooches and Bracelets
Toys, Paper Knives, Calendars.

RUSSIAN EMBROIDERIES

Children's Frocks, Cushion Covers, Ladies' Blouses and Jumpers.

Tablecloths, Dinner Sets, Afternoon Teacloths, Tablecentres, Sideboard Cloths, Lace.

Dolls in Russian Costumes

reach the spot. The little Lilac Fairy then proved that she had not forgotten her promise. She waved her fairy wand and everybody fell into a deep slumber, not to awake before their mistress, so that all might be ready to wait on her when she needed them. The good fairy then commanded an impenetrable forest to grow round the palace, and when all was safe she disappeared from view.

III.

One day, many years afterwards, perhaps even twenty, the incomparable young prince Florimond, who is known to all as Prince Charming, happened to ride ahunting on that side of the country where was the tangled forest. He became separated from his companions, and rested beneath a tree. There he was visited by the Lilac Fairy, who told him the story of the sleeping Princess. He was slow to believe her, until, with a wave of her wand she showed him the princess in a vision. But when he moved towards her, she vanished as if she had never been. Prince Charming then implored the Lilac Fairy to lead him to her, and, out of compassion, she invited him to step into her fairy boat, which is made of mother-of-pearl.

IV.

At length the Lilac Fairy led Prince Charming into the palace, which they found thickly covered with cobwebs. They beheld the king and queen and all the Court in a deep slumber. With some difficulty they found their way to the couch on which slept the beautiful Princess Aurora. Prince Charming tiptoed to her side, leant over her, and with one kiss broke the spell of the wicked fairy. The Lilac Fairy then awakened the whole Court from slumber. The cobwebs disappeared, the room glowed with a thousand lights, and, amidst great rejoicings, the King and Queen bestowed the hand of their beautiful daughter upon the Prince who had freed her from enchantment.

V.

Never has there been such a wedding as that of the lovely Princess Aurora, only daughter of His Majesty Florestan XXIV., to Florimond, Prince Charming, a King's Son. All storyland was there. There came Colombine and her Harlequin, Pierrot and his Pierrette. There came Puss-in-boots, the Blue Bird and the Enchanted Princess, Little Red Riding Hood and the Wolf. From the country of the Arabian Nights came Schecherazade, together with the Shah Shahriar and his brother. From far off China journeyed a mandarin and two little porcelain princesses. Then there was Blue Beard with his last wife Ariana, and Sister Anne. From Russia came Innocent Ivan and his brothers. When all these delightful people had paid their respects to the bride and bridegroom, the whole assembly joined in a great dance in their honour, and in storyland they are dancing yet.

A few sentences of the above are taken from Sir Arthur Quiller-Couch's version of the story, published by Messrs. Hodder & Stoughton.

"STUDINGTON"

THE "GLENDALE"

The delightful shades of fleecy soft, featherweight cloths from which our "STUDINGTON" COATS are made, render them absolutely unique.

The quality is unapproachable and, with a satin lining toned to match to a nicety, there is nothing which commends itself for these Autumn days as does the "GLENDALE STUDINGTON" at

6 Gns.

The same high standard of personal service and excellence of work maintains at both our Chancery Lane establishment or West End House, whichever you decide to visit.

We particularly ask visitors to this theatre to write for samples and self-measurement form to enable them to judge for themselves.

STUDD & MILLINGTON
CIVIL AND MILITARY TAILORS
67-69, CHANCERY LANE, LONDON, W.C.
51, CONDUIT STREET, BOND STREET, W.

CAST

Scene I.—THE CHRISTENING

King Florestan XXIV.	M. Leonard Treer
The Queen	Mme. Vera Sudeikina
Cantalabutte, Master of Ceremonies	M. Jean Jazwinsky
The Fairy of the Pine Woods	Mme. Fella Dubrovska
Her Page	M. Errol Addison
The Cherry Blossom Fairy	Mme. Lydia Sokolova
Her Page	M. Leon Woizikovsky
The Fairy of the Humming Birds	Mme. Nijinska
Her Page	M. Nicolas Zvereff
The Fairy of the Song-Birds	Mme. Lubov Egorova
Her Page	M. Nicolas Kremneff
The Carnation Fairy	Mme. Vera Nemtchinova
Her Page	M. Tadeo Slavinsky
The Fairy of the Mountain Ash	Mme. Lubov Tchernicheva
Her Page	M. Anatol Vilzak
The Lilac Fairy	Mme. Lydia Lopokova
Her Page	M. Stanislas Idzikowski
The Wicked Fairy	Mme. Carlotta Brianza
Her Two Pages	MM. Fedorov and Winter
Her Four Rats	MM. Savitzki, Karnecki, Valmoujinsky, Lukine
Royal Nurses	Mmes. Allanova, Krassovska, Majcherska, Komarova
Ministers of State	MM. Semenoff, Singalevski, C. Stepanov
Royal Pages	MM. Mikolaichik, Bourman, Ochimovski, Patrikeeff
The King's Herald	M. Kosiarsky
The Royal Physician	M. Pavlov
Maids of Honour	Mmes. Klementovicz, Bewicke, Moreton, Sumarokova
Ladies-in-Waiting	Mmes. D'Albaicin, Conon, Damaskina, Plotnikova, Savitska, Rosenstein, Astonova, Evina, Gostemilova, A. Sumarokova, L. Nemtchinova, Grekulova, Poplavska, Astafieva.

Lords, Pages, Negro Lackeys.

SYMPHONIC INTERLUDE

LIBERTY
THEATRE
CLOAKS
MADE IN THE WORLD-FAMED
FABRICS AND COLOURINGS

CLOAK (AS ILLUSTRATION)
IN FINE CLOTH, WITH
BROCADED COLLAR
MADE IN A VARIETY
OF CHARMING COLOURS
£5.15.6

A GREAT CHOICE OF
DAY & EVENING
DRESSES, CLOAKS
& BLOUSES ON
VIEW IN THE
COSTUME SHOWROOMS

LIBERTY & CO.
REGENT ST. LONDON. W.1.

Scene II.—THE SPELL

King Florestan XXIV.	M. Leonard Treer
The Queen	Mme. Vera Sudeikina
The Princess Aurora	Mlle. Olga Spessiva
The Lilac Fairy	Mme. Lydia Lopokova
Cantalabutte, Master of Ceremonies	M. Jean Jazwinsky
The Spanish Prince	M. Anatol Vilzak
The Indian Prince	M. Leon Woizikovsky
The Italian Prince	M. Tadeo Slavinsky
The English Prince	M. Errol Addison
Princess Aurora's Friends	Mmes. Vera Nemtchinova, Bewicke, Klementovitch, Majcherska
The Wicked Fairy	Mme. Carlotta Brianza
Village Maidens	Mmes. Allanova, Rosenstein, A. Sumarokova, L. Sumarokova, Evina, L. Nemtchinova, Antonova, Krassovska, Coxon, Moreton, Gostemilova, Komarova, Plotnikova, Poplavska, Damaskina, Astafieva
Village Youths	MM. Kremneff, Fedorov, Bourman, Semenov, Mikalaichik, Patrikeeff, Kosarski, Ochmovsky, Winter, Karnecki, Yalmoujinsky, Savitzki, Pavlov, Lukine, Singaievski, Stefanov

INTERVAL TWENTY MINUTES

PRELUDE . . . orchestrated by Igor Stravinsky

Keith, Prowse

& Co. Limited

for

THEATRE TICKETS

YOU WE

WANT BEST SEATS HAVE THEM

Write, 'Phone or Call

162, NEW BOND STREET, W. 1

Telephone: 6000 Regent (12 Lines)

And SIXTY BRANCHES and AGENCIES

Retain Youthful Beauty

Under Royal Patronage.

Recommended by the Medical Profession.

By means of the world-famed Ganesh Treatments and Preparations, every lady can restore and retain her youthful Beauty. A great number of beautiful women throughout the world confess they owe their youthful appearance to Ganesh Beauty Culture. Whatever the obstacle, it can be removed. The skin is made lovely and clear, free from all lines, wrinkles, hollows, etc., the tired, lined appearance of the eyes removed, while the youthful contour of face and form is restored.

A delighted client writes: "The Treatment you gave me yesterday I consider simply wonderful in its results."
Hundreds of genuine testimonials may be seen privately.

The Ganesh Treatments and Preparations are safe, sure and hygienic. The "Queen" newspaper states "they are as safe as the Bank of England."

Write or call for free interesting Booklet.

Mrs. E. ADAIR 92, NEW BOND ST., LONDON, W. 1

'Phone: Mayfair 3212.
PARIS AND NEW YORK.

Scene III.—THE VISION

A Vision of the Princess Aurora	Mlle. Olga Spessiva
The Lilac Fairy	Mme. Lydia Lopokova
Countess	Mme. Lubov Tchernicheva
Prince Charming	M. Pierre Vladimiroff
Gallisson, the Prince's Tutor	M. Nicolas Zvereff
Duchesses	Mmes. Dobrovska, Allanova, Klementovicz, Komarova, Majcherska
Dukes	MM. Fedorov, Semenov, Roziarsky, Pavlov, Winter
Baronesses	Mmes. Schollar, Sokolova, V. Nemtchinova, Bewicke
Marchionesses	Mmes. Evina, Coxon, Sumarokova, L. Nemtchinova, Rosenstein, Savitzka
Marquises	MM. Kremneff, Bourman, Mikolaitchik, Karnecki, Ochimovski, Savitsky
Huntsmen	MM. Singaievski, Yalmoujinski, Lukine, Stepanov
Nymphs	Mmes. Allanova, Antonova, Astafieva, Damaskina, Gostemilova, L. Sumarokova, Komarova, Krassovska, Majcherska, Morton, Poplavska, Plotnikova

Beaters, Servants, etc.

Symphonic Interlude—"THE DREAM"

Scene IV.—THE AWAKENING

The King	M. Leonard Treer
The Queen	Mme. Vera Sudeikina
Princess Aurora	Mlle. Olga Spessiva
The Lilac Fairy	Mme. Lydia Lopokova
Prince Charming	M. Pierre Vladimiroff
Cantalabutte, Master of Ceremonies	M. Jean Jazwinsky
Princess Aurora's Friends	Mmes. V. Nemtchinova, Klementovicz, Bewicke, Majcherska
Princes	MM. Vilzak, Woizikovsky, Slavinsky, Addison

INTERVAL TWENTY MINUTES

THE LEICESTER GALLERIES

LEICESTER SQUARE, LONDON.

IMPORTANT EXHIBITIONS

Opening on Nov. 5th

i. *Drawings by . . . .*
JEAN FRANÇOIS MILLET

ii. *Paintings by . . .*
ALBERT RUTHERSTON

iii. *Sculpture by . . . .*
FRANK DOBSON

OPEN DAILY 10 till 6

"A sumptuous volume which every lover of the Russian Ballet will yearn to possess."—*Morning Post*

THE RUSSIAN BALLET IN WESTERN EUROPE 1909 to 1920

By W. A. PROPERT.

With a chapter on the music by EUGENE GOOSSENS.

Illustrated with 63 plates, of which 36 are in full colour, from original designs for Scenery, Costumes and Curtains by **Bakst, Benois, Derain, Gontcharova, Larionov, Matisse, Picasso, Roerich, Sert,** and others.

A critical review of the history of the Diaghilev Ballet, superbly produced in Royal 4to on specially made paper and limited to 800 numbered copies.

£6 6s. net.

Send for four page descriptive prospectus.

JOHN LANE
The Bodley Head, Ltd., Vigo Street, W. 1

For

PARIS

and the

RIVIERA

the shortest, cheapest, and most picturesque route

is Via

NEWHAVEN & DIEPPE

From Victoria (Brighton Rly.)

Day Service - - 10.0 a.m.
Night Service - - 8.20 p.m.

1st and 2nd class Pullman Cars run between London and Newhaven.

For particulars apply to Continental Traffic Agent, Victoria S.W., Victoria 3000, 3170, 3171 Telephones: Victoria 379 & 380.

Scene V.—THE WEDDING

King Florestan XXIV. . M. Leonard Treer
The Queen . . . . Mme. Vera Sudeikina

FAIRY TALES

Pierrette	Mme. Nijinska
Colombine	Mme. Vera Nemtchinova
Pierrot	M. Nicolas Zvereff
Harlequin	M. Anatol Vilzak
Puss-in-Boots	M. Errol Addison
The White Cat	Mme. Ludmilla Schollar
The Blue Bird	M. Stanislas Idzikowski
The Enchanted Princess	Mme. Lydia Lopokova
Red Riding Hood	Mme. Lydia Sokolova
The Wolf	M. Mikolaitchik
Blue Beard	M. Fedorov
Ariana	Mme. Ludov Tchernicheva
Sister Anne	Mme. Felia Dubrovska
Scheherazade	Mme. Maria D'Albaicin
The Shah	M. Pavlov
His Brother	M. Singalevski
The Porcelain Princesses	Mmes. Bewicke, Sumarokova
The Mandarin	M. Nicolas Kremneff
Innocent Ivan and his Brothers	MM. Leon Woizikovsky, Tadeo Slavinsky, Kornezky
Pas de Deux	Mlle. Olga Spessiva, M. Pierre Vladimiroff
Princess Royal	Mme. Komarova
Ladies of the Court	Mmes. Klementovicz, Majcherska, Krassovska, Allanova, Rosenstein, L. Sumarokova, A. Sumarokova, Coxon, Damaskina, Evina, Gostemilova, Astafieva
Dignitaries of the Court	MM. Sergueieff, Semenov, Bourman, Savitsky, Ochmovski, Winter, Yalmoujinski, Lukine, Patrikeeff, Kozarski, Stepanov Komissarov

Lords and Ladies, Servants, Negro Lackeys, Etc.

Violin Solo	Mr. Wynn Reeves
Conductor	M. Gregor Fitzelberg

When buying Electric Lamps

see that they are marked OSRAM. You will then be positively assured of the lamps on which you can absolutely rely. All users of Electric Light who desire to keep their Lighting bills down to the lowest possible level should confine themselves to the exclusive use of

Osram G.E.C.

Electric Lamps

Obtainable from all Electricians, Ironmongers and Stores.

Advt. of The General Electric Co., Ltd., Magnet House, Kingsway, London, W.C. 2.

Fuller's

High-Class Chocolates

May be obtained from the Attendants

Ladders ! ! !

A terrible accident has happened to my —— ***Stocking !***

What am I to do ?

Why, go to Dr. **LADDA-MEND 71, New Bond St.,** and they will repair it so **invisibly** as to deceive the eye

Silk Stockings of the finest weave are a speciality

Arthur Franks

THE WORLD'S BEST

Ballet Shoes

14, GREEN STREET, LEICESTER SQUARE, W.

The following are some of the Famous Dancers who wear our Ballet Shoes :

Mesdames :

Anna Pavlova
Lydia Lopokova
Vera Nemtchinova
Lydia Nemtchinova
B. Nijinska
Judith Espinosa
Vera Fokina
Carina Ari
Alice Allanova
Elena Antonova
Eloni Conradi
Majcherska
Jenny Hasselquist
Helen May
Ruth French
Nesta Glynne
Marjorie Stevens
Madame Olivette
Dorothy Dickson
Muriel Stewart
Vera Clark
Betty Blake
Rita Glynnie
Rita Vivian
Violet Hope
Molly Radclyfe
Edna Maude
Dorothy Coxon
C. Ackroyd
Patricia O'Connor
Frida Veljoen
Zelda Jansen
Frida Jansen
Joan Pickering
Iris Clarke
Miss Fairbairn
Miss Macquoid
Tamar Karsavina
Lubov Tchernicheva
Lydia Sokolova
Hilda Butsova
Lubov Sumarokova
Ursula Mortonova
Anna Sumarokova
Maria D'Albaicin
Lubov Igorwa
Cicely le Coupe
Ninette de Valois
Derra de Moroda
Katrina and Joan

Messieurs :

Alexandre Volinine
Wladislav Nijinski
Pierre Vladimiroff
Adolph Bolm
Stanislas Idzikovsky
Laurent Novikoff
Leonide Massine
Leon Woizikovsky
Michel Fokine
Serge Morosoff
Vilzak

All Ballet Shoes supplied to the Russian Ballet

LONDON COLISEUM

ST. MARTIN'S LANE, W.C. — OVERLOOKING TRAFALGAR SQUARE

TWO PERFORMANCES DAILY

EVERY AFTERNOON at 2.30 ∴ EVERY EVENING at 7.45

BRILLIANT VARIETIES From the Operatic, Theatrical, Variety and Concert Stages, Circus and Cinema

Prices 1/- to £2 2s. *Box Office 'Phone: GERRARD 7541 (4 lines)*

NOTICE TO VISITORS.—Patrons are respectfully informed that Seats may be booked at the Box Office of this Theatre for THE LONDON COLISEUM

THE STOLL PICTURE THEATRE

(LONDON OPERA HOUSE) — KINGSWAY

Continuous Performance

DAILY — *2 to 10.25*

THE WORLD'S BEST PICTURES

AND VOCAL AND ORCHESTRAL SELECTIONS

PROGRAMME CHANGED MONDAY, THURSDAY, & SUNDAY

SUNDAYS - - 6 to 10.25

IN AID OF THE FUNDS OF

THE WAR SEAL FOUNDATION

for Erecting Homes for Disabled Sailors and Soldiers

PRICES 6d. to 2/- ∴ *52 Private Boxes from 9/-*

IN ACCORDANCE WITH THE REQUIREMENTS OF THE LONDON COUNTY COUNCIL,

(a) The public may leave at the end of the performance by all exit and entrance doors, and such doors must at that time be open.

(b) All gangways, passages and staircases must be kept entirely free from chairs or any other obstructions.

(c) Persons must not be permitted to stand or sit in any of the intersecting gangways, and if standing be permitted in the gangways at the side and rear of the seating, sufficient space must be left for persons to pass easily to and fro.

(d) The safety curtain must be lowered about the middle of the performance so as to ensure it being in proper working order.

All Enquiries regarding Advertisements in this Programme should be addressed to:

A. E. TANNER & CO.,

Advertising Contractors,

'Phone: CENTRAL 203 — **93/4, Chancery Lane, W.C.2**

HOTEL CECIL

DANCING

IN THE

PALM COURT

Every night (Sundays excepted)

From 9 to 12 p m

JOHN W. BIRMINGHAM'S
SYNCOPATED ORCHESTRA

H. & K., Ltd., London, S.E.1

MODES
COUTURIER - FOURRURES - TAILLEUR

Maison ROSS

Only address
19-20 Grafton St: Bond St. W.1.

Samedi 20 mai 1922 — EXCELSIOR Paris

LES PRINCIPALES INTERPRÈTES DES NOUVEAUX BALLETS RUSSES A L'OPÉRA

Mlle VERA NEMCHINOVA — Mlle SCHOLLAR — Mlle FELICIA DOUBROSKA — Mlle NIJINSKA

LE FIGARO — DIMANCHE 7 MAI 1922

AU JOUR LE JOUR

"La Belle au bois dormant" A L'OPÉRA

C'est sur la scène de l'Opéra que la Princesse immortalisée par Perrault s'éveillera bientôt de son tendre sommeil : les Ballets russes célébreront ses noces avec le Prince charmant.

La *Belle au bois dormant* est un grand ballet classique, gloire des étoiles de la danse, en même temps qu'éblouissante féerie. Tous les raffinements du goût moderne y rendront plus savoureuses encore toutes les séductions de la virtuosité. La musique est de Tchaïkovsky; véritable musique de ballet, claire, pimpante, délicate et légère, elle a des grâces juste assez surannées pour qu'un soupçon de regret les avive et les rende intéressantes, comme une trace d'ombre sur un joli visage. La chorégraphie a été jadis réglée, en Russie, par le maître français Petipa; elle vient d'être pour nous remise au point, et largement enrichie par une grande artiste, bien digne de son nom déjà illustre, Mme Nijinska. La mise en scène, d'une richesse et d'une variété inouïes, fera valoir tour à tour ou associera en prestigieux ensembles tous les artistes de la célèbre compagnie. M. de Diaghilev nous réservait cette surprise : en nous donnant la *Belle au bois dormant*, inconnue jusqu'à ce jour du public français, il reprend, avec plus de magnificence que jamais, la tradition splendide de *Shéhérazade*.

Cette saison sera marquée encore par deux reprises attendues depuis plusieurs années, que les circonstances permettent enfin : celles du *Spectre de la Rose* et du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, où nous retrouverons Mme Nijinska dans le rôle créé par son frère, dont elle partage le génie. Ces ouvrages viendront s'ajouter à un programme choisi, qui comprend les plus remarquables créations des Ballets russes en des genres divers, telles que *Shéhérazade*, toujours désirée, *Petrouchka*, le *Carnaval*, les danses du *Prince Igor*, les *Contes russes*, *Chout*, qui illustra le nom de M. Prokofieff, le *Sacre du printemps*, et où l'on verra paraître, auprès de Mme Nijinska, MM. Idzikovsky, Vladimirov, Viltzak, Kremnev, Zverev, Iazvinsky, Mmes Vera Trefilova, Lioubov Tchernicheva, Egorova, Nemchinova, Ludmilla Schollar, Felia Doubrovska, Oghinska, Bewicke, Klementovitch, enfin cette admirable cohorte dansante que M. Diaghiliew a su réunir et animer de son infatigable zèle. Les peintres qui seront ses collaborateurs se nomment MM. Benois, Bakst, Larionov, Survage, Mme Goncharova. Enfin, pour cette même saison, M. Stravinsky nous donnera deux œuvres nouvelles, le *Renard* et *Mavra*, où s'affirmera encore la prodigieuse invention d'un auteur reconnu aujourd'hui pour l'un des plus étonnants génies de la musique contemporaine.

Ce sont de beaux présents pour le réveil de la *Belle au bois dormant*.

André Nède.

LE JOURNAL

20 — 5 — 22

A L'OPÉRA

Une répétition des ballets russes

Jamais l'Opéra ne fut plus animé que ces jours-ci. On peut dire sans exagération qu'on y travaille à tous les étages, et il y en a neuf au-dessus du niveau du boulevard Haussmann. C'est que les Ballets russes sont arrivés. Les répétitions de leur spectacle d'ouverture s'ajoutent à celles qui convoquent, au tableau de service, les artistes de la maison pour un raccord de *Lohengrin* ou un ensemble de faunes et de dryades destiné au ballet de *Cydalise*, pendant que sur la scène les comédiens, à qui sont dévolus les rôles parlés du *Martyre de saint Sébastien*, prennent les instructions de M. Armand Bour, chargé de cette partie de la mise en scène.

M. LOUIS LALOY
(*Photo Pierre Petit.*)

Des danseuses russes en costume de voyage, leurs petites valises à la main, montent trois étages, se croient arrivées, poussent une porte et découvrent M. Stravinsky, accoudé au piano, guidant du geste et même de la voix les quatre artistes qui vont chanter, dans la traduction française de M. Ramuz, les rôles du Coq, du Renard, du Chat et du Bouc, dans l'histoire burlesque du *Renard*. Non, ce n'est pas ici qu'on répète *la Belle au bois dormant*. Montons encore, jusqu'à la rotonde dont les hublots circulaires dominent Paris. Mais la rotonde elle-même est occupée. Il faut passer plus loin, jusque sous les combles où sont installées les salles d'études pour la danse. Un joyeux murmure de voix nous guide. Voilà les artistes des Ballets russes, déjà rassemblés, les danseurs en culotte et chemise ouverte de gymnastes, les danseuses presque toutes en tunique courte à la grecque ; deux ou trois seulement, qui sont des étoiles, ont mis, pour cette répétition, la jupe bouffante. Bien que la salle soit grande, ils y sont à l'étroit, tant est grand leur nombre, et quand l'accompagnateur frappe les premiers accords, ceux qui n'entrent pas aussitôt dans la danse doivent rester dans la pièce voisine, pour ne pas gêner les mouvements.

Dessin de Mme Gontcharova

Voici un menuet, esquissé par une vingtaine de couples, puis deux danseuses se détachent pour un pas animé, d'une grâce oblique et fantasque : on devine que ce seront des Chinoises de féerie, venant à leur tour rendre hommage à la Belle qui ne dort plus au bois, et épouse le Prince Charmant. Mais Mme Nijinska les arrête. Sérieuse en sa tunique noire, les sourcils froncés, la célèbre danseuse, qui a revu et renouvelé la chorégraphie du maître français Petipa, définit en peu de mots un geste du bras, puis l'indique elle-même, écoutée et observée avec le respect que les Russes accordent à tout ce qui est enseignement. Appuyé à une barre d'exercice, M. de Diaghilev regarde la scène en souriant. Il a le droit de sourire, car c'est à sa foi d'artiste et à son énergie surhumaine que la célèbre compagnie doit de n'avoir pas été dispersée malgré les malheurs inouïs qui ont frappé la mère patrie, et même d'avoir continué d'enrichir son répertoire, d'année en année. « Sans doute, disaient quelques esprits chagrins, les Ballets russes peuvent encore monter de petits ouvrages ou des bouffonneries. Ils seraient incapables de créer un nouveau ballet à grand spectacle comme *Sheherazade*. » *La Belle au bois dormant* sera la preuve du contraire : jamais les Ballets russes ne nous avaient rien présenté d'aussi somptueux.

Mme Gontcharova, dont les costumes de ce ballet vont montrer une fois de plus la fantaisie puissante et toujours harmonieuse, veut bien me remettre, pour les lecteurs du *Journal*, ce charmant dessin, en y ajoutant ces mots que j'aime à entendre prononcer par une artiste qui a parcouru le monde réel et aussi les domaines inexplorés du rêve : « Combien on est heureux de se retrouver à l'Opéra ! »

LOUIS LALOY

COMŒDIA

12-6-22

Les Ballets russes à l'Opéra

« SHÉHÉRAZADE ». — LE PAS DE DEUX DE LA « BELLE »

J'ai voulu revoir cette *Shéhérazade* de Bakst et de Fokine qui est devenue une page d'histoire. C'est là une œuvre-type dont le rayonnement fut immense et qui modifia totalement notre conception du décor. Pour une première fois Bakst y fit triompher l'unité optique du spectacle, méconnue, perdue pendant un siècle ou presque; *Shéhérazade* instaura de même cet exotisme pittoresque, intense et sensuel, qui fit surgir de par le monde une foule d'œuvres théâtrales, qui subordonna pendant plus d'une saison à la peinture la Mode jusqu'alors incoercible, cependant que l'imagination du peintre-auteur s'évadait vers d'autres horizons.

Aujourd'hui comme jadis la conception picturale s'adapte étroitement à la partition de Rimsky, décorative, somptueusement ornée, aux mélodies décrivant des arabesques contournées. Avec quelle magnificence se groupent ou s'égrènent sur ce fond d'émeraude et de saphir les eunuques orangés, les almées roses, les nègres patinés! Et comme j'aime ce trio des odalisques qui, assises au premier plan, dansent avec leurs bras et leurs torses souples selon le rythme d'un air charmant entonné par les bassons, soutenu par les contrebasses. Par ailleurs l'intérêt chorégraphique demeure secondaire, sacrifié à la préoccupation décorative. Les figurants sont surtout des éléments de composition interchangeables, des touches de couleur dans un tableau mouvant.

L'exécution est honorable mais sans grand éclat ; M. Vladimiroff est un nègre athlétique, d'une grâce farouche ; il a le tort de souligner un peu trop son jeu. Mlle Nijinska, infatigable, est le boute-en-train du corps de ballet qu'elle stimule par sa fougue.

Voilà donc cette *Shéhérazade* qu'on dénomme improprement *ballet* et qui est un merveilleux *décor animé*. Si peu à peu son essence orientale s'évapore, le flacon conserve ce parfum de myrrhe et de roses de Shiraz, reconnaissable entre tous. J'ai revu également, pour la quatrième fois, *la Belle* et si je dis *la Belle* je veux dire « le pas de deux ». Car dans son ensemble cet « hommage à Petipa » me cause un certain malaise. Si peu de chose subsiste de l'œuvre originale! Et ce désir louable de toujours faire mieux, qui anime les Russes, contamine et déforme ces beaux restes. Des épisodes charmants, tel le *Chaperon Rouge*, confié à des exécutants de deuxième plan, agrémenté de nouveaux jeux de scène « amusants », tombent à plat. J'imagine la fureur du vieux Petitpa, autoritaire et susceptible, s'il avait vécu pour apprécier cet hommage! Résigné, consolé quelque peu par les bonds d'Idzikowsky, une variation de Niemschinova toujours en progrès, amusé par les grands jetés de Mlle Damaskina qui « danse faux » avec conviction, mais qui semble bien douée, j'attends le pas de deux qui finit

Celui-ci recule et, pendant un long instant, elle se maintient dans cette position, défiant l'équilibre banal. Je ne fais ici que décrire sommairement, sans les analyser, des mouvements qui agissent directement, par eux-mêmes, sur tout spectateur clairvoyant.

Les deux variations suivent, et voilà qu'une tension nerveuse se manifeste de plus en plus dans la salle : on attend les « fouettés ». C'est là un mouvement giratoire et concentrique sur le cou-de-pied avec la jambe libre en qualité de *fouet*, qui fait tourner la toupie. J'ai promis un jour de conter l'histoire des 32 fouettés de Tréfilova. La voilà :

Pendant un demi-siècle les grandes virtuoses italiennes avaient tenu la première place sur la scène impériale ; San Carlo et la Scala prêtaient leurs étoiles au Théâtre Marie. La dernière fut Pierina Legnani qui transporta les « balettomanes » de la capitale en exécutant dans cette « coda » de Tchaïkowsky, 24 fouettés qu'elle faisait suivre de quelques temps sautés. Des années avaient passé sur ce grand souvenir quand Tréfilova, jeune premier sujet, dansant la même finale en fit trente-deux avec la même simplicité, la même grâce réservée que nous admirons aujourd'hui. Par ce geste symbolique, le ballet russe était définitivement affranchi ; sa suprématie devenait indiscutable et bientôt indiscutée.

On voit par là combien le public a raison de se passionner pour ces hauts faits de la gymnastique classique. Il commence à la déchiffrer ; déjà il épèle, bientôt il lira couramment. Déjà il applaudit ; bientôt il exigera. Et nous assisterons peut-être à une renaissance de la danse classique, art français entre tous.

ANDRÉ LEVINSON.

5.

LE FIGARO — DIMANCHE 7 MAI 1922

AU JOUR LE JOUR

"La Belle au bois dormant" A L'OPÉRA

C'est sur la scène de l'Opéra que la Princesse immortalisée par Perrault s'éveillera bientôt de son tendre sommeil : les Ballets russes célébreront ses noces avec le Prince charmant.

La *Belle au bois dormant* est un grand ballet classique, gloire des étoiles de la danse, en même temps qu'éblouissante féerie. Tous les raffinements du goût moderne y rendront plus savoureuses encore toutes les séductions de la virtuosité. La musique est de Tchaïkovsky; véritable musique de ballet, claire, pimpante, délicate et légère, elle a des grâces juste assez surannées pour qu'un soupçon de regret les avive et les rende intéressantes, comme une trace d'ombre sur un joli visage. La chorégraphie a été jadis réglée, en Russie, par le maître français Petipa; elle vient d'être pour nous remise au point, et largement enrichie par une grande artiste, bien digne de son nom déjà illustre, Mme Nijinska. La mise en scène, d'une richesse et d'une variété inouïes, fera valoir tour à tour ou associera en prestigieux ensembles tous les artistes de la célèbre compagnie. M. de Diaghilev nous réservait cette surprise : en nous donnant la *Belle au bois dormant*, inconnue jusqu'à ce jour du public français, il reprend, avec plus de magnificence que jamais, la tradition splendide de *Shéhérazade*.

Cette saison sera marquée encore par deux reprises attendues depuis plusieurs années, que les circonstances permettent enfin : celles du *Spectre de la Rose* et du *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, où nous retrouverons Mme Nijinska dans le rôle créé par son frère, dont elle partage le génie. Ces ouvrages viendront s'ajouter à un programme choisi, qui comprend les plus remarquables créations des Ballets russes en des genres divers, telles que *Shéhérazade*, toujours désirée, *Petrouchka*, le *Carnaval*, les danses du *Prince Igor*, les *Contes russes*, *Chout*, qui illustra le nom de M. Prokofieff, le *Sacre du printemps*, et où l'on verra paraître, auprès de Mme Nijinska, MM. Idzikovsky, Vladimirov, Viltzak, Kremnev, Zverev, Iazvinsky, Mmes Vera Trefilova, Lioubov Tchernicheva, Egorova, Nemchinova, Ludmilla Schollar, Felia Doubrovska, Oghinska, Bewicke, Klementovitch, enfin cette admirable cohorte dansante que M. Diaghiliew a su réunir et animer de son infatigable zèle. Les peintres qui seront ses collaborateurs se nomment MM. Benois, Bakst, Larionov, Survage, Mme Goncharova. Enfin, pour cette même saison, M. Stravinsky nous donnera deux œuvres nouvelles, le *Renard* et *Mavra*, où s'affirmera encore la prodigieuse invention d'un auteur reconnu aujourd'hui pour l'un des plus étonnants génies de la musique contemporaine.

Ce sont de beaux présents pour le réveil de la *Belle au bois dormant*.

André Nède.

5.

LE JOURNAL

20 — 5 — 22

A L'OPÉRA

Une répétition des ballets russes

Jamais l'Opéra ne fut plus animé que ces jours-ci. On peut dire sans exagération qu'on y travaille à tous les étages, et il y en a neuf au-dessus du niveau du boulevard Haussmann. C'est que les Ballets russes sont arrivés. Les répétitions de leur spectacle d'ouverture s'ajoutent à celles qui convoquent, au tableau de service, les artistes de la maison pour un raccord de *Lohengrin* ou un ensemble de faunes et de dryades destiné au ballet de *Cydalise*, pendant que sur la scène les comédiens, à qui sont dévolus les rôles parlés du *Martyre de saint Sébastien*, prennent les instructions de M. Armand Bour, chargé de cette partie de la mise en scène.

M. LOUIS LALOY
(Photo Pierre Petit.)

Des danseuses russes en costume de voyage, leurs petites valises à la main, montent trois étages, se croient arrivées, poussent une porte et découvrent M. Stravinsky, accoudé au piano, guidant du geste et même de la voix les quatre artistes qui vont chanter, dans la traduction française de M. Ramuz, les rôles du Coq, du Renard, du Chat et du Bouc, dans l'histoire burlesque du *Renard*. Non, ce n'est pas ici qu'on répète *la Belle au bois dormant*. Montons encore, jusqu'à la rotonde dont les hublots circulaires dominent Paris. Mais la rotonde elle-même est occupée. Il faut passer plus loin, jusque sous les combles où sont installées les salles d'études pour la danse. Un joyeux murmure de voix nous guide. Voilà les artistes des Ballets russes, déjà rassemblés, les danseurs en culotte et chemise ouverte de gymnastes, les danseuses presque toutes en tunique courte à la grecque ; deux ou trois seulement, qui sont des étoiles, ont mis, pour cette répétition, la jupe bouffante. Bien que la salle soit grande, ils y sont à l'étroit, tant est grand leur nombre, et quand l'accompagnateur frappe les premiers accords, ceux qui n'entrent pas aussitôt dans la danse doivent rester dans la pièce voisine, pour ne pas gêner les mouvements.

Dessin de Mme Gontcharova

Voici un menuet, esquissé par une vingtaine de couples, puis deux danseuses se détachent pour un pas animé, d'une grâce oblique et fantasque : on devine que ce seront des Chinoises de féerie, venant à leur tour rendre hommage à la Belle qui ne dort plus au bois, et épouse le Prince Charmant. Mais Mme Nijinska les arrête. Sérieuse en sa tunique noire, les sourcils froncés, la célèbre danseuse, qui a revu et renouvelé la chorégraphie du maître français Petipa, définit en peu de mots un geste du bras, puis l'indique elle-même, écoutée et observée avec le respect que les Russes accordent à tout ce qui est enseignement. Appuyé à une barre d'exercice, M. de Diaghilev regarde la scène en souriant. Il a le droit de sourire, car c'est à sa foi d'artiste et à son énergie surhumaine que la célèbre compagnie doit de n'avoir pas été dispersée malgré les malheurs inouïs qui ont frappé la mère patrie, et même d'avoir continué d'enrichir son répertoire, d'année en année. « Sans doute, disaient quelques esprits chagrins, les Ballets russes peuvent encore monter de petits ouvrages ou des bouffonneries. Ils seraient incapables de créer un nouveau ballet à grand spectacle comme *Sheherazade*. » *La Belle au bois dormant* sera la preuve du contraire : jamais les Ballets russes ne nous avaient rien présenté d'aussi somptueux.

Mme Gontcharova, dont les costumes de ce ballet vont montrer une fois de plus la fantaisie puissante et toujours harmonieuse, veut bien me remettre, pour les lecteurs du *Journal*, ce charmant dessin, en y ajoutant ces mots que j'aime à entendre prononcer par une artiste qui a parcouru le monde réel et aussi les domaines inexplorés du rêve : « Combien on est heureux de se retrouver à l'Opéra ! »

LOUIS LALOY

COMŒDIA

12-6-22

Les Ballets russes à l'Opéra

« SHÉHÉRAZADE ». — LE PAS DE DEUX DE LA « BELLE »

J'ai voulu revoir cette *Shéhérazade* de Bakst et de Fokine qui est devenue une page d'histoire. C'est là une œuvre-type dont le rayonnement fut immense et qui modifia totalement notre conception du décor. Pour une première fois Bakst y fit triompher l'unité optique du spectacle, méconnue, perdue pendant un siècle ou presque; *Shéhérazade* instaura de même cet exotisme pittoresque, intense et sensuel, qui fit surgir de par le monde une foule d'œuvres théâtrales, qui subordonna pendant plus d'une saison à la peinture la Mode jusqu'alors incoercible, cependant que l'imagination du peintre-auteur s'évadait vers d'autres horizons.

Aujourd'hui comme jadis la conception picturale s'adapte étroitement à la partition de Rimsky, décorative, somptueusement ornée, aux mélodies décrivant des arabesques contournées. Avec quelle magnificence se groupent ou s'égrènent sur ce fond d'émeraude et de saphir les eunuques orangés, les almées roses, les nègres patinés! Et comme j'aime ce trio des odalisques qui, assises au premier plan, dansent avec leurs bras et leurs torses souples selon le rythme d'un air charmant entonné par les bassons, soutenu par les contrebasses. Par ailleurs l'intérêt chorégraphique demeure secondaire, sacrifié à la préoccupation décorative. Les figurants sont surtout des éléments de composition interchangeables, des touches de couleur dans un tableau mouvant.

L'exécution est honorable mais sans grand éclat ; M. Vladimiroff est un nègre athlétique, d'une grâce farouche ; il a le tort de souligner un peu trop son jeu. Mlle Nijinska, infatigable, est le boute-en-train du corps de ballet qu'elle stimule par sa fougue

Voilà donc cette *Shéhérazade* qu'on dénomme improprement *ballet* et qui est un merveilleux [illegible] par venir.

Mais voilà que je ne reconnais plus le public ! Car ce public, soi-disant revenu de tout, *sait par cœur* l'adage de Tréfilova, comme l'on sait une stance de Musset ou bien une fable de La Fontaine. Autour de moi l'on s'émeut pour une pirouette et l'on applaudit une attitude. Aussi nous assistons à des choses prodigieuses. Ainsi je n'avais jamais vu une étoile exécuter, soutenue par son danseur, *cinq tours* sur la pointe tendue, d'une seule impulsion. Et l'on ne voit pas souvent une danseuse agenouillée se relever sur la pointe, la main dans la main du danseur. Puis, quand Vladimiroff enlève la ballerine dans les airs ce n'est pas un poids mort qu'il porte : car nous voyons Tréfilova plier avec cette grâce parfaite et un peu absente qui lui est propre et croiser les chevilles.

Ou bien encore elle achève un enchaînement, en se présentant sur la pointe, en arabesque, de profil, s'appuyant légèrement à son danseur. Celui-ci recule et, pendant un long instant, elle se maintient dans cette position, défiant l'équilibre banal. Je ne fais ici que décrire sommairement, sans les analyser, des mouvements qui agissent directement, par eux-mêmes, sur tout spectateur clairvoyant.

Les deux variations suivent, et voilà qu'une tension nerveuse se manifeste de plus en plus dans la salle : on attend les « fouettés ». C'est là un mouvement giratoire et concentrique sur le cou-de-pied avec la jambe libre en qualité de *fouet*, qui fait tourner la toupie. J'ai promis un jour de conter l'histoire des 32 fouettés de Tréfilova. La voilà :

Pendant un demi-siècle les grandes virtuoses italiennes avaient tenu la première place sur la scène impériale ; San Carlo et la Scala prêtaient leurs étoiles au Théâtre Marie. La dernière fut Pierina Legnani qui transporta les « balletomanes » de la capitale en exécutant dans cette « coda » de Tchaïkowsky, 24 fouettés qu'elle faisait suivre de quelques temps sautés. Des années avaient passé sur ce grand souvenir quand Tréfilova, jeune premier sujet, dansant la même finale en fit trente-deux avec la même simplicité, la même grâce réservée que nous admirons aujourd'hui. Par ce geste symbolique, le ballet russe était définitivement affranchi ; sa suprématie devenait indiscutable et bientôt indiscutée.

On voit par là combien le public a raison de se passionner pour ces hauts faits de la gymnastique classique. Il commence à la déchiffrer ; déjà il épèle, bientôt il lira couramment. Déjà il applaudit ; bientôt il exigera. Et nous assisterons peut-être à une renaissance de la danse classique, art français entre tous.

ANDRÉ LEVINSON.

8

EXCELSIOR

Samedi 20 mai 1922 PARIS

THÉATRES

LES PREMIÈRES

THEATRE DE L'OPERA : Ballets russes.

J'ai pour Serge de Diaghilew une admiration, si j'ose dire, obstinée, féroce, et systématique. Si cet homme n'existait pas, il faudrait l'inventer. Ce nomade est un grand bienfaiteur de l'art français. Cet animateur prodigieux, qui est souvent un improvisateur de génie, vient, une fois par an, donner à nos peintres, à nos musiciens, à nos costumiers, à nos danseurs, à nos metteurs en scène et à nos directeurs, quelques leçons tumultueuses et péremptoires, puis disparaît en laissant généralement nos professionnels stupéfaits et scandalisés. Mais, après son départ, on réfléchit et l'on s'aperçoit que ce fantaisiste dépense plus d'idées fécondes en un mois que tous ses collègues en un an. Et l'on ne tarde pas à profiter de ses conseils. Il réveille l'activité de ses concurrents, il maintient notre organisme artistique en état de défense : il est indispensable à notre santé intellectuelle comme certains microbes virulents le sont à notre équilibre physique. Serge de Diaghilew est le plus précieux des phagocytes.

Il convient donc de ne discuter ses erreurs apparentes qu'avec un grand luxe de précautions oratoires pour ne pas égarer l'opinion. Car les erreurs d'un tel visionnaire valent souvent mieux que certaines vérités de ses contradicteurs. Ceci posé, je me trouve très à l'aise pour discuter un ouvrage de la qualité du *Renard*, d'Igor Strawinsky. Il s'agit d'un ballet burlesque à quatre personnages : un Coq, un Bouc, un Chat et un Renard. Le Renard, par deux fois, dupera le Coq, mais sera égorgé par le Bouc et le Chat. Quatre chanteurs, assis au milieu de l'orchestre, commentent cette bataille en échangeant des propos et des interjections puériles, cocasses et incohérentes, comme on en trouve dans le folklore slave. Quelques rares artistes, groupés autour de cet instrument délicieux qu'est le cymbalum — réservé, on ne sait pourquoi, dans notre civilisation aux seuls clients des restaurants de nuit! — agacent un violon, taquinent une contrebasse, chatouillent une clarinette et assomment une grosse caisse. C'est forain, truculent, jovial, trivial et infiniment amusant pendant cinquante mesures.

Mais le jeu se prolonge, indéfiniment. Sur la scène, les quatre animaux se trémoussent et exécutent des danses populaires russes sans se préoccuper beaucoup de l'anecdote. Le public, complètement ahuri, renonce à comprendre. Profitez-en pour écouter cette musique. Elle est écrite avec une recherche, une attention, une subtilité rythmiques absolument déconcertantes. Le *Sacre du Printemps* n'entremêle pas avec plus d'art les chocs, les accents, les syncopes, tout le désordre savant des mesures coupées et entrecoupées. C'est un travail de patience qui force l'admiration.

Mais dans quel but fut-il entrepris? Je suis incapable de le deviner. Tant de soins, tant de peine pour conduire une plaisanterie aussi élémentaire jusqu'à sa conclusion lointaine! Tant de minutie dans l'écriture de cette partition, tant de travail surhumain pour Ansermet, chef d'orchestre prestigieux et inimitable, alors que les détails essentiels à l'intelligence de l'œuvre sont volontairement sacrifiés! Que signifie cette gageure? La chorégraphie est fort éloignée de l'action: les pantomimes du Chat et du Bouc sont inexplica-

pourraient être chez nous, si nous savions tirer honnêtement parti de nos traditions, un ballet d'opéra ou un grand divertissement de music-hall. Voilà ce que devrait nous offrir le Châtelet lorsqu'il monte des féeries. Il n'y a dans ces « contes de fées » rien qui puisse décourager un théâtre de chez nous. Et c'est là ce qui dénonce le mieux le génie particulier de Diaghilew. Même lorsqu'il s'avise de fêter à notre place le centenaire de la naissance de Petipa, il trouve le moyen de nous instruire. Le jour où il s'avisera de travailler sur une partition de Léo Delibes — qui est un maître beaucoup plus fin et beaucoup plus distingué que Tschaïkowsky — il apprendra au public français à aimer la musique française. Avouez que le tour de force a de quoi le tenter!

Emile VUILLERMOZ.

8

EXCELSIOR
Samedi 20 mai 1922 PARIS

THÉATRES

LES PREMIÈRES

THEATRE DE L'OPERA : Ballets russes.

J'ai pour Serge de Diaghilew une admiration, si j'ose dire, obstinée, féroce, et systématique. Si cet homme n'existait pas, il faudrait l'inventer. Ce nomade est un grand bienfaiteur de l'art français. Cet animateur prodigieux, qui est souvent un improvisateur de génie, vient, une fois par an, donner à nos peintres, à nos musiciens, à nos costumiers, à nos danseurs, à nos metteurs en scène et à nos directeurs, quelques leçons tumultueuses et péremptoires, puis disparaît en laissant généralement nos professionnels stupéfaits et scandalisés. Mais, après son départ, on réfléchit et l'on s'aperçoit que ce fantaisiste dépense plus d'idées fécondes en un mois que tous ses collègues en un an. Et l'on ne tarde pas à profiter de ses conseils. Il réveille l'activité de ses concurrents, il maintient notre organisme artistique en état de défense : il est indispensable à notre santé intellectuelle comme certains microbes virulents le sont à notre équilibre physique. Serge de Diaghilew est le plus précieux des phagocytes.

Il convient donc de ne discuter ses erreurs apparentes qu'avec un grand luxe de précautions oratoires pour ne pas égarer l'opinion. Car les erreurs d'un tel visionnaire valent souvent mieux que certaines vérités de ses contradicteurs. Ceci posé, je me trouve très à l'aise pour discuter un ouvrage de la qualité du *Renard*, d'Igor Strawinsky. Il s'agit d'un ballet burlesque à quatre personnages : un Coq, un Bouc, un Chat et un Renard. Le Renard, par deux fois, dupera le Coq, mais sera égorgé par le Bouc et le Chat. Quatre chanteurs, assis au milieu de l'orchestre, commentent cette babies. Et le texte — qui est de Strawinsky — ce texte affolant de douce niaiserie, mais absolument indispensable à la compréhension de l'ouvrage, ne s'entend pas et ne peut pas s'entendre tant sont absurdes sa prosodie, ses élisions de café-concert, son rythme et son mouvement ! Il y a là un parti pris d'illogisme si net qu'il doit obéir à une logique secrète que je n'aperçois pas. De cette formule si heureuse du ballet chanté, Strawinsky n'a tiré pour les pauvres profanes qu'une lourde bouffonnerie, obscure et indiscrètement prolongée. Ce n'est pas manquer de respect à l'auteur du *Rossignol* que de lui avouer que ses talents d'amuseur ne sont pas à la hauteur de son génie musical et que la carrière de poète humoriste lui réserve bien des déboires.

Je ne le crois pas très doué non plus pour le métier de critique musical. Son plaidoyer en faveur du génie de Tschaikowsky n'est pas très solide ni très convaincant. Toutes les considérations ethniques ou historiques de la terre ne nous empêcheront pas de trouver que Moussorgsky, Borodine, Rimsky... et Strawinsky nous ont apporté des réalisations plus originales, plus belles et plus « russes » que celles de l'auteur de la *Symphonie pathétique*. La partition agréable, facile, mais très sagement internationale de *la Belle au Bois Dormant* nous l'a démontré une fois de plus avec évidence.

Mais ce qu'il faut louer dans ce ballet — qui nous fut donné dans une version un peu différente de celle de Londres — c'est sa touchante fidélité à la vieille chorégraphie française classique. Voilà ce que pourraient être chez nous, si nous savions tirer honnêtement parti de nos traditions, un ballet d'opéra ou un grand divertissement de music-hall. Voilà ce que devrait nous offrir le Châtelet lorsqu'il monte des féeries. Il n'y a dans ces « contes de fées » rien qui puisse décourager un théâtre de chez nous. Et c'est là ce qui dénonce le mieux le génie particulier de Diaghilew. Même lorsqu'il s'avise de fêter à notre place le centenaire de la naissance de Pepa, il trouve le moyen de nous instruire. Le jour où il s'avisera de travailler sur une partition de Léo Delibes — qui est un maître beaucoup plus fin et beaucoup plus distingué que Tschaikowsky — il apprendra au public français à aimer la musique française. Avouez que le tour de force a de quoi le tenter !

Emile VUILLERMOZ.

COMŒDIA
Bibliothèque Rondel
20 MAI 1922

Les Ballets Russes à l'Opéra

Le Mariage de la Belle au Bois Dormant, *ballet de Tchaikovsky*
***chorégraphie de Petipa et Mme Nijinska* ✱ Le Renard**
histoire burlesque chantée et dansée, de M. Stravinsky

M. de Diaghilev nous avait promis des splendeurs; il a tenu parole. *Le Mariage de la Belle au Bois dormant* est un très beau mariage, bien que ce soit un mariage d'amour, et je ne crois pas que princesse épousant le prince de ses rêves ait jamais été fêtée, même au théâtre, avec plus d'éclat ni d'esprit, puisque les fées sont venues se mêler aux dames de la cour et

(Maquette de Mme N. Goncharova)

Ballet du « Mariage de la Belle au Bois Dormant »
La Chatte Blanche

que tour à tour les contes les plus merveilleux ont passé devant les yeux cette fois bien réveillés de l'heureuse fiancée, si légère entre les bras du Prince Charmant. Ce ballet a été réglé jadis, pour les théâtres impériaux de Russie, par le maître français Marius Petipa. Alors, comme aujourd'hui le tableau du *Mariage* y rassemblait le corps de ballet tout entier, chaque artiste y trouvait son solo, ou comme on dit en langage chorégraphique, sa variation, où pouvait briller son talent. C'est ainsi que nous avons, jeudi soir, applaudi Mme Nijinska, en d'extraordinaires pas de caractère, M. Idzikovsky, déjà remarquable les deux années précédentes et cette fois de tout premier ordre; Mme Trefilova, dont la perfection technique se révèle en ses enlèvements et surtout ses élévations sur la pointe, d'une souplesse idéale, dans le rôle de la Princesse, et auprès d'elles une pléiade d'étoiles qui se nomment Nemchinova, Tchernicheva, Egorova, Oyhinska, Schollar. Dalbaicin la compagnie des Ballets Russes, aujourd'hui complètement reconstituée grâce à l'énergie indomptable de son directeur, nous présente un remarquable ensemble d'artistes, comme on a pu d'ailleurs s'en rendre compte dès le début de la représentation par le *Carnaval* de Schumann, dont l'exécution fut meilleure que jamais.

Mais si ce ballet appartient par son ordonnance régulière au genre classique, le goût moderne de la mise en scène a certes ajouté beaucoup de pittoresque à ces raccourcis légendaires, et sans avoir vu les costumes de la création, il y a de cela un demi-siècle, je doute fort qu'ils aient pu rivaliser, pour l'harmonie vibrante des couleurs, avec ceux de Mme Goncharova, de même que les entrées, si brèves et cependant si expressives, de Barbe-Bleue entre ses deux femmes, des deux chats aux pattes mutines du petit Chaperon rouge, des Chinois de paravent, de Shéhérazade captive entre les deux frères farouches, des trois Ivan, enfin de cette Cambodgienne en esquisse, d'un si bon augure, doivent certainement beaucoup à Mme Nijinska. Et la musique, dira-t-on? Je n'ai aucune difficulté à la déclarer fort agréable, ayant toujours considéré Tchaïkovsky comme un musicien véritable et aussi heureusement doué pour son art que le fut en France Massenet. Comme Massenet, il lui est arrivé de se fier trop à sa facilité naturelle, et c'est pourquoi il a pu m'arriver de parler de l'un comme de l'autre avec dépit, parfois dégoût, jamais avec mépris. La musique de Tchaïkovsky pour *la Belle au Bois dormant*

(Maquette de M. Larionov)

Ballet du « Renard »
Le Masque du Coq

est exactement celle qu'il fallait, car le rythme y est toujours précis, la mélodie coule d'abondance, et l'harmonie montre une aisance de modulation que des musiciens comme Rimski-Korsakov pourraient envier à Tchaïkovsky. La couleur n'y fait pas défaut, loin de là, et c'est une bien jolie symphonie que celle qui imite le miaulement du chat, c'est un épisode bien russe que celui des trois Ivan, et l'entrée de Shéhérazade est toute pénétrée de langueur orientale, sur ce rythme dolent que les talons précipités de Mme Dalbaïcin entourent d'arabesques pathétiques. Tout cela sans effort et comme en se jouant. Jamais rien qui insiste ni qui dure. Une rapidité vraiment féerique. Un pur délice sans retour. Fête de tous les vœux accomplis en toute innocence. Paisible enchantement des yeux, de l'esprit, de l'oreille.

Le Renard est un petit ouvrage où l'énergie musicale et scénique atteint son maximum de concentration. Quatre acteurs qui, feignant une parade de foire, entrent en scène à la queue-leu-leu pour en sortir de même, la comédie terminée. Pour décor, le perchoir où le coq, fort spirituellement personnifié par M. Idzikovsky, étire une patte après l'autre et bat des ailes, montrant, quand il baisse la tête, le bec stupide dont a su le coiffer M. Larionov. En bas, le Renard, qui sur la scène même se travestit en religieuse, plus en paysanne, et c'est Mme Nijinska d'une vivacité infatigable. Le Mouton et le Chat aux visages humains, somnolent, éveillés par les cris du Coq qu'ils vont venger. Quatre chanteurs, à l'orchestre, prêtent leurs voix aux quatre muets gesticulateurs. L'orchestre est réduit à un petit nombre d'instruments qui jamais ne se doublent l'un l'autre et jouent tous en solistes. C'est une musique sans empatements, pareille à une peinture sans clair-obscur. Quelle puissance de son et de rythme est en elle, c'est ce qu'il faut avoir entendu pour y croire. Dès les premières notes, cet appel des cuivres scandant l'entrée des personnages, on est pris, comme à la gorge, ou plutôt encore à plein corps, et il faut qu'on entre dans la danse, pour n'en plus sortir. Cependant cette danse magique est une danse joyeuse, car M. Stravinsky est un musicien né. Ce diable d'homme titerait, s'il le voulait, de la musique d'une boîte d'allumettes ou d'un carton à chapeau. Quelle que soit la règle qu'il s'impose, sa verve est la plus forte et jaillit de toutes parts comme un torrent docile. Je sais très bien que j'ai tort d'aimer à la fois la musique de Tchaïkovsky et celle de M. Stravinsky et que faute de me ranger dans l'un ou l'autre des deux partis opposés qui divisent la critique française, je passerai pour traître à l'un et l'autre. Mais M. Stravinsky m'excusera, puisqu'il vient de se déclarer lui-même en sympathie avec Tchaïkovsky, bien plus qu'avec les compositeurs épris de couleur locale qui formèrent en Russie le groupe des Cinq.

LOUIS LALOY.

Le Chant

La fantaisie de M. Igor Stravinsky renouvelée d'Erik Satie, s'est amusée à soutenir, sinon à expliquer les exercices saltatoires de la parade intitulée *Le Renard*, d'une intervention vocale. Quatre artistes de l'Académie nationale sont chargés de chanter tandis que les danseurs font les gestes. Les têtes de ces quatre exécutants en cravate blanche, émergent de la fosse d'orchestre rangées en rang d'oignons. Elles voci-

(Maquette de M. Larionov)

Ballet du « Renard »
Le Bélier

16

férent des paroles aussi peu intelligibles que la ligne mélodique les étreignant.

Ce rôle d'ailleurs périlleux en sa technique qui consiste à faire vocalement ce que défend l'art du chant — ports de voix et autres degeulandi — et à oublier tout ce que ce même art enseigne, est tenu par M. Fabert et M. Dubois, ténors souvent utilisés dans la renaissance du comique à l'Opéra, par MM. Narçon et Mahieux plus employés dans le genre sévère. Si l'on veut mon sentiment, ce n'est point cette interprétation plastiquement burlesque d'où jaillissent des sonorités lointaines du *bel canto*, qui ajoutera un fleuron à leurs couronnes. Je dois dire cependant qu'ils s'en sont tirés à leur avantage, puisque le public select les associa à sa démonstration sympathique. Mais que le chant vient-il faire en cette galère?

CH. TENROC.

La Chorégraphie l'Interprétation

Pour la quinzième fois, Diaghilev revient et nous ramène les grandes soirées fiévreuses des premières russes. Sa compagnie s'est accrue d'exécutants remarquables ; elle a aussi subi des pertes douloureuses. Et c'est Zronislava Nijinska, la sœur de Vaslav au nom glorieux, qui détient le commandement suprême des forces moscovites.

La première de jeudi comporta deux œuvres inédites : *La Belle au Bois dormant* et *Le Renard*. Paris ne verra pas, cette fois-ci, l'œuvre maîtresse de Marius Petitpa se dérouler dans son ensemble imposant, dans le cadre grandiose établi par Kaksy pour le mémorable spectacle de Londres. On nous en donne un fragment important ou plutôt un résumé succinct, trop touffu peut-être pour avoir absorbé la matière de quelques actes et un peu monotone, toute action ayant été éliminée. C'est là, en somme, un vaste divertissement, où il y a de vieilles choses de toute beauté (on en jugera quand le spectacle sera tout à fait au point) et quelques inventions récentes fort ingénieuses. Ainsi l'adagio où des sept demoiselles d'honneur, avec les sept premières danseuses exécutant simultanément (ce qui n'est pas arrivé jeudi) un développé à la quatrième ouverte, est un spectacle rare ; *L'Oiseau bleu*, qu'on connaissait, d'ailleurs, est une des plus belles pages signées Petitpa. Dans les contes de fées, on goûtera beaucoup *La Chatte blanche* et *Le Chaperon rouge*, d'une naïveté si subtile, et encore *Les Princesses de porcelaines*, chinoiserie rococo, dont l'auteur est feu Léon Ivanoff, qui fut, à Pétrograd, l'émule de Petitpa. La Nijinska tire des groupes nouveaux et drôles de la danse populaire russe, la danse « accroupie », dans les *Trois Ivans* ; mais je considère la *Shéhérazade*, de Mlle Dalbaicin, ponctuant de ses talons le rythme de Tchaïkovsky un hors-d'œuvre qui ébranle l'ensemble. Quant au grand pas de deux final, j'aurais encore à en parler.

Le Renard, de Strawinsky, étant, selon le programme, une « histoire jouée et chantée », je me récuse moi-même en m'en remettant pour l'appréciation à qui de droit. Les danseurs de ce Chantecler posteubiste figuraient les animaux de la fable, au moyen de mouvements imitatifs et de temps populaires qui ne sont pas inépuisables.

On donna encore *Les Danses du Prince Igor*, chef-d'œuvre intégral et qui, lui, est inépuisable, et *Le Carnaval*, de Schumann-Fokine, suite d'épisodes dansées, minuscules et adorables, mais laissant quelque fois un vide : miniatures dans le cadre d'une fresque. Ceci pour la chorégraphie, aperçu bien sommaire d'une soirée très remplie.

Mme Véra Tréfilova, que Paris a applaudie hier, pour la première fois, est une danseuse parfaite. Je hais par dessus tout la glorioie nationale, mais pourquoi ne dirai-je pas que la Tréfilova a été, là-bas, une des plus pures gloires du ballet impérial. Sa technique est absolue, mais elle n'en devient pas pour elle une gymnastique abstraite : c'est l'expression totale d'un être harmonieux. Dans l'adagio, le jeu des courbes et des verticales est d'une pureté sans pareilles ; elle se développe comme une fleur qui s'ouvre. La conduite de la ligne est d'une précision si délicate et si discrète, que le spectateur ne se doute pas des difficultés vaincues. Les bonds vertigineux ne sont pas

(Phot. Boissonnas)

Mme Véra NEMCHINOVA

faits pour elle, ainsi que les grands jets de passion. Pavlova est l'oiseau, elle est la fleur. Instrument admirable qui serait en même temps le musicien ; Stradivarius dansant.

Dans la « coda » du pas de deux, elle introduit une série de 32 fouettés (la plus difficile et la plus belle des pirouettes), tirée du *Lac des Cygnes*, et dont l'histoire vaut d'être un jour contée. Eh bien, elle n'en fit que 28 et se laissa glisser vers l'avant-scène, au lieu de « mordre » les planches, car elle était très émue. Que le public parisien lui sache gré de cette émotion.

Un pas de deux — et c'est tout. Qu'on aimerait voir la Tréfilova interpréter les chefs-d'œuvre du répertoire français : *Silvia*, *Coppélia* ; quelle émulation entre égaux, avec l'admirable Zambelli, pourrait en résulter!

A côté de Tréfilova, limpide comme un scherzo de Mozart, la Nijinska, danseuse puissante et bizarre, enivrée de rythme, qui hume la musique comme un stupéfiant, se brise, se crispe en de folles arabesques, luttant de vitesse avec les « presto » les plus haletants de l'orchestre.

Suivent Mme Egorova, au métier si délicat et si noble ; Nemchinova, danseuse de toute sûreté, mais sans personnalité marquée ; Oghinska, qui a vingt ans, sort à peine de l'école de Pétrograd et dénote déjà certaines qualités de ces Polonaises de race qui ont, de tout temps, participé aux plus hauts faits du ballet russe ; Tchernicheva a la belle prestance décorative ; Schollar et Doubrovska, qu'on revoit avec plaisir. Je ne ferais que mentionner, aujourd'hui, Idzikovsky, sauteur prodigieux ; Vladimiroff, qui avait pris à Pétrograd la place de Nijinski ; Vittzac, beau et bon danseur ; trop de portraits à faire pour une brève chronique. Mais je ne peux clore cette énumération, sans avoir parlé de l'absente, cette suave et triste Spessiva, la femme qui est un roseau dansant.

— ANDRÉ LEVINSON. —

11

1922 -

féconde notre inévitable inquiétude. Que si nous éprouvons parfois le besoin de nous désaltérer à une source fraîche, le bon Corot est là, artisan d'une victoire extraordinaire : celle de la candeur sur la culture nécessaire mais déformante.

La réplique à « Cent ans de peinture » qu'organisa M. Paul Rosenberg ne fut pas moins brillante que l'exposition précédente. On peut dire qu'elle avait plus de tenue. Si elle ne révéla pas au public des œuvres aussi extraordinaires que la *Fabrique* et *l'Algérienne* de Corot et les grandes baigneuses de Renoir (qui eussent pu être de Ingres), elle présenta Cézanne plus complètement et Courbet plus décemment. Courbet peintre magnifique, souvent supérieur à Delacroix, demeure cependant le plus inégal du siècle précédent. Il est le représentant type — et revendiqué comme tel par quelques naturalistes impénitents — de la production impulsive, sans frein, sans méditation préalable. Les déchets dont son œuvre abonde prouvent, mieux que toutes les théories, la nécessité du recueillement, et que n'est jamais perdu le temps que l'on passe à raisonner, comme Poussin nous enseigne à le faire, sur les ressources expressives de la peinture et du dessin. « Peignez davantage et parlez moins », conseillait Champfleury à Courbet ; il eût probablement mieux fait de lui dire : « Peignez moins et méditez davantage. »

Que ce soit à « Cent ans », chez M. Paul Rosenberg, ou à la galerie Barbazanges, les maîtres les plus regardés, commentés avec le plus d'enthousiasme par les peintres qui, peu à peu, forment l'opinion courante furent Ingres, Corot, Rousseau, Cézanne et Renoir. Pureté des trois premiers ; puissance d'invention du Maître d'Aix ; fraîcheur et naïveté conservées en dépit d'une culture de « Renaissant » chez l'abondant et généreux peintre de Cagnes, autant de vertus dont les meilleurs parmi les jeunes artistes essaient, à l'aide de moyens à la fois simples et raffinés, d'opérer la difficile et lente conquête.

ANDRÉ LHOTE

LA MUSIQUE

Bronislawa

LES BALLETS RUSSES : Trois créations : LA BELLE AU BOIS DORMANT de *Tchaïkovsky* ; RENARD et MAVRA de

7.

Stravinsky ; Quelques reprises : LE SACRE DU PRINTEMPS, PÉTROUCHKA, CONTES RUSSES, L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE.

Ce qui me frappe le plus en Stravinsky, ce qui, à mon sens, doit nous rendre son action particulièrement précieuse, c'est qu'il ne se répète jamais, c'est qu'il ne développe même pas, qu'il n'exploite pas les richesses qu'il découvre, mais que les abandonnant généreusement à d'autres, lui-même à chaque œuvre nouvelle change de direction et nous ouvre de nouveaux horizons. Chacune de ses créations est une invention nouvelle, inattendue et si nous retracions le chemin qu'il a déjà parcouru, le dessin nous en paraîtrait très étrange et même illogique. C'est ce qui explique en partie les sentiments complexes que provoque chacune de ses œuvres : surprise joyeuse, mais aussi irritation et dépit, car elles exigent immédiatement de notre part une attitude et une adaptation nouvelle. Après le scandale formidable que déchaîna le *Sacre*, scandale qui fut aussi un triomphe, un autre aurait repris le même procédé, quitte à faire encore plus grand.

Mais au lieu d'un super-*Sacre*, Stravinsky nous donne le *Rossignol*. Puis, c'est l'*Histoire du Soldat*, des petites pièces, des mélodies, un quatuor. C'est enfin *Renard*, *Mavra*. Ainsi, chacune de ses œuvres est un coup d'essai ; mais ce sont aussi des coups de maître ; jusqu'ici il les réussissait toujours ; et le premier sentiment d'étonnement et d'inquiétude passé, l'auditeur devait s'avouer convaincu. Jusqu'ici, c'est-à-dire jusqu'à *Mavra* qui, à mon avis, est un échec.

Le point de départ de Stravinsky dans *Renard* est l'art forain russe. *Renard* est une déformation parfaitement consciente, une transposition esthétique de la musique de foire. Une comparaison avec *Parade* tout naturellement s'impose. Musicalement, elle est à l'avantage de *Renard* : pour se soutenir, la musique de Satie a besoin de la danse, du geste, de l'image plastique ; exécutée seule, sa vacuité, ses ficelles, sa niaiserie (et qui n'est pas toujours voulue) apparaîtraient clairement. Mais c'est justement ce qui fait la grande valeur de *Parade* au point de vue théâtre, au point de vue scénique. La musique de Satie ne peut exister en dehors du spectacle dont elle ne constitue qu'un des éléments. Au contraire, la musique de *Renard* ne laisse aucune place à chorégraphie, au geste. Ce que je reproche à Nijinska

qui a composé les danses de *Renard*, à Larionov qui en a dessiné les décors, les costumes ce n'est nullement de n'avoir pas réussi la réalisation scénique de l'œuvre, c'est de n'avoir pas compris que cette réalisation était impossible. Si puissante, si riche, si bien bâtie est cette musique aux rythmes complexes, mais rigoureux, implacables, aux sonorités nettes et tranchantes, que le geste, l'image visuelle en la déterminant ne peuvent que l'appauvrir.

Il y a des livres qui ne supportent pas l'illustration justement parce qu'ils sont trop suggestifs ; il en est de même de certaine musique, de celle de *Renard* en particulier : elle ne supporte pas d'être dansée ou mimée, parce qu'elle est trop essentiellement musique.

On a souvent répété que la musique n'est capable de provoquer en nous que des états de conscience plus ou moins vagues, indistincts, flous... Il n'y a rien de plus faux et l'on confond ici « vague » avec « indescriptible » : ce que je sens lorsque j'entends *Renard* est parfaitement clair, distinct ; c'est un état psychologique spécifique, infiniment riche et complexe, et qui ne se résoud au brouillard que lorsque j'essaie de le fixer au moyen de la parole ou de l'image visuelle.

L'échec de *Renard*, en tant que ballet, n'est qu'une réplique de celui du *Bouffon* de Prokofieff, la saison passée : il se répète, cet échec, chaque fois qu'on essaye d'illustrer, d'exprimer par le geste, l'attitude, les formes colorées, une musique suffisamment puissante en elle-même, pensée et construite conformément aux affinités spécifiques du monde sonore. On n'applique pas une danse à une musique parce qu'on n'aboutit ainsi qu'à une limitation, à un appauvrissement, mais on enrichit au contraire la danse, on intensifie, on élargit sa signification en lui adjoignant une musique qu'elle ne cesse de régir et qui ne peut prétendre ainsi qu'à un rôle secondaire. C'est en somme le principe du ballet dit classique.

Dans *Mavra*, au contraire, le musicien s'est soumis à son texte (qui appartient à un jeune poète, M. Kokhno, d'après un petit poème badin de Pouschkine) ; aussi l'œuvre gagne-t-elle beaucoup à la scène.

Ne me fiant pas à ma première impression, nettement défavorable, j'ai été encore entendre et voir *Mavra* cinq ou six fois,

tâchant de découvrir les raisons de l'enthousiasme de certains et celles de mon désappointement : il faut être prudent avec Stravinsky ; n'est-ce pas une révélation nouvelle ?

Stravinsky essaye ici, comme il nous l'a déclaré lui-même expressément, de remonter aux sources de la musique russe : ce ne sont plus les chants populaires où depuis Glinka jusqu'à Stravinsky lui-même tous ont puisé, ce n'est plus l'art paysan, c'est la romance sentimentale des compositeurs pre-glinkiens, de Verstovsky, de Dargomyjsky, de Glinka lui-même, l'art des salons et des gentilhommières : le style italien s'y trouve profondément déformé par le goût russe qui se cherche encore, mais a déjà des trouvailles délicieuses. Ce vieux style italo-russe subit chez Stravinsky une nouvelle déformation que j'appellerais négro-américaine : ce sont des rythmes syncopés, convulsifs, un orchestre où dominent les cuivres, des crudités harmoniques qui se plaquent bizarrement sur la ligne mélodique. Il en résulte un ensemble curieux, très amusant parfois, très intéressant aussi musicalement, mais qui, bien que sa durée ne dépasse pas une trentaine de minutes, finit tout de même par lasser.

Quel que soit le point de départ de l'artiste, quelle que soit la source où son caprice veuille s'abreuver, le résultat seul nous importe : Stravinsky n'a pas réussi ce nouveau coup d'essai. En effet, l'impression générale est celle d'un pastiche, d'une sorte de plaisanterie musicale dont le principal défaut serait de n'être pas suffisamment plaisante. Mais tel n'est certainement pas le dessein de Stravinsky : il s'agit d'infuser un sang nouveau à d'anciennes formes, il s'agit probablement de rénover ces formes, de créer ainsi un nouveau style d'opéra-comique. En ce cas le sujet est trop mince, trop fragile : il s'effrite en poussière sous son riche revêtement musical, où les deux styles — italo-russe et négro-américain — ne parviennent pas à se fondre et se gênent mutuellement.

La partie vocale, d'une grande difficulté, fut excellemment réalisée par MMmes Slobodskaïa, Sadovenn et Rosovska et par M. Belina ; mais l'orchestre sous la direction de M. Fitelberg me parut souvent trahir les intentions de l'auteur : il fut lourd, épais, inutilement expressif et insuffisamment rigoureux.

C'est l'orientation nouvelle de Stravinsky probablement qui

nous a valu la *Belle au bois Dormant* de Tschaïkovsky, réduite d'ailleurs à un seul acte. On n'aime pas Tschaïkovsky en France et je partage personnellement l'antipathie de mes collègues français à cet égard. Pourtant, la virulence de certaines attaques m'a frappé : les ballets de Tschaïkovsky sont en effet ce qu'il a fait de mieux et il y a dans la *Belle au Bois Dormant* des pages charmantes. Mais il est probable qu'il s'agit d'une sorte d'idiosyncrasie : il y a un cas Tschaïkovsky, comme il y a un cas Chabrier, un cas Bruckner ; nous ne parvenons pas en effet à comprendre, Français et Russes, ce qui rend chère aux Allemands la musique de Bruckner. Un étranger ne peut s'expliquer l'engouement des musiciens français pour Chabrier. Il en est de même de Tschaïkovsky dont le charme, le caractère profondément national (bien plus national que Rimsky-Korsakoff) ne seront jamais saisis par un esprit de culture française.

Il faudrait maintenant parler danse, mise en scène, spectacle, mais cela ne m'est pas facile, car bien des vérités sont non seulement désagréables à entendre, mais aussi à dire. Nous savons tous ce que nous devons à Serge de Diaghilew : le rôle de cet organisateur, de cet animateur incomparable a été vraiment unique dans la vie artistique européenne de ces quinze dernières années ; mais notre reconnaissance, notre admiration pour ce qu'il a fait ne peut nous priver du droit d'exprimer aujourd'hui nos critiques et nos craintes. Sa troupe s'est appauvrie : Miassine n'a pu être remplacé, ni comme maître de ballet, ni comme danseur ; le départ de Sokolova se fait également sentir, surtout dans le *Sacre du Printemps* : la Nijinska a beaucoup de goût, une excellente technique, mais elle est trop nerveuse et manque de résistance. Trefilova est une danseuse classique de premier ordre, sa technique est presque impeccable ; Idzikowski est un gymnaste étonnant, mais dans le *Spectre de la Rose* ils ne peuvent nous faire oublier Nijinsky et Karsavina.

Cela peut encore changer : la saison prochaine Diaghilew nous amènera peut-être Spessivtseva ; peut-être reverrons-nous Karsavina, Miassine. Ce qui est bien plus grave c'est l'absence d'homogénité, l'absence de discipline dans le corps du ballet, et surtout l'affaiblissement de cet esprit autoritaire, il est vrai, mais enthousiaste qui dirigeait toute l'entreprise et lui imprimait une vie puissante. Je souffre en voyant se décom-

poser sous mes yeux l'admirable chorégraphie du *Sacre* par oubli, inattention, insouciance des exécutants ; je suis inquiet pour l'avenir de la belle œuvre de Diaghilew lorsque je constate aujourd'hui dans son action une sorte de timidité, de l'éclectisme : lui qui, auparavant, par ses coups d'audace et son esprit de risque, nous imposait ses conceptions, semble préoccupé aujourd'hui de deviner, de satisfaire nos inclinations, nos goûts naissants. Il y a en lui flottement, hésitation, peut-être fatigue. Espérons que ce n'est que temporaire.

B. DE SCHLOEZER

* * *

WAGNER AU THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES.

Nous venons d'avoir eu une saison wagnérienne au théâtre des Champs Elysées : une splendide troupe italienne sous la direction de M. Serafini nous a fait entendre *Tristan*, *les Maîtres Chanteurs*, *Parsifal*, *Lohengrin* : nous avons admiré de belles voix, un jeu très expressif, des chœurs merveilleusement disciplinés, riches et souples, un chef d'orchestre d'un tempérament musical ardent, régi par un goût sûr, servi par un métier parfait, mais dont toutes les intentions ne furent pas toujours comprises par ses instrumentistes.

Wagner fut exécuté à l'italienne, c'est-à-dire très en dehors, avec une passion exubérante (*Tristan*), avec une certaine bouffonnerie dans le comique (*les Maîtres Chanteurs*). Ce n'est pas un reproche à faire aux artistes : l'exécution à l'allemande, à la française n'est ni plus, ni moins justifiée que l'exécution à l'italienne. Lorsqu'il s'agit d'œuvres comme celles de Wagner il faut dénier à qui que ce soit, à quelque nationalité que ce soit le droit de nous imposer un style modèle, une exécution type. Exécutez Wagner à l'américaine, si vous pouvez, et si vous parvenez à maintenir l'unité de style, à me donner une impression complète, à me convaincre, vous avez raison gagnée. Le résultat couvre tout ; dans ce cas-ci, l'unité de style était parfaite : les Italiens ont donc triomphé. Ce fait prouve qu'il y a de l'italien en Wagner ; un jour, peut-être, on nous y fera goûter du russe, du polonais... Et ce sera très bien.

B. DE SCHLOEZER

Au Théâtre de l'Opéra : "MAVRA"

Opéra-Comique en un acte, d'après Pouckine, poème de M. Boris Kokhno, Musique de M. Igor Stravinsky

C'est un petit drame domestique. La vieille dame, sur les conseils de sa fille, et après avoir fait ses doléances à une voisine, engage une femme de chambre. Mais le conseil était perfide. La femme de chambre n'est qu'un hussard déguisé qui chante un duo avec la jeune fille et la vieille dame rentrant à l'improviste le surprend en train de se faire la barbe. Elle tombe évanouie, et la voisine accourt.

nouveau, tout frémissant, d'une pression à peine sensible. Jamais le musicien n'avait montré pareille maîtrise. Sans doute le *Sacre du Printemps* met en action des sonorités plus nourries, plus massives ; mais ici, le tour de force s'accompli d'un équilibre toujours instable ; s'accomplit d'un équilibre toujours instable plusieurs reprises, et le sera.

LOUIS LALOY.

M. Igor STRAVINSKY (Dessin de Picasso)

M. Kokhno a fort adroitement mis à la scène cette ironique nouvelle de Pouchkine. L'ironie en est accusée encore par le décor de M. Survage dont le simultanisme en plan-coupé et élévation fait contraste avec les costumes à crinoline, et surtout par la musique de M. Stravinsky superposant un chant de cavatines à un orchestre renversé, où les instruments de bois et de cuivre se multiplient aux dépens du violon et de l'alto, réduits à un instrument en solo, ainsi que des violoncelles et contrebasses uniquement chargés de la basse continue. Extraordinaire orchestre, qui gazouille, stridule, gargouille, glapit, grogne, ulule, sanglote, s'esclaffe, fougueux orchestre qui bondit et se cabre, toujours contenu cependant et dirigé par une main puissante, qui le tourne à son gré, l'apaise, le flatte et le fait repartir, pour l'arrêter de force avec mérite de varier des récits inexpressifs vocalement et que prétendent rythmer les pesants piétinements des contrebasses et des batteries. Mme Rosovska fait de même dans un rôle de voisine bavarde et superflue.

Et M. Belina ne parvient pas à rendre drôles les éclats piatements godiches du hussard déguisé en boniche, non plus qu'à donner de la fantaisie aux calembredaines absconses du falot personnage.

Ces chanteurs peuvent-ils faire mieux que d'extraire quelques sonorités des capacités de leurs poumons ? et si c'est l'expression qui fait la principale beauté du chant, peuvent-ils la trouver dans cette sorte de sédantarisme musical et scénique où demeure absente toute signification par la parole et par le geste ?

Ce que je sais bien, c'est que la sécheresse inexpressive d'un récit incompréhensible est aussi péniblement détestable et rasante que l'emphase inexpressive du *bel canto*. Entre les deux maux, mon cœur balance. Et si balloté, l'art lyrique vrai languit désespérément. L'opéra comique est né en France et bolène en français.

CH. TENROC.

L'Interprétation

Combien parurent tristes et résignés les trois chanteuses et le ténor chargés par le destin d'apprendre par cœur et de réaliser en mesure cet opéra dit comique sans gaîté !

Ce ne fut certes pas de leur faute, car leurs voix ne sont pas mauvaises et leur bonne volonté fut manifeste. L'on sent parfaitement que, traités autrement, ces artistes sont très capables de chanter avec agrément.

Mme Slobodska, outre l'élégance de l'attitude et l'attrait de la silhouette, possède un organe ample, de timbre nuancé, d'une aisance généreuse et d'une émission qui paraît assouplie. Je suis persuadé que cette cantatrice est douée d'une nature expressive dont la saveur pourrait s'épanouir en toute autre circonstance.

Mme Hélène Sadoven, médiocrement grimée en commère crinolisée, effarée, décolorée, s'efforce

Le Décor

Tous ceux qui suivent les expositions de peinture, ceux qui s'intéressent un peu aux Salons avancés, connaissent les tableaux de M. Léopold Survage, j'entends les tableaux qui le font ranger parmi les cubistes et non ces paysages où il s'applique avec minutie à montrer la nature en s'inspirant du douanier Rousseau ou les portraits comme celui qu'il avait aux derniers Indépendants et où il semblait vouloir prouver qu'il peut dessiner comme un bon élève de l'Académie Julian. Le plus souvent, M. Survage nous apporte, inscrit dans un parallélogramme, un pentagone ou un trapèze, plus ou moins irréguliers, des maisons ou des arbres fragmentés, avec des personnages, silhouettés et fragmentés eux aussi, formant des compositions qui attirent par leur étrangeté et qui ne manquent pas d'être attrayantes par le goût qui préside à leur agencement, goût impeccable qui inscrit M. Survage à la suite de M. Picasso dans l'art contemporain.

C'est un tableau de ce genre, adapté aux nécessités du décor que M. Survage a brossé pour servir de cadre à l'action de *Mavra*, et qu'il a entouré d'une bordure bleu clair, note dominante sur quoi viennent jouer les autres. Qu'on imagine là un intérieur quiet et bourgeois, découpé et plié comme un paravent. La porte ouvre sur la rue où, presque sur un même plan, Vasili, hussard bleu, fera sa déclaration à Parasha dont la robe blanche est garnie de bleue. Les fenêtres, par leurs rideaux écartés, laissent apparaître un petit village russe avec ses maisons bien droites et sa petite église de légende. Comme pour empêcher que la réalité soit trop proche et pour réagir contre le souci de restitution et d'exactitude qui guide tant de décorateurs, une partie du mobilier est en trompe-l'œil : ainsi la table centrale et deux des fauteuils qui l'accostent, ainsi le samovar et le chat familier qui, de la première mesure jusqu'à la dernière, reste bien apparent et bien immobile au même endroit. Le tout donne l'impression d'une image, gravée avec des couleurs claires et délicates, que l'on contemplerait en quelque chambre provinciale et prend, sans peine aucune, dans sa volonté de modernisme, un charme désuet qui se prête à merveille à l'évolution des costumes d'antan portés par les personnages. La crinoline marron de la mère, son châle violet et son bonnet à brides, le clair sourire de Rosovska comme la passion de Mavra ont le cadre qui leur convient, où tout semble volontairement s'adoucir pour laisser tout relief aux personnages.

Un tel genre de décor apporte avec lui l'attrait de la nouveauté et une heureuse recherche de simplicité. Il faut y applaudir et en goûter le charme passager. Il se présentait hier entre ces deux ballets *Apollon* classiques, *Le Sacre du Printemps* et *Petrouchka*, qui ravissent ceux qui les voient cette année pour la première fois et qui laissent une mélancolie au cœur de ceux qui se souviennent de leurs débuts parisiens.

R.-L.

COMŒDIA
27, Bd Poissonnière
3 JUIN 1922

LES AVANT-PREMIÈRES

"Mavra" à l'Opéra

Opéra comique de M. Igor Stravinsky

— Au cours de la saison que nous avons faite l'an dernier à Londres, nous dit M. de Diaghilev, nous étions allés passer le *week end* au bord de la mer. Nous profitions de ce repos pour élaborer nos programmes futurs et nous cherchions, parmi les œuvres de Mozart, un ouvrage susceptible d'être joué avec *La Belle au Bois Dormant*. Nos recherches étant vaines, M. Stravinsky s'offrit pour écrire la partition nécessaire. Après délibération, notre choix s'est

(Photo Delphi)

M. Igor STRAVINSKY

porté sur un conte en vers de Pouchkine, moins connu que les autres, intitulé *Mavra*. M. Boris Kokno travailla tout l'été à écrire le livret, Stravinsky s'enthousiasma pour ce livret et se mit aussitôt à l'œuvre. C'est au mois d'août que nous avions décidé de monter *Mavra*, au mois de mars dernier l'œuvre était achevée. L'ouverture seule n'était pas écrite. Stravinsky l'a terminée la semaine dernière. »

Nous avons déjà exposé, il y a trois jours, le sujet de *Mavra*, dont M. de Diaghilev donna lundi une première audition. Ce soir-là, l'œuvre de M. Igor Stravinsky était précédée de fragments d'opéra de Glinka, de Dargomijsky et de Tchaïkovsky. C'est qu'en effet M. Igor Stravinsky se tourne de plus en plus vers les sources de la musique russe plutôt que vers les formules telles qu'elles ont été établies par les Cinq. M. Stravinsky prend aujourd'hui la défense de l'art des Tchaïkovsky, Glinka, Dargomijsky, dont les sources d'inspiration sont purement russes. Leur œuvre est même plus pure que celle de Rimsky-Korsakoff, qui a été influencé par les tendances allemandes.

M. Igor Stravinsky, tout en se renouvelant, puise maintenant aux sources primitives de la musique russe. C'est ce que l'on pourra nettement constater dans *Mavra*.

C'est à M. Gregor Fitelberg que revient le rôle délicat de diriger l'orchestre. Orchestre fort restreint, du reste, car il ne comporte guère qu'une quarantaine de musiciens. Les instruments à cordes qui dominent sont la contrebasse et le violoncelle, le reste du quatuor est très peu nombreux. Toute l'orchestration est fondée sur l'harmonie et sur la percussion.

Les quatre rôles de la pièce seront chantés ce soir par Miels Slobodska (Parachat), Hélène Sadoven (la mère), Rosovska (la voisine), et par M. Belina (Vasili).

La mise en scène a été surveillée par Mme Nijinsky. Le décor et les costumes ont été dessinés avec une savoureuse fantaisie par un peintre russe bien connu à Paris où il habite depuis quinze ans, M. Léopold Survage. M. Pablo Picasso, qui a vu les costumes et le décor, les déclare tout à fait remarquables.

André RIGAUD.

L'Eventail
Bruxelles 1922
mai 10-5-22

* * *

Les ballets russes viennent de reparaître à l'Opéra. C'est leur cadre véritable; il est excellent pour eux d'avoir été tâter du théâtre de la Gaîté l'an passé; l'expérience a démontré que cette scène populaire et populacière ne leur était pas favorable. Il leur faut un théâtre brillant et resplendissant de lumières, surtout pour la première des œuvres dont ils ont apporté la primeur à Paris.

Primeur pour Paris, disons-nous; car pendant tout cet hiver, ce ballet avait fait florès à Londres, à l'Alhambra, sous le titre de *The Sleeping Princess*, autrement dit *la Belle au Bois dormant*. C'était jadis, à Saint-Pétersbourg, l'œuvre de prédilection de tous les « balletomanes ». La musique de Tschaïkowsky ne les enchantait pas moins que les innombrables pas, variations et ensembles imaginés par le maître ès chorégraphie, Marius Petipa.

« La musique nous a paru vulgaire, banale, et on ne peut que féliciter l'impresario de n'avoir donné qu'un acte de ce ballet; trois heures de danses sur le même sujet auraient paru trop longues à nos spectateurs français. Ce qui constitue la rareté de ce spectacle, c'est qu'il reproduit la pure tradition de la danse d'autrefois, avec les danseuses en tonnelets, avec les travestis ou les danseurs en costume à basques, et surtout avec les danses de virtuosité qu'on est aujourd'hui tenté de répudier au profit des danses plastiques qui n'exigent que de la grâce sans une technique perfectionnée. Jamais on n'avait vu sur la scène de l'Opéra d'aussi brillants soli, d'aussi précis ensembles, d'aussi harmonieuses nuances de costumes. Cette *Belle au Bois dormant* est vraiment la féerie telle que l'aurait rêvée Charles Perrault s'il avait destiné son conte à être danse.

Le Renard, de M. Stravinsky, est tout autre chose. Ce ballet est à la fois la négation de la musique et la négation de la danse. C'est déjà quelque chose. L'auteur a voulu faire de la musique burlesque sur le scénario suivant : Le Renard veut pénétrer dans le poulailler, mais le Chat et le Bouc protègent le Coq et mettent le Renard en fuite. Celui-ci revient à la charge sous un déguisement; encore une fois, le Chat et le Bouc viennent au secours du Coq, mais cette fois ils égorgent le Renard... Et c'est fini.

Ce ballet à quatre personnages est en même temps chanté, car la danse en serait incompréhensible; mais les quatre chanteurs chargés d'incarner les quatre personnages n'articulent pas assez pour être compris. Aussi, on écoute l'orchestre afin de saisir ce qui se passe. Or, l'orchestre se compose de quatorze instruments dont un cymbalum et cinq musiciens préposés à la batterie; il reste donc huit places pour les cordes et les bois; et tout cela exprime des sons qui n'ont ni ligne ni rythme. On se croirait rue du Caire, dans une quelconque exposition congolaise ou surtout malaise. Des snobs ont applaudi, des métèques ont essayé de se pâmer; on a réprimé leurs tentatives; on s'est regardé entre gens sains d'esprit, et on a souri...

* * *

6 1ers Violons	6 [illegible]
6 2es Violons	6 [illegible]
6 3es Violons	6 [illegible]
6 Altos	4 [illegible] Timbales et Chœur

Cette œuvre étrange commence par quatre mesures exécutées par les timbales seules sur l'accord de [illegible] majeur écrit à trois parties réelles. Dans le courant du morceau, les timbales jouent un rôle extrêmement important. Elles accompagnent souvent la chœur par des accords variés exécutés par trois ou quatre timbales à la fois. Parfois aussi elles jouent seules, à un certain endroit pendant six mesures de suite. Ecrit Reiche termine ce dernier chapitre par un exposé détaillé de la manière dont on doit distribuer les parties entre les quatre timbaliers.

Tel est, dans son ensemble, ce Chant de haute composition dans lequel, à n'en pas douter, Berlioz puisa quelques-unes des idées directrices de son œuvre musicale. Que ce soit au point de vue de la technique de la langue, de la composition de l'orchestre, de l'utilisation de certains instruments, de la densité sonore ou même d'idées simplement neuves et hardies, le tempérament de Berlioz a dû se trouver en complète harmonie avec celui de son maître. Il y a donc tout lieu de croire que c'est à peu de Lesueur l'idée de la musique descriptive et à programme, c'est à Reiche qu'il doit une partie de son originalité harmonique et de ses premières trouvailles orchestrales.

DANIEL LAZARUS.

PARIS
1922

A

Brousslawa

CHRONIQUES ET NOTES

LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

France

LES THÉATRES LYRIQUES

Les Noces Corinthiennes. — Artémis troublée. — Frivolant. Ballets russes.

On connaît la théorie classique de Catulle Mendès sur la qualité nécessaire et suffisante d'un bon livret d'opéra. Ce poète — qui prenait si peu au sérieux l'art de la composition qu'il n'avait pas hésité à s'improviser critique musical ! — estimait qu'il ne faut pas confier de trop beaux vers à un musicien. Un vers parfait porte en soi sa musique, son harmonie, sa mélodie et son rythme. Les doubles croches et les instruments ne peuvent plus rien pour lui. Il faut donner à un compositeur des vers esthétiquement incomplets, inachevés, pour qu'il les améliore. Tous ceux qui ont regardé d'un peu près les livrets que l'auteur de La Reine Fiamette *proposait à ses collaborateurs musicaux, ont pu s'apercevoir que ce propagandiste par le fait, mettant ses actes d'accord avec ses principes, poussait, personnellement, la logique de cette théorie jusqu'à ses plus cruelles conséquences.*

En écoutant Les Noces Corinthiennes *d'Henri Busser, on se demande, pourtant, si Mendès n'avait pas raison. Le poème est ici trop achevé, trop solidement établi dans le rythme calme et pur de ses alexandrins harmonieux. Son mouvement est définitif. Il est lent et serein. On ne peut ni l'accélérer, ni le retenir. Or le chant vient forcément en modifier la mesure dans un sens ou dans l'autre. Avec un scrupule littéraire dont il faut le louer, Henri Busser n'a pas voulu remanier*

B

ce beau poème pour en faire, selon l'usage, un livret avec les commodités que vous offrent les petits vers de coupes variées et les mètres inégaux. Il a été victime de ce respect. On ne traduit pas directement en musique sans danger une tragédie de Racine : les nobles harmonies verbales d'Anatole France méritaient la même considération.

La représentation des Noces Corinthiennes *à l'Opéra-Comique a donc paru lente et un peu froide. La partition de Busser est pourtant une œuvre infiniment estimable, pleine de tact, de science et d'adresse. Inspirée à la fois de Debussy, ce qui n'est pas exceptionnel, et de Fauré, ce qui est plus rare et plus subtil, elle est écrite avec une grande élégance. Mais comme elle ne tend vers aucune révolution et qu'elle se contente de faire de la « vulgarisation » élevée pour une langue et un style de haute qualité, on ne la prendra pas volontiers au sérieux. Les musiciens n'ont pas les mêmes avantages que les peintres ou les littérateurs qui peuvent traduire leur pensée dans des styles connus sans être accusés d'impuissance. En musique il faut, à tout prix, assassiner son père si l'on veut être écouté. Signe des temps : dans les arts comme dans les grands journaux d'information il n'y a que le beau crime qui assure la vedette !*

L'interprétation des Noces Corinthiennes *— remarquable en ce qui concerne Mlle Yvonne Gall — est faussée par un déséquilibre fâcheux entre les deux thèses philosophiques mises en présence. Le poète n'avait pas caché sa tendresse pour la beauté païenne : c'est, au contraire, l'austérité et l'intolérance chrétiennes qu'entend faire triompher l'Opéra-Comique. Il en résulte une petite déformation « professionnelle » qui a dû bien divertir Monsieur Bergeret !*

L'Opéra nous a donné deux ballets un peu inattendus. Mme Ida Rubinstein a voulu tirer un spectacle chorégraphique d'une suite d'orchestre extrêmement banale de M. Paul Paray. Elle a encadré cette correcte musique d'une somptueuse symphonie de couleurs due à l'imagination inépuisable de Léon Bakst et ce cadre fit pâlir encore le tableau. On se demande pourquoi l'intelligente animatrice du Martyre de Saint-Sébastien *a fait choix d'une partition aussi médiocre pour réaliser un effort digne d'un chef-d'œuvre et qui est demeuré vain parce que la musique l'a trahi.*

Nous n'aurons pas la cruauté d'insister sur la douloureuse mésaventure arrivée à M. Jean Poueigh, dans le même théâtre, avec son ballet Frivolant. *M. Poueigh s'était signalé jusqu'ici à l'attention des musiciens par un excellent livre de documentation sur les grands compositeurs d'aujourd'hui, ouvrage dans lequel il avait eu l'inélégance de se classer lui-même parmi les sommités de l'art contemporain en se réservant personnellement un des chapitres qu'il refusait à des artistes infiniment plus dignes que lui de cette apothéose. Depuis, il s'est spécialisé dans la critique supernationaliste et misonéiste. Il a tenté, pendant la guerre, de fomenter un mouvement antiwagnérien et il fut, paraît-il, un des « musiciens français » qui allèrent protester solennellement auprès de M. Rouché lorsque furent représentées les* Sept Chansons *de Malipiero ! Le directeur de l'Opéra s'inclina devant « les droits de la musique française » et retira la partition italienne. Mais il avait une spirituelle vengeance toute prête : il nous donna un échantillon de la production du protestataire. On n'est pas plus cruel et les admirateurs de Malipiero qui ont pu lire des comptes-*

9.

rendus de Frivolant *comme celui d'André Messager par exemple, ont été bien vengés. Rarement leçon plus sévère a été infligée publiquement à un présomptueux Alceste qui ne possédait vraiment aucune des qualités et des vertus exigées par le rôle qu'il avait eu la maladresse de choisir !*

Les Ballets Russes ont inauguré leur saison par la présentation un peu hâtive de deux œuvres nouvelles. On ne doit jamais se montrer trop sévère pour Serge de Diaghilew qui est un bienfaiteur de l'art et qui, même lorsqu'il improvise, donne encore à tous nos théâtres de magnifiques leçons. Mais les difficultés matérielles rendent souvent sa tâche difficile. Il est certain qu'il rêvait pour La Belle au Bois dormant *et pour* Renard *une mise au point plus parfaite. Mais il reste, malgré tout, de très belles choses dans son effort et il faut lui en demeurer fort reconnaissant.* Le Renard *de Stravinsky est une farce, une fantaisie burlesque, très sauvagement slave, avec un texte puéril et cocasse et une chorégraphie comique. Le divertissement est un peu long pour un sujet si mince et cet humour spécial n'est peut-être pas très efficace dans une salle comme celle de l'Opéra. En tout cas, la réalisation, qui ne permet pas d'entendre les paroles, rend ce spectacle assez décevant. Un petit orchestre avec cymbalum multiplie les rythmes amusants et les sonorités foraines sans nous révéler une face nouvelle du talent de Stravinsky. Et la chorégraphie demeure assez traditionnelle dans sa recherche de l'inédit.*

Par contre la valeur documentaire et esthétique des danses de la Belle au Bois dormant *est considérable. La musique de Tschaikowsky ne nous a pas bouleversés mais l'interprétation de Petipa est extraordinairement intéressante. Il y a là le type du grand ballet classique dont les traditions sont perdues chez nous et dont on ne retrouve les traces lointaines et à demi-effacées que dans nos divertissements de music-hall. C'est du Châtelet supérieur. C'est un spectacle d'un charme et d'une grâce qui nous émerveillent. Si cette* Belle au Bois dormant *est la pure et souple Muse de la danse française, que de remerciements ne devons-nous pas au magicien russe qui vient de la tirer de son sommeil ?...*

ÉMILE VUILLERMOZ.

L'HORIZON CHIMÉRIQUE *DE GABRIEL FAURÉ.*

Comme un vin délicieux, l'art de Fauré se dépouille, au cours des années, sans rien perdre de son bouquet. Il n'exprime ici que l'essentiel, avec une souplesse exquise et une émouvante vénusté : atticisme voluptueux d'un amant sensuel des belles formes.

Les quatre mélodies qui composent l'*Horizon Chimérique* sont d'une extrême concision. Elles s'unissent l'une à l'autre par des liens mystérieux et la subtile ordonnance de l'ensemble est aussi remarquable que l'intime harmonie de chacune des parties.

Modulations imprévues, équivoques tonales, cadences évitées : jeux mille fois renouvelés, mais non point répétés, leur insidieuse beauté n'a jamais charmé davantage que dans les mélodies de l'*Horizon Chimérique* et singulièrement dans la troisième : *Diane, Séléné,* d'une pureté sereine et d'une grâce divine. Ici, l'harmonie ne vit point pour elle-même, mais pour

FIGARO
16, Rue Drouot
6 JUIN 1924

LES PREMIÈRES

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE (Saison des ballets russes) : ***le Sacre du Printemps, Mavra, Petrouchka,*** de M. Igor Stravinsky.

Le nouveau spectacle de la saison de ballets russes se compose de trois œuvres de M. Stravinsky, dont une, en forme d'opéra-comique, représentée pour la première fois. Elles offrent un tableau assez synthétique des tendances musicales de l'auteur, *Petrouchka* représentant la première manifestation authentique de sa personnalité tout à fait dégagée de l'influence de Rimsky-Korsakoff encore très sensible dans l'*Oiseau de Feu* ; le *Sacre du Printemps*, qui accuse un pas très marqué vers la polytonie, et enfin *Mavra*, qui prétend être un retour vers les sources musicales russes, à la façon de Glinka, Dargomijski et Tchaïkowsky.

Il m'est tout à fait impossible de saisir en quoi consiste cette nouvelle évolution — qui ne me paraît exister que dans l'imagination de M. Stravinsky, son style et sa facture restant sensiblement les mêmes que dans ses ouvrages précédents. J'y verrais plutôt une sorte de parodie des airs à vocalises et des ensembles de l'ancien opéra italien : mais de musique russe pas de trace visible, au moins au point de vue de la ligne mélodique.

Il est possible que le conte de Pouchkine d'où M. Boris Kokhno a extrait le livret de *Mavra* soit très comique ; toutefois, le résumé que nous en donne le programme ne l'est guère et sa réalisation scénique produit l'impression de quelque chose d'enfantin et, au demeurant, d'ennuyeux.

La partition est écrite pour un orchestre réduit, ce qui n'empêche qu'il soit bruyant et couvre souvent les voix. Une exécution plus discrète serait à souhaiter. Les chanteurs sont excellents et on ne peut que féliciter Mmes Slobodska, Sadovène, Rosovska et M. Belina pour le talent qu'ils déploient dans l'exécution d'une musique qui exige des qualités de souplesse et de précision très spéciales.

Je ne reviendrai pas sur le *Sacre du Printemps*, dont nous avons eu de nombreuses auditions, soit au théâtre, soit au concert. Les évolutions scéniques, parfaitement réglées et exécutées, conservent toujours un côté énigmatique qui est loin d'être sans intérêt ; quant à la musique, elle continue à soulever l'enthousiasme de certains spectateurs et l'indignation des autres. Il en sera sans doute encore longtemps ainsi.

Par contre, ce fut une joie pour tous d'entendre de nouveau ce petit chef-d'œuvre qu'est *Petrouchka*. Scènes populaires, pantomime, danses, tout cela est d'un maître qui, pour exprimer des idées qui vont de la bouffonnerie au plus douloureux pathétique, a créé une instrumentation d'une richesse et d'une variété incomparables. Mme Nijinska, dans le rôle de la Ballerine, est admirable. C'est une très grande artiste.

A. Messager.

COMŒDIA 29 mai 1924 29-5-22 Directeur : GEORGES CASELLA

Les Ballets Russes à l'Opéra

Pétrouchka ø L'Après-Midi d'un Faune Soleil de Nuit

Non seulement, après des années qui ne tirent tant de choses éphémères, *Pétrouchka* demeure, non seulement sa vitalité exubérante ne se dément pas, mais l'emprise qu'exerce cette œuvre unique apparaît plus intense. Quelle joie que cette musique, ce bruit puissamment organisé, forgé par le rythme; cette musique où d'innombrables harmonies imitatives sont fondues dans ce vaste mouvement d'ensemble, irrésistible, impératif qui *impose* aux danseurs leurs pas. Et chaque épisode sonore, la rengaine vieillotte de l'accordéon grinçant, la petite fanfare aigrelette du pitre, ces entr'actes haletants, rythmés par le tambour brutal, — chaque épisode, dis-je, nous cause un plaisir aigu, unique. Tel est le naturel, la désinvolture, la vivacité de cette pantomime burlesque que l'on croirait sûrement à une improvisation. Cependant rien de plus complexe que la configuration du mouvement, réparti sur trois plans différents. Et c'est cela, je l'avoue, qui m'intéresse avant tout.

Le premier, le grand moyen de Fokine a été la *parodie* chorégraphique. Ce que nous montrent les danseuses foraines du premier tableau, puis, la ballerine-poupée, c'est la déformation ironique des pas de ballet, — tandis que les danses des nourrices, des postillons ou des masques valent par l'exagération grotesque, voulue par le maître, des mouvements de danse populaires.

Pour les poupées, dans les scènes d'intérieur le procédé diffère. Pétrouchka est un pantin astreint à un mouvement mécanique, limité, anguleux. Mais Pétrouchka aime; il en devient presque un être humain; il tâche de s'exprimer. Ceci détermine ses jeux de scène. En vain l'âme se débat contre l'armature qui l'emprisonne; elle ne peut s'en arracher; le geste de ferveur n'a-

[illegible] la fresque sonore de Stravinsky lui sert simplement de fond. Mais à tout moment des épisodes dansés jaillissent, se dessinent et vont se perdre dans la cohue allégre.

Tels m'apparaissent les procédés d'exécution de cette admirable *pantomime en musique*. L'interprétation est bonne : Iozikovsky-Pétrouchka, Zwéreff-le-Maure, Mlle Nijinska joue la ballerine en accentuant à outrance le côté grotesque, avec cette fougue qu'elle met en tout. Mais elle n'efface pas de ma mémoire la figure de porcelaine de la ballerine-Karsavina, son sourire adorablement niais et ses beaux yeux vides d'être sans son âme.

On donna à la suite *Le Sacre du Printemps*, l'œuvre la plus âprement discutée qu'ait jamais osée Diaghileff. Mais j'ai tant de réserves graves à formuler sur la réalisation scénique de ce mystère préhistorique que je préfère en parler lors de mes prochains « propos », dans un coin paisible de la « Vie Musicale ».

Puis ce fut *L'Après-Midi d'un Faune*, de Mallarmé, Debussy, Bakst, Nijinski.

Connaissez-vous la genèse du poème? Un jour, à la National Galery de Londres, Mallarmé aperçut une toile de Boucher, *Pan et Syrina*, où, caché dans les roseaux, le Dieu guette deux nymphes voluptueusement enlacées. Il en tira son poème sublime, mais hermétique, déroutant le lecteur, tant de significations s'y croisent et s'y superposent. Plus tard, il songea à tirer du *Faune* un ballet, projeta une édition avec indications scéniques; nous savons qu'il voulait des

[illegible] dans le décor. Nous savons encore que Debussy imagina sa suave et [illegible] musicale sans aucune arrière-pensée théâtrale et que ce furent les Russes qui réalisèrent le rêve de Mallarmé.

(Photo Albin)

M. Igor STRAVINSKY le compositeur du *Sacre du Printemps*

On voit donc une toile de fond, figurant la mer et le ciel (Bakst avait, en 1910, peint une toile) et à gauche un promontoire pratiquant rectangle qui se découpe, sans beauté, sur ce fond. L'action se passe sur le proscénium. Le Faune se mêle aux nymphes qui, vêtues de longs chitons aux plis tuyautés, se dessinent de profil sur un plan unique, très restreint. Quel est ce plan? Mais la surface du *lécythe* ionien dont ils font la frise. Ces femmes ne sont pas des danseuses en liberté, lancées dans l'espace; ce sont des figures décoratives. Et ce ne sont pas là des danses grecques reconstituées; c'est plutôt le procédé conventionnel du peintre-potier qui évoque les pas et les poses des artistes.

Mais si l'on reproduit grandeur nature, — me dis-je, — les figurines d'un vase grec, pourquoi ne pas reproduire sur la même échelle *le vase même* et ses savantes rondeurs, en faisant courir le long de ses flancs cette guirlande de femmes? Ces bas-reliefs mouvants ne seraient plus plaqués sur le vide! Mais, rêves que tout cela, et d'autant plus vains que la réalité présentée sur le théâtre est très agréable, parfois prenante. Je remercie Mlle Nijinska de se ressouvenir si plausiblement de son frère; j'ai trouvé Mme Tcherkicheva fort belle sous le vêtement archaïque.

Et, pour finir, *le Soleil de Nuit*. J'aime beaucoup le récitatif mimé et dansé par Mlle Niem-

Mme NIJINSKA

ne cette musique limpide, saturée de rythmes populaires, qui délasse l'oreille après les stridences pathétiques ou ricanantes de Stravinsky.

ANDRÉ LEVINSON.

COMŒDIA 29 mai 1922 29-5-22 Directeur : GEORGES CASELLA

15

FIGARO
26, Rue Drouo
6 JUIN 1922

LES PREMIÈRES

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE (Saison des ballets russes) : *le Sacre du Printemps, Mavra, Petrouchka*, de M. Igor Stravinsky.

Le nouveau spectacle de la saison de ballets russes se compose de trois œuvres de M. Stravinsky, dont une, en forme d'opéra-comique, représentée pour la première fois. Elles offrent un tableau assez synthétique des tendances musicales de l'auteur, *Petrouchka* représentant la première manifestation authentique de sa personnalité tout à fait dégagée de l'influence de Rimsky-Korsakoff encore très sensible dans l'*Oiseau de Feu* ; le *Sacre du Printemps*, qui accuse un pas très marqué vers la polytonie, et enfin *Mavra*, qui prétend être un retour vers les sources musicales russes, à la façon de Glinka, Dargomijski et Tchaïkowsky.

Il m'est tout à fait impossible de saisir en quoi consiste cette nouvelle évolution — qui ne me paraît exister que dans l'imagination de M. Stravinsky, son style et sa facture restant sensiblement les mêmes que dans ses ouvrages précédents. J'y verrais plutôt une sorte de parodie des airs à vocalises et des ensembles de l'ancien opéra italien : mais de musique russe pas de trace visible, au moins au point de vue de la ligne mélodique.

Il est possible que le conte de Pouchkine d'où M. Boris Kokhno a extrait le livret de *Mavra* soit très comique ; toutefois, le résumé que nous en donne le programme ne l'est guère et sa réalisation scénique produit l'impression de quelque chose d'enfantin et, au demeurant, d'ennuyeux.

La partition est écrite pour un orchestre réduit, ce qui n'empêche qu'il soit bruyant et couvre souvent les voix. Une exécution plus discrète serait à souhaiter. Les chanteurs sont excellents et on ne peut que féliciter Mmes Slobodska, Soudvène, Rosovska et M. Belina pour le talent qu'ils déploient dans l'exécution d'une musique qui exige des qualités de souplesse et de précision très spéciales.

Je ne reviendrai pas sur le *Sacre du Printemps*, dont nous avons eu de nombreuses auditions, soit au théâtre, soit au concert. Les évolutions scéniques, parfaitement réglées et exécutées, conservent toujours un côté énigmatique qui est loin d'être sans intérêt ; quant à la musique, elle continue à soulever l'enthousiasme de certains spectateurs et l'indignation des autres. Il en sera sans doute encore longtemps ainsi.

Par contre, ce fut une joie pour tous d'entendre de nouveau ce petit chef-d'œuvre qu'est *Petrouchka*. Scènes populaires, pantomime, danses, tout cela est d'un maître qui, pour exprimer des idées qui vont de la bouffonnerie au plus douloureux pathétique, a créé une instrumentation d'une richesse et d'une variété incomparables. Mme Nijinska, dans le rôle de la Ballerine, est admirable. C'est une très grande artiste.

A. Messager.

Les Ballets Russes à l'Opéra

Pétrouchka — L'Après-Midi d'un Faune — Soleil de Nuit

Non seulement, après des années qui auraient tant de choses éphémères, *Pétrouchka* demeure, non seulement sa vitalité exubérante ne se dément pas, mais l'emprise qu'exerce cette œuvre unique apparaît plus intense. Quelle joie que cette musique, ce bruit puissamment organisé, forgé par le rythme; cette musique où d'innombrables harmonies imitatives sont fondues dans ce vaste mouvement d'ensemble, irrésistible, impérativ qui *impose* aux danseurs leurs pas. Et chaque épisode sonore, la rengaine vieillotte de l'accordéon grinçant, la petite fanfare aigrelette du pître, ces entr'actes haletants, rythmés par le tambour brutal, — chaque épisode, dis-je, nous cause un plaisir aigu, unique. Tel est le naturel, la désinvolture, la vivacité de cette pantomime burlesque que l'on croirait sûrement à une improvisation. Cependant rien de plus complexe que la configuration du mouvement, réparti sur trois plans différents. Et c'est cela, je l'avoue, qui m'intéresse avant tout.

Le premier, le grand moyen de Fokine a été la *parodie* chorégraphique. Ce que nous montrent les danseuses foraines du premier tableau, puis, la ballerine-poupée, c'est la déformation ironique des pas de ballet, — tandis que les danses des nourrices, des postillons ou des masques valent par l'exagération grotesque, voulue par le maître, des mouvements de danse populaires.

Pour les poupées, dans les scènes d'intérieur le procédé diffère. Pétrouchka est un pantin astreint à un mouvement mécanique, limité, anguleux. Mais Pétrouchka *aime*; il en devient presque un être humain; il tâche de s'exprimer. Ceci détermine ses jeux de scène. En vain l'âme se débat contre l'armature qui l'emprisonne; elle ne peut s'en arracher; le geste de ferveur n'a

M. Ernest ANSERMET
qui a dirigé l'Orchestre du Soleil de Nuit

boutit pas; il sombre dans l'automatisme de la poupée. Et ce *dualisme* du mouvement, poignant et cocasse, tient la salle en haleine. Reste enfin la foule des badauds où revit le Saint-Pétersbourg du temps jadis. Cette foule déambule *librement*, se groupe selon les éventualités de l'action sans trop se préoccuper du rythme musical: la fresque sonore de Stravinsky lui sert simplement de fond. Mais à tout moment des épisodes dansés jaillissent, se dessinent et vont se perdre dans la cohue allégre.

Tels m'apparaissent les procédés d'exécution de cette admirable *pantomime en musique*. L'interprétation est bonne : Iozikovsky-Pétrouchka, Zwéreff-le-Maure, Mlle Nijinska joue la ballerine en accentuant à outrance le côté grotesque, avec cette fougue qu'elle met en tout. Mais elle n'efface pas de ma mémoire la figure de porcelaine de la ballerine-Karsavina, son sourire adorablement niais et ses beaux yeux vides d'être sans son âme.

On donna à la suite *Le Sacre du Printemps*, l'œuvre la plus âprement discutée qu'ait jamais osée Diaghileff. Mais j'ai tant de réserves graves à formuler sur la réalisation scénique de ce mystère préhistorique que je préfère en parler lors de mes prochains « propos », dans un coin paisible de la « Vie Musicale ».

Puis ce fut *L'Après-Midi d'un Faune*, de Mallarmé, Debussy, Bakst, Nijinski.

Connaissez-vous la genèse du poème? Un jour, à la National Galery de Londres, Mallarmé aperçut une toile de Boucher, *Pan et Syrina*, où, caché dans les roseaux, le Dieu guette deux nymphes voluptueusement enlacées. Il en tira son poème sublime, mais hermétique, déroutant le lecteur, tant de significations s'y croisent et s'y superposent. Plus tard, il songea à tirer du *Faune* un ballet, projeta une édition avec indications scéniques; nous savons qu'il voulait des

dix dans le décor. Nous savons encore que Debussy imagina sa suave partition musicale sans aucune arrière-pensée théâtrale et que ce furent les Russes qui réalisèrent le rêve de Mallarmé.

(Photo Albin)

M. Igor STRAVINSKY
le compositeur du *Sacre du Printemps*

On voit donc une toile de fond, figurant la mer et le ciel. Bakst avait, en 1910, peint une toile et à gauche un promontoire praticable, rectangle qui se découpe, sans beauté, sur ce fond. L'action se passe sur le proscénium. Le Faune se mêle aux nymphes qui, vêtues de longs chitons aux plis tuyautés, se dessinent de profil sur un plan unique, très restreint. Quel est ce plan? Mais la surface du *lécythe* ionien dont ils font la frise. Ces femmes ne sont pas des danseuses en liberté, lancées dans l'espace; ce sont des figures décoratives. Et ce ne sont pas là des danses grecques reconstituées; c'est plutôt le procédé conventionnel du peintre-potier qui évoque les pas et les poses des artistes.

Mais si l'on reproduit grandeur nature une céramique, une tchinova à la manière du *Coq d'Or*, avec l'accompagnement de cette voix si fraîche qui monte de l'orchestre. Les autres artistes sont assis en rond, formant l'enceinte du terrain; plusieurs nefs tournent le dos, constituant ce qu'en Russie on appela le « quatrième mur ». Au reste, cette monotonie, quelques petits gestes souvent trop répétés — et le franc plaisir que donne cette musique limpide, saturée de rythmes populaires, qui délasse l'oreille après les stridences pathétiques ou ricanantes de Stravinsky.

ANDRÉ LEVINSON.

(Photo Albin)

Mme NIJINSKA

10.

25 JUIN 1922

Brunschwig

LES ŒUVRES ET LES HOMMES

Deux paysagistes français du dix-huitième siècle à la galerie Charpentier. — Deux peintres de ports. — Hubert Robert et la poésie décorative. — Louis Moreau et les recherches lumineuses du dix-neuvième siècle. — De l'Italie à l'Ile de France. — La *Petite Scène* passe de la comédie à la musique. — Deux opéras-comiques du dix-huitième siècle. — *L'Ivrogne corrigé; Sancho Pança dans son île.* — Un parallèle instructif. — Gluck et Philidor : musique allemande et musique française ; musique pure et musique expressive. — A l'Opéra. — Les *Ballets Russes* et leurs nouveautés annuelles. — Un ordre du jour de M. Stravinsky. — Un incident musical : l'apothéose de Tchaïkowsky et l'adieu aux Cinq. — *La Belle au Bois Dormant* et le centenaire de Marius Petipa. — L'épanouissement de la chorégraphie classique et française en Russie. — Un éblouissement de couleurs. — La loi des accords et des contrastes. — Les contes de fées dansés. — Le pas de deux et les fouettés de Mlle Tréfilova.

Avec la saison finissante, les expositions éclosent en hâte et s'effeuillent une à une, à l'ombre des vastes et terribles Salons, qui tiennent toujours... On peut cueillir çà et là de jolies fleurs d'art. N'en retenons que deux aujourd'hui pour leur délicatesse et leur charme tout français.

L'hôtel qui est devenu récemment la galerie Jean Charpentier abrite des Hubert Robert et des Louis-Gabriel Moreau[1]. Le rapprochement de ces deux artistes est ingénieux. Si on avait ajouté Joseph Vernet, qui d'ailleurs fut un peu leur aîné, on nous eût montré les trois précurseurs authentiques du paysage moderne ; mais bien que la lumière rose et dorée des premiers Vernet fasse déjà songer à Corot, il faut avouer que ce peintre officiel des ports français n'est pas aussi purement paysagiste, qu'il a plus d'inclination que les deux autres pour les personnages, et qu'enfin son art, très inégal, sombra vite dans le factice et la froideur. Mieux que les tempêtes, naufrages et clairs de lune de son âge mûr, tant vantés jadis, mais si différents de ses jeunes et belles marines, les « ruines » de Robert et les gouaches légères de Moreau l'aîné font pressentir les grandes écoles du dix-neuvième siècle. Encore qu'ils se ressemblent par leur façon d'observer et même d' « arranger » la nature et par plus d'un trait impor-

1. L'exposition, organisée par Mme la marquise de Ganay, Mme la comtesse d'Haussonville et M. le vicomte E. d'Harcourt, a lieu au profit du Foyer des Infirmières de la Croix-Rouge et des Infirmières visiteuses. (76, faubourg Saint-Honoré, jusqu'au 10 juillet).

Ballets-pag 1132 →

11.

tant, ils ont d'ailleurs un goût, un style, une gamme de couleurs surtout extrêmement personnels, et ils ne sont pas toujours les ancêtres des mêmes artistes. On a remarqué fort justement que Louis Moreau (et quelques petits maîtres plus oubliés encore) avaient remplacé « le coloris dore des vues d'Italie » (qui est celui de Robert comme de Vernet) par « le coloris argentin » de l'Ile-de-France [1], et c'est cette nouveauté principalement qui le fit méconnaître de ses contemporains. C'est ainsi qu'Hubert Robert annonce un peu le Corot italien, tandis que Moreau annonce plus nettement le Corot de Ville-d'Avray et qu'il est aussi plus voisin de nos impressionnistes.

On peut étudier à la galerie Charpentier presque toutes les « manières » d'Hubert Robert, du moins comme peintre, car les dessins n'y sont pas fort nombreux [2]. Sans doute le Louvre, si riche en œuvres et en chefs-d'œuvre de Robert, suffit à en donner une idée assez complète. Mais on voit ici de fort belles toiles, empruntées à des collections particulières, — merveilles que l'œil a pu saisir un instant, fort mal... dans le tohu-bohu d'une vente publique et qu'on est bien heureux de regarder à loisir. Ce sont des occasions qu'on ne laisse point passer, quand on aime un artiste. Et comment ne pas aimer Hubert Robert ? Comment ce lyrisme tempéré par le goût, comment cette nature, à la fois immobile et mouvante, fixée miraculeusement sur la toile avec ses mille palpitations secrètes et ses imperdérables frissons de lumière, comment ce paysage animé par l'intelligence, ordonné par l'esprit et transfiguré par le sentiment décoratif sans que rien soit diminué de sa vie, comment ces belles qualités de chez nous ne pluraient-elles point à un amateur de Français ? Elles nous plaisent, en effet, autant qu'au dix-huitième siècle... On a vu les prix des Hubert Robert monter singulièrement en une dizaine d'années, et chacun sait quelles sommes ont atteintes, voici juste un an, les huit tableaux célèbres et précieux de la collection La Bédoyère, sortis tout droit du salon de Mme Geoffrin ? A la vérité, je ne sais pas si nous l'aimons pour les mêmes raisons exactement que les gens du dix-huitième siècle. En cette époque encore très ordonnée, Hubert Robert était classé « peintre de ruines », ce qui était un genre bien défini, comme le « peintre d'histoire », et son acte de décès le nomme « Robert (Hubert), dit *Robert des Ruines* ». D'autre part, l'admirable (je dis bien admirable) polémiste Fréron, qui était un excellent critique d'art [1], après avoir loué justement son « intelligence délicate des effets de lumière », ajoute cecí : « Les tableaux de sa façon qui font le plus d'effet sont ceux où il a pu placer de grandes ombres, comme celui qui représente le dessous du quai de Gesvres, à Paris, au bord de la rivière [2], et *ceux où il y a le moins de paysage*. Il ne paraît pas que cette partie soit autant son genre que l'architecture [3]... » Cette phrase traduit probablement l'opinion des « amateurs éclairés». M. de Nolhac a montré de quelle façon le mouvement archéologique, inauguré par Montfaucon, puis accéléré par Mariette, le comte de Caylus et même le président de Brosses, avait peu à peu agi sur le goût public et, grâce aux littérateurs, propagé partout l'amour des monuments antiques [4]. Ainsi commandait-on de plus en plus des portraits de ruines, souvenirs de voyage pour les gens cultivés qui visitaient l'Italie, illusions charmantes pour ceux qui n'y pouvaient aller. De là le succès de l'Italien Panini, puis d'Hubert Robert, qui se proclame trop modestement son élève, et de plusieurs autres qui ne le valaient point. Il est donc possible qu'on aimât surtout les grandes toiles où le maître se borne à entasser colonnades, arcs de triomphe et pyramides, — avec l'inévitable statue de Marc-Aurèle, — en des ordonnances adroites et libres et d'une topographie d'ailleurs assez invraisemblable. Un exemple remarquable s'en trouve à la galerie Charpentier : ce sont *les Monuments de Rome*, de la collection de Mme Ridgway (le même tableau vraisemblablement qui fut exposé au Salon de 1777) ; un autre, fort intéressant, appartient à la collection Fould. Il usait du même traitement pour les villes françaises : tels *les Monuments de Paris* de l'ancienne collection Ridgway ; Nîmes en particulier, avec ses beaux restes de l'antiquité, lui offrait une excellente occasion de renouveler ses exploits romains : c'est pourquoi on admire ici les monuments de Nîmes de la collection Sedelmeyer [5]. Ces œuvres sont fort belles, mais je crois décidément qu'à cet entassement de pierres magnifiques et nuancées nous préfé-

1. Tristan Leclère, *Hubert Robert et les paysagistes français du dix-huitième siècle*, coll. Les Grands Artistes (Laurens), p. 111. Sous un petit format, l'ouvrage abonde en renseignements et remarques intéressantes.

2. Pour les bien connaître, il faut visiter l'admirable collection du musée de Valence, qui complète ainsi le Louvre. Notons que le beau volume, tout récent, de M. de Nolhac, *Souvenirs d'un vieux Romain* (Flouryy), aussi bien présenté qu'il est délicatement écrit, s'orne de charmantes images d'après des sanguines d'Hubert Robert.

3. Cité par Nolhac dans son ouvrage bien connu : *Hubert Robert* (1733-1808), in-4° avec nombreuses planches (Goupil, 1910), p. 88.

1. Cf. Chan. François Cornu, *Elie Fréron* (Quimper, Le Goaziou, 1922), p. 118. C'est une « réhabilitation », que je trouve fort juste, et un travail excellent, qui nous manquait depuis les jolies pages de Monseiet.

2. Voilà qui est assez bien vu. On sait qu'il employait volontiers ces « grandes ombres », et aussi de « grandes lumières », dans les belles arches de pont qu'il a multipliées. On en voit à la galerie Charpentier trois intéressants exemples, — des collections Mir, Fould et Stern : ce dernier pont, très remarquable, surmonté à gauche d'une tour en ruines, est si je ne me trompe celui qui a passé à la vente Bordac en 1920 ; daté de 1785, c'est le même aussi vraisemblablement qui figure au livret du Salon pour cette année-là.

3. Même reproche de la part de Diderot. — *A. Op. cit.*, pp. 3 sq.

4. Hubert Robert, qui avait fait un voyage dans le Midi pour s'acquitter d'une commande officielle (série des *Antiquités du Languedoc*), a conservé à Nîmes de nombreux tableaux ; le plus célèbre est la *Maison carrée* du Louvre.

rons les compositions, infiniment plus nombreuses, où les palais, adoucis par le temps et colorés par de longs soleils, s'encadrent de verdures vivantes et frémissantes, où de grands arbres (ah ! les doux peupliers, qui seront chers à Claude Monet et que louera Mühlouard, comme il les aime et, les aimant ainsi, comme il est de chez nous, même à Rome) où des arbres nobles et charmants animent les calmes terrasses et les vastes escaliers lumineux, où les eaux sensibles tremblent sous le ciel léger, où les cascades faussement terribles bouillonnent et s'irisent, tantôt sur des rochers étincelants, tantôt sur une belle architecture, où les jets d'eaux enfin, élégants et subtilement décoratifs, les jets d'eaux montent indéfiniment « sveltes parmi les marbres » (voilà-t-il pas qu'il semble maintenant annoncer toute une poésie et toute une musique qui nous charment depuis cinquante ans, et Baudelaire et Debussy, Verlaine et Fauré...). C'est pour nous, sans doute, le véritable Hubert Robert. Et nous sommes encore enchantés de le voir mêler si aimablement et si spirituellement la vie moderne aux restes du passé, loger d'humbles personnages dans les ruines des palais et, paradoxalement, faire battre le linge à de prestes lavandières autour d'un bassin royal, dans un grand parc à la française. Ces jolies taches de couleur, vives et pimpantes, égayent la noble décoration, si peu compassée d'ailleurs, et n'en détruisent jamais la poétique ordonnance. Leur liberté nous plaît, et cette « écriture cursive », où nous pressentons déjà les minuscules et charmants personnages de Boudin. Diderot, qui au surplus a très bien parlé de Robert, eût désiré plus de lui et il en reprend l'artiste avec vivacité. Nous le laissons dire, trop heureux qu'on ne lui ait pas obéi. Et nous le laissons encore, trop « philosophe » pour nous, regretter que ce peintre si bien portant et si jovial ne mette pas assez de romantisme dans ses ruines et ne nous fasse pas assister à la méditation du penseur devant les pierres écroulées... Nous aimons mieux aujourd'hui, grâce à Dieu ! ce qu'y a mis simplement Hubert Robert et que M. de Nolhac nomme si justement « une poésie qui pénètre l'âme sans la troubler ». A quoi les grandes pensées ne perdent rien... C'est la tradition du merveilleux ancêtre de Robert, Claude Lorrain, et je crois que c'est la tradition française et la bonne tradition.

On peut voir, dans l'exposition, quelques tableaux curieux, qui nous montrent la souplesse et la variété d'Hubert Robert (il n'est point de grand artiste sans de telles qualités, et il n'en est point qui ne puisse aisément, quand il lui plaît, quitter sa « formule »). Par exemple, une ruine moderne, ou une ruine qui se fait... C'est « la Bastille dans les premiers jours de sa démolition ». (Coll. Kaufmann; exposée au Salon de 1789); les personnages, qu'on aperçoit à peine, fourmis au sommet des tours, mais fourmis agissantes, ne sont rien ici; ce qui a

frappé l'artiste et ce qui nous frappe, c'est la silhouette redoutable et saisissante, la silhouette nue du vieux château, où des ombres formidables envahissent lentement la pierre lisse et mangent la lumière blonde. Les autres tableaux consacrés à des épisodes révolutionnaires n'ont pas le même intérêt. Mais quel plaisir de retrouver (passées dans la collection Veil-Picard) les deux charmantes « intimités » de la vente La Bédoyère : *Le déjeuner de Mme Geoffrin* (pendant qu'un laquais, respectueusement, lui fait la lecture, debout derrière son fauteuil) et *Hubert Robert présentant son portrait à Mme Geoffrin*[1]... Plus de colonnades, plus de cascades, plus d'arbres, plus de jets d'eaux... Mais quel esprit, quelle adresse et quelle délicatesse dans les tons légers, soigneusement choisis. Et l'on voit bien que le grand « peintre de ruines » eût été sans difficulté un grand « peintre de genre »...

Le frère de Moreau le Jeune, médiocrement connu durant sa vie, semble l'avoir été moins encore après sa mort, et son droit d'aînesse n'a point du tout prévalu dans l'histoire de l'art[2]. Parce que l'autre s'adonnait aux figures, avec le génie que l'on sait, et que lui se bornait aux paysages, et à des paysages de France, où il n'y avait point de ruines, parce qu'il exécutait de petites œuvres, des aquarelles et surtout des gouaches[3], ce n'est certes pas une raison de le négliger. C'est principalement pour étudier Louis Moreau, moins bien partagé qu'Hubert Robert et infiniment moins bien représenté dans les musées, que les curieux devront saisir l'occasion qui s'offre au Faubourg Saint-Honoré. On a réuni dans une salle particulière ces œuvres aériennes et charmantes, provenant en majeure partie de la riche collection Veil-Picard (notons aussi quelques beaux envois de la collection Wildenstein). Il faudrait les mots les plus subtils pour décrire cette lumière toute diaphane, cet enchantement léger de l'Ile-de-France, ces dégradations imperceptibles, je dirais presque, tant on admire ici de finesse impondérable, cette saveur d'Extrême-Orient inventée par un Français attentif aux nuances d'un ciel délicat bien avant que les estampes japonaises fussent

1. Celui-ci reproduit dans Nolhac, *op. cit.*, planche face p. 50. Pour les deux tableaux voir le catalogue de la vente avec ses amples commentaires et citations.

2. Je crois bien que l'étude récente la plus importante sur L. Moreau (en dehors des remarquables articles de M. Bouyer) est le chapitre VI (15 p.) du petit livre déjà cité et d'ailleurs excellent de M. Tristan Leclère. Heureusement le savant et l'homme de goût qu'est M. G. Wildenstein nous promet pour sept. le savant et l'homme de goût qu'est M. G. Wildenstein nous promet pour sept. tembre un ouvrage spécial (Galerie Charpentier, *ou Les Beaux Arts*, 57, rue La Boétie, en sous-cr. bon au profit des mêmes œuvres que l'ex-voto).

3. Mais non pas exclusivement, comme on l'a dit (M. Bouyer relève justement cette erreur) : on voit notamment à la galerie Charpentier une merveilleuse petite peinture dans un cadre ovale (provenant de la collection Gaway, vendue le mois dernier), qui représente, dans le goût d'Hubert Robert, un escalier baigné de lumière du plus bel effet décoratif. Faut-il rappeler les précieux tableaux du Louvre, si modernes par l'atmosphère, la fraîcheur des tons, et l'infinie délicatesse des nuances, ces paysages si français, quasi impressionnistes, qui s'appellent par exemple *Vue des coteaux de Meudon* et *Vue prise des environs de Paris* ?

à la mode... N'évoque-t-on pas l'Extrême-Orient devant ces vues de Bagatelle, d'une « pâleur » exquise, et cette aérienne *Pagode chinoise* ? Mais comme tout cela pourtant est bien dix-huitième siècle... Je ne pense pas seulement aux assemblées galantes dans un parc où la gaieté vive des costumes s'enlève si heureusement sur un fond de verdures tendres et d'argent léger. Il suffit d'apercevoir ces paysages « composés », arrangés, un peu enrubannés, un peu bergerie de Trianon quelquefois (mais le peintre n'est jamais dupe, et il sourit...) Ce « paysage composé, » c'est le parti-pris d'Hubert Robert appliqué à d'autres sujets et dans un autre style. C'est celui de tous les paysagistes francais jusqu'à l'école de Barbizon. Les Goncourt, je crois, ont parlé des ruines « spirituelles » d'Hubert Robert. On pourrait semblablement parler des chaumières spirituelles de Louis Moreau. C'est toujours le sentiment décoratif transfigurant la nature, mais respectant sa nuance, sa lumière et sa poésie... J'avoue que j'aime assez, que dis-je, je suis tout ravi par ces « arrangements » pleins de goût et par cette intelligence qui, délibérément, ordonne les choses. Encore le fait-elle avec beaucoup de discrétion. Et d'ailleurs quel artiste n'arrange la nature... plus ou moins sournoisement ? Aucun, à la vérité, s'il est proprement artiste, et pas même le plus déterminé réaliste, jurant ses grands dieux qu'il peint brutalement le morceau de ciel et de terre qu'il a sous les yeux, et rien d'autre[1]...

En passant du Faubourg Saint-Honoré au théâtre Albert 1er on ne sort point du dix-huitième siècle. La charmante compagnie de *la Petite Scène*, — merveilleux amateurs qui jouent comme des artistes, et avec la plus jolie aisance du monde, — est remontée une fois de plus sur les planches pour notre plaisir, et en même temps pour notre profit; elle continue à nous donner en souriant de très belles leçons, puisées aux sources de la vieille France. Et voilà qui est salutaire pour nous, gens si curieux de nouveauté, si inquiets et tourbillonnants que nous n'avons plus le temps de regarder en arrière. Elle nous rappelle aujourd'hui que cette comédie musicale, dont le désir nous hante, a produit jadis bien des œuvres délicieuses et que certains de ses principes nous pourraient guider encore, quel que soit notre système harmonique... et supposé même que nous n'en ayons plus du tout (ce qui n'est pas une folle hypothèse). Nous le savions sans doute, mais il est bon d'en avoir un exemple devant les yeux et les oreilles, un exemple vivant, coloré, fredonnant. Car avec le printemps, elle passe du discours à la musique et après avoir parlé, elle chante.

1. Louis Moreau a été aussi, on l'ignore trop, l'un des plus souples, délicats et habiles aquafortistes de son siècle. On voit de lui, dans cette exposition, quelques charmantes estampes.

Elle chante des airs de Gluck et de Philidor, elle chante des opéras-comiques (ah ! le beau genre, si fâcheusement disparu, car il n'y a plus d'opéra-comique véritable depuis cent ans).

Le spectacle commençait par *l'Ivrogne corrigé* ou *le Mariage du Diable*, qui date de 1760. A cette époque, le comte Durazzo, intendant des théâtres à Vienne, se faisait envoyer par Favart les pièces françaises de la Foire et il chargeait Gluck de les arranger pour le plaisir de la Cour. Au début, le compositeur se bornait à des remaniements, puis il prit goût à cette besogne et se mit à écrire une musique entièrement nouvelle. C'est ainsi que *l'Ivrogne corrigé*, du fécond et adroit librettiste Anseaume, qui avait été représenté l'année précédente à la Foire Saint-Laurent, avec des airs du chanteur et musicien La Ruette[1], fut remis en musique, sans droits d'auteur..., par le « chevalier Gluck ». Le sujet est pris d'une historiette de La Fontaine. Chacun sait comment on transporte l'ivrogne Mathurin dans sa cave pendant un sommeil bachique, comment on lui fait croire qu'il est chez le diable et comment on le fustige, admoneste et corrige ; à quoi Anseaume ajoute une petite histoire d'amour : au dénouement, l'ivrogne terrorisé permet à sa fille d'épouser le galant qui lui plaît au lieu de Lucas, son compagnon d'ivresse, qu'il lui destinait. Si cela suffit à faire un conte spirituel, il faut avouer que, délayé en deux actes, c'est un peu mince et puéril. Mais je crois que nos aïeux de la Foire n'étaient pas très difficiles à cet égard ; ils s'en allaient contents pourvu que la musique fût aimable, les actrices jolies, la mise en scène ingénieuse et les décors amusants. Tout cela est réuni au théâtre Albert 1er. Premièrement les décors de M. de Courville sont, comme toujours, originaux, curieux, piquants et très adroitement « stylisés » (je sais bien, mais comment dire...) en façon d'estampe populaire. Il a certains partis-pris de décoration et particulièrement certains accords de tons qui révèlent aussitôt leur auteur. L'intérieur du premier acte avec ses couleurs tranches, son vert mat et rugueux, volontairement irréel, est un plaisir pour les yeux. Et pareillement la cave du second (transformation ingénieuse du décor précédent), dans ce même ton vert qui gagne jusqu'aux barriques symétriquement disposées, mais qui s'éclaire brusquement de lueurs rouges très infernales. Au lever du rideau, les deux ivrognes, couchés de part et d'autre d'un gros tonneau (toujours symé-

1. Anseaume était alors souffleur à l'Opéra-Comique, c'est-à-dire à la Foire ; il le fut ensuite aux Italiens. La musique de La Ruette, compositeur trop oublié, était pas entièrement originale ; à côté des *ariettes*, c'est-à-dire des airs nouveaux, il se trouvait encore des vaudevilles, c'est-à-dire des airs connus ; nous sommes en effet à l'époque de transition, où sous l'influence (non pas exclusive) des Italiens on passe peu à peu de l'ancienne formule (opéras-comiques revêtus presque uniquement d'airs connus, parodies d'opéras, chansons populaires, etc.) à la nouvelle (rien que des ariettes) : à partir de 1762, date où l'Opéra-Comique et la Foire est forcé de se réunir aux Italiens, la seconde règne exclusivement.

triquement : cette symétrie est très plaisante et accentue joliment la fantaisie), les deux ivrognes, vêtus celui-ci de rouge mat, celui-là de vert que relève un peu de jaune, forment avec la toile peinte le plus agréable ensemble. Et le diable rouge clair qui surgira d'une barrique y ajoutera bientôt sa note vive de la façon la plus heureuse.

Mais il faut parler de la musique. Elle est de Gluck . « Ce nom seul suffit... » Enfin, cela impose un grand respect à plus d'un honnête homme et critique. Et l'on ne s'étonne point, — parce que c'est lui, — qu'il ait employé ici le style même de ses opéras, et jusqu'à un air célèbre qu'il reprendra dans *Orphée*. Parodie ? Certes non, et d'ailleurs on ne se parodie pas à l'avance. J'avoue que pour ma part je trouve cela médiocrement comique. Au vrai, il s'agit d'une musique passe-partout, d'une « musique en soi », et qui n'est donc point *expressive*, contrairement à toutes les exigences françaises, à toute la tradition française, depuis Couperin, que dis-je, depuis le seizième siècle au moins. Mais je veux citer ici M. Laloy, parce qu'il a beaucoup d'autorité et parce qu'il exprime très bien mon sentiment [1]. « Rien n'indique qu'il ait mis dans cette parodie supposée des opéras la moindre ironie, car c'est exactement la même musique qui lui sert dans les deux cas. Musique abondante, facile et dont la molle ampleur se prête tout aussi bien selon les situations et les paroles aux effets comiques ou tragiques ». C'est pourquoi, continue-t-il, Gluck, pressé par le temps, pourra transporter des airs d'opéra-comique dans un opéra ; Bach en fit autant, et cela n'empêche ni l'un ni l'autre d'avoir du génie ; mais, musiciens et non poètes, ils ne demandent à la musique qu'une beauté formelle ; ils suivent la tradition allemande, d'ailleurs point du tout négligeable... puisqu'elle aboutit aux chefs-d'œuvre de la symphonie classique. Voilà un jugement qui me fait grand plaisir... J'ajoute que la musique de *l'Ivrogne* me donne aussi du plaisir, bien entendu, et que le chœur funèbre mené autour de Mathurin gisant dans la cave (« Il est mort, ce cher Mathurin »), que Gluck l'ait voulu ou non, a pour nous une allure de parodie vraiment très amusante. Toutefois qu'eût dit Claude Debussy, qui adressait de si belles lettres et si plaisantes au « chevalier Gluck » ? Il en eût certainement écrit une autre, pour lui prouver que Philidor, musicien français, qui veut « exprimer » et « faire comprendre », entendait bien mieux l'ironie et le comique [2].

Car rien n'est plus véritable, et les trois actes de *Sancho Pança dans son île* appartiennent à un tout autre genre de musique. Les qualités de la musique française, parfaitement

1. *Cf. Comœdia*, 8 juin 1922.
2. La partition de *l'Ivrogne*, qui n'a jamais été publiée, a été rapportée de Vienne (où elle existe en manuscrit) par M. Henry Prunières.

à leur aise dans le comique, et celles de Philidor en particulier s'y manifestent le plus nettement du monde (cette œuvre, représentée en 1762, et qui est la sixième de Philidor, fut écrite dans la pleine possession de sa technique et de son talent). Ce sont, pour parler comme M. Bonnet, « la fermeté de lignes opposée à la noblesse de Gluck et au *bel canto* des Italiens, la pureté d'expression, la sobriété d'accent, les recherches harmoniques et instrumentales contre Jean-Jacques Rousseau, italianisant, qui voulait un chant nu, sans harmonie, à proprement parler, sans couleur » [1]. Ce qui caractérise encore *Sancho* et Philidor, c'est une variété merveilleuse, cette intelligente souplesse qui le fait adapter sa musique à chaque situation et à chaque personnage, le pittoresque d'un orchestre abondant en intentions ironiques et en trouvailles curieuses, qui à tout instant vient expliquer sobrement le texte, tantôt par l'ascension agile des violons, tantôt par la plainte bucolique d'un hautbois (instrument « expressif » auquel Philidor a toujours donné une grande place) ; enfin, pour citer encore M. Laloy, c'est la délicatesse de la couleur et la finesse de l'allusion, les caractères dessinés en traits nets et décisifs : « Philidor fut poète en même temps que profond musicien. Et c'est en quoi il est vraiment Français ». Le sujet d'ailleurs était amusant et prêtait à la variété [2] ; ce sont, imitées de Cervantès, les mésaventures de Sancho Pança, auquel on fait croire qu'il est gouverneur de l'île de Barataria. Le livret, sans être exécrable, (parfois assez drôle), n'est d'ailleurs pas très bon ; on y découvre plus d'une fade plaisanterie et plus d'un développement burlesque déjà usé au dix-huitième siècle, qui font aujourd'hui encore l'ornement de nos plus médiocres vaudevilles. Au surplus, et voilà qui montre bien la souplesse du grand musicien, tout ici n'est pas proprement comique : au second acte, la dispute

1. George-Edgar Bonnet, *Philidor* (Paris, Delagrave, 1921) ; j'ai déjà signalé cet élégant volume, d'une lecture agréable et d'une information sûre, qui devrait contribuer à remettre en lumière le grand musicien. Il est possible que sa notoriété comme joueur d'échecs, en quoi il était remarquable, ait mieux persisté que sa gloire de musicien. — Voir aussi sur Philidor l'excellent chapitre que lui a consacré feu Georges Cavaut dans les *Créateurs de l'opéra-comique français* (Alcan, 1914) ; en particulier quelques bonnes pages sur *Sancho*.

2. Le texte est de Poinsinet, le mal inaugurait ainsi sa collaboration avec Philidor. Cette collaboration ne fut pas très heureuse pour le musicien, et certaines insuccès comme celui de *Tom Jones* qui est sans doute son chef-d'œuvre paraissent imputables au librettiste. « La platitude du poète, dit Grimm à ce sujet, a fait assommer le musicien qui an symphn a été justement puni de son obstination à travailler avec cet indigne Poinsinet ». (Cf. Bonnet, p. 58). Poinsinet, à la vérité, ne manquait pas de talent et sa jolie comédie du *Cercle* a justement survécu. Mais tout le monde se moquait de lui et il a été « l'homme le plus mystifié de son siècle ». Ces plaisanteries, d'ailleurs puériles et grossières, sont contées tout au long à la suite des amusants *Mémoires* de Monnet, le plus habile et le plus fumeux des directeurs de la Foire. Elles supposent chez la victime, homme d'esprit quand il écrivait, une si invraisemblable naïveté que J. Lemaître (*Impressions de théâtre*, 3e série, à propos du *Cercle*) a pensé qu'il feignit d'être mystifié, dupant lui-même ses dupeurs par une sorte d'« ironie supérieure ». Je ne me charge pas de résoudre ce délicat et important problème...

amoureuse du berger et de la bergère (si joliment vêtus de couleurs tendres par M. de Courville), qui viennent plaider devant le tribunal de Sancho, forment le plus aimable intermède, à la fois gracieux et ironique, souriant et paré d'une légère poésie, la plus fine paysannerie enfin, prête pour la toile d'un petit maître ou pour une estampe en couleurs de Janinet... C'est tout le dix-huitième siècle avec l'esprit *corrigeant* l'églogue, avec ses allusions fugitives, sa peur d'insister, toute cette fine sensualité, si fine en vérité, et si intelligente, qu'elle n'est plus qu'à demi-sensuelle. Tels sont principalement, dans cet épisode, les célèbres et jolis couplets (Poinsinet fut alors bien inspiré) :

Je m'en revenais chantant,
J'aperçus une fillette,

avec le vers refrain : « Vous en auriez fait autant. ». Sept ans plus tard, Nougaret, dans son *Art du théâtre*, les jugeait très scandaleux et se voilait la face, — en les citant d'ailleurs d'un bout à l'autre. On peut le trouver sévère et on le croirait prude, si on ne savait qu'il est lui-même l'auteur de pièces et de romans où l'esprit ne cache guère le libertinage[1].

Mais laissons Nougaret, laissons même Philidor, après l'avoir salué comme un de nos plus grands musiciens et des plus méconnus[2], laissons *la Petite Scène*, après avoir complimenté toute cette aimable troupe, son directeur, metteur en scène et décorateur, ses chanteurs (M. de la Patelière est toujours un excellent ténor heureusement fidèle à son poste), ses bons musiciens, et Félix Raugel enfin, à la baguette intelligente et animée par le goût. Car à côté des aïeux qu'on fait revivre, les contemporains nous appellent...

Pendant tout le mois qu'a été une fois de plus l'enchantement des *Ballets Russes*. Cette compagnie est singulière et M. de Diaghilew est une manière de sorcier. A chaque voyage, il se pique de nous apporter une nouvelle invention, — parfois si brusque et si imprévue que ses fidèles en demeurent partout déconcertés, quittes à suivre un instant après cet homme aux séductions impérieuses. Depuis sa naissance, la célèbre compagnie ne cesse de chercher ou d'expérimenter, sans se demander si elle va en avant, en arrière, à droite ou à gauche. Cette inquiétude perpétuelle est déjà un excellent exemple. De plus, si ses tentatives ne sont pas toutes heureuses à notre gré, il est bien rare, étant nées d'une intelligente réflexion, qu'elles ne nous fassent réfléchir et ne soient profitables par

1. Cf. Maurice Albert, *Les théâtres de la Foire* (Hachette, 1900), pp. 257-259.
2. Musicien aussi dans le genre « sérieux » : on lui doit en particulier un opéra (*Ermelinde*), que César Franck a réduit pour piano, et une sorte d'oratorio profane sur les paroles latines du *Carmen Sæculare* d'Horace, qui enthousiasma les contemporains, — non sans raison.

quelque endroit. Ainsi cette année... cette année, pour faire du neuf, on est revenu à de l'ancien et même à un ancien qu'avec une naïve assurance, nous croyions depuis longtemps fané, condamné, périmé. Du moins à l'égard de la musique. Car on nous a révélé le génie de Tchaïkowsky. C'a été parmi les musiciens une stupeur, un tintamarre, un petit scandale. On n'a parlé d'autre chose pendant quinze jours. A vrai dire, le bruit s'était déjà répandu que M. Stravinsky, auteur du *Sacre du Printemps*, maître de génie aux dissonances bariolées, répudiait définitivement *l'école des Cinq*, et non seulement Rimsky, mais Moussorgski lui-même ; il disait adieu à ces magiciens qui nous avaient fait boire un philtre si enivrant et dont les *Ballets Russes* au surplus n'avaient pas médiocrement travaillé à répandre la gloire. Une lettre brève et décisive comme un ordre du jour, publiée par *le Figaro*, la veille de la première, avait proclamé nettement son opinion : les Cinq, que nous jugions russes jusqu'à la moelle et les plus russes des Russes, et que nous nous imaginions tout Orientaux, tout Asiatiques, et tout nourris de folk-lore, que nous appelions des « barbares raffinés », les Cinq n'étaient point véritablement russes. M. Stravinsky jurait qu'il n'était point leur fils, malgré les apparences (si frappantes pourtant), qu'il préférait à cette mosaïque d'accords, à cet éclat bigarré, une plus naïve, plus facile et plus banale mélodie, Le vrai Russe c'était Tchaïkowsky, dont le style nous paraissait à nous sans accent et sans saveur, gâté par l'influence allemande ou par un fâcheux italianisme, cosmopolite enfin et vulgaire... (Il est de fait d'ailleurs qu'il a toujours obtenu en Russie infiniment plus de succès que l'école de Rimsky et qu'il était pour le public russe un peu ce qu'est chez nous Gounod, lequel, à la vérité, vaut mieux). Vulgaire, s'écrie M. Stravinsky, qu'est-ce que cela veut dire ? J'appelle vulgaire ce qui n'est pas à sa place. Or chez Tchaïkowsky..., etc. On peut donner aux mots le sens qu'on veut, mais il faut reconnaître que chez nous vulgaire a généralement un autre sens. A ce musicien si national M. Stravinsky joint Dargomijsky et Glinka (le cas ici est différent : on sait que Glinka, parfois admirable, est le précurseur des Cinq ; il n'est pas étonnant qu'un précurseur garde quelque chose du passé ; mais il orientait la musique vers le contraire de cet italianisme qui a laissé tant de traces involontaires chez lui). Je dois dire que la plupart des musiciens, la plupart de ceux qui admirent M. Stravinsky, une partie même de ses amis les meilleurs, n'ont pas eu le courage de le suivre en cette apologie. L'audition de *la Belle au Bois Dormant* (nettement inférieure à la fameuse *Symphonie pathétique*, laquelle n'est pas très réjouissante ni surtout fort distinguée) n'a certainement pas contribué à leur conversion. Je crois que M. Stravinsky l'a ornée très discrètement, çà et là, de quelques touches

harmoniques. Mais dans l'ensemble cette musique reste bien, quoi qu'il en dise, *vulgaire*... et elle oscille trop souvent, malgré d'agréables passages, entre la fade romance et le bruit lourd d'une fanfare populaire. Que nous importe, après cela, qu'elle soit plus ou moins russe que *Schéhérazade* et *Boris Godounov* (mais qu'est-ce qui est « russe » ? Un si vaste pays et si divers... Il n'est déjà pas si facile de dire ce qui est véritablement « français »). Que nous importe en vérité ? Il suffit que la musique des Cinq (sacrilions d'ailleurs César Cui avec allégresse) nous semble plus originale et d'une plus haute valeur artistique... Un musicien connu me confie, un peu éberlué, que Stravinsky lui a dit avoir écouté vingt-huit fois *La Belle* « symphoniquement », c'est-à-dire pour son plaisir de technicien... Le curieux homme. Et il proclame que le vrai réactionnaire, c'est celui qui ne goûte pas Tchaïkowsky. Encore une fois, on peut faire des épithètes l'usage qu'on veut, et cela n'est d'aucune conséquence. Mais j'avoue modestement que je ne suis pas assez avancé pour *admirer* cette partition. Ce qui n'empêche point, c'est une autre question, qu'elle puisse plaire et amuser... Reconnaissons surtout que cette musique, orchestrée habilement, ce qui ne surprend point, et très nettement rythmée, est admirablement propre à faire bondir la danse.

La danse qu'elle fait bondir est merveilleuse. C'est un ballet classique, un assez vieux ballet, fameux en Russie, où il fit les délices de la Cour et de la ville ; et la plupart des grands artistes russes, hommes et femmes, y ont tenu leurs rôles tour à tour. C'est aussi un ballet français, d'abord parce qu'il conserve notre grande tradition chorégraphique, — bien plus fidèlement et plus heureusement qu'hélas ! on ne l'a fait chez nous ; mais on sait bien que ce sont des Français depuis le dix-huitième siècle qui ont appris aux Russes la danse de théâtre ; ils l'ont même si bien enseignée que nos élèves nous ont surpassés, accroissant des trésors que nous laissions perdre. D'ailleurs, la chorégraphie de *la Belle au Bois dormant* a été imaginée par un maître de ballet français et fort célèbre (inconnu chez nous, il est vrai), Marius Petipa, qui pendant cinquante ans régna dans Pétersbourg sur la gent dansante et dont l'originalité, pour parler comme M. Levinson, fut « d'affirmer le système du grand ballet d'action à base de danse classique » ; si je ne me trompe, il fut, vers la fin de sa vie, le maître de l'admirable Pavlova. M. de Diaghilew a eu l'excellente inspiration de monter chez nous le ballet qui fut l'un de ses chefs-d'œuvre dans l'année même qui marque le centenaire de sa naissance. Ou plutôt, après l'avoir représenté à Londres en sa splendeur intégrale, il nous en donne un fragment, le tableau du *Mariage*, c'est-à-dire la suite des divertissements chorégraphiques accompagnant le mariage de la princesse ; il l'a même, je crois, augmenté d'épisodes empruntés à d'autres parties de *la Belle*. Peut-être a-t-il craint de lasser notre patience, moindre que celle des Anglais, qu'on sait accoutumés à d'interminables et muettes exhibitions ; en fait, l'action manquant, cela ne va peut-être pas sans quelque monotonie. Mais ne nous plaignons pas. C'est un merveilleux spectacle et un pur délice pour qui aime, comme moi... je l'avoue, les belles virtuosités de la danse classique ; et c'est encore un enchantement pour qui ne se plaît qu'au jeu des couleurs somptueuses assemblées par le goût.

Le principe, que je rappelais le mois dernier, d'opposer les costumes au décor et de les enlever vigoureusement sur le fond, on n'a point manqué de le respecter ici : à quoi on reconnaît le talent du grand peintre Alexandre Benois [1]. Le décor, si j'ai bonne mémoire, a servi jadis au *Pavillon d'Armide*, beau cadre de la déesse Kharsavina, et on l'a seulement simplifié et retouché. Paysage de parc à la française, ifs tailles, arcades de verdure (au fond s'esquissent, en tons gris pâles, des collines et la silhouette d'un palais ; plusieurs degrés servent au groupement multicolore des nobles assistants) ; sur ce vert foncé, éclatant et vif, — voilà qui est tantôt, sur ce vert foncé, éclatant et vif, — voilà qui est excellent, un seul ton, ou un ton principal nettement affirmé, — les costumes, élégants et d'une richesse sans excès, d'un dix-huitième siècle un peu fantaisiste et qui mêle volontiers l'Orient à la France, font jouer leurs couleurs fines et lumineuses ; dès l'entrée du cortège (sur la polonaise qui forme le numéro deux de la partition), le thème essentiel éclate aux yeux : une gamme de roses domine (depuis les roses tendres, les roses chair, jusqu'aux roses rougissants de fraises écrasées) ; voilà qui joue à merveille sur les verdures immobiles. Point de faute de goût : quand un costume aux teintes moins tranchées ou qui s'apparente à la couleur du décor vient virevolter devant nous en pleine lumière, il ne se confond point avec le fond et garde toute sa valeur, car les danseurs se sont groupés tout autour de la scène, cachant en partie le décor et faisant à leur tour le « repoussoir » désiré. Ainsi en va-t-il pour ce bel *Oiseau bleu* dont la jupe aux volants aériens est colorée de violets, de verts et de bleus, harmonie « chromatique » de tons voisins extrêmement piquante ; à l'égard de la chorégraphie c'est d'ailleurs un épisode impor-

1. A ce propos je signale la belle histoire de *l'Art russe* de M. Louis Réau (Laurens) dont le second volume paraît ces jours-ci et où dans les dernières pages M. Benois est à sa place, avec M. Bakst et d'autres artistes qui ont consacré une part si heureuse de leur activité à la décoration des *Ballets russes*. — Notons toutefois que les costumes d'une partie de ce ballet (*Les Contes de fées*) sont dus à une femme, dont le talent est bien connu, Mme Gontcharova. Quant à la chorégraphie, sous sa forme actuelle, elle n'est plus tout entière exactement de Marius Petipa : plusieurs danses ont été composées de nouveau par la Nijinska (la sœur de Nijinski), laquelle tient cette année l'emploi de maître de ballet et de metteur en scène.

tant, l'une des plus heureuses et toutes classiques inventions de Petipa; il est dansé à merveille par Mme Oghinska et par le frêle et souple M. Idzikovsky (violet mat et sombre, un peu gris, et justaucorps neutre richement brodé), admirable artiste, qui enlève sans difficulté apparente, avec son air d'enfant, sa belle et puissante partenaire... Cependant l'orchestre, ici fort agréable, soupire à l'aide de ses flûtes un chant d'oiseau qui, — c'est une illusion, — fait penser à *Siegfried*. — L'agencement des couleurs offre la même note piquante dans la danse des Trois Ivan : c'est une danse toute russe (due à la Nijinska), qui fait contraste en ce ballet classique, une de ces danses extraordinaires, en bottes, accroupies, sur les talons, mêlées d'acrobaties et de saute-mouton, un de ces terribles exercices, familiers aux Slaves, qui brisent pour quinze jours les jambes d'un danseur « de style ». La culotte des trois Ivan est donc faite d'un velours incarnat, tandis que la veste courte est d'un rouge un peu plus clair à la fois et plus acide, qu'agrémentent quelques dessins dorés aux larges traits. Et l'ensemble « chante », comme on dit, le mieux du monde.

On ne décrit point par le menu, encore que ce soit bien tentant, un ballet si vaste et fait de mouvements si complexes en leur belle unité : quelques légers désaccords toutefois, quelques épisodes trop « amusants » et qui sortent de la pure chorégraphie, comme la fin de ce curieux *Chaperon rouge*, et d'autres encore qui d'ailleurs égayent l'action et plaisent — un peu trop sans doute, — aux spectateurs. Mme Dalbaïcin, l'Espagnole amenée l'an dernier pour le *Cuadro Flamenco*, et fameuse par sa beauté, Mme Dalbaïcin en Schéhérazade de turquerie dix-huitième siècle, toute verte et rose, avec des blancs neigeux, est fort aimable, quand elle est portée majestueusement sur un palanquin, et sa danse, plus hispanique évidemment qu'orientale, où elle fait sonner ses petits talons de bois selon un rythme pressé, ne manque pas de grâce et de fine vivacité; toutefois on ne saurait dire que c'est une danse classique et « de style ». Ces détails, naturellement, ne sont pas l'œuvre de Petipa. D'ailleurs, tout orthodoxe qu'on se pique d'être, on n'a pas le courage de condamner ces jolis amusements... Les exemples que je viens de citer sont pris dans la seconde partie du ballet, qui est une série d'épisodes représentant des « contes de fées » (*Barbe-Bleue* n'en est point absent, ni *le Chat botté*, où la Nijinska, amie des travestis, joue le rôle du chat, dévolu jusqu'alors à un danseur[1]). Mais la première partie, qui est de la danse pure, n'offre pas moins d'intérêt, — danses des comtesses, des

1. Comme il faut être honnête, je note que ce détail, avec quelques autres, m'a été donné par le savant M. Levinson, l'homme le plus compétent du monde en chorégraphie, et qui écrit actuellement les critiques de danse les plus remarquables que nous ayons.

duchesses, des marquises, — et surtout ce remarquable « pas des sept demoiselles d'honneur et de leurs cavaliers » : après un adagio merveilleux (je parle de la chorégraphie) dansé par les quatorze artistes, les sept variations nous offrent de brefs soli d'une agréable diversité, qui enchantent les amateurs de la vieille tradition...

Il faut vite venir au dernier « numéro » (terminant les contes de fées), qui est le plus long et le plus important et qui est la véritable merveille du ballet : le pas de deux dansé par la Princesse Aurore et le Prince Charmant (il se compose d'un adagio, des deux variations du prince et de la princesse, et d'une éblouissante coda). Cette prestigieuse composition est traduite par un danseur un peu nerveux, mais d'une souplesse et d'une grâce remarquables, M. Vladimiroff, et surtout par une danseuse incomparable et telle qu'on trouverait difficilement son égale, Mlle Tréfilova. Petite, menue, toute en nerfs subtils et frémissants, mais parfaitement disciplinés, très simple en sa tenue toute « classique », modeste et pudique avec ses bandeaux plats, aérienne comme un bel insecte blanc, née pour danser et dansant comme on respire, elle semble le génie même de la danse. Il est impossible de cacher une science plus accomplie sous une aisance plus parfaite, et de fondre plus d'efforts et de volonté en une plus délicate musique. Nulle artiste, je crois, ne « s'enlève » aux bras du danseur avec une si mélodieuse légèreté, avec une telle grâce d'attitudes et si *vivante*; le simple mouvement (très difficile, mais on ne le devinerait pas à la voir) qu'elle exécute quand, agenouillée, la main posée sur celle de M. Vladimiroff, elle se relève lentement sans cesser de rester « sur la pointe », est aux yeux la plus souple des arabesques; et les trente-deux « fouettés »[1] de la coda (les danseuses les plus célèbres n'avaient pu arriver, dit-on, jusqu'à ce nombre) donnent à l'esprit un plaisir complet, parce qu'il est accompagné de repos et de sécurité (voilà que j'en viens, ce me semble, à la philosophie grecque...), c'est-à-dire qu'une virtuosité admirable se résout en la plus harmonieuse simplicité : danse ou littérature, c'est la définition même d'une œuvre d'art achevée.

Mais l'amour de la danse classique m'a entraîné plus loin que je ne pensais... Je suis donc obligé, manquant de place à cause de *la Belle...*, de remettre à la prochaine chronique les deux œuvres nouvelles de M. Stravinsky : *Renard*, ballet chanté; *Mavra*, opéra-comique. Œuvres extrêmement curieuses, qu'on discute fort, — et qui d'ailleurs se trouvent presque exactement à l'opposé l'une de l'autre, — elles valent du moins qu'on bavarde un peu à leur sujet.

Maurice BRILLANT.

1. La danseuse tourne sur un pied, la jambe opposée battant comme un fouet.

CHRONIQUE POLITIQUE

Décidément il n'est pas aisé de restaurer l'Europe. La conférence des peuples, réunie à Gênes, y a échoué de façon retentissante, et, quoique sa tâche fût sagement limitée, la conférence des banquiers, réunie à Paris, n'y a pas réussi mieux. Il faut le regretter à tous les points de vue. En permettant au Reich de remplir ses obligations, un emprunt international aurait été le moyen le plus pratique de régler ce problème des réparations, qui domine, qu'on le veuille ou non, tous les autres, et qui, aussi longtemps qu'il restera en suspens, pèsera sur les relations non seulement de l'Allemagne et de la France, mais de tous les peuples; il aurait établi une solidarité universelle, produisant la détente unanimement souhaitée, et, mieux que le meilleur « pacte de non-agression », ramené la confiance dans une atmosphère de paix.

Les banquiers, comme on sait, ont déclaré qu'ils ne se chargeaient pas de procéder, pour le moment, à l'émission de l'emprunt libérateur, parce que les souscripteurs se déroberaient. Pour qu'un pays trouve des prêteurs, ont-ils dit, il doit avoir du crédit : l'Allemagne n'en a pas; ses charges sont trop lourdes. Les raisons dont ils ont étayé leur avis, dans le rapport qu'ils ont adressé à la commission des réparations sans que le délégué de la France ait pu le signer, ont déçu et, de quelque manière, froissé l'opinion de chez nous. Ce rapport, aux allures de « manifeste politique », pour employer le mot dont il fut qualifié, en indiquant qu'une réduction, d'ailleurs laissée dans le vague, des obligations du Reich était indispensable, a paru en effet s'inquiéter davantage d' « un effondrement des finances de l'Allemagne », susceptible d'entraîner « un bouleversement social », que des droits et des besoins de la France, que de ses ruines, auxquelles la plus petite allusion n'a pas été faite. Bien plus, dépeignant la détresse du Reich, il n'a semblé y voir que le résultat de ses dettes; il ne se rencontre pas une phrase pour signaler que la situation serait moins grave si les

17

COMŒDIA
27, Bd Poissonnière
23 JUIN 1922

FIGARO
26, Rue Lafayette
23 JUIN 1922

THÉATRE MOGADOR

Reprise de "Chout"

Conte dansé de M. Prokofiev

MAQUETTE DES « VIEUX BOUFFONS »

M. de Diaghilev n'a pas voulu quitter Paris sans nous montrer les Bouffons bernés par leur jeune frère, les marieuses courbées dans leurs châles, le marchand luisant de graisse et de toile cirée amoureux du Bouffon travesti, et les décors de M. Larionov où des assiettes sont peintes sur le mur de la salle à manger, où les clochers gothiques et les tours bulbeuses, des arbres, des nuages et des bouts d'arc-en-ciel ilubent de compagnie dans une ciel éméché. Le programme très chargé de sa saison de l'Opéra ne lui ayant pas permis de placer *Chout*, c'est au Théâtre Mogador qu'il vient de remettre à la scène ce joyeux ballet. Le succès en a été plus vif encore que l'an passé, à la Gaîté-Lyrique. Certaines digressions ont été élaguées, le dénouement abrégé : l'ouvrage ainsi devient plus rapide et plus intelligible, au moins pour le public de Paris, à qui les contes populaires de la Russie ne sont pas familiers, et Mme Nijinska, qui cette année interprète le rôle du Bouffon, y est admirable de justesse dans l'extravagance et de précision dans la fantaisie. La musique de M. Prokofiev, exécutée par le petit orchestre du Théâtre Mogador, n'y perd rien de sa verve débordante, de ses rythmes à surprise, ni de ses accompagnements farceurs, grâce aux soins diligents de M. Ansermet qui sait bien que le devoir d'un chef est de rester à son poste, même quand il est périlleux.

M. LARIONOW

Maquette de M. L. LARIONOW pour le costume du « Bouffon travesti »

Chout est un ballet comique. Condamné par le goût raisonnable de Louis XIV et de ses artistes favoris, le ballet comique avait fait fureur sous Louis XIII. On peut voir par le savant ouvrage de M. Henry Prunières sur le *Ballet de Cour*, que des divertissements tels que le *Ballet de la douairière de Billebahaut* ou le *Ballet du Château de Bicêtre* ne cédaient en rien à *Chout* pour l'incohérence des entrées, ni l'étrangeté des costumes. Il y a cette seule différence que la musique, assujettie alors à des règles d'euphonie très strictes, restait toujours d'une sagesse exemplaire. Aujourd'hui, le musicien dispose des sons aussi librement que le peintre de couleurs.

C'est pourquoi les ballets comiques de jadis nous semblent insipides, au lieu que *Chout* est, en son genre, une œuvre accomplie.

Louis LALOY.

12.

Comoedia 16 MAI 1923

"Noces"

Ballet de M. Igor Stravinski

M. Igor Stravinsky, qui a l'oreille d'un clan très important, peut exposer tout à loisir des tentatives comme celle de *Noces* ; il n'étonne plus aucun des partisans déclarés du progrès, ou plutôt du transformisme de l'art. Même, la majeure partie du public, censément averti, ayant emboîté le pas allongé de ses avant-gardes — parfois très téméraires — accepte, inconsciemment d'ailleurs, et faute des mesures habituelles de protection, le risque de tomber dans une embuscade soigneusement dissimulée. Cette troupe-là, par système, ne manœuvre jamais en arrière, ou seulement sur place. Les tranchées lui sont du reste terriblement meurtrières à cause des maladies qu'elle y contracte, et elle ne connaît point l'usage des périscopes ni celui des lointaines reconnaissances, par dessus les nuées. Si le mouvement se fige au dos plat d'une plaine, l'effectif entier se disperse aussitôt dans les popotes.

Au demeurant, l'opinion de ce qui se nomme « l'élite » est ainsi faite : lorsqu'après des résistances parfois stupides, mais actives ou acharnées, elle a fini par adopter quelqu'un, les termes de sa constante admiration ne sont plus soumis désormais à un dosage quelconque. Souvent prise au piège par M. Stravinsky, elle ne songe plus à se défendre contre un oiseleur aussi habile à masquer ses filets. Le cas de ce compositeur russe, hanté par un génie qui le tourmente, est assez particulier : pour avoir pu faire croire, d'abord, qu'il plaisantait ou bien qu'il avait dessein de bousculer les vieilles règles du jeu symphonique, alors que son sérieux fut par la suite évident et son évolutionnisme démontré, on ne veut plus admettre qu'il soit capable de chercher sa voie autre part que sur les grandes routes. En dépit de ses réalisations objectives, très souvent fort surprenantes, cet artiste étrange est certainement attaché à un certain formalisme ; mais son caractère inquiet, hasardeux, tracassé par quelque chimère et surtout hostile aux paisibles habitudes, l'incite incessamment à promener sa verve et sa causticité à travers des labyrinthes vierges. Jamais, sans doute, vous ne le verrez s'arrêter sur une borne, rassasié de chemin Encore moins serait-il enclin à jouer les Didier-Pouget.

Dans une époque aussi tourmentée que la nôtre, et aussi avide d'agitation, fût-elle stérile, on peut se livrer, avec la musique pour base, à toutes sortes d'expériences. Nous n'y voyons pour notre part aucun inconvénient, au contraire, sous la seule réserve qu'une semblable chimie, souvent assez dangereuse pour les tiers, soit exclusivement tolérée de techniciens bien au courant des manipulations de laboratoire et, de longue date, aux prises avec le mystère émouvant des cornues. Que le plus illustre représentant de l'art russe contemporain, maître des sons, possède mille recettes excellentes et des secrets spéciaux de fabrication, nul ne saurait le nier maintenant. Aussi accepte-t-on de lui, voire avec empressement, qu'il profite de sa virtuosité pour essayer de conjuguer même des inconciliables : le bruit de la musique, le primitif et la civilisation, par la magie du rythme et la souveraine intervention de la science — en l'occurrence, « l'écriture ».

Mme Felia Doubrowska

Dans *Noces*, M. Stravinsky, remplit la fosse d'ordinaire réservée à l'orchestre, par de diaboliques percuteurs. Toute l'instrumentation, si l'on peut ainsi dire, tient sur les pupitres étonnés, d'une escouade de pianos, d'une demi-section de timbales formant le cercle, et d'un xylophone-américain ; voici, pour le reste, des crotales, des tambours et un tambour de basque, un triangle, un tube de métal, auxquels s'adjoignent chœurs et solistes vocaux. Une sorte de frénésie secoue ces tapageurs, tous d'un emploi courant, mais non exclusif et simultané. Le jazz-band a passé par là et M. Schœnberg aussi.

Rassembler par aventure de tels éléments n'est point le difficile. Un compositeur en quête de singularité peut aisément imaginer les combinaisons d'instruments les plus variées : par exemple, 12 clarinettes basses et clarinettes contre-basses avec un célesta ; ou bien 18 trombones, 10 tubes et un quatuor de cornets à pistons ; ou encore 15 harpes et une petite flûte. Au 17e siècle, ne s'amusait-on pas à travailler pour 16 bassons ? Mais ce ne serait pas très à la mode du jour. En définitive, l'essentiel est de mettre quelque chose dans un cadre quel qu'il soit. Or, il est incontestable que M. Stravinsky obtient dans *Noces* des effets d'une extrême puissance. Par son imagination musicale fertile et l'habileté prodigieuse de ses procédés, l'auteur du *Sacre du Printemps* justifierait les moyens les moins usuels. Mais si, charmés par la sensiblerie de la musique, vous aimez la *Tosca*, *Mignon* ou *Werther*, vous ne manquerez pas d'être cruellement frappés par ce bruitisme à peine déguisé et court vêtu d'une tunique rude et flottante. Les voix, traitées comme élémentairement, ne détruisent pas cette équivoque.

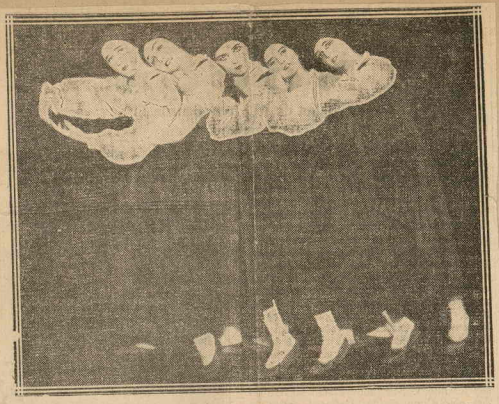
Mlle L. Tchernicheva
(Photo E.-O. Hoppé.)

Ajoutons que l'argument de *Noces* retrace les gestes symboliques qui accompagnent le mariage selon la coutume russe. C'est ainsi que se viennent dérouler, sur l'écran en profondeur de la scène, les images suivantes : la cérémonie de la tresse de la fiancée, la bénédiction du fiancé, les adieux de la jeune fille et le repas nuptial.

Raymond Charpentier.

COMŒDIA
27, Bd Poissonnière
16 MAI 1923

Noces



Un Groupe de Danseuses (Photo « Comœdia »).

L'interprétation musicale

Mlles Marcelle Meyer et Hélène Léon, virtuoses au talent éprouvé, qui ont déjà fait leurs preuves comme concertistes, le compositeur Georges Auric et M. Edouard Flament ont assuré à la curieuse partition de M. Stravinsky, une remarquable exécution, dont l'ensemble a pu être surtout pleinement goûté par les heureux auditeurs placés au centre de la salle, par suite de la disposition fâcheuse des bi-Pleyel à laquelle on a dû s'arrêter (les pianos sont placés, en opposition, aux deux extrémités de la demi-fosse de l'orchestre). Il faut avoir suivi de bout en bout et d'une oreille attentive les développements pianistiques de M. Stravinsky, il faut avoir surtout parcouru à la lecture, fût-ce rapidement, l'une quelconque des parties, pour se rendre compte des difficultés d'exécution que présente cette partition et du mérite des interprètes. Mais l'emploi du piano double, aux mécanismes jumelés, ne doit être considéré, à mon avis, que comme un pis-aller, ou comme un mal nécessaire.

M. Igor Stravinsky tire un intéressant et important parti de l'emploi des voix humaines utilisées à la façon d'instruments d'harmonie. Les chœurs de Kilbatchich, aux sonorités pleines et étoffées, d'une étonnante précision musicale, ont été en l'occurrence pour le compositeur et pour la compagnie des Ballets Russes de remarquables auxiliaires. Les solistes, dont on ne peut trouver les noms que sur des programmes qui doivent se vendre au poids de l'or, si j'en juge par le montant des perceptions diverses que j'ai eu à acquitter, mériteraient d'être cités à l'ordre, notamment une basse de belle ampleur et un soprano dramatique qui s'étend longuement et s'éploie avec éclat.

M. Ansermet, que M. Serge de Diaghilew s'est définitivement attaché comme directeur d'orchestre et qui suit partout la célèbre compagnie, conduit sobrement et sûrement pianistes, chanteurs, percuteurs et danseurs à travers le dédale des changements répétés de mesure, avec un souci constant du rythme et de la couleur. On lui doit également de vivantes exécutions des *Contes russes* et de *Pulcinella*.

Georges Linor.

Noces

Le décor, la chorégraphie

Depuis un certain temps, on commençait — et avec raison — à se lasser de la couleur locale abusive et tapageuse qui est censée exprimer le génie russe. La jeune peinture s'insurgeait contre l'imagerie en délire. Mme Nathalie Gontcharova, à qui nous devions déjà le tant pittoresque et luxuriant *Coq d'Or*, s'est adaptée à ce mouvement de réaction avec une merveilleuse ductilité, aussi féminine que slave. Son décor pour *Noces* — toiles bichromes et bois blanc — nous la montre se délectant à l'austérité monastique, se grisant d'eau claire. Dans ce travail, le diable décoratif se fait ermite. L'austérité y apparaît aussi excessive que l'était naguère la volupté des coloris orgiaques. De force, l'artiste inscrit le folklore russe décoloré dans le contour ténu des dessins dits « ingristes », de Picasso. Elle troque le kaftan brodé et l'éventail d'autruche contre la haire et la discipline. Les avalanches d'ocre et les coulées de vermillons font place au bitume et au blanc d'Espagne. Sybaris repentante nous sert le brouet spartiate.

Ce parti pris janséniste, qui ne manque pas de noblesse, une fois établi, nous avons dit l'essentiel sur le décor. Car ce problème primordial: l'organisation de l'espace scénique n'y est même pas abordé. Il est tourné, les danseurs se dessinant sur une toile de fond à peu près unie; une, puis deux petites croisées carrées, en trompe-l'œil, viennent seules interrompre l'uniformité de cette paroi verticale. Au deuxième acte, une estrade en bois blanc fait gradin. Toujours ce désaccord maintes fois constaté, cette « antinomie » pourtant évidente entre l'homme en « ronde bosse » et la surface plane!

La chorégraphie, très singulière, qui tient du stade et de la place d'armes est de Mlle Nijinska, sœur de l'illustre danseur. Elle s'inspire d'ailleurs de certains éléments: les plus discutables, de la première version du *Sacre du Printemps:* la *reproduction mécanique* du rythme. Disposés en colonnes ou en figures symétriques, étroitement enchaînés les uns aux autres, les exécutants marchent chaque note et *tapent* chaque accent par un mouvement simultané et uniforme, obéissant. Ou bien, formés sur deux rangs, tels des soldats au tir, les premiers la paume appuyée sur le genou fléchi et le corps porté en avant, les seconds les coudes posés sur les épaules des premiers, les danseurs s'avancent en cadence servant de *fond mouvant* au protagoniste qui marche isolé. Puis, arrivant successivement les unes derrières les autres, les danseuses en « sarafane » de bure brune et en chemisette blanche, viennent s'échafauder en pyramide, toutes face au public. Mlle Doubrovska, désignée pour son rôle par sa taille élevée, vient s'accouder sur ce socle vivant. Procédé ingénieux, s'il s'était agi d'inscrire un groupe nombreux dans un cadre restreint, à l'instar de ces armées qui tiennent dans une miniature, mais factice et vain au milieu d'un vide. Cette prépondérance de l'élément statique, cette préoccupation qu'a le danseur, l'élève, le troupier, à trouver sa place dans l'ensemble qui pose, comme chez le photographe, entrave l'action. En guise de finale, Mlle Nijinska dispose son personnel enrégimenté et mécanisé en un triple groupe immobile, espèce de *praticable* maçonné avec de la chair vive. Voilà une manière où la marionnette primera toujours l'homme en scène.

Mlle Nijinska se sert, pour s'exprimer, de certains mouvements de la vie usuelle, cûment stylisés, de quelques temps empruntés à la classe et de quelques autres fournis par la danse populaire russe. Mais, vampire pédantesque et buté, elle en suce tout le sang et toute la vie en gardant la formule vide.

Et cependant rien de plus saturé, de plus intensément vivant que la partition, refrains et complaintes, rites et chansons réduits à leur essence même! Car dans son formalisme prétendu, Stravinsky reste une force de la nature. Oh! l'émotion de cette grave voix d'homme, ponctuée par le staccato des pianos et le tintement des crotales qui monte de l'orchestre. Oh! le geste puissant, ramassé, évocateur d'Ansermet qui empoigne le bout de sa baguette retournée. On est bouleversé et l'on ne songe plus du tout à cette gymnastique que l'on dirait diplômée de tous les instituts genevois et qui aligne son monde là-haut, sur le plateau nu!

André Levinson.

A. Levinson – / Dec 1925 –

Stravinsky et la danse

Personne n'a encore essayé, il nous semble, d'écrire l'histoire de la musique de danse ou plutôt celle, si émouvante, des rapports entre la musique et la danse. C'est pourtant une histoire qui se répète. Car on aurait vu mainte grande forme musicale, issue de l'esprit même de la danse, résorber et anéantir complètement le thème saltatoire. On aurait assisté, de même, à l' « unanime conflit » de la suite de danse avec la sonate et la symphonie naissante. Certes, la suite finit par succomber, mais pas avant d'avoir capté le jaillissement désordonné de l'inspiration symphonique et de l'avoir étayé de ses carrures nettes. Seul, croyons-nous, Oscar Bie, l'érudit-poète, a fait revivre éloquemment ce drame. Dès le XVIIIe siècle, les gavottes ou sarabandes deviennent des airs chantés dans les opéras de Gluck ou de Haendel : première stylisation vocale. Le menuet survit obstinément, incorporé comme troisième mouvement à la symphonie de Haydn et de Mozart ; mais le scherzo, preste et multiforme, le supplantera. Bientôt

nous buterons, dans les partitions instrumentales, contre des réminiscences chorégraphiques purement verbales, titres et termes qui ne correspondent plus à aucune réalité certaine ; par contre, nous y découvrirons de vrais ballets latents qu'aucune mention ne relève. Puis c'est la musique qui veut redevenir danse, se replonge dans la fontaine de Jouvence en brisant l'armature du contrepoint, en se dépouillant de leur revêtement harmonique et ne conservant que la légère trame orchestique, le thème de danse primitif, initial. Ainsi Johann Strauss, le roi de la valse, tient tête à Wagner, et Richard Strauss finit par reconnaître cette royauté de son homonyme et par lui rendre hommage dans son « Chevalier à la Rose ».

La danse crée la vie pour s'abolir en elle et pour revivre encore ; ce « meurs et deviens » goethéen n'est-il pas la providence mystérieuse qui régit les destinées de la danse ?

Le pesant laendler des rustres germaniques aboutit, d'une part, à la suprême *Valse chorégraphique* de Ravel, pompeuse et subtile, et son rythme, d'autre part, sourd, à la salle de bal, sous l'allure traînante du boston : demain, peut-être, la saisissante formule ternaire renaîtra-t-elle pure, nue, pour bercer à nouveau les foules de son balancement circulaire, voluptueux et allègre.

Quand Stravinsky survint, l'inspiration chorégraphique des musiciens paraissait tarie. Seuls quelques rares professionnels, compositeurs attitrés de ballets, œuvraient à leur tâche d'artisans, en marge du mouvement musical. Delibes, Tchaïkovsky n'étaient plus. C'est alors que certains novateurs combatifs s'avisèrent, refoulant tout scrupule esthétique, de rechercher, de dégager et d'isoler les motifs saltatoires fondus dans des œuvres symphoniques célèbres. Complètes, autonomes, entièrement exprimées selon le mode musical, celles-ci se suffisaient pourtant à elles-mêmes ! Or Mme Isadora Duncan dansa une symphonie de Beethoven. Plus tard M. de Diaghileff adapta au théâtre, arbitrairement et malgré l'auteur, la suite de « Shéhérazade », séduit par les velléités chorégraphiques qui travaillent cette partition. On superposait ainsi la base de l'édifice au sommet ; aussi interprètes et public en éprouvaient-ils un malaise, bientôt général. Il fallait aux nouvelles conceptions des maîtres de ballet

et des peintres, leurs inspirateurs, une expression musicale adéquate. C'est ainsi qu'Igor Stravinsky donna à Fokine l'*Oiseau de Feu*.

Stravinsky avait déjà fait connaître au public des concerts une première œuvre : *Feu d'Artifice*, dont le titre même dénonce les caractères descriptif et pittoresque. Ce seront ceux de l'*Oiseau* ; ses thèmes, rares et d'haleine brève, l'élève encore docile de Rimsky-Korsakoff les tire du fonds populaire pour les transfigurer par tous les sortilèges orchestraux, les émailler des timbres les plus colorés, les houspiller et les brusquer par des changements d'allure impromptus et toutes les variantes d'un rythme protéiforme. Mais si l'on pressent dans ces « rubati » et ces syncopes le terrible sorcier du *Sacre*, l'ensemble du ballet n'est pas remué par ce souffle immense et continu, cet élan « horizontal » de l'écriture qui suscite le lucide délire de la danse. L'analyse proprement musicale de ce conte de fée mimé n'est, d'ailleurs, point de notre fait ; seule l'application de la partition au théâtre importe ici. Le souvenir nous retrace une vision plutôt décorative, quasi statique de la pièce sur laquelle quelques épisodes dansés se détachent. Telle est, — cependant que de l'orchestre des flammèches effilées semblent jaillir, et que les sifflements et les craquements ténus d'un invisible incendie fusent — l'apparition de l'oiseau miraculeux, Karsavina. Coiffée et empennée de pourpre, de vert et d'or, elle parcourait le plateau tandis que ses bras ondulaient, incantatoires. Ce thème doré et aigu du *Feuerzauber* slave reparaît derechef pour déclancher le dénouement. Puis, le tsarévitch donnant la chasse à la fille-oiseau, il en résulte une inversion curieuse et paradoxale de l'adage traditionnel. L'être ailé voudrait s'envoler tandis que le prince la retient de force : tel se présente le thème figuratif. Le danseur enlève et projette avec vigueur la ballerine : tel est le procédé gymnastique, qui exprime donc une chose par le contraire de celle-ci.

La scène des captives de Kachtchei, pucelles vêtues de longs suaires blancs brodés, est une stylisation rythmée du jeu de balle qui fait songer à l'Iphygénie d'Isadora et préfigure le schéma sportif des « Jeux » de Debussy imaginé par Nijinsky. Ivan s'élance à leur poursuite ; cachées derrière leur aînée qui déploie ses bras comme une poule ses ailes à la vue du vau-

tour, la longue file des princesses enchantées ondule, se replie, balaye la terre d'un grand mouvement sinueux, puis s'égrène. Le dénouement est fourni selon l'habitude de Fokine que nous retrouvons dans *Cléopâtre* (sur la danse des Persanes de la *Khovantchina*), ainsi que dans *Shéhérazade* ou *Sadko*, par un « tutti » du corps de ballet, bacchanale ou pandæmonium final. Piétinements sur place et mouvements giratoires, pirouettes et tours en l'air dont le sens alterne, atteignent, sous le fouet des « accelerandi » et des « rinforzandi » continus, une frénésie de paroxysme. Il en est de même dans l'*Oiseau* ; le sabbat de la « Danse des mécréants » affecte la même allure de ronde diabolique. Mais soudain l'énorme rumeur de l'orchestre tombe et, accompagnée uniquement par la batterie grêle et sèche du xylophone, la danse continue dans un silence tendu, haletant, tragique... Puis une déchirante fanfare dissipe ce sortilège, tandis que la foule de déments tourne et trépigne de plus en plus rapidement jusqu'à ce que le geste impérieux d'Ivan l'arrête net.

Tel apparaît cet ouvrage, considérable mais de conception hybride, n'ayant point abdiqué l'indépendance du poème symphonique, se conformant par endroits aux exigences d'un style chorégraphique, celui de Fokine, mais lui échappant par la contexture tourmentée et les coupes, insaisissables pour les danseurs, du rythme.

Cependant *Petrouchka* perçait déjà sous l'*Oiseau de Feu* ; ce chef-d'œuvre intégral où l'action scénique s'accomplit en fonction du dynamisme musical et la partition s'imprègne de toutes les suggestions du poème. Je ne connais aucune œuvre lyrique à tel point homogène. Aussi, après des années qui anéantirent tant de choses éphémères, *Petrouchka* demeure ; sa vitalité exubérante ne se dément pas ; l'empire qu'exerce cette œuvre unique apparaît plus intense. Je ne fais que mentionner la donnée, cette guignolade hofmannienne du peintre-écrivain Alexandre Benois et le pittoresque local dont elle se revêt. Car la musique suffit pour suggérer l'ambiance. Bruit puissamment organisé, forgé par le rythme, cette musique, où d'innombrables harmonies imitatives sont fondues dans un vaste mouvement d'ensemble, *impose* aux danseurs leurs pas, leurs attitudes, leurs burlesques ou tragiques sursauts. Et chaque épisode

sonore, la rengaine vieillotte de l'accordéon grinçant, la petite fanfare aigrelette et désespérée du pître, la flûte stridente et ténue de l'enchanteur, ces entr'actes haletants, rythmés par le tambour brutal, fait surgir une foule d'images visuelles, nettes, colorées, hallucinantes. Tel est le naturel, la désinvolture, la vivacité de la pantomime tragi-comique réalisée par Fokine, ébloui, sous la dictée du musicien, que l'on croirait aisément à une improvisation. Cependant rien de plus complexe que la configuration du mouvement réparti sur trois plans différents. Car l'accord entre le geste et le rythme s'accomplit selon trois modes distincts.

Le premier, le grand moyen de Fokine, est la *parodie* chorégraphique. Ce que nous montrent les danseuses foraines du premier tableau, puis la ballerine poupée, c'est la déformation ironique des pas de la danse d'école, — tandis que les danses des nourrices, celles des postillons barbus qui, dans un énorme tapage de bottes, précipitent les sauts accroupis, celles des masques, valent par l'hyperbole, par l'exagération grotesque, voulue par le maître, des mouvements du folklore chorégraphique. Stravinsky utilise ici des thèmes d'une banalité recherchée, scies populaires, dont il accentue à outrance le débit et dessine avec ostentation les pauvres carrures.

Pour les poupées, dans les scènes d'intérieur, le procédé diffère. Petrouchka est un pantin astreint à un mouvement mécanique, anguleux, limité. Mais Petrouchka aime ; il en devient presque un être humain ; il tâche de s'exprimer. Ceci détermine ses jeux de scène. En vain l'âme se débat contre l'armature qui l'emprisonne ; elle ne peut s'en arracher ; le geste de ferveur n'aboutit pas ; il sombre dans l'automatisme de la poupée. Et cette dualité du mouvement, poignant et cocasse, tient la salle en haleine. Or les affres du pantin secouent la symétrie rythmique du jouet où se complaît cette brute, le Maure ; du médium veule Petrouchka se réfugie dans l'aigu. Ainsi le monologue mimé est-il phrasé, par le musicien, avec une liberté de récitatif ; quant au danseur, il reproduit la ligne musicale en se soumettant aux moindres injonctions du rythme.

Reste enfin la foule des badauds où revit le Saint-Pétersbourg du temps jadis. Cette foule déambule librement et se groupe selon les éventualités

de l'action, sans se préoccuper de la mesure ; la truculente fresque sonore de Stravinsky lui sert, sans plus, de fond. Mais à tout moment des épisodes dansés jaillissent, se précisent — et vont se perdre dans la cohue allégre. Tels apparaissent les procédés de réalisation théâtrale de cette admirable *pantomime en musique*. Car *Petrouchka* n'est pas et ne prétend pas être un ballet, la danse n'y étant à aucun moment traitée comme une fin en soi, mais plutôt subordonnée à l'expression psychologique. Cette pièce n'est, certes, qu'une étape de l'évolution de Stravinsky, mais elle se situe à l'apogée de son théâtre. L'équilibre de l' « audition » et de la « vision » est absolu. Si *Petrouchka* se défend victorieusement au concert, il n'est pourtant complet qu'au théâtre. Le spectacle, issu de cette musique, la sert merveilleusement. Il n'en sera plus ainsi pour le *Sacre* ; l'emprise de l'expression musicale, démesurée, totale, déjouera toute tentative d'extériorisation scénique qui ne peut, comme toute chose superflue, qu'amoindrir l'œuvre. Avec celle-ci Stravinsky a dépassé le théâtre auquel pourtant il s'attache obstinément.

Le *Sacre du Printemps* fut naguère la « bataille d'Hernani » des Ballets Russes dont Stravinsky devient, depuis cet instant, l'âme. Pour la première fois ils se butèrent contre la résistance acharnée d'un public jusqu'alors docile. Quoi qu'il en soit, Stravinsky sortit de ce Waterloo illustre, grandi. Mais la chorégraphie de Nijinsky, le génial interprète de *Petrouchka*, ne put s'imposer. Elle a été remplacée depuis par une interprétation différente du poème cyclopéen. Rien cependant n'abolira le souvenir de la glorieuse défaite de 1913 ; j'en retrouve l'écho dans la description que, correspondant d'un périodique russe, j'en donnai sur-le-champ — et c'est bien le mot pour cette mêlée diabolique !

La conception de Nicolas Roerich, auteur du livret et du décor, faisait transparaître à travers le masque historique de la Russie païenne le visage bouleversé, étrange, d'une humanité primitive, visage contracté par l'indicible épouvante devant le mystère des choses. Ces tableaux n'ont donc point de sujet au sens d'un développement psychologique ; la sensibilité de l'homme instinctif est par trop confuse et rudimentaire ; aussi l'action n'est pas construite ; les épisodes sont simplement alignés.

Dans le premier tableau, Roerich avait reconstitué ou plutôt imaginé les gestes consacrés d'un culte antique ; ceux des sorciers adorant la terre et le miracle printanier ; ceux du peuple s'adonnant à des jeux rituels. Les jeunes hommes et les vierges exécutaient des danses symboliques. Or on n'avait jamais vu rien de pareil à ces danses.

Hypnotisés par une force occulte, les danseurs répètent à l'infini les mêmes mouvements mal équarris, butés, compacts, sinistres, jusqu'au moment où un sursaut spasmodique vient modifier cet accord plastique, monotone, obstiné. Dépouillés de toute personnalité, de toute velléité individuelle, ces danseurs liturgiques se déplacent par groupes pressés, coude à coude... Une contrainte toute-puissante, incoercible, les domine, désarticule leurs membres, s'appesantit sur leurs nuques ployées.

Et l'on se dit que d'autres mouvements plus harmonieux, plus libres, leur sont interdits, car ils auraient été blasphématoires !

D'où provient-il, me disais-je, ce charme cruel, qui plie les artistes modernes les plus raffinés, les danseurs russes, à ses accents impérieux, qui greffe sur leur sensibilité slave l'âme pathétique et asservie de l'homme sauvage ? C'est le démon de cette musique — aux « hétérophonies » déchirantes, aux rythmes lourds et implacables — qui agite sur le plateau cette multitude éperdue, subjuguée, terrorisée. Quelle suprême tension de la volonté dans cette mêlopée barbare ! Si flûtes et hautbois, quelquefois, suggèrent la candeur rustique du chalumeau des premiers nomades, les bassons résonnent ainsi que des crânes perforés, maniés par les doigts agiles d'un improvisateur cannibale.

Qu'en a-t-il fait, Nijinsky, de cette musique défiant toute transcription plastique ? L'unique portée des mouvements, par lui imaginés, fut la réalisation du rythme. Le rythme, telle apparaît pour lui la force unique, monstrueuse, apte à dompter l'âme primitive. Les danseurs incarnent la durée et la force respective du son, sa quantité et sa qualité, l'accélération et le ralentissement de l'allure par une gymnastique simplifiée ; ils font ployer les genoux et les redressent, soulèvent les talons et les laissent retomber, piétinent sur place, marquant avec insistance les notes accentuées...

Aussi et dès que la frénésie des barbares, exaspérés par la fermentation du printemps, enivrés par la présence divine, se muait en une démonstration de gymnastique rythmique, dès que les possédés se mettaient à « taper » des notes et à « exécuter des syncopes » — c'en était fait de l'enchantement douloureux et tout sombrait dans l'ennui d'un automatisme scolaire. Le formalisme rythmique dont Nijinsky usa d'une manière directe et agressive, avec une foi absolue de primaire, fit avorter la tentative, d'ailleurs impossible.

Pourtant le spectacle se relevait au second tableau. Dès le début, ce tableau est fleuri d'un épisode parfumé de lyrisme : des jeunes filles mènent une ronde, épaule à épaule, avec toute la préciosité angélique des saintes byzantines. Puis elles désignent et saluent la vierge élue, la victime du sacre. Les anciens l'entourent, la cernent. Dans ce cercle magique, la victime, jusqu'alors immobile, blême sous son bandeau blanc, exécute sa danse macabre. Et je revois Marie Piltz, affrontant avec sérénité une salle houleuse dont le déchaînement couvre complètement l'orchestre. Elle songe, les genoux tournés en dedans, les talons en dehors, inerte. Une convulsion subite projette latéralement dans l'espace le corps engourdi comme par le tétanos, rigide comme un cadavre. Sous la poussée féroce du rythme, elle s'agite et se crispe dans une danse extatique et saccadée. Et cette hystérie de primitive, terriblement burlesque, captive et accable le spectateur désemparé... Tels les souvenirs ineffaçables de la « catastrophe » du *Sacre*. Depuis, Massine, dans une version nouvelle de la chorégraphie, exploita la victoire enfin reconnue, écrasante, de Stravinsky. Il y renia — d'accord avec le musicien, il nous semble, — la base émotive, magnifiquement humaine de l'œuvre pour se conformer à une conception purement formelle et consciencieusement vidée de toute signification. Il simplifia et déblaya l'action en éliminant toute réminiscence historique, toute prétention à l'archéologie. Sans doute, le théâtre n'est point un musée ! Mais ce vide, il l'a rempli par une succession de mouvements sans logique, sans raison d'être plastique, d'un dessin indigent, — exercices plastiques dénués d'expression. Les danseurs de Nijinsky étaient harcelés par le rythme, ceux de Massine jouent maladroitement avec lui.

La danse finale reste la ressource ultime du spectacle. Or cette danse véhémente, mais souple, mais déliée, avec de grands jetés en tournant qui se déchaînent en trombe, n'atteint pas—quoique ayant valu, à Mlle Sokolova, la gloire — aux secousses terribles qui faisaient du corps gracieux de Marie Piltz cette chose lamentable, déjà ossifiée par la mort qui la guette.

Le *Sacre* de Nijinsky ne pouvait être qu'incomplet, fragmentaire. Les danseurs figuraient les doigts d'une main gauche qui frapperait sur le clavier les accords d'un accompagnement, tandis que la main droite négligerait d'exposer et de moduler le thème. Mais des éclairs de génie traversaient cette chose amorphe, tandis que l'artifice présomptueux de Massine reste vain. Telle fut l'attitude si diverse de ces deux hommes devant cette gageure : vouloir danser le *Sacre*.

Ici j'ai une lacune à indiquer ; n'ayant vu jouer aucune des deux versions du *Rossignol*, je n'ai pu recueillir, sur leur partie chorégraphique, défilés burlesques de la cour chinoise ou chant mimé de l'oiseau merveilleux, que des renseignements fort peu concrets. Par contre, j'ai pu goûter pleinement le charme de *Pulcinella*, intermède heureux où Stravinsky se réconcilie, souriant, avec l'esprit ailé de la danse. De même que, dans la ravissante partition, Stravinsky avait corsé par le sarcasme harmonique, persiflages insolents de trombone ou hoquets asthmatiques de basson, l'admirable jet mélodique de Pergolèse, Massine exploita les éléments de la virtuosité classique prise dans le sens de l'ironie. Il traite les grands temps d'école, comme les doubles tours en l'air, l'entrechat où cet ornement brillant qu'est le fouetté, comme autant de thèmes comiques, exprimant l'exubérance joyeuse et le maniérisme coquet des cavaliers costumés par Picasso. Pulcinella lui-même agrémente et maquille ses séries de pirouettes par des préparations et des ports de bras inédits et burlesques qui font flotter les manches de son vêtement blanc. Le « classique » n'est plus ici le grand style abstrait et synthétique ; il est appliqué à créer le caractère comme le sont, dans la classique *Coppélia*, le czardas, le boléro ou la gigue. Seulement les rôles sont renversés. Dans *Pulcinella* on se sert des pas traditionnels pour styliser la pantomime.

C'est dans le domaine de la pantomime que tombe complètement le *Renard*. Les danseurs miment, avec force mouvements imitatifs, l'action de la fable animale exposée par le quatuor vocal qui est relégué dans la fosse de l'orchestre, principe inauguré en 1914 pour la mise en scène du *Coq d'or* de Rimsky.

Dans *Noces* la disparate des éléments musicaux et scéniques devient divergence. Et cette divergence qui *oppose* le danseur au musicien est poussée jusqu'à l'extrême par « l'esprit géométrique » de la maîtresse de ballet, Mlle Nijinska.

Le programme du spectacle portait cette mention : « Scènes chorégraphiques ». Cependant Stravinsky avait, lui-même, défini cette œuvre comme une « cantate » ; elle ressortit à l'inspiration vocale, voire verbale du maître ; mais elle est aussi pénétrée de la lumière spirituelle du mystère. Mystère où, à travers des rites millénaires et à demi païens, à travers les formes immuables de la vie rustique, transparaît, en sa vérité solennelle et nue, l'âme d'un peuple. Tout dans cette page du folklore russe est transfiguré par une émotion indicible. Les cérémonies triviales d'une existence minable sont baignées dans une lumière mystique. Sur le verre de « vodka », présenté au compère, joue le même rayon que sur la coupe du Graal. On perçoit dans la pulsation vivace des jeux et des refrains de noce l'immense souffle de la terre russe. Et que pourrait-on citer, dans l'art, de plus irrésistiblement humain que la lamentation de la mère qui fait ses adieux à sa fille ? Or, à cette vitalité puissante et directe de la partition, à ces béatitudes et à ces brutalités du mystère rustique, Mlle Nijinska oppose, par sa chorégraphie tenant du stade et de la place d'armes, un simulacre de vie, mécanisée et exsangue. Disposés en colonnes ou en figure symétriques, les exécutants, uniformément vêtus de brun et de blanc, se déplacent, en reproduisant le rythme, par un mouvement simultané et identique, obsédant. Ou bien, formés sur deux rangs, tels des soldats au tir, les premiers la paume appuyée sur le genou fléchi et le corps porté en avant, les seconds les coudes placés sur les épaules des premiers, les danseurs s'avancent en cadence, servant de fond mouvant au protagoniste isolé. Puis, arrivant successivement les unes après les autres, les danseuses en

« sarafane » viennent s'échafauder en pyramide. La fiancée s'accoude sur ce socle vivant. Pour finir, Mlle Nijinska dispose son personnel enrégimenté et maté en un triple groupe immobile, espèce de praticable maçonné avec de la chair vive ou d'apothéose de championnat sportif. Elle se sert d'ailleurs, pour s'exprimer, de certains mouvements de la vie usuelle, dûment schématisés, de quelques emprunts à l'école et de certains temps fournis par la danse populaire russe. Dans *Petrouchka* la poupée tendait à s'incarner, à devenir un homme vivant ; dans *Noces* les hommes vivants sont réduits au néant lugubre du mannequin. S'il en est ainsi, que fallait-il faire ? Rien. Le mystère de Stravinsky se suffit à lui-même et n'appelle ni n'admet aucune interprétation analogique par la danse.

Je ne saurais achever cet historique des rapports entre la création musicale de Stravinsky et de l'interprétation chorégraphique de celle-ci, lutte où la danse finit par être évincée et absorbée par le flux sonore, sans mentionner une dernière œuvre, le *Rag-time* qui est, en même temps, la transposition des rythmes du « step », courant aujourd'hui le monde en l'espèce des fox-trots et des shimmys, et le prototype d'une foule d'œuvres, nouvellement écloses, qui intègrent les données de cette récente expérience dans l'ensemble de la tradition orchestrale.

Or, quand la symphonie s'empare d'une danse, c'est pour celle-ci un présage de mort. Il en fut ainsi pour les menuets et les loures. Les stylisations symphoniques ou pianistiques de Stravinsky, de Milhaud, de Wiéner, sonnent, il me semble, le glas des danses américaines en tant que phénomène spontané et collectif. Mais qui saurait dire si, au courant des siècles à venir, ce même *Rag-time* ne suscitera quelque renouveau saltatoire, quelque renaissance de cet esprit insaisissable et charmant de la danse qui souffle où il veut ?

André Levinson.

K

20

14.

21

Comœdia 1er Avril 1925

Au Palais de Versailles

La Fête Merveilleuse

La « Fête Merveilleuse » organisée samedi soir à Versailles, dans la Galerie des Glaces, nous a valu deux heures d'un spectacle musical et chorégraphique de la plus rare et de la plus précieuse qualité, sans une faute de goût et sans presque le moindre péché de style, ce qui, en ce cadre écrasant de souvenirs, était particulièrement à redouter. Les « galas » à bénéfice se suivent, sans heureusement se ressembler; point n'est besoin de placer celui-ci en marge de la critique...

Avant de céder la plume à notre collaborateur qualifié, je tiens à souligner combien furent heureux les choix faits, dans la musique dramatique française et étrangère de l'époque — en dehors de Tchaikovsky qui n'y parut point déplacé — des numéros destinés à constituer pour *Le Mariage d'Aurore* une partition de circonstance, qui ne pouvait être un placage et ne devait pas être une hérésie. C'est ainsi qu'après n'avoir ignoré ni J.-B. Lulli, ni Rameau, on a poussé le souci du respect de l'histoire musicale jusqu'à y incorporer, à l'épisode de la chaleureuse de l'Opéra de Sa Majesté tsarienne, deux airs de la *Serva Padrona*, non point celle de Pergolèse (que

sommet des gradins du théâtre et son passage au milieu des chanteurs et des danseurs de la cour.

L'exécution musicale, confiée cette fois, sous la direction de M. Ansermet, à un orchestre de choix, fut délicatement précise et nuancée.

Qu'il me soit permis de suggérer qu'on aurait pu associer à la belle manifestation d'art que nous devons à la compagnie de M. Serge de Diaghilew notre Opéra de Paris : le deuxième acte de *Castor et Pollux*, tel que nous l'avons vu cet hiver, n'aurait point été déplacé ici et aurait constitué, à qualité égale, un prologue de choix à la soire et un intéressant élément de comparaison.

Georges Linor.

LE SPECTACLE

Cette fête de Versailles, dont Serge de Diaghileff a été l'ordonnateur et M. Astrue l'intendant, n'a pas été conçue comme la reproduction laborieuse de splendeurs abolies. Ce fut plutôt la résurrection merveilleuse d'un passé vivant, ranimé par une volonté moderne. Nous n'avons pas été conviés à visiter en cérémonie l'ossuaire d'une civilisation éteinte; nous avons vécu une heure intense où les grands souvenirs affluaient à fleur de peau, où le sang généreux des siècles rythmait la fuite des instants et le battement de nos veines.

De tous les visages de la Cité des Eaux, c'est au Versailles du Roy qu'allait la pensée fervente des réalisateurs; et l'ombre souveraine qui hante ces lieux, *genius loci*, leur fut propice. Ce soir donc nous avons été les hôtes de Louis XIV; il serait vain de prétendre sur les époques de Versailles ou de faire étalage d'une érudition trop facilement puisée dans la prose évocatrice de M. de Nolhac ou dans les résumés lumineux de M. Pératé. Aussi, coupant court aux paraphrases de thèmes connus et aux attendrissements rétrospectifs, m'occuperai-je des réalités solides du spectacle.

Or le succès de l'audacieuse tentative dépendait avant tout de l'agencement scénique de la Galerie des Glaces. Il s'agissait de départager le plateau et la salle par une coupe heureuse, de ménager les issues, de différencier les niveaux de la scène de façon à rendre visibles tous les plans s'étageant en profondeur. Il fallait surtout adapter les proportions d'une construction factice et improvisée au rythme architectural de l'œuvre de Mansart : caprice royal digne du Grand Siècle. Le peintre, M. Juan Gris, assisté par le savant conservateur et par l'architecte du château, réussit merveilleusement. Par des escaliers et des gradins, disposés de face et de profil, il réunit les plateformes superposées et de tout point conforme à la splendeur solennelle de la conception.

Le ballet fini, nous assistâmes, collés contre les croisées cintrées à un nouvel enchantement : un feu d'artifice tiré sous les fenêtres. Or, les fusées semblaient éclater et se déployer en éventails sous le plafond même de la galerie dont le reflet était projeté dans l'obscurité par les glaces. Les parabones ignées paraissaient retracer dans l'espace les grands jetés d'Idzikovsky, tandis que les fumées s'effilant en guipures et en rubans habillaient de tartatane grise le ballet aérien. Certes les pyrotechniciens modernes ne songent plus aux « châteaux d'eaux » illuminés de Burnalini, à l'ossature constructive de ces jeux affectionnée par les Ruggieri : ils négligent les roues et les figures. Mais le génie du feu survit, quand même dans les réminiscences précieuses d'un art qui s'étiole...

André Levinson.

LA SOIRÉE

L'ensemble de cette soirée avait été hapsé par les organisateurs: *La Fête Merveil-*

es. (Photo Gilbert-Rend

ileuse, elle le fut en tout point, elle fut même davantage... et si nous n'avions la doul crainte d'être accusé de nous répéter ou d'ê soupçonné de préparer quelques phrases po la saison prochaine, nous dirons sans hés quelle fut splendide, magnifique, éblouiss te, inimitable, féerique, irradiante... uniq en un mot !

Nous dirions que l'élite de la société pa sienne était présente, et nous ne mentirio pas. Il y avait en effet le corps diplomatiq et les grands couturiers, la noblesse et l marchands de pâtes alimentaires, le Par ment et la Comédie-Française, des financ et des danseuses, des hommes de l tres et ces hommes de loi, des artistes et artisans, des étrangers en grand nombre. que l'on nomme enfin le Tout-Paris ! Il ma quait cependant au tableau les industriel les chroniqueurs... les uns étaient en Tour ne, les autres en Normandie... Seule Lomb de Bossuet n'avait pas d'ombre-sœur.

Or donc, renouvelant dans une intenti cette fois charitable et digne de tous les c ges, les rares passées des Parisiens sur V sailles, le monde et la ville parvinrent n tamment au château et y furent reçus av courtoisie moyennant la simple présentati d'un petit morceau de carton. Le cheval Louis XIV en fut tellement pétrifié que i les phares des automobiles ne parvinrent à lui faire faire le moindre petit écart.

Dans la Galerie des Glaces étincelante mille feux, l'ambiance est vraiment roya Habits noirs, épaules blanches, ruisselleme inimaginable de perles et de brillants. Co de fées, rêves... Devant nous sous la b toile représentant *la Franche-Comté conq sous la seconde fois en* 1674, un écrivain (époque contemporaine) signalant avec

et surtout par M. ges) qui, de dos, si poignante façon

Les Enfa

Comédie en 4 actes

Lorsqu'on sort d' poraine comédie d terme, les sentences la plume :

Si la parole a été déguiser sa pensée amoureux pour cal sentiments...

Si vous n'avez pa n'en ayez pas dans sera victime de vo

La femme ne par de ne pas exister amour...

Si vous doutez d' vous...

La femme ne di pense, mais pourqu ne lui dit-il même

...Et longtemps o tant le dialogue de comédie elle-même, n'est guère nouveau mais pour d'autres natures, Lucien ne femme, qu'il l'aime assiette, raté cyniq greur qui résulte d'une vanité mêlée tuel. Il espère bien nue de Babet. Natu tale sous ses deho cieux, Babet ne soul être aimée et le sav

Le plan de Mario bet arrive un jour Mais comment aurai amertume, l'élan qu redevient lucide. M est: un pauvre boug aimer.

Cette dégénéresce puissance à ressenti avec simplicité, cet et fort actuelle de conduit Babet à l'u tion, ce même viru c'est Mario qui prév tête de Babet, qui l pure comme elle es core de reprendre l Mais l'étincelle jail bet. Cette fois ils sont de se dire qu'ils s reux, malgré l'œil Mario le pique-assie

Dans cette dernie a tenté de fixer ces déclassés modernes, ce qu'ils ont des goû condition et qui, ne nitude, s'en vengen petite semaine.

Il nous a rappelé pièce roumaine de jouée par Mme Pop

La silhouette n'e rait eu, assurément teté si la mince anec tir en quatre tableau un grand acte.

Mais si le sujet tion s'alanguit dans logue un peu long gue des passages d nisme suraigu. Trop quand ils font par époux leur prêtent simplicité, d'une fr Mme Duterme a u répliques ambiguës, des questions insidi erve, par sotte fierté aguets. La réticence l'amertume corrode une notation extrêm âge contemporain, ni les grâces, ni le l'autre, un marivaud combien plus vulga rai !

Le titre, *Les Enfa* ironie. Ces jeunes une âme de vieilla ties sur leurs épau dans leurs cerveaux de leur cœur perdu ou trop prétentieuse ilisation les a étrio

Aussi faut-il remi de nous avoir fait

21

Comœdia 1er Avril 1923

Au Palais de Versailles

La Fête Merveilleuse

La « Fête Merveilleuse » organisée samedi soir à Versailles, dans la Galerie des Glaces, nous a valu deux heures d'un spectacle musical et chorégraphique de la plus rare et de la plus précieuse qualité, sans une faute de goût et sans presque le moindre péché de style, ce qui, en ce cadre écrasant de souvenirs, était particulièrement à redouter. Les « galas » à bénéfice se suivent, sans heureusement se ressembler; point n'est besoin de placer celui-ci en marge de la critique...

Avant de céder la plume à notre collaborateur qualifié, je tiens à souligner combien furent heureux les choix faits, dans la musique dramatique française et étrangère de l'époque — en dehors de Tchaïkovsky qui n'y parut point déplacé — des numéros destinés à constituer pour *Le Mariage d'Aurore* une partition de circonstance, qui ne pouvait être un placage et ne devait pas être une hérésie. C'est ainsi qu'après n'avoir ignoré ni J.-B. Lulli, ni Rameau, on a poussé le souci du respect de l'histoire musicale jusqu'à y incorporer, à l'épisode de la chanteuse de l'Opéra de Sa Majesté tsarienne, deux airs de la *Serva Padrona*, non point celle de Pergolèse (que l'Opéra-Comique s'obstine d'ailleurs formellement à ignorer), mais celle moins connue, quoique d'une tenue supérieure, de Paesiello, composée par le fécond disciple de Durante au cours du stjour qu'il fit à Saint-Pétersbourg à la cour de la grande Catherine. Mme Kousnezoff, ex-pensionnaire elle-même des théâtres impériaux de Russie, les chanta brillamment et en un style classique excellent, dont la sobriété m'a surpris agréablement. C'est cette qualité de style qui fit un peu défaut à M. Daniel Vigneau, malgré sa bonne voix timbrée de baryton, dans l'air des *Indes galantes* de Rameau qui saluait, en forme de péroraison, l'apparition du Roi-Soleil au milieu de ses réalisateurs; et l'ombre souveraine qui hante ces lieux, *genius loci*, leur fut propice. Ce soir donc nous avons été les hôtes de Louis XIV; il serait vain de prétendre sur les époques de Versailles ou de faire étalage d'une érudition trop facilement puisée dans la prose évocatrice de M. de Nolhac ou dans les résumés lumineux de M. Pératé. Aussi, coupant court aux paraphrases de thèmes connus et aux attendrissements rétrospectifs, m'occuperai-je des réalités solides du spectacle.

Or le succès de l'audacieuse tentative dépendait avant tout de l'agencement scénique de la Galerie des Glaces. Il s'agissait de départager le plateau et la salle par une coupe heureuse, de ménager les issues, de différencier les niveaux de la scène de façon à rendre visibles tous les plans s'étageant en profondeur. Il fallait surtout adapter les proportions d'une construction factice et improvisée au rythme architectural de l'œuvre de Mansart : caprice royal digne du Grand Siècle. Le peintre, M. Juan Gris, assisté par le savant conservateur et par l'architecte du château, réussit merveilleusement. Par des escaliers et des gradins, disposés de face et de profil, il réunit les plateformes superposées et de tout point conforme à la splendeur solennelle de la conception.

Le ballet fini, nous assistâmes, collés contre les croisées cintrées à un nouvel enchantement : un feu d'artifice tiré sous les fenêtres. Or, les fusées semblaient éclater et se déployer en éventails sous le plafond même de la galerie dont le reflet était projeté dans l'obscurité par les glaces. Les paraboles ignées paraissaient retracer dans l'espace les grands jetés d'Idzikovsky, tandis que les fumées s'effilant en guipures et en rubans habillaient de tarlatane grise le ballet aérien. Certes les pyrotechniciens modernes ne songent plus aux « châteaux d'eaux » illuminés de Burnalini, à l'ossature constructive de ces jeux affectionnée par les Rugieri : ils négligent les roues et les figures! Mais le génie du feu survit, quand même, dans les réminiscences précieuses d'un art qui s'étiole...

André Levinson.

LA SOIREE

L'ensemble de cette soirée avait été baptisé par les organisateurs: *La Fête Merveilleuse*, elle le fut en tout point, elle fut même davantage... et si nous n'avions la double crainte d'être accusé de nous répéter ou d'être soupçonné de préparer quelques phrases pour la saison prochaine, nous dirions sans hésiter qu'elle fut splendide, magnifique, éblouissante, inimitable, féerique, irradiante... unique en un mot!

Nous dirions que l'élite de la société parisienne était présente, et nous ne mentirions pas. Il y avait en effet le corps diplomatique et les grands couturiers, la noblesse et les marchands de pâtes alimentaires, le Parlement et la Comédie-Française, des financiers et des danseuses, des hommes de lettres et des hommes de loi, des artistes et des artisans, des étrangers en grand nombre. Ce que l'on nomme enfin le Tout-Paris! Il manquait cependant au tableau les industriels et les chroniqueurs... les uns étaient en Tourraine, les autres en Normandie... Seule l'ombre de Bossuet n'avait pas d'ombre-sœur.

Or donc, renouvelant dans une intention cette fois charitable et digne de tous les éloges, les ruées passées des Parisiens sur Versailles, le monde et la ville parvinrent nuitamment au château et y furent reçus avec courtoisie moyennant la simple présentation d'un petit morceau de carton. Le cheval de Louis XIV en fut tellement pétrifié que tous les phares des automobiles ne parvinrent pas à lui faire faire le moindre petit écart.

Dans la Galerie des Glaces étincelante de mille feux, l'ambiance est vraiment royale. Habits noirs, épaules blanches, ruissellement inimaginable de perles et de brillants. Contes de fées, rêves... Devant nous sous la belle toile représentant *la Franche-Comté conquise pour la seconde fois en 1674*, un écriteau (de l'époque contemporaine) signalant avec une flèche la direction de la *sortie*... et derrière nous sur la vitre de la fenêtre une inscription datée du mois d'août 1873, *Néoclès et Adrien* avec aussi une flèche... nous rappellent hélas! à la réalité.

Le feu d'artifice est commencé et des feux de Bengale font se détacher sur un fond opalin les formes régulières des ifs... le long des miroirs d'eau.

Voyant cela, une dame voisine, s'écria avec un fort accent de pays lointain:

— Quels sont donc ces beaux rochers? dit-elle...

— Ce sont les alignements de Carnac, madame!...

— Yo le savai, mousieur, nous fut-il sèchement répondu.

Le feu d'artifice en tougit. Quelques chaises s'effondrèrent et l'on s'en fut, en bon ordre par le salon de la Paix, suivez le guide! les grands appartements, l'antichambre de Mme de Maintenon, suivez le guide! l'escalier des Princes et la salle des Cent Suisses vers le souper somptueusement dressé dans la galerie des Batailles... On bavarde en cheminant. Mlle Cécile Sorel fait les honneurs du château à un prince hindou et Mlle Zambelli s'arrête un instant devant le portrait de Mansart.

La galerie des Batailles! Dieux que c'est grand... sommes-nous devenus très petits ou les immenses halls des gares modernes ont-ils faussé en nous le sens de l'espace?

Souper, musique de Lulli, rires de femmes. Sur les tables, des candélabres ne sont pas allumés et cependant, soyons sincères comme le connétable », un capitaine du génie, le képi sur la tête, suivi d'un pompier casqué passe... on a un moment l'impression que l'un d'eux va s'écrier : « Dijon!, Saint-Jean-de-Losne! Bourg-en-Bresse! ....!! » Mais ils passent sans rien dire.

Les généraux victorieux de l'Empire regardent avec amitié les rois victorieux qui leur font vis-à-vis. Aucun d'eux ne semble fatigué d'être à cheval depuis si longtemps.

Tout de même, quelles générations!

Lulli, Gluck et Rameau occupent toujours l'orchestre et c'est charmant... le champagne coule, la fête continue à la « Merveilleuse ».

Tout à coup, Lulli, Gluck et Rameau sont remis en disgrâce, on apporte du saumon à la Maintenon et, mû par nous ne savons quel esprit démoniaque, l'orchestre attaque *Mon Homme* à grand renfort d'archets... ceux de Bouvines n'ont pas l'air d'apprécier!

Aux poulardes Vatel, c'est un fox-trot, et les sourcils de Philippe-le-Bel se froncent d'indignation.

A la salle Trianon, saint Louis stupéfait d'entendre un « blues » n'abat pas sa masse d'arme sur la tête du Maure et reste le bras levé...

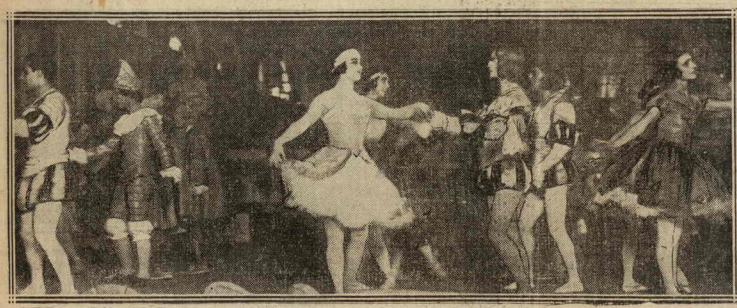
Eudes, Charlemagne et Philippe-Auguste semblent consternés. Ils ont de lourdes armes, s'ils allaient se fâcher! Une simple Java les fera peut-être bondir parmi nous sur leurs blancs destriers... j'avoue que j'ai eu peur et que je suis parti...

Ce fut une Fête merveilleuse!

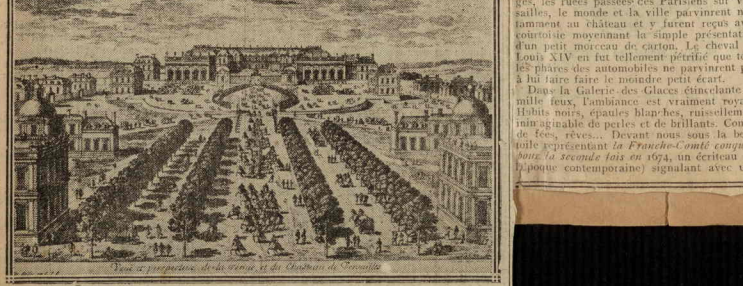
Gérard Missaire.

(Voir à la rubrique « Le Monde » les noms des personnalités qui assistaient au gala.)

Mme Kousnezoff
(Photo Comœdia)



Une scène des Ballets russes dans la Galerie des Glaces. (Photo Gilbert-Rodès)



Vue et perspective de la venue et du château de Versailles

La Revue de France

La Danse -

Fernand Divoire

(Noces) - - -

Paris
22 Juillet 1923.

LES

COMMENTAIRES

DE LA QUINZAINE

I. — Les Arts.

LA DANSE

A Paris et à Versailles, les ballets russes de Serge de Diaghilew ont donné une brève « saison ». Jamais encore, il me semble, la troupe n'avait été aussi bien fondue dans une même ardente discipline. Jamais les « étoiles » ne s'en étaient aussi peu distinguées. Faute d' « étoiles » ? Pas tout à fait, car M. Idzikovsky et aussi M. Woizikovsky sont d'excellents danseurs. Mais tout ce qui reste de l'ancien corps de ballet a tellement travaillé, en errant, s'est tellement uni en un bloc, que ce bloc est devenu merveilleusement homogène. On n'en trouverait pas un qui fût plus « fin prêt » à servir les conceptions simultanées que commence à y introduire Mlle Nijinska, la sœur du chorégraphe du *Sacre*.

Car avec *Noces*, des conceptions nouvelles de la danse se précisent. Et le mot « simultanées » s'applique à elles aussi parfaitement qu'au simultanisme vocal créé par Barzun et appliqué par plusieurs autres écrivains. Il serait curieux même de voir naître une collaboration entre ces deux simultanismes : voix parlées et gestes. Les deux ont le même but : l'emploi nuancé des masses humaines.

Je n'ai pas à parler de la musique que Stravinsky a écrite pour son ballet : *Noces*. Les voix chantées y sont un des instruments de l'orchestre, en même temps que les timbales, les double-pianos, les xylophones, les crotales et en général tout ce qui peut marquer avec netteté le rythme souverain de cette musique haïe des critiques spécialisés et acclamée par le public. Voici donc ce que Stravinsky proposait à Mlle Nijinska : un rythme, précis et brutal, et une trame, des noces russes (consécration de la fiancée ; *idem* du fiancé ; fête nuptiale).

Et voici ce que Mlle Nijinska y a ajouté : entre des rideaux noirs, devant un fond bleuâtre et uni, marqué seulement d'une ou de deux toutes petites fenêtres peintes (et, à la fin, d'une estrade et d'une isba de bois blanc), une masse, féminine d'abord, masculine au deuxième tableau, complète au dernier, évolue, uniformément vêtue : manches et corsages blancs, jupes ou culottes brun noir ; serre-tête brun noir pour les femmes. Aucun accessoire. Aucun papillotement de couleurs. Ces masses forment des groupes pyramidaux, des emboîtages de têtes et d'épaules ; l'architecture s'y mêle à la sculpture. Les gestes font penser à la fois aux attitudes primitives, aux angles des pantins, aux mouvements gymniques ; mais ils ne sont que des lettres dans une phrase. On a reproché à cette danse d'être trop statique ; la musique de *Noces*, qui hache au lieu de lier, le lui imposait.

La fiancée nous apparaît au milieu de ses compagnes, qui portent ses longues tresses ; et celles-ci semblent l'enchaîner à la vie sociale ; ces compagnes lui composent comme un socle vivant. Mlle Nijinska — elle a bien voulu me parler de ses réalisations et de ses projets — n'a pas cherché à « photographier » une noce russe. Elle n'en a pas reproduit les rites, mais seulement l'atmosphère lourde et large. Cela est « noces russes » par l'esprit général, par le rythme, par la nature russe, et non par des danses sur les talons, des babas, des kakochniks et des moujiks en gaîté. Mlle Nijinska ne cherche pas à représenter la vie quotidienne ; elle ne cherche pas à représenter la vie, mais le rythme de la vie : alors la forme de ce rythme se crée.

Représenter photographiquement quelque chose, c'est se servir d'éléments de théâtre et non d'éléments de danse.

Éléments de danse : c'est-à-dire que Mlle Nijinska rejette comme moyen d'expression d'un sentiment par une masse tout ce qui n'est pas gestes de danse. Par exemple, elle a conçu

une danse qu'elle nomme : *Démon*. Cherchera-t-elle à montrer sur des visages des grimaces démoniaques? Non. Elle prend cinq jolies jeunes filles. Elle les fond en une masse à dix pieds. Pris isolément, leurs mouvements sont harmonieux, mais en les croisant, en les « contrariant », on doit obtenir un effet « crissant » ; le spectateur doit avoir la sensation d'être devant un énorme insecte. L'émotion est dans le rythme, dans les lignes des gestes, non dans la grimace.

Il s'agit donc d'obtenir la forme mouvante d'un ensemble. Technique nouvelle pour les danseurs.

Les masses ne doivent pas être une addition d'individus, mais former une chose une, douée d'*une* vie. Dans cette masse chorégraphique, on doit pouvoir faire naître autant de nuances que dans la masse musicale d'un orchestre. Chaque groupe y a une vie ; l'ensemble des groupes s'y accorde comme s'accordent les notes dans la musique. Et chaque groupe met sa note dans la composition générale.

Les spectateurs de *Noces* ont tous senti, plus ou moins clairement, ces desseins de la chorégraphe, et la pureté esthétique de sa volonté qui ne veut connaître que le geste et qui veut ne devoir l'expression qu'à l'orchestration des gestes. Ils ont admiré.

Avec *Noces*, M. de Diaghilew a présenté à nouveau un certain nombre de ses ballets : *Parade* et ses désossements réglés par Massine, le chercheur de « gestes inédits », dont M. Svetloff écrivait : « Il veut renoncer aux six éternelles positions des bras ; il en trouve cent nouvelles : les jambes, les bras, les coudes, la tête cessent de suivre le mouvement conventionnel et acquièrent par cela même une puissance d'expression indépendante. » Et *Petrouchka*, où il y a, dans un mélange finalement gracieux, du prélude de *Faust* et du divertissement forain, et de la comédie italienne, plus tragique. Et *Pulcinella*, plus pure comédie italienne, et envols chorégraphiques devant les grands angles sobres de Picasso, et éternité du Polichinelle assassiné, et transformé. Et les *Contes russes*, où la chorégraphie classique s'enrichit de pas populaires, caricaturés parfois jusqu'à devenir vulgaires et laids : les fées y prennent les attitudes de l'école d'Opéra ; les enfants y prennent des gestes de pantins ; le peuple y descend des images d'Épinal ; l'ensemble s'anime d'une vie folle, d'une ardente gaîté du rythme qui nous fait battre les mains et nous détend.

A un certain moment, paysans et paysannes multicolores sont

rangés en une seule ligne, face au public. Cette ligne s'anime d'ondulations, de vagues, d'une agréable harmonie, les danseurs s'élevant et s'abaissant selon la courbe voulue. Emploi de masse.

Les ballets russes, en résumé, avec MM. Idzikowsky (petit et bondissant comme Nijinski), Woizikowsky (qui se grime et compose un personnage aussi bien que le chanteur Chaliapine), Witrak, avec Mmes Tchernicheva, Doubrowa, Nijinska, etc., restent, par leur entrain discipliné, merveilleusement jeunes.

***

Mlle Maria del Villar, de l'Apolo de Madrid, a donné à la Salle des Agriculteurs un « récital de danse ». Elle ne s'est pas contentée de danses espagnoles, elle a montré des danses plastiques et des danses orientales : mouvements égyptiens, bras raides et pliés comme aux peintures anciennes ; alors le corps s'équilibre bien, mais ces danses égyptiennes, dont nous ne connaissons pas le rythme, ni guère la signification, restent toujours une succession d'attitudes et rappellent plus la lanterne magique que le cinéma. Danse arabe : des épaules, du ventre, de la croupe, des hanches, Mlle del Villar dessine avec souplesse de larges ondulations. Danse hindoue : avec les bras serpentins et la hanche fléchie ; cette pose en « équilibre fléchi » est juste.

Les « danses plastiques » de Mlle del Villar me semblent moins au point ; sa *Marche funèbre* tombe dans l'anecdote ; ses gestes n'obéissent pas assez à une ligne logiquement poursuivie.

Mais les danses espagnoles de Mlle del Villar sont à la fois parfaites et personnelles. Ici, la danseuse est jeune et vivante ; la jupe onduleuse comme la mer, le corps prolongé par l'éventail et par cette mantille qui, posée sur le haut peigne, prend figure de hennin, elle danse les seguidillas de Madrid et donne aux spectateurs de la joie. Pourquoi, devant cette mantille et cet éventail tenu haut au-dessus de la tête, pourquoi pensé-je au mokhot cambodgien et au haut chapeau des danses syriennes de la Pavlova,— qui eux aussi donnent au corps un prolongement d'un si satisfaisant effet esthétique? Le corps en danse ne souffre pas de ces « rallonges ».

Mlle del Villar connaît parfaitement le caractère des différentes danses dites espagnoles. Elle sait et m'a répété que ces seguidillas de Madrid et de la Manche, aujourd'hui perdues comme

danses populaires, et qui se dansent avec les castagnettes, sont légères, frivoles, coquettes. Ce sont les danses de *majas* de Goya, des dames de Madrid au temps où elles aimaient les toreros. Elle connaît les sevillanas d'Andalousie et les jotas de Navarre et d'Aragon, qui se dansent par couples et la sardana (ronde) de Catalogne, qui sont peut-être les vraies danses espagnoles : saines, populaires, plus proches de nos danses provinciales que des danses mauresques et bohémiennes.

Dans un fandanguillo, sous le feutre noir, elle nous a fait aimer le double crochet de ses bras, arrondis en sens inverse ; et il semble qu'entre ces bras ce soit le corps qui danse dans un cercle durable.

Sur un rythme de caravane, s'accompagnant de crotales d'argent, ondulant sous l'anse double des bras, elle a recomposé les danses des gitanes de Grenade.

Enfin, avec la longue traîne, elle a dansé le flamenco des estrades des cafés chantants de Séville. Cette estrade (le *tablado*, et les gitanes prononcent : *tablao*), c'est surtout ce que connaissent les étrangers en fait de danses espagnoles. C'est que le flamenco qu'on y montre est ardent et charnel. Il se danse sans castagnettes, le rythme étant marqué par les hauts talons, par le claquement des doigts et le battement des mains. La traîne s'arrondit, repoussée par le pied. Le corps ondule et les bras sont des flammes onduleuses.

Mais le *flamenco*, mêlé de gitane et d'arabe, est-il vraiment *espagnol* ? Mlle Maria del Villar y excelle et ne craint pas d'y être expressive.

Les Espagnols distinguent deux sortes de danseuses : celles qui ballent et celles qui dansent. Baller, pour eux, c'est se livrer seulement aux ordinaires danses populaires. Danser, le mot prend pour eux une signification plus grave, plus relevée. Mlle del Villar est à leurs yeux plutôt une *danzarina* qu'une *bailarina*. Elle est l'une des meilleures danzarinas que nous ayons jamais vues.

Mlle Yvonne Mongin est une danseuse française. De combien de danseuses françaises avons-nous eu l'occasion de parler? Y a-t-il chez nous moins de créatrices? Ou les circonstances leur permettent-elles moins de se développer? Mlle Yvonne Mongin a enseigné la rythmique dalcrozienne, mais elle l'a ensuite assouplie pour la rendre plus vivante, moins mécanique. Elle-même

s'est vivifiée dans le culte d'Isadora Duncan. Elle a donc le corps bien assoupli au rythme, et le cœur ouvert à l'émotion. Elle a donné (23 juin) une matinée à « l'Atelier ». Elle y est apparue harmonieuse, tendre, d'une tendresse un peu lasse. Son corps se développe largement, mais ne « suit » pas encore toujours assez ses propres courbes. Courbes... les gestes de Mlle Yvonne Mongin sont tout en jolies courbes. On n'y trouve guère d'angles. Ses bonds sont puissants et légers. Elle s'anime bien, mais cette *animation* n'a pas encore atteint chaque phalange des doigts, chaque centimètre de la peau. Chez une danseuse qui se propose un haut but, tout doit être vivant, vibrant et parfait ; et Mlle Mongin est des rares danseuses qui se proposent un but très haut, qui ne visent qu'à l'expression des sentiments humains et ne distraient le spectateur par aucun déguisement et aucun accessoire (elle danse en tunique courte).

La plupart des danses qu'a présentées Mlle Mongin sont excellentes : fantaisie de Schumann, où les mains se lient derrière le dos et s'avancent pour repousser ; valses de Schubert, un peu isadoriennes, va-et-vient des cheveux courts et des bras ; études symphoniques de Schumann ; rêves de Wagner, où le corps a pour se coucher un beau geste lent et gracieusement robuste ; prélude de Rachmaninoff, danse tragique au rythme large ; musiques modernes d'Albeniz et de Debussy... La danseuse a personnifié aussi les *Saisons* de Nonnos accompagnées d'un air de flûte : hiver de beau climat, printemps insouciant, été printanier, automne plaintif. Les intervalles de ses danses étaient occupés par le charmant grignotement de boîte à musique d'un quatuor de harpes.

FERNAND DIVOIRE.

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE

On se tromperait gravement en supposant que la jeune critique a perdu le goût de l'attaque. Sa férocité résiste à toutes les camaraderies. Car les jeunes critiques, — légers d'ans ou se produisant dans ces revues éternellement « jeunes », — ne perdent pas plus que nous ne fîmes leur temps à démolir des « gens d'hier ». Ils n'exécutent que des artistes de leur génération et choisis parmi les meilleurs. Je trouve que c'est un signe de santé et que,

si le plaisir gratuit de nuire, de faire mal, qu'un Vigny se flattait devant ses frères les poètes d'avoir ignoré, ne vient pas tout gâter, je soutiens que rien n'est plus utile à la santé de l'art. L'art s'accommode de quelque cruauté et se passe fort bien des règles de la commune justice. Je citerai ici, certain de réjouir les vrais amateurs, et pour donner le ton, deux fragments d'articles récents, jolis modèles d'éreintements fraternels. Chacun souligne, avec peut-être un peu plus de violence que ne l'exige l'absolue sérénité, un péril évident qui a fait trébucher plus d'un artiste bien né.

M. G. Ribemont-Dessaignes, peintre, poète et essayiste, et qui des premiers rallia le Mouvement *Dada* pour conduire, le premier, le Dadaïsme à ses conséquences souveraines en ruinant *Dada*, dans les *Feuilles libres* de juillet (numéro paré des compositions de Pascin, peintre-poète autant que Picasso, et enrichi d'un hors-texte irritant et émouvant, absurde et hallucinant de G. de Chirico), écrit de cette « gravité » çà et là parfaitement scolaire, hélas ! qui fit si maussades les salles les plus intéressantes des derniers Salons de l'*Automne* et des *Indépendants*. Je répéterai seulement, à ce propos, que ces Salons souffraient d'absences capitales ; à cause de quoi les influences les plus apparentes étaient bien capables de tromper dangereusement sur la réalité du « dernier état de la jeune peinture française ».

Mais citons M. G. Ribemont-Dessaignes :

« Leurs préoccupations, lorsqu'ils en ont, sont de cuisine, et pour les plus « intelligents », de cuisine transcendentale. Ils (les peintres) coupent l'espace en quatre, sondent, mesurent, pèsent et valorisent. Une ridicule géométrie de pacotille leur sert de barnum ou de confesseur. Ils ouvrent une large prunelle ronde.

» Nature, dit l'un. — Recréer la nature, dit l'autre. Le troisième souffre d'insuffisance thyroïdienne, idiot perpétuel, et ne dit rien.

» Aujourd'hui les voici tous réunis, pour la même fête, intellectuels et imbéciles, mais on n'y voit guère de différences. Où sont les fraîcheurs subtiles des tons divisés? les violences pures? Où la sombre austérité cubiste? Le même air couleur de cacao et de beurre noir baigne cet étalage d'esthétique spatiale, avec une nonchalance de femelle pudique et sale. Enfin qu'est-ce? Style, sensibilité, construction, matière, charme, abstraction? — Rien, rien, rien. On ne me fera pas croire que ces gens sont des malades, des fous, des malfaiteurs ou des professeurs.

NOV 1923
New York City
THE DIAL

PARIS LETTER

September, 1923

ONCE more the curtain falls and liberty is rendered to the spectators; at least to those who live by the profane clock, who are "strongly attached to the world," as the Jansenists said, instead of imposing the rhythm of their own life on their environment. In other words the Paris season has ended.

Days without vacation, when the pleasures of vanity (a luxury tax) succeed to the artificial duties of gossip and the fork; when the social instincts—appetites or antipathies—dovetail perfectly like a piece of joiner's work, are followed now, after tumultuous departures, by those hours of liberty and work which are the best of the year. You are alone, as if in a museum; everyone has abandoned you. At last you can work, or even stroll and listen to your own heart; "full of a thousand essential causes of ennui," wrote Pascal, whom we have been forced to re-read in all the newspapers. To glorify his centenary they decided to reveal this young and gifted writer to a public always greedy for the unknown. With that indiscretion, smiling menace, which is one of the ornaments of the after-war, they glorified not only Pascal, but his enemies and his love affairs. And, unintentionally, with the help of certain buried ladies, they brought us closer to portions of his work which had remained obscure. They threw light with a modern violence on several phrases of the Pensées, admirable for the profane experiences which they resumed; maybe it was Proust who prepared us to understand them. Gracious and irritated phantoms have been brought to life: for example that lovely demoiselle de Roannez whom Pascal loved, in spite of her being the victim "of idleness, of the love of adornment, and of her attachment to companies which she herself had recognized as being dangerous for her." And the mother-superior of Port Royal who wrote these lines has added, "She cannot resist the furious instinct which drives her to cut her hair." If this *garçonne* were living to-day, I am sure she would be weighing, like the others, on our consciences. To such a degree is it true that certain subjects are always held at the disposition of the public, in all good bookstores.

PAUL MORAND

16.

NOV 1923
New York City
THE DIAL

At the moment when I strive to recall the events of the last two months, I review my own life in a brief instant like somebody drowning, and I am frightened to see that nothing remains but tiring and inanimate pleasures. July is the period of examinations and August that of examining one's conscience. I shall fail in the second test as I was failed in the first.

Among other great endurance contests we had the bicycle tour of France on the one hand and on the other d'Annunzio's Phedre and The Martyrdom of St Sebastian, as played by Ida Rubinstein. The lyric tragedy of antiquity attained its last acceptable phase, I believe, in the musical form of the eighteenth century, with Gluck and others; all efforts to renew it, with the exception of Hebbel's, have been useless and cruel.

I pass over in silence the antiquaries' fair which transformed the palace of Versailles into a flea-market (even the fleas were out of buying reach on account of the exchange); the Bal de l'Opéra, where Chinese styles appeared to those who still only suspected the fact as being definitely outdated; the Bal des Quat z' Arts, a resurrection of Pompeii, where the items which are hidden from profane eyes in the Museum of Naples were presented freely to the Boston ladies who inhabit the hotels of the rue de Rivoli (these were invaded at the dinner hour by slaves and freedmen, while drunken helots, painted with minium, exacted vestimentary sacrifices from Mlle Sorel to which she did not consent); a few concerts where Paderewski, the great romantic magnetizer, poured forth on the piano the same fluid which he uses to communicate with the gods and his constituents.

Out of all these ephemeral ornaments, already oxydized, there remain two authentic jewels of the sort we shall continue to enjoy and wear. One of them is the new opera-ballet of Albert Roussel —Padmavâti—one of the best works of this charming composer, a subject drawn from his study of the thirteenth century, where the author does not always escape his Russian influences, but where he writes with an amplitude and a perfection of technique superior to those of the Festin de l'Araignée, the piece which made him famous. He was not satisfied with writing only songs; he placed soloists and choirs in the orchestra. It was an attempt analogous to that which Strawinsky seems to have made for other reasons in Noces. Written in 1917—after Le Sacre, that is, and before

Mavra—this ballet marks one of the most important moments in the career of the great Russian musician: a career which without ceasing to be unified has been extremely rich in articulations. In Noces one finds the same purity of inspiration, the same pursuit of a simple theme, the same contempt for every picturesque quality that was already marked in the revolution of Le Sacre du Printemps. The ballet is the simple history of a country betrothal, commented by mixed choruses, where simple percussions on the strings, the woodwinds, the gongs, the brasses are enough to render the most poignant emotion. "Briefly the principle is that of jazz," Darius Milhaud told me, "but without ever sacrificing the melody"; more an oratorio than a ballet. We are looking forward with impatience to the pleasure of hearing it in a concert room, or rather of hearing it again, for the rehearsal of the piece at the home of the Princess Edmond de Polignac revealed it to us with a perfection which has not been equalled since. However, the stylized choreography of Nijinska, against the sober monochrome of the settings by Goncharova, was never harmful and often was a help.

I thought, as I left the Theatre de la Gaieté, that contrary to the other arts, where the confusion of the last thirty years has persisted, the ages of modern music seem to be as clearly separated already as the reigns of separate kings. We should be thankful. Tristan, Pelléas, Le Sacre du Printemps: are these not three accessions to a throne (these three legendary forms of a same symbol, the abdication of the human will before the fatality of fecundation, before the *libido*)?

Pierre Loti is dead. We have lost a great writer, but the whole of his work had already been given us before the war, by a sort of advance bequest, and the death of its author was not so much a tragedy as a natural phenomenon. The only event to be mourned with tears of blood is the death of an artist who still has something to say. Along with Loti exoticism disappears from our literature. Exoticism is a sort of coloured photography which is no longer suited to our age. It is no more than a surprise-effect, absolutely opposed to the new cosmopolitanism, the aim of which is not to describe distant lands at random, by a selfish caprice and to the exclusion or even at the expense of one's own country, but rather (and here is its dignity and its use) to attempt to establish a closer

PAUL MORAND
16.

NOV 1923
New York City
THE DIAL

union, a more honourable union than the old and immoral alliances commanded by *interêt d' État*, between one's own country and the others. If, in literature, we still make use of a background, it is only to distract the reader, and profiting by his lack of attention to impose modern truths upon him. Already a better educated public knows enough to take the information it is given with a little grain of salt. One of the achievements of realism was the fact that the reader could believe everything, for everything was exact, even if nothing were true. The public to-day is better schooled; it is infinitely more supple, more intelligent; it progresses from one hour to the next. Among so many reasons to despair, we have this one real comfort; I insist upon it. One can be inexact without being called a practical joker. To take an example from the so-called exotic literature (this second-class voyage within the reach of every pocketbook) consider in what utilitarian spirit an ordinary reader followed Loti thirty years ago into a description of the Pacific. And put a reader of the present day before one of those foreign landscapes raised to the second power (as in the case of Larbaud) where everything is so impregnated with the atmosphere of another nation that it is not even necessary to describe; set him before one of these conscious "frauds" that are Giraudoux's Pacific, Mac-Orlan's Germany, or the Russia of Delteil, and ask him if he does not experience a rarer pleasure and, under these extravagant appearances, if he does not find a lesson that is much more profound, more profitable? The realism of yesterday was only an infidelity. The free invention of to-day is neither an imposture nor a contradiction; it is art which truly, usefully, has attained its liberty.

The last dove to be released from our literary ark is the Prix du Nouveau Monde, founded to bind the intellectual union between France and America: a prize due to the generosity of Mrs Keep. I was member of the jury. Our prize had the fortunes of a trap-pigeon; it was fired at; this bird which we released fell like a boomerang upon our proper noses. I can speak about it more freely because—so it is said—I did not vote for the laureate, Radiguet. And however his book, Le Diable au Corps, is an important document, a revelation of the war spirit of a boy, and it is the first testimony of a generation which, if I am not mistaken, will play us all sorts of tricks. There is no reason to become indignant; one can only

establish a fact and remain free, in case one wishes to remedy affairs, to go back to the beginning. Under an apparent innocence which will deceive only grown-ups, Radiguet seems cold, master of himself, astonishingly precocious (perhaps he is normal and we naïve, slow to develop?) disabused, mistrustful, rational, and a hedonist. Our reactions toward him are those of the father who, in Le Diable au Corps, seems angry and supine. Associations of French veterans have written to the American Legion to warn your public against this immoral work; all the protests will change nothing; Le Diable au Corps is an "unpleasant" book, but one which deserves to be read. The faults I find with it are exterior faults, the attempt to manufacture a masterpiece by following these receipts: a transparent plot, a serene style, a composition without errors. It is a fashion and I mention it because it is spreading to a whole group of young writers, under the influence of Gide, although Gide himself is not directly responsible. The end of art is indeed serenity and economy of means, but only after the sacrifice. To reconstruct masterpieces synthetically is a mistake. Time acts on a book to make it seem perfect, but these writers offer to take the place of time. The haste is unseemly which delivers us masterpieces a hundred years too soon. They make us think of a general who says to his enemies, "Retreat, you can see that I have won the battle." The enemy might answer, "Not at all. The battle is still to be fought, and to begin it we make you our prisoner." A writer's first duty is to live his books or at least his style; on this subject Emerson has made excellent observations.

I was thinking of this yesterday as I watched, during the course of a party—a "Montmartre rag," which Darius Milhaud and I were giving to end the season, before our friends dispersed, laden with pencils and fountain pens and paper and white canvases, toward countryside and inspiration—as I watched the young generation, monocled, implacable, which stood in the doorways without offering to dance, and which was not amused. I said also, to comfort myself, making a rapid inventory, that we had a fine lot of fresh and powerful talents: painters like Picasso, Braque, Segonzac, L. A. Moreau, Favory, Dufy, Pascin, La Fresnaye, Lhote, Leger; women who paint deliciously—Marie Laurencin, Hélène Perdriat, Marval, Irène Lagut; sculptors like Lipschitz, Archipenko, Brancusi; young writers like Cendrars, Cocteau, Giraudoux, Larbaud,

PAUL MORAND
16.

NOV 1928
New York City
THE DIAL

Jaloux, Salmon, MacOrlan, Lacretelle, Drieu la Rochelle, Aragon; musicians like Strawinsky, Milhaud, Honneger, Auric, Poulenc: clear spirits in a troubled age, rich with its spoils, knowing perfectly where to give rein, dominators, seductive, conquerors already, forming an *ensemble* of which we can well be proud, and which, at the present moment, can be found nowhere else. Let me be pardoned for this testimony of my satisfaction which I give, if not to my own friends, at least to Paris, this infinitely rich background for the displaying of new values.

A certain number of publications, some of them literary, have been agitated for meritorious reasons over the publication of a book by M Félicien Champsaur, entitled Ouha Roi des Singes, in which are delineated the amours of an American young lady with an inhabitant of the trees of Borneo. With all the resources of the Darwinian theory one could hardly develop ancestor worship and the Oedipus complex to this extreme. M F. Champsaur, who is a writer of no value, is worthy of a relative immortality only for the ingenious idea which he had in one of his early books, entitled L'Orgie Latine (we spent our first pocket-money to buy it) of printing the most scabrous passages in red, so as to save hurried readers the trouble of reading the rest. It was recently demanded in the Chamber of Deputies that Ouha be suppressed. However, in our legislation there is no text (except those providing for the case of the obscene publications whose suppression is regulated by international conventions, which is a different story) to permit that measures be taken against a writer—admitting that M F. Champsaur has any right to this title. It is the privilege of the American government to prohibit the importation of his book, and such action could only be advantageous. Let us keep to our own ground: no condemnation is as damning to a book as literary condemnation; it is without appeal. Where a book by Joyce is acquitted, Ouha, after the first page, is sentenced to death.

As sign of the times I noticed this commentary, from the department of sales promotion, on the jacket of a French novel which has just been published: "A distinguished novel—a new study of Love as viewed by other methods than those of Freud—7 francs."

One of the coolest spots in Paris at this season when, pitiless as reason, the sun cuts the city and makes the river tremble, is the Victor Hugo Museum, a romantic annotation on the margin of the classical poem which is the Place des Vosges. My friend Raymond Escholier, who, as well as being a good novelist, is its conservator, offers us another pleasure at this moment: an exposition of Daumier and Gavarni. (I must admit that during the hour I passed there I saw only Americans.) Between two windows, under glass, I stopped to examine the palette of Daumier, the one with which he painted for the last time, covered with a thick crust of red clay, of dried blood, of the dark tones of an ardent soil, colour of tannin. What emotion! He could have painted with anything; he had no need to charm; he had need to prove; he had no need to amuse, this man who during his lifetime was never considered except as a caricaturist; he had to conduct the rudest and most complete inquest which has been left us on an era. He did not escape the terrible lot of almost all French painters of the nineteenth century, that long martyrology, but the glory which he knows to-day consoles us, in spite of Forain.

And now I am going to leave Paris for Athens. In the sea which is catching fire I can see a white ship gliding already. It flies the American flag. "I am taking you on board," my amiable hostess told me, "but on condition that you do not tell me the Acropolis is ugly." I shall not tell her; if it is true, I shall write it.

PAUL MORAND

PAUL MORAND

16.

NOV 1923
New York City
THE DIAL

G

BOOK REVIEWS

ULYSSES, ORDER, AND MYTH

ULYSSES. *By James Joyce. 8vo. 752 pages. Shakespeare and Company, Paris. Limited edition.*

MR JOYCE'S book has been out long enough for no more general expression of praise, or expostulation with its detractors, to be necessary; and it has not been out long enough for any attempt at a complete measurement of its place and significance to be possible. All that one can usefully do at this time, and it is a great deal to do, for such a book, is to elucidate any aspect of the book—and the number of aspects is indefinite—which has not yet been fixed. I hold this book to be the most important expression which the present age has found; it is a book to which we are all indebted, and from which none of us can escape. These are postulates for anything that I have to say about it, and I have no wish to waste the reader's time by elaborating my eulogies; it has given me all the surprise, delight, and terror that I can require, and I will leave it at that.

Amongst all the criticisms I have seen of the book, I have seen nothing—unless we except, in its way, M Valery Larbaud's valuable paper which is rather an introduction than a criticism—which seemed to me to appreciate the significance of the method employed—the parallel to the Odyssey, and the use of appropriate styles and symbols to each division. Yet one might expect this to be the first peculiarity to attract attention; but it has been treated as an amusing dodge, or scaffolding erected by the author for the purpose of disposing his realistic tale, of no interest in the completed structure. The criticism which Mr Aldington directed upon Ulysses several years ago seems to me to fail by this oversight—but, as Mr Aldington wrote before the complete work had appeared, fails more honourably than the attempts of those who had the whole book before them. Mr Aldington treated Mr Joyce as a prophet of chaos; and wailed at the flood of Dadaism which his prescient eye

PAUL MORAND

16.

LE GOUT DU PLAISIR ET DE LA MORT

NOUVELLE INÉDITE

par Henry BORDEAUX
de l'Académie Française

Je sais, je sais, tout a été dit sur le malheur des Russes dispersés par la tourmente révolutionnaire, sur le contraste de leur passé et de leur misère traînée jusque dans les bas-fonds de Constantinople, de Londres et de Paris. Mais tout n'a-t-il pas été dit sur l'émigration, et l'histoire ou la chronique ne glane-t-elle pas encore tel récit, tel trait qui renouvelle le sujet ? Tout, d'ailleurs, a été dit sur tout, une fois pour toutes, et définitivement, et il suffit de regarder un vieux visage crevassé, aux yeux chargés de l'angoisse humaine, pour que ce tout définitif et classé brusquement s'abolisse et fasse place à l'éternelle nouveauté de la douleur qui vit.

J'avais défendu qu'on forçât ma porte ce matin-là. Pourquoi me dérangeait-on ? Mais on insistait. L'insistance finit toujours par triompher de notre veulerie. Un mendiant qui nous suit et ne se lasse pas sait très bien que nous mettrons la main à la poche : il aura notre argent, et nous n'aurons même pas le mérite de la charité, car nous aurons acheté son désistement, rien de plus.

— Enfin, que me veut-on ?

— Monsieur, c'est un général.

— Je regrette infiniment, je ne reçois que sur rendez-vous. Tout de même : quel est son nom ?

— C'est un général russe.

— Oh ! alors, je ne connais pas.

— Un général russe qui vous a vu dans la guerre.

J'étais certain de n'avoir rencontré aucun général russe au cours de la guerre, sauf le général Ignatieff au Grand Quartier. Néanmoins je me laissai fléchir. Celui qui entra était un vieillard solennel et sordide ensemble. Il avait la majesté de la taille, de la barbe, de beaux traits creusés, mais son linge était sale, sa jaquette élimée et luisante, couverte de taches de graisse. Il avait dû être superbe autrefois. Autrefois ? A le bien regarder, il ne devait pas être si âgé qu'il le paraissait. Lavé, brossé, bien vêtu, il se fût transformé aisément. Il se nomma :

— Général Olganieff.

Ce nom ne m'apprenait rien. Il me rappela qu'il avait déjeuné en ma compagnie à l'état-major de la 1re armée, à Toul, où il avait été invité au cours d'une mission sur le front français. Il n'était alors que colonel. En effet, je me souvins de cet officier qui nous avait retracé avec des détails pittoresques et émouvants la retraite des armées du grand-duc Nicolas : « «Les hommes, disait-il notamment, n'avaient qu'un fusil pour trois, quelquefois pour cinq... » Et l'on se rendait compte, à son récit, d'un manque d'organisation qui devait aboutir à la défaite.

Cependant il parlait, il parlait, comme s'il en découvrait l'occasion dès longtemps perdue. De la Grande Guerre, il remonta plus loin dans le passé. Où et comment avait-il connu mon voyage en Syrie ? Je l'ignore, car il ne lisait plus rien dans ses nouvelles occupations, j'allais m'en rendre compte. Il évoqua ses chevauchées dans le Turkestan, avec une sorte d'exaltation qui mit de la lumière dans ses yeux décolorés : les départs dans les matins roses, le relief d'un palmier sur l'horizon des sables, le croisement d'une caravane de plusieurs centaines de chameaux, et les soirs au bord des tentes. Visiblement il se grisait lui-même de sa parole.

— Et maintenant ? lui demandai-je pour couper court à cette éloquence, car le temps s'écoulait.

— Maintenant ?

13, RUE du SAINT-GOTHARD
10 JUIL 1924

secours. Un secours ne dure pas longtemps.

— Mais n'y a-t-il pas des œuvres qui s'occupent des réfugiés ?

— Oui, des œuvres. Elles distribuent aussi des secours. On vous remet cent francs et l'on vous dit : — Repassez dans un an... Qu'est-ce que cent francs aujourd'hui ? J'ai cherché une situation de secrétaire, de copiste, de traducteur, d'interprète, d'huissier, de garçon de bureau. On ne trouve plus rien dans les professions libérales. Les femmes ont tout raflé.

Il se tut. J'étais plus gêné que lui. Je n'osai pas, devant lui, faire le geste qu'il attendait. Enfin, pendant qu'il regardait un tableau d'Orient, je glissai un billet sous enveloppe et lui remis le tout :

— Mon général, c'est bien peu de chose.

Mais, sans délicatesse, il sortit le contenu du contenant et considéra le billet au grand jour :

— Peu de chose, Monsieur ! Le superflu d'un soir. Peu de chose ! tout ce qui nous manque : la musique, les fleurs, les lumières.

Et je compris quel usage il ferait de mon argent. Au lieu de s'en servir aux heures noires, il s'offrirait, avec sa femme, quelques instants de luxe. Mais le luxe, pour certains êtres, n'est-il pas aussi nécessaire, tout au moins par intervalles, que le pain ?

Je lui promis de lui chercher un poste et, redressé, retrouvant d'instinct son allure seigneuriale, il s'en alla.

Une quête que j'avais faite pour mon visiteur lui valut un millier de francs. Quant à une situation, il n'y fallait guère songer. Nulle part on ne voulait d'un personnage aussi voyant.

Je portai moi-même la somme dans le quartier de Grenelle où il logeait. Sans doute *plongeait-il* à cette même heure, car je ne trouvai que sa femme qui ne parlait pas le français et qui me reçut dans une infâme soupente où elle tirait toute la journée, face d'une icône de bois doré. Vêtue de noir, les cheveux gris roulés en bandeaux, elle gardait, malgré sa misère, un air de dame. Nous tâchâmes sans y parvenir de nous expliquer par gestes. Puis, de guerre lasse, je me retirai.

A peine sorti, je m'adressai des reproches. Quelle erreur de porter d'un seul coup au malheureux couple le prix d'une quête ! Il fallait le partager en petites parts, en mensualités utiles. Car une phrase du général Olganieff, jetée avec emphase, me revenait aux oreilles : — *Le superflu d'un soir !* S'il allait faire de ce gros billet de banque le superflu d'un soir ? Après tout, cet emploi de son argent le regardait. S'il préférait le superflu d'un soir au pain quotidien, ne convenait-il pas de lui en laisser la liberté ? Une charité qui contraint perd tout son prix. Un jour de ma jeunesse, au quartier latin, n'avais-je pas remis à un mendiant qui avait su m'émouvoir en m'assurant qu'il n'avait pas mangé depuis vingt-quatre heures, une pièce de quarante sous qui, pour le mince budget d'un étudiant, constituait une somme assez sérieuse ? Mais, ne m'estimant pas assez généreux, je l'avais suivi afin de le rejoindre chez le boulanger le plus proche où il ne manquerait pas de se précipiter. Or, à ma vive stupéfaction, il s'arrêta au coin de la rue, pour

d'un volume anormal mais dont le timbre a quelque chose de si profondément humain qu'on l'entend retentir en soi comme une cloche intérieure. Une cloche intérieure qui sonne le glas des espérances et des joies et qui annonce la miséricorde de la mort.

J'étais arrivé quelques minutes en retard à la représentation et j'avais dû me glisser à ma place, en tapinois, dans l'obscurité de la salle, à l'aide d'une lampe électrique. Au premier entr'acte j'examinai la salle, d'abord avec mes jumelles : balcon et loges, épaules nues, bijoux, visages fardés, tout un lot de ces femmes étranges qu'on voit aux grandes représentations, avec des diadèmes de perles et une immobilité dans les traits peints qui les font ressembler à des idoles orientales. Puis avec mes yeux : les rangs d'orchestre dans mon voisinage. Là, je remarquai un vieux couple dont la distinction aristocratique avait grand air : l'homme en smoking, debout, cambré, majestueux, avec une barbe blanche bien taillée et soignée, la femme avec des bandeaux, et, malgré l'âge, une ligne gracieuse encore au-dessus du décolletage de la robe de soie noire. Où donc avais-je déjà vu ces deux visages flétris, mais décoratifs comme une tapisserie à personnages fripés et élégants du temps de Watteau ? Je mis quelque difficulté à reconnaître le général Olganieff et sa femme, tant ils étaient soigneusement ravaudés et remis à neuf par l'effet du costume et des eaux de toilette.

« Bien, pensai-je : voilà le superflu d'un soir. Ils sont venus se griser de musique russe, respirer l'air de chez eux, se gonfler de tristesse et de désir avant de reprendre leur collier de misère. Après tout, ils ont bien fait... »

Je mendiant du quartier latin avait éprouvé le besoin de se faire cirer les souliers. Pour eux, la voix de Chaliapine rapprocherait le pays natal, la vie de luxe et le goût du malheur ensemble. Tout de même, à cent cinquante francs le fauteuil, avec les voitures et la location d'habits, le superflu d'un soir leur reviendrait cher, et la petite réserve que je leur avais procurée serait fortement entamée.

Je n'étais pas au bout de mes surprises. Cependant, sur la scène, le chef des Streltzy se vautrait, enivré, sur un divan où il attirait tour à tour, d'un geste brutal, les danseuses persanes à sa portée, puis il roulait de l'ivresse dans le sang. Et ce fut le tour des Vieux-Croyants de s'en aller à la mort en musique.

Le général ne m'avait point aperçu. Il avait cherché des compatriotes et s'entretenait avec eux bruyamment pendant les entr'actes. A la sortie, je résolus de l'attendre pour savoir s'il se déciderait à réintégrer sa soupente après l'Opéra. Balzac se plaisait à suivre les pas d'un inconnu pour imaginer le drame de sa vie ou quelques indices. Ne tenais-je pas tous les fils d'une singulière histoire ?

Le temps était clair : le ciel de Paris, si peu visible, se piquetait de lointaines étoiles. Avez-vous remarqué à quelle distance prodigieuse les étoiles semblent se tenir au-dessus de la ville, tandis qu'à la campagne elles paraissent si rapprochées ?

Le couple — sans manteau ni sortie de soirée, mais on était en juin et la température était douce — s'en alla à pied.

L'orchestre panaché — nègres du Sénégal et blancs d'Espagne ou d'ailleurs — préluda aux danses modernes sur des notes d'une tristesse langoureuse. Il y avait surtout un hautbois aux sons déchirants comme une plainte désespérée dans les ténèbres. Sur ces marches funèbres, les couples se formèrent et se trémoussèrent avec cette lenteur hiératique et ennuyée qui convient au tango, à la samba, à la java. Après avoir longuement regardé le spectacle et réclamé une seconde bouteille de champagne, le général Olganieff, tout à coup, se leva et invita sa femme. Les deux vieillards, se tenant par la main, s'avancèrent jusqu'à l'espace réservé au bal entre les tables des soupeurs. Et, après s'être concertés des yeux, ils se mirent, eux aussi, à danser. On commença par ne leur prêter aucune attention. Un couple de plus, est-ce la peine d'y prendre garde ? Et quant à l'âge, on sait bien qu'à l'étranger il n'est point un obstacle et que des octogénaires des deux sexes ne consentent pas à se priver de ce plaisir. Mais leurs pas étaient si extraordinaires et si étrange leur attitude que peu à peu tous les autres couples suspendirent leurs ébats chorégraphiques. On fit cercle autour d'eux, qui n'en parurent nullement gênés.

Avez-vous assisté au théâtre des Champs-Elysées, à ce ballet d'Igor Stravinsky, mis à la scène par la Nijinska, intitulé simplement *Noces*? Il reproduit, paraît-il, assez fidèlement les rites villageois du mariage dans la campagne de Moscou. Mais on ne sait pas, en vérité, si l'on assiste à des réjouissances ou à des funérailles. Un vieil homme et une vieille femme demeurent immobiles dans un coin, avec des visages consternés : ce sont les parents. Les amies de la fiancée entourent celle-ci, comme les pleureuses antiques entouraient la veuve avant d'entreprendre leurs lamentations. La fiancée elle-même, ses longues tresses tirées, affecte la plus extrême douleur. Et tout le cortège est habillé de noir et de blanc, signe de deuil. Aucune autre couleur n'est admise. Ajoutez des rythmes barbares et discordants, ou de pathétiques incantations. C'est un chapitre illustré de *Ma vie*, ce récit d'une paysanne russe transcrit par Tolstoï qui vous mène au fond de la misère humaine. La danse du général et de Madame Olganieff ressemblait aux *Noces* d'Igor Stravinsky. Et la musique du jazz-band s'en inspirait : le hautbois atteignait le paroxysme de la douleur amoureuse.

Quand ils se furent arrêtés, exténués, la sueur perlant à leur front et sur la nuque décolorée de la vieille dame, les princesses aux diadèmes les vinrent féliciter. Revenus à leur table, ils s'embrassèrent et vidèrent leur coupe. Cependant, comme je continuai de les observer, je me sentis peu à peu envahir par une crainte singulière. D'où me pouvait-elle venir ? N'étaient-ils pas au comble de la félicité ? ne connaissaient-ils pas le superflu d'un soir, musique, lumières, fleurs, danses et champagne et par surcroît ce témoignage inattendu de la faveur des grands ? Oui, mais tout à l'heure, ce serait le taudis de Grenelle. Accepteraient-ils d'y rentrer ? Je les entendais causer à voix basse. Ils employaient leur langue natale et je ne pouvais savoir ce qu'ils disaient. C'était lui, surtout, qui parlait, qui imposait, qui ordonnait. Elle baissait la tête comme une servante, et de temps à autre levait les yeux sur lui. Que pouvais-je lire dans ces yeux ? Une imploration et puis la crainte, l'effroi l'épouvante. J'avais peur de trop bien deviner. Je les fixais tous deux comme si je pouvais leur arracher leur masque afin de connaître leur for intérieur.

Déjà le jour, à travers les vitres, commençait de lutter au dehors avec les reverbères : à la fin de juin il se lève si tôt. Le général réclama son addition. Sans doute avait-il calculé assez exactement le prix d'un souper, car il sortit

LE GOUT DU PLAISIR ET DE LA MORT

NOUVELLE INÉDITE

par Henry BORDEAUX

de l'Académie Française

Je sais, je sais, tout a été dit sur le malheur des Russes dispersés par la tourmente révolutionnaire, sur le contraste de leur passé et de leur misère traînée jusque dans les bas-fonds de Constantinople, de Londres et de Paris. Mais tout n'a-t-il pas été dit sur l'émigration, et l'histoire ou la chronique ne glane-t-elle pas encore tel récit, tel trait qui renouvelle le sujet ? Tout, d'ailleurs, a été dit sur tout, une fois pour toutes, et définitivement, et il suffit de regarder un vieux visage crevassé, aux yeux chargés de l'angoisse humaine, pour que ce tout définitif et classé brusquement s'abolisse et fasse place à l'éternelle nouveauté de la douleur vivante.

J'avais défendu qu'on forçât ma porte ce matin-là. Pourquoi me dérangeait-on ? Mais on insistait. L'insistance finit toujours par triompher de notre veulerie. Un mendiant qui nous suit et ne se lasse pas sait très bien que nous mettrons la main à la poche : il aura notre argent, et nous n'aurons même pas le mérite de la charité, car nous aurons acheté son désistement, rien de plus.

— Enfin, que me veut-on ?

— Monsieur, c'est un général.

— Je regrette infiniment, je ne reçois que sur rendez-vous. Tout de même : quel est son nom ?

— C'est un général russe.

— Oh ! alors, je ne connais pas.

— Un général russe qui vous a vu dans la guerre.

J'étais certain de n'avoir rencontré aucun général russe au cours de la

Il répéta le mot terrible, mais ne parut pas le comprendre et repartit sur son cheval d'Asie. Quand il eut vidé sa mémoire il ajouta :

— Je sais l'arabe, Monsieur, et le français, l'anglais et l'espagnol. Cinq langues avec le russe. J'ai connu en Orient la joie d'être mon maître sur une jument de trois cents livres. Eh bien, savez-vous ce que je fais maintenant ?

J'eus l'impression que nous allions à un abîme. Il m'y précipita avec lui sans retard :

— Je suis plongeur, Monsieur, plongeur dans un grand restaurant.

J'avais souvent entendu rapporter de ces affreuses chutes de grands seigneurs dans les ténèbres de la vie parisienne. Mais, quand c'est le malheureux qui l'avoue, cela prend un autre accent. Pourtant, cet aveu se mêlait pour moi à un autre souvenir, comique celui-là. J'avais trouvé pour un de mes compatriotes en détresse, ancien ramoneur, une de ces places de plongeur, assez recherchées dans un certain monde, et il était venu m'exprimer une gratitude émue et presque lyrique : « Oh ! Monsieur, voyez si je suis gros et gras. Ces richards, ça n'a plus d'estomac et ça laisse la moitié des plats dans les assiettes. En les plongeant, vous comprenez, on ne perd pas son temps. Je n'ai jamais été nourri comme ça... » Voilà comment il se requinquait. Mais l'autre, celui qui était là, devant moi, avec des restes décoratifs de son ancienne grandeur, devait-il tomber dans cette abjection ?

— Plongeur ? répétai-je en plissant les lèvres dans une expression de dégoût.

— Parfaitement, Monsieur, plongeur. Il faut vivre. C'est une place très demandée. Votre ministère de la guerre n'a pas voulu m'employer. Il m'a donné un secours. Un secours ne dure pas longtemps.

— Mais n'y a-t-il pas des œuvres qui s'occupent des réfugiés ?

— Oui, des œuvres. Elles distribuent aussi des secours. On vous remet cent francs et l'on vous dit : — Repassez dans un an... Qu'est-ce que cent francs aujourd'hui ? J'ai cherché une situation de secrétaire, de copiste, de traducteur, d'interprète, d'huissier, de garçon de bureau. On ne trouve plus rien dans les professions libérales. Les femmes ont tout raflé.

Il se tut. J'étais plus gêné que lui. Je n'osai pas, devant lui, faire le geste qu'il attendait. Enfin, pendant qu'il regardait un tableau d'Orient, je glissai un billet sous enveloppe et lui remis le tout :

— Mon général, c'est bien peu de chose.

Mais, sans délicatesse, il sortit le contenu du contenant et considéra le billet au grand jour :

— Peu de chose, Monsieur ! Le superflu d'un soir. Peu de chose ! tout ce qui nous manque : la musique, les fleurs, les lumières.

Et je compris quel usage il ferait de mon argent. Au lieu de s'en servir aux heures noires, il s'offrirait, avec sa femme, quelques instants de luxe. Mais le luxe, pour certains êtres, n'est-il pas aussi nécessaire, tout au moins par intervalles, que le pain ?

Je lui promis de lui chercher un poste et, redressé, retrouvant d'instinct son

quoi faire, mon Dieu ! pour se faire c... rer les chaussures ! Sur le moment, j'en fus scandalisé. Plus tard, en y réfléchissant, j'ai compris et même admiré ce besoin de propreté et presque d'élégance qui avait survécu aux pires déchéances. Cependant je ne devais pas tarder à connaître l'usage que les deux émigrés feraient de leur allocation inattendue.

C'était le mois des représentations de Chaliapine. On avait le choix entre *Boris Godounov*, plus génial, et la *Khovanchtchina*, d'un tour plus populaire. J'étais allé à la *Khovanchtchina*, point du tout par préférence, mais parce que je n'avais plus trouvé de fauteuil à l'Opéra pour *Boris*. La *Khovanchtchina*, plus obscure et lâchée de texte et de musique, est presque plus troublante, car on y retrouve ce *goût du malheur* dont M. Francis Carco a fait le sous-titre de sa *Verotchka l'Etrangère*, et qui explique cette espèce d'apathie d'une grande nation dans la plus formidable épreuve. C'est la révolte des Streltzy et des Vieux-Croyants contre le pouvoir despotique du jeune Pierre-le-Grand. Le prince Khovansky, chef des Streltzy, tandis que l'émeute gronde et que l'armée impériale accourt, menaçante, oublie le danger dans la boisson et dans la débauche en compagnie des danseuses persanes qu'il a fait venir, avant d'être assassiné par un de ses boyards. Et quant aux Vieux-Croyants, sans attendre la clémence du tsar, ils montent sur le bûcher en chantant des hymnes religieuses et se livrent à la mort dans l'exaltation. Cette œuvre de Moussorgsky paraîtrait volontiers lourde et ennuyeuse sans d'admirables chœurs et sans la voix pathétique de Chaliapine dans un rôle de prophète. Voix qui n'est pas, comme on le croit généralement, d'un volume anormal mais dont le timbre a quelque chose de si profondément humain qu'on l'entend retentir en soi comme une cloche intérieure. Une cloche intérieure qui sonne le glas des espérances et des joies et qui annonce la miséricorde de la mort.

J'étais arrivé quelques minutes en retard à la représentation et j'avais dû me glisser à ma place, en tapinois, dans l'obscurité de la salle, à l'aide d'une lampe électrique. Au premier entr'acte j'examinai la salle, d'abord avec mes jumelles : balcon et loges, épaules nues, bijoux, visages fardés, tout un lot de ces femmes étranges qu'on voit aux grandes représentations, avec des diadèmes de perles et une immobilité des traits peints qui les font ressembler à des idoles orientales. Puis avec mes yeux : les rangs d'orchestre dans mon voisinage. Là, je remarquai un vieux couple dont la distinction aristocratique avait grand air : l'homme en smoking, debout, cambré, majestueux, avec une barbe blanche bien taillée et soignée, la femme avec des bandeaux, et, malgré l'âge, une ligne gracieuse encore au-dessus du décolletage de la robe de soie noire. Où donc avais-je déjà vu ces deux visages flétris, mais décoratifs comme une tapisserie à personnages fripés et élégants du temps de Watteau ? Je mis quelque difficulté à reconnaître le général Olganieff et sa femme, tant ils étaient soigneusement ravaudés et remis à neuf par l'effet du costume et des eaux de toilette.

... voilà le superflu

Il s'orienta sur la place de l'Opéra et gagna à peu de distance un de ces restaurants de nuit aménagés en dancing, avec un jazz-band et des fleurs. J'y entrai après lui et pris une table rapprochée d'eux, mais un peu en arrière, de façon à les observer sans être ouvertement dans leur rayon visuel. D'ailleurs ils étaient si absorbés qu'ils n'eussent point aisément deviné ma présence. On eût dit qu'ils accomplissaient des rites avec une gravité et une dignité sacerdotales.

Le général lut la carte avec attention, en habitué qui ne se presse point et ne cède pas, inexpert, aux traitreuses sollicitations du maître d'hôtel. Il commanda un poulet froid, de la salade russe, des fruits rafraîchis et du champagne, non sans avoir consulté sa compagne qui minaudait, faisait mille grâces et gentillesses, prenait un air enamouré et pudique, comme s'il fallait parader un peu au seuil d'une petite orgie clandestine et conjugale. Un peu de rouge colorait ses joues : peut-être était-ce de la peinture. Elle avait travaillé avec un art étonnant son visage, au point que, sans la présence de son mari, je n'aurais point osé reconnaître la vieille brodeuse de Grenelle.

Autour de nous, la salle se peuplait au sortir des théâtres ; quelques-unes des idoles orientales de l'Opéra y pénétrèrent comme un cortège d'initiés. Tout un monde cosmopolite venait chercher là sa distraction bruyante. Mais les différences de classes reparaissaient même entre les émigrés séparés de leur nation. Les idoles ne frayaient pas avec la moyenne aristocratie, qui ne frayait pas avec les bourgeois. Aucune révolution n'a jamais pu triompher des préjugés de caste et de vanité.

L'orchestre panaché — nègres du Sénégal et blancs d'Espagne ou d'ailleurs — préluda aux danses modernes sur des notes d'une tristesse langoureuse. Il y avait surtout un hautbois aux sons déchirants comme une plainte désespérée dans les ténèbres. Sur ces marches funèbres, les couples se formèrent et se trémoussèrent avec cette lenteur hiératique et ennuyée qui convient au tango, à la samba, à la java. Après avoir longuement regardé le spectacle et réclamé une seconde bouteille de champagne, le général Olganieff, tout à coup, se leva, et invita sa femme. Les deux vieillards, se tenant par la main, s'avancèrent jusqu'à l'espace réservé au bal entre les tables des soupeurs. Et, après s'être concertés des yeux, ils se mirent, eux aussi, à danser. On commença par ne leur prêter aucune attention. Un couple de plus, est-ce la peine d'y prendre garde ? Et quant à l'âge, on sait bien qu'à l'étranger il n'est point un obstacle et que des octogénaires des deux sexes ne consentent pas à se priver de ce plaisir. Mais leurs pas étaient si extraordinaires et si étrange leur attitude que peu à peu tous les autres couples suspendirent leurs ébats chorégraphiques. On fit cercle autour d'eux, qui n'en parurent nullement gênés.

Avez-vous assisté au théâtre des Champs-Elysées, à ce ballet d'Igor Stravinsky, mis à la scène par la Nijinska, intitulé simplement *Noces*? Il reproduit, paraît-il, assez fidèlement les rites villageois du mariage dans la campagne de Moscou. Mais on ne sait pas, en vérité, si l'on assiste à des réjouissances ou à des funérailles. Un vieil homme et une vieille femme demeurent immobiles dans un coin, avec des visages consternés : ce sont les parents. Les amies de la fiancée entourent celle-ci, comme les pleureuses antiques entouraient la veuve avant d'entreprendre leurs lamentations. La fiancée elle-même, ses longues tresses tirées, affecte la plus extrême douleur. Et tout le cortège est habillé de noir et de blanc.

de sa poche, pour le payer, ... niers billets. Le garçon lui rendit cependant une poignée de coupures qu'il dédaigna d'un geste prodigue. Puis, comme s'il faisait effort sur lui-même, il se leva. Sa compagne eut plus de peine encore à se tenir sur ses jambes. Avaient-ils trop bu? J'eus l'impression que s'acomplissait devant moi le dernier acte d'une tragédie.

Quelqu'un avait eu la même impression que moi, et l'avait eue avant moi. Une des idoles orientales qui était leur voisine et la mienne, leur barrant le chemin de la sortie, s'avança vers eux, leur sourit et les invita à venir à sa table. Ils n'osèrent pas le lui refuser, et sans doute avaient-ils épuisé toute leur force de résistance. Tandis qu'ils se rasseyaient, de son pas lent et rigide, de son pas qui ne semblait point la sortir de son immobilité naturelle de statue, la jeune femme au diadème entreprit le tour de l'assistance en lui présentant un petit sac à mains. Ce qui fut encore plus prodigieux, ce fut que son geste passât pour ainsi dire inaperçu : elle n'avait pas l'air de marcher, on n'avait pas l'air de lui donner, l'orchestre jouait, les couples tournaient. Comme j'étais le plus rapproché, mon tour vint le dernier. J'eus grand'peine à glisser mon offrande dans la sébille improvisée qui regorgeait de billets et même de bijoux. Après quoi, la princesse vint à Mme Olagnieff, lui donna un baiser et pendant l'accolade lui passa au poignet le réticule gonflé. Elle avait, comme moi, senti la présence de la mort — de la mort au pont de Grenelle — mais elle l'avait mise en fuite. Pour combien de temps ?...

Henry BORDEAUX.

(Copyright by Henry Bordeaux, 1924.)

CANDIDE
18, RUE du SAINT-GOTHARD
JUIL 1924

LES BICHES. LES FACHEUX

6 et 9 janvier 1924

NOTES DE MONTE-CARLO

Je viens de gagner ma mise sur Poulenc et sur Auric, à Monte-Carlo. Le hasard voulut que ces jeunes musiciens triomphassent dans sa propre maison.

*

Monte-Carlo nous sauve des salles d'élite. On respire. On travaille sans malaise devant un public provincial qui ne se demande pas si 2 et 2 font 4, si 2 et 2 font 5 ou si 2 et 2 font 22.

*

J'aime admirer. J'ai pu admirer BICHES et FACHEUX stupidement, béatement, comme on admirait avant notre époque où chacun possède une intelligence Citroën (conduite intérieure).

*

Cela a-t-il déjà été fait ? Est-ce moderne ? Est-ce moins beau que le music-hall. Plus beau que l'art nègre ? Et le mal de l'époque ? Et le mal du pays ? Et le cosmopolitisme ? Et Freud ? Et Dada ? Autant de questions que ne se posent jamais nos vieilles anglaises et nos croupiers.

*

L'administrateur général me donne un coupe-file qui ouvre les portes du jeu et du théâtre. Coupe-file enchanté ;

JEAN COCTEAU.
1924 - 1 MARS.

17.

car, depuis la mort de Mozart, un cortège solennel m'empêche de traverser ma rue.

Soudain, il semble que ce cortège (déjà bousculé par Strawinsky) s'éloigne. Les marches de Beethoven et de Wagner se taisent. Les Biches et Les Facheux me permettent de rentrer chez moi.

*

Depuis 1917, une ligne droite, puissante et douce, traverse, comme la lumière des étoiles, un désarroi volontairement augmenté par certains.

Je laisse Drieu La Rochelle dresser des listes. Je garde la mienne secrète. Du reste, on la connaît. En musique (au théâtre) Parade était une solitude. J'avais de jeunes compositeurs ; je manquais d'œuvres. Je n'en manque plus.

*

Le scandale est maintenant considéré par l'élite comme inséparable du nouveau. Or, à travers les siècles, le scandale provoqué par le nouveau coïncide avec les périodes où le novateur se trouve dans l'obligation de réagir contre un charme. Don Juan n'a pas fait scandale, ni les vierges de Raphaël.

Le scandale est fort ridicule. Je ne tire aucun orgueil des nôtres. Je me félicite d'entrer dans une période où le scandale consiste à ne pas faire scandale.

La beauté se cache toujours aux mêmes profondeurs. Mais, comme au jeu du dé à coudre, elle choisit soit une cachette difficile soit une cachette qui crève les yeux.

La beauté des Biches et des Facheux se cache en pleine lumière.

*

La bonne musique est ressemblante. España ne ressemble pas à l'Espagne, elle ressemble à Chabrier.

Les Biches sont Francis Poulenc, les Facheux sont Georges Auric.

Nous avons le dégoût des œuvres dénouées lorsque ce relâchement s'accompagne de mollesse et d'une mauvaise qualité de corde. Or le lazzo de Poulenc attrape le but chaque fois qu'il le lance, inscrit en l'air des signatures inimitables et ne casse jamais.

Auric, lui, dénude un tir forain. Il ne manque ni l'œuf, ni l'as de cœur, ni l'éventail de pipes, et sa dernière balle fait sortir d'un fort des soldats qui jouent du clairon.

Vous voyez la différence entre la plume d'oie de l'un et le stylographe de l'autre. Au lieu de nuire aux deux ouvrages, un tel contraste les met chacun en valeur. Une même spontanéité, une même base technique, un même rire aux *dois-je* ou *ne dois-je* d'avant-garde, un même coup de pied magistral dans les vieilles audaces, les réunit par dessous.

Par-dessus, un événement les apparente : Comme Strawinsky, avec Noces, avait déniaisé le sublime et Satie la simplicité avec Parade, Les Biches déniaisent la grâce et Les Facheux le respect.

*

Je m'explique. Le Sacre avait encore une pénombre. Ce chef-d'œuvre laissait prise aux malentendus. Noces traite la grandeur à toute vitesse et en plein jour. (Je ne parle pas des danses en qui je blâme une recherche de mystère soulignant artificiellement le mystère spontané d'un prodigieux oratorio).

*

Pour Biches le mariage de Marie Laurencin, de Brojna Nijinska, de Francis Poulenc est parfait. Personne ne se gêne. Cette fille-fleur ou fille-bête, cette sainte et ce jeune ours forment un précipité d'indécence, de naïveté, de mélancolie extraordinaires. A force de ne pas se comprendre, de se toucher à l'aveuglette comme à colin-maillard, musique, décor et danses arrivent aux mêmes fins que la perversion.

Le sublime — dirait Stendhal — l'émotion poignante,

JEAN COCTEAU.
1924 - 1 MARS.

17.

25

C

1er MARS 1924

résultent, non d'un calcul, mais de chiffres, non d'un sujet qui n'existe pas, mais seulement d'un canapé qu'on roule, d'une petite personne qui marche à grandes enjambées sur ses pointes comme sur des échasses, de trois lascars en costumes de bain qui se croisent les bras d'un air fat, de bonds sportifs, de gymkhanas, de guirlandes féminines peuplant et dépeuplant les planches à la manière d'un parc de Watteau.

Penser à Watteau : la partie était perdue. C'est moi qui le cite. Les collaborateurs n'ont pensé à rien. Sans doute est-ce la raison d'une réussite unique au théâtre, réussite que couronne le rôle de Nijinska, toujours en équilibre au bord du music-hall, mais n'y tombant pas plus que sa robe ne tombe dans la caricature, la ravissante musique dans la facilité.

*

Pour LES FACHEUX, Braque n'a pas commis la faute de peindre un tableau sur une scène. Son rideau sombre, pompeux, d'où sort la naïade du prologue, découvre une place qui accomplira ce miracle de faire, par un tour de passe-passe entre le beige des façades, l'obscurité des verdures, le rose des maquillages, le bleu de ciel, le vert pâle, le jaune, le noir, le gris-perle des costumes — côté face, — une chorégraphie à quoi s'ajoute la surprise — côté pile — d'une teinte sournoise rendant les danseuses invisibles et pareilles à ces insectes qui savent prendre la forme et la couleur d'une feuille de marronnier.

Ici, Nijinska s'efface derrière Molière, prise entre les ruses du peintre et le grave brio d'un orchestre dont j'ai dit qu'il déniaisait le respect parce qu'il échafaude un catafalque d'ifs, de perruques, de miroirs, sans le moindre pastiche, et qu'il honore la France, sans recourir à rien de ce que les Français ont coutume de confondre avec le goût.

JEAN COCTEAU

JEAN COCTEAU.
1924 - 1 MARS.

17

"LES BICHES"

Ballet de M. Francis Poulenc, chorégraphie de Mme Nijinska. Décor et costumes de Mme Marie Laurencin

au Théâtre de Monte-Carlo

Le dimanche 6 janvier 1924, le public de Monte-Carlo acclamait l'œuvre d'un musicien dont il connaissait à peine le nom jusque-là. C'est un grand événement et une haute leçon.

A Paris, l'auteur aurait eu des amis dans la salle, et des ennemis. Les uns auraient applaudi, les autres protesté, la bataille commencée le jour de la répétition générale

Mme Nemchinova
(Photo Chumeff.)

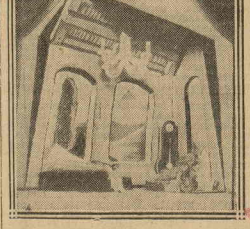
aurait continué aux deux premières représentations et eu ses échos dans les journaux. Gagnée ou perdue, elle dictait aux spectateurs la conduite à tenir quand l'arène leur serait ouverte: ils y trouvaient d'informes débris et des membres épars, ou une statue toute dressée dans une attitude définitive, dont peut-être on verrait s'effriter bientôt le carton-pâte.

Ici, à part les collaborateurs immédiats de la direction et quelques amis de passage, au plus une vingtaine de personnes en tout, on ne discernait pas une figure de connaissance. On entendait parler anglais et italien autant que français, sinon davantage, et ceux mêmes de nous qui avaient conçu la meilleure opinion de l'ouvrage, d'après les dernières répétitions, ne pouvaient se défendre d'un sentiment d'appréhension devant cette foule anonyme dont on disait tout bas : « Comment vont-ils prendre cela? ».

Cependant, dès les premières danses, les applaudissements crépitaient de toutes parts, avec une spontanéité qui ne trompe pas. Si le public avait attendu de sauvages dissonances, des machines à écrire ou un établi de menuisier dans l'orchestre, une géométrie de têtes en rangs d'oignons et de pieds en équerre sur la scène, il aurait été déçu. Mais il n'attendait rien du tout, que de la

Mme Tchernicheva

allégresse de rythmes et une variété d'épisodes qui lui ont plu, l'ont diverti, et bientôt l'ont transporté. *Les Biches*, ce sont les *Sylphides* de notre temps. Elles ne portent pas, comme leurs aïeules romantiques, les ailes de libellules rêveuses et ne prennent pas leurs ébats en quelque parc bleui de lune, mais c'est en une chambre blanche, devant une fenêtre aux rideaux flottants, et démesurée comme l'œil trop grand qui mangerait tout un visage, que ces jeunes filles en rose, d'un rose de fleurs de pêcher, sortent d'un désœuvrement aimable pour s'amuser sans trop savoir de quoi, nouant des rondes interrompues qui réunissent et dispersent leur troupeau agile et craintif, chasseresses et pourchassées tour à tour, car elles se moquent de ces trois jeunes gens aux bonds superbes qui vont les poursuivre autour du canapé bleu qu'on déplace en se le disputant, qu'on utilise comme une cachette et à la fin comme un tremplin où passera toute la bande réconciliée. Mais jusque-là, que d'intrigues, de surprises et de mépris! Car une autre jeune fille qui est Mme Nemchinova, fûtée et pensive, serrée en un justaucorps bleu comme en un uniforme pour les combats d'un Amour sans flèches ni carquois, s'est cependant laissé atteindre par l'un des jeunes gens, M. Viltzak, et ils se sont mis d'accord pour un pas de deux d'une virtuosité qui serait toute classique, sans ce mouvement des bras repliés sur le cou au lieu d'être arrondis en une grâce indifférente. Les deux autres jeunes gens, MM. Voizikovski et Zvitev, poursuivent une gommeuse en blanc dont la danse dégingandée sans outrance et toute en allusions fait reconnaître aussitôt le sentiment intense du caractère où excelle Mme Nijinska, pendant que deux jeunes filles en gris dansent ensemble, non pas enlacées mais suavement rapprochées. C'est Mme Nijinska, maîtresse de ballet prodigieuse d'invention, qui a su tirer parti ainsi de toutes les figures classiques, passages sur les pointes, pirouettes, entrechats, tours et enlèvements, et il lui a suffi d'un léger déplacement de l'équilibre, d'une déviation ou d'une torsion à peine perceptible, ou de cette main levée et de ce doigt aux lèvres qui rompt la



pureté des lignes. Certes je ne dirai pas que cette musique laisse bien loin tout ce qu'on a fait jusqu'ici, car je ne crois pas au progrès dans les arts. Je crois seulement qu'il faut être de son temps. Cette musique a vingt ans aujourd'hui, et c'est pourquoi, moi qui ai de beaucoup dépassé cet âge, je l'écoute avec un attendrissement que ne me donnent pas d'autres musiques, qui ont quarante ou soixante ans, ni surtout celles qui n'ont pas d'âge du tout.

Les Biches sont une œuvre jeune, mais non pas une œuvre de jeunesse, car on n'y trouve pas ces affectations de sagesse ou de révolte qui trahissent une éducation insuffisante. La jeunesse s'y répand sans les compter ses trésors. Et qu'on ne s'y trompe pas? Il y a, du moins pour nous qui sommes mûrs ou vieux, une mélancolie cachée en cette ardeur à vivre qui ne sait pas s'orienter encore. On se prend, on se quitte, on se trompe, on se moque, on s'invente des chagrins, et plus tard on regrettera le temps précieux qu'on a gaspillé, quand on ne saurait qu'en faire, mais qu'il sera trop tard, et que la joie ne sera plus à notre portée. Sans cet avant-goût de regret, nous ne ressentirions pas tant de tendresse à de certaines inflexions du chant comme de la danse, et l'œuvre ne nous laisserait pas un si doux souvenir.

La création des *Biches* terminait la première semaine des Festivals français si hardiment installés à Monte-Carlo par M. Serge de Diaghilev. Dans cette semaine nous avions eu *Daphnis et Chloé* de M. Ravel, avec Mme Sokolova, danseuse du plus beau caractère, dans le rôle de Chloé, et un jeune danseur dont le nom est à retenir, M. Doline, en celui de Daphnis où il a montré, avec une technique déjà remarquable, le sentiment le plus vif et le plus personnel de la grâce ingénue et pastorale; *La Colombe*, opéra-comique de Gounod écrit en 1860 pour le Casino de Bade, suranné d'une façon charmante, avec Mme Barrientos dans le rôle principal et un décor de M. Juan Gris, d'une simplicité raffinée; *Le Médecin malgré lui*, de Gounod, ressuscité avec éclat grâce aux décors et aux costumes de M. Alexandre Benois, d'une harmonie lumineuse, à la forte et saine interprétation de M. Vigneau dans le rôle de Sganarelle ainsi que de Mlles Ferraris, Montfort, Romanitza, de MM. Ritch et Arnna dans les autres rôles, enfin aux entrées de ballet, d'une grâce vive et splendide. Nous avions eu enfin un ballet de Montclair, musicien français qui était contemporain de Rameau, *Les Tentatives de la Bergère*, dont les délicates nuances de M. Juan Gris, dans les décors et les costumes, les pas et les ensembles spirituellement réglés par Mme Nijinska et dansés par Mme Nemchinova, MM. Voizikovsky, Slavinsky, Viltzak, ont heureusement traduit les gentillesses provocantes et l'innocence rusée. Tous ces ouvrages ont été très favorablement accueillis, et la preuve est faite que les Festivals français accomplissent la mission qu'ils ont assumée, qui est de faire connaître et aimer ici les productions les plus pures et les plus caractérisées du génie de notre nation à toutes les époques, sans excepter la nôtre qui de toutes jusqu'ici fut la plus chaleureusement applaudie par un public sans prévention.

Louis Laloy.

"COMŒDIA"
14 JANV. 1924

"LES BICHES"

Ballet de M. Francis Poulenc, chorégraphie de Mme Nijinska. Décor et costumes de Mme Marie Laurencin

au Théâtre de Monte-Carlo

Le dimanche 6 janvier 1924, le public de Monte-Carlo acclamait l'œuvre d'un musicien dont il connaissait à peine le nom jusque-là. C'est un grand événement et une haute leçon.

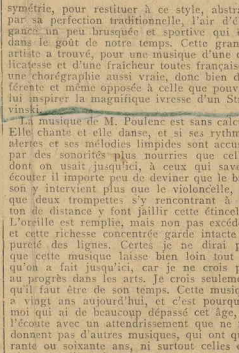
A Paris, l'auteur aurait eu des amis dans la salle, et des ennemis. Les uns auraient applaudi, les autres protesté, la bataille commencée le jour de la répétition générale

Mme Nemchinova
(Photo Choumoff.)

aurait continué aux deux premières représentations et eu ses échos dans les journaux. Gagnée ou perdue, elle dictait aux spectateurs la conduite à tenir quand l'arène leur

Mme Tchernicheva

allégresse de rythmes et une variété d'épisodes qui lui ont plu, l'ont diverti, et bientôt l'ont transporté. *Les Biches*, ce sont les *Sylphides* de notre temps. Elles ne portent pas, comme leurs aïeules romantiques, les ailes de libellules rêveuses et ne prennent pas leurs ébats en quelque parc bleui de lune, mais c'est en une chambre blanche, devant une fenêtre aux rideaux flottants, et démesurée comme l'œil trop grand qui mangerait tout un visage, que ces jeunes filles en rose, d'un rose de fleurs de pêcher, sortent d'un désœuvrement aimable pour s'amuser sans trop savoir de quoi, nouant des rondes interrompues qui réunissent et dispersent leur troupeau agile et craintif, chasseresses et pourchassées tour à tour, car elles se moquent de ces trois jeunes gens aux bonds superbes qui vont les poursuivre autour du canapé bleu qu'on déplace en se le disputant, qu'on utilise comme une cachette et à la fin comme un tremplin où passera toute la bande réconciliée. Mais jusque-là, que d'intrigues, de surprises et de mépris! Car une autre jeune fille qui est Mme Nemchinova, fûtée et pensive, serrée en un justaucorps bleu comme en un uniforme pour les combats d'un Amour sans flèches ni carquois, s'est cependant laissé atteindre par l'un des jeunes gens, M. Viltzak, et ils se sont mis d'accord pour un pas de deux d'une virtuosité qui serait toute classique, sans ce mouvement des bras repliés sur le cou au lieu d'être arrondis en une grâce indifférente. Les deux autres jeunes gens, MM. Voizikowski et Zvirev, poursuivent une gommeuse en blanc dont la danse dégingandée sans outrance et toute en allusions fait reconnaître aussitôt le sentiment intense du caractère où excelle Mme Nijinska, pendant que deux jeunes filles en gris dansent ensemble, non pas enlacées mais suavement rapprochées. C'est Mme Nijinska, maîtresse de ballet prodigieuse d'invention, qui a su tirer parti ainsi de toutes les figures classiques, passages sur les pointes, pirouettes, entrechats, tours et enlèvements, et il lui a suffi d'un léger déplacement de l'équilibre, d'une déviation ou d'une torsion à peine perceptible, ou de cette main levée et de ce doigt aux lèvres qui rompt la



Décor de M. Juan Gris pour les deux actes de « La Colombe »
(Photo Galerie Simon.)

symétrie, pour restituer à ce style, abstrait par sa perfection traditionnelle, l'air d'élégance un peu brusquée et sportive qui est dans le goût de notre temps. Cette grande artiste a trouvé, pour une musique d'une délicatesse et d'une fraîcheur toutes françaises, une chorégraphie aussi vraie, donc bien différente et même opposée à celle que pouvait lui inspirer la magnifique ivresse d'un Stravinski.

La musique de M. Poulenc est sans calcul. Elle chante et elle danse, et si ses rythmes alertes et ses mélodies limpides sont accusés par des sonorités plus nourries que celles dont on usait jusqu'ici, à ceux qui savent écouter il importe peu de deviner que le basson y intervient plus que le violoncelle, ou que deux trompettes s'y rencontrant à un ton de distance y font jaillir cette étincelle. L'oreille est remplie, mais non pas excédée, et cette richesse concentrée garde intacte la pureté des lignes. Certes je ne dirai pas que cette musique laisse bien loin tout ce qu'on a fait jusqu'ici, car je ne crois pas au progrès dans les arts. Je crois seulement qu'il faut être de son temps. Cette musique a vingt ans aujourd'hui, et c'est pourquoi, moi qui ai de beaucoup dépassé cet âge, je l'écoute avec un attendrissement que ne me donnent pas d'autres musiques, qui ont quarante ou soixante ans, ni surtout celles qui n'ont pas d'âge du tout.

Les Biches sont une œuvre jeune, mais non pas une œuvre de jeunesse, car on n'y trouve pas ces affectations de sagesse ou de révolte qui trahissent une éducation insuffisante. La jeunesse y répand sans les compter ses trésors. Et qu'on ne s'y trompe pas? Il y a, du moins pour nous qui sommes mûrs ou vieux, une mélancolie cachée en cette ardeur à vivre qui ne sait pas s'orienter encore. On se prend, on se quitte, on se trompe, on se moque, on s'invente des chagrins, et plus tard on regrettera le temps précieux qu'on a gaspillé, quand on ne saurait qu'en faire, mais qu'il sera trop tard, et que la joie ne sera plus à notre portée. Sans cet avant-goût de regret, nous ne ressentirions pas tant de tendresse à de certaines inflexions du chant comme de la danse, et l'œuvre ne nous laisserait pas un si doux souvenir.

La création des *Biches* terminait la première semaine des Festivals français si hardiment installés à Monte-Carlo par M. Serge de Diaghilev. Dans cette semaine nous avions eu *Daphnis et Chloé* de M. Ravel, avec Mme Sokolova, danseuse du plus beau caractère, dans le rôle de Chloé, et un jeune danseur dont le nom est à retenir, M. Doline, en celui de Daphnis où il a montré, avec une technique déjà remarquable, le sentiment le plus vif et le plus personnel de la grâce ingénue et pastorale; *La Colombe*, opéra-comique de Gounod écrit en 1860 pour le Casino de Bade, suranné d'une façon charmante, avec Mme Barrientos dans le rôle principal et un décor de M. Juan Gris, d'une simplicité raffinée; *Le Médecin malgré lui*, de Gounod, ressuscité avec éclat grâce aux décors et aux costumes de M. Alexandre Benois, d'une harmonie lumineuse, à la forte et saine interprétation de M. Vigneau dans le rôle de Sganarelle ainsi que de Mlles Ferraris, Montfort, Romanitza, de MM. Ritch et Arnna dans les autres rôles, enfin aux entrées de ballet, d'une grâce vive et splendide. Nous avions eu enfin un ballet de Montclair, musicien français qui était contemporain de Rameau, *Les Tentatives de la Bergère*, dont les délicates nuances de M. Juan Gris, dans les décors et les costumes, les pas et les ensembles spirituellement réglés par Mme Nijinska et dansés par Mme Nemchinova, MM. Voizikovsky, Slavinsky, Viltzak, ont heureusement traduit les gentillesses provocantes et l'innocence rusée. Tous ces ouvrages ont été très favorablement accueillis, et la preuve est faite que les Festivals français accomplissent la mission qu'ils ont assumée, qui est de faire connaître et aimer ici les productions les plus pures et les plus caractérisées du génie de notre nation à toutes les époques, sans excepter la nôtre qui de toutes jusqu'ici fut la plus chaleureusement applaudie par un public sans prévention.

Louis Laloy.

"COMŒDIA"
14 JANV. 1924

A Monte-Carlo

" La Tentation de la Bergère "

AUTRES ECHOS DU TEMPS JADIS

Il faut que l'on m'excuse si je ne m'applique pas à déterminer la place exacte qui appartient à Montéclair « dont les Ballets Russes ont reconstitué » *La Tentation de la Bergère*, entre Lulli et Rameau et aux côtés de Camara. C'est que je n'ai su goûter que presque inconsciemment l'attrait certain de cette partition, sauvée de l'oubli, absorbé, comme je l'étais, par la vision. Or, quand une musique aide les artistes à danser et ne nous empêche pas de voir, nous n'en demandons pas plus, nous autres *balletomanes*; cette neutralité de l'ambiance sonore nous est professionnellement préférable aux irréductibles conflits entre la scène et l'orchestre. La « vision » de la pastorale était avant tout déterminée par l'attitude du peintre de décors, M. Juan Gris. Celui-ci ne traite point sa tâche avec cette espèce de dédain amusé pour les vanités du théâtre qui semble être celui de Marie Laurencin. Il se met à l'œuvre carrément, avec une conscience artisane qui présage, peut-être, en ce survivant du cubisme le futur homme de théâtre. Il ne dispose pas quelques taches décoratives sur un fond; il construit effectivement sa maquette. Il est vrai qu'il dispose les parties plastiques avec un parti pris de roideur qui fait, qu'au lieu d'approfondir et d' « aérer » la boîte scénique, il la rétrécit. Son dédain du trompe l'œil réduit le décor à une armature assez rigide. Son esprit classique répugnant très naturellement aux charmantes et futiles libertés du style Régence — l'époque de Montéclair — il donne à Watteau Lebrun pour maître. Les colonnes-portants en faux marbre rosé et violet sont une référence aux pilastres mansardiens de la Galerie des Glaces à Versailles. Mais, ici encore, Gris réduit la grandiloquence baroque de Mansart, les encadrements des cartouches ou les profils des chapiteaux, à de formules simplifiées. Henri Béraud l'aurait, sans doute, taxé de jansénisme. Les costumes sont traités dans le même sentiment très noble, fuyant le pittoresque comme la peste, et un peu chagrin.

L'action du ballet est la simplicité même. Comme dans le jeu médiéval de Robin et Marion, le courtisan et le pâtre se disputent la bergère; chacun lui offre ses dons en deux entrées du corps de ballet; la bergère préfère les fruits et les fleurs du pastoureau aux richesses du seigneur: le Roy lui-même bénit cette union. Ce dédoublement d'une action rudimentaire permet à Gris d'opposer l'un à l'autre deux groupes homogènes quant à la tonalité et à la coupe des costumes, car notre artiste ne s'amuse pas à faire des vignettes coloriées, mais élabore des esquisses pouvant servir de patron. C'est ainsi que les paysans d'un vert froid affrontent les courtisans gris-bleu ou se mêlent à eux en un jeu de teintes unies et sévères.

La chorégraphie de Mlle Nijinska est d'un style qui n'évoque que très librement les danses du temps jadis, cérémonieux pas de menuet pour les courtisans, allègres pas de bourrée pour les paysans. Mlle Nijinska

Mlle Nemchinova

s'est refusée à une reconstitution documentaire des pas de l'époque de Pécourt qui n'aurait, je le pense comme elle, aucune véritable portée théâtrale. Mais je crois qu'une connaissance incomplète du XVIIIe siècle chorégraphique a été pour elle la cause d'une timidité extrême dans le choix des moyens. Toute la « petite batterie » était, même historiquement et sans erreur de style, à sa disposition. Montéclair n'était pas mort quand la Camargo battait ses premiers entrechats cinq. Et puisque la protagoniste, Mlle Vera Nemtchinova est admise à pousser la licence jusqu'à chausser le chausson de satin de la ballerine classique, elle aurait eu droit à une variation comportant toutes les variantes du saut et toutes les notes d'agrément de la batterie compatibles avec son lourd juponnage. M. Guerra, dans *Castor et Pollux*, à l'Opéra, en a décidé ainsi sans trahir l'esprit de Rameau. Et feu Petipa avait agi de même dans un ballet de Glazounoff, en inventant pour une « Variation du temps de Camargo », dansée sur des talons par Mme Preobrajenska, une variété infinie d'ornements et de floritures, subtile rocaille chorégraphique. Dans Montéclair aucune gradation, aucun surcroît de complexité et aussi d'intérêt pour le pas des protagonistes; ils font comme les autres: c'est une erreur.

Autre erreur pour le personnage du Roy. Il apparaît par une trappe, face au public et descend le plateau sans se départir de cette « frontalité ». Il est coiffé de tout un échafaudage qui, faute d'un manteau qu'il aurait pu jeter pour danser, fait apparaître grêle la stature pourtant bien proportionnée du beau Vilzac. Cette symétrie guindée et rectiligne de pantin figé ou d'icone byzantine n'a rien à voir avec l'amant de Mme de Montespan, gracieux souverain et non épouvantail héraldique. Et les grands changements de pieds qui enlèvent la statue vivante n'auraient pas été cocasses si on avait laissé au Roy Soleil le droit d' « épauler » ou de se déplacer obliquement. Erreur d'histoire, erreur d'esthétique. Aucune symétrie, en art, ne saurait être absolue: elle aurait figé le chef-d'œuvre. Chez les classiques les plus conséquents, Raphaël ou Ingres, c'est une légère déviation, une rupture partielle d'équilibre qui fait valoir l'harmonie symétrique de l'ensemble. De même Louis XIV, imposant ses mains sur

M. Voizichovsky
dans « La Tentation de la Bergère »
(Photo Nadia Blanc.)

les têtes des fiancés, tel un patriarche ou un évêque est une trouvaille bien ridicule. Il aurait, n'est-ce pas, embrassé la bergère et jeté sa bourse au berger.

C'est par toutes ces raisons, par certaines défaillances de culture générale ou de clairvoyance plastique, que l'opuscule, au lieu de triompher, n'a connu que la grisaille d'un appréciable succès d'estime.

Une autre œuvre vient corser cet arome du grand siècle qui est à peine perceptible dans *La Tentation*. Ce sont les entrées de ballet introduites dans la mise en scène du *Médecin malgré lui*, de Gounod, réalisée par M. Alexandre Benois. Mon célèbre compatriote sait, de Molière et de Versailles, tout ce que pourraient ignorer Gris ou Mlle Nijinska. Il utilise sa documentation, sa connaissance de la vie pittoresque et familière du temps, ce répertoire de formes architecturales ou picturales qu'il possède mieux que personne pour projeter sur la toile de fond des illustrations agrandies, des perspectives dévalantes, des pignons, vases, obélisques ou fontaines baroques. Mais la portée scénique de ce savant et savoureux pastiche nous échappe quelque peu. Et je suis enclin à croire que l' « innocence » de M. Juan Gris a plus de chance de lui ouvrir le paradis du théâtre que l'omniscience d'Alexandre Benois. On ne saurait cependant oublier l'image ravissante de Mme Tchernicheva, costumée par lui en bergère.

Trop vite rappelé à Paris par cet implacable métier qui est le nôtre, je n'ai pu assister qu'à une répétition d'orchestre des *Fâcheux*. M. Louis Laloy n'a voulu, par un scrupule exagéré, que constater, sans plus, le succès des interprètes. Il se récuse en des termes dont l'extrême cordialité envers moi me touche profondément; combien je regrette, cependant, ses réticences! La partition comporte des éléments de suggestion dynamique et plastique à laquelle de vrais danseurs ne sauraient se soustraire. Les mouvements de danse, je les avais envus latents, impatients de s'incarner, entre les portées du texte musical. Louis Laloy, plus heureux que moi, a pu assister à leur naissance. Et nous savons, au moins par lui, qu'il n'y a pas eu d'avortement et que la mère et l'enfant se portent bien.

André Levinson.

19.

27

28

PETIT MONEGASQUE
MONTE-CARLO
19 AVRIL 1924

Théâtre de Monte-Carlo

«CHOUT»

Musique de Serge Prokofieff

La compagnie de M. Serge de Diaghilew a représenté lundi soir «Chout» de Serge Prokofieff, œuvre étrange et fantasque, d'un humour violent parfois amer; d'où il se dégage cependant une indéfinissable séduction.

Il semblerait à première vue que la légende russe qui a servi d'argument à Larionow et à Prokofieff, ne se prêtât point à une transposition musicale aussi moderne. C'est une histoire très simplement divertissante:

Il y avait une fois un Bouffon. Sa femme était la Bouffonne. Le Bouffon était assis sur le poële et cherchait un tour à faire à d'autres bouffons; la Bouffonne lavait le plancher.

Enfin, il trouva, sauta du poêle et dit à la Bouffonne:

— Tout à l'heure, sept bouffons vont venir chez nous. Je te commanderai de préparer un repas. Tu refuseras et je ferai semblant de te tuer. Après je te donnerai un coup de martinet et tu ressusciteras. Et nous pourrons ainsi vendre très cher notre martinet.

Aussitôt dit, aussitôt fait. Arrivèrent les sept bouffons qui, ayant vu le miracle, achetèrent le martinet.

Les sept bouffons revinrent auprès de leurs femmes et décidèrent d'essayer le martinet. Ils tuèrent leurs femmes, puis les frappèrent. Aucune d'elles ne ressuscita.

Les sept bouffons décidèrent d'abattre le Bouffon pour leur avoir joué un tour. Celui-ci eut peur, cacha sa Bouffonne et, pour leur échapper, se déguisa lui-même en cuisinière.

Les bouffons arrivèrent en rage. Ils ne trouvèrent pas le Bouffon, mais la cuisinière leur plut. Ils l'emmenèrent voulant la garder à leur service jusqu'à ce qu'ils aient retrouvé le Bouffon.

Les sept bouffons avaient sept filles. Le temps vint de les marier.

Un riche marchand arriva avec deux marieuses pour se choisir une fiancée parmi elles. Les pères bouffons étaient très contents de cette visite. Mais le marchand choisit la cuisinière.

Le marchand emmena sa jeune femme dans la chambre à coucher. Le Bouffon-cuisinière ne savait pas comment sortir de cette situation. Il inventa qu'il se trouvait mal: «Laisse-moi sortir pour un moment par la fenêtre», dit-il au marchand, qui consentit et le fit descendre à l'aide d'un drap.

Quand il ramena le drap, il y trouva pendu une chèvre, ce qui lui fit grand' peur.

[illegible] Elle y a été prodigieuse; son jeu large, et sa mimique caricaturale sont de la plus haute bouffonnerie, c'est le cas de le dire; la bouffonne était incarnée par Vera Nemtchinova, qui y mit tous ses dons de rare intelligence et de sure observation. M. Jean Jazvinsky faisait un marchand truculent et Mlles Nemtchinova II et Savitzka, des marieuses entreprenantes.

On les fêta chaleureusement ainsi que les inénarrables bouffons: MM. Kremnew, Savitsky, Tcherkas, Lapitsky, Kochanovsky et Unger, entourés de nos exquises ballerines représentant avec séduction les femmes et les filles des bouffons.

Les étonnants décors de Larionow: «La chambre de Chout»; «Chez les bouffons»; «Chez Chout»; «Un salon (?)» «la chambre à coucher du Marchand», et le rideau, toiles d'une incontestable valeur, produisent l'effet qu'en attendait leur auteur.

M. J.

ACTION FRANÇAISE
14, 14, Rue de Rome
2 JANV. 1924 8

"Noces"—

LE CARNET DES LETTRES
DES SCIENCES ET DES ARTS

— *La Revue musicale* vient de consacrer à Igor Stravinsky son cahier du 1er décembre. MM. de Schlœzer, Cocteau, Georges- Michel, Cœuroy et Levinson étudient le musicien en lui-même, puis dans ses rapports avec nos poètes et avec la danse. Nous avons le plaisir de voir M. Levinson donner sur certaines chorégraphies, par exemple celle des *Noces*, une opinion semblable à celle qu'exprima ici même notre critique musical :

« Dans *Noces*, écrit-il, la disparate des éléments musicaux et scéniques devient divergence... Les hommes vivants (y) sont réduits au néant lugubre du mannequin. »

Le critique accuse « l'esprit géométrique » de la maîtresse de ballet, Mlle Nijinska et évoque, lui aussi, à ce sujet, les figures de championnat sportif.

M.de Schlœzer donne de la perpétuelle évolution de Stravinsky une explication plaisante à force d'être ingénieuse. Pour lui, le musicien est condamné au renouvellement par sa perfection même : « Il réalise toujours exactement ce qu'il veut et comment (*sic*) il le veut, et épuise ainsi aussitôt toutes les possibilités des procédés mis en jeu ; son style atteint immédiatement à une rigoureuse perfection et la réalisation est complète, définitive... Il lui est donc impossible de continuer dans la voie qu'il s'est ouverte... s'il ne veut pas se répéter. »

N'est-ce pas que c'est très joli ?

— L'exposition des céramiques des « Blessés de l'Atelier Lachenal », à la galerie La Boétie, 64 *bis*, rue de La Boétie, est prolongée jusqu'au samedi 5 janvier inclus.

ORION

28

PETIT MONÉGASQUE
MONTE-CARLO
19 AVRIL 1924

Théâtre de Monte-Carlo

«CHOUT»
Musique de Serge Prokofieff

La compagnie de M. Serge de Diaghilew a représenté lundi soir «Chout» de Serge Prokofieff, œuvre étrange et fantasque, d'un humour violent parfois amer; d'où il se dégage cependant une indéfinissable séduction.

Il semblerait à première vue que la légende russe qui a servi d'argument à Larionow et à Prokofieff, ne se prêtât point à une transposition musicale aussi moderne. C'est une histoire très simplement divertissante:

Il y avait une fois un Bouffon. Sa femme était la Bouffonne. Le Bouffon était assis sur le poêle et cherchait un leur à faire à d'autres bouffons; la Bouffonne lavait le plancher.

Enfin, il trouva, sauta du poêle et dit à la Bouffonne:

— Tout à l'heure, sept bouffons vont venir chez nous. Je te commanderai de peur.

Les marieuses et les serviteurs accoururent. La femme du marchand avait été transformée en chèvre! Contre ce sortilège, tous prononcèrent des paroles magiques et secouèrent tant la pauvre chèvre qu'elle en mourut.

Le marchand, inconsolable, commença l'enterrement de sa femme-chèvre. Les bouffons se moquèrent de lui, trouvant qu'il n'avait pas volé son malheur.

Tout à coup survint le Bouffon et avec lui sept soldats:

«Rendez-moi ma cuisinière! Comment avez-vous osé l'enlever de ma maison?»...

Les bouffons proposèrent de rendre la chèvre. Sur quoi, le Bouffon commanda aux soldats de les arrêter et obligea le marchand effrayé à lui payer 100 roubles pour ne pas être inquiété.

Le Bouffon et la Bouffonne s'amusèrent avec l'argent du marchand et les sept soldats avec les sept filles des bouffons.

Cette Légende russe vue au travers du cubisme de Larionow et fortement illustrée par la musique de Serge Prokofieff, musique aux rythmes amusants, aux lignes colorées et tourmentées comme le décor, grimaçante parfois comme le rire des bouffons, grouillante et preste parmi les timbres d'un orchestre audacieux, — cette Légende a trouvé ici une interprétation très intelligente.

M. Edouard Flament a dirigé cette musique comme s'il n'avait jamais fait que cela toute sa vie; et il n'a étonné aucune des personnes qui l'avaient vu conduire les «Biches» et les «Fâcheux».

Le bouffon, c'était La Nijinska. Elle y a été prodigieuse; son jeu large, et sa mimique caricaturale sont de la plus haute bouffonnerie, c'est le cas de le dire; la bouffonne était incarnée par Vera Nemtchinova, qui y mit tous ses dons de rare intelligence et de sure observation. M. Jean Jazvinsky faisait un marchand truculent et Mlles Nemtchinova II et Savitzka, des marieuses entreprenantes.

On les fêta chaleureusement ainsi que les inénarrables bouffons: MM. Kremnew, Savitsky, Tcherkas, Lapitsky, Kochanovsky et Unger, entourés de nos exquises ballerines représentant avec séduction les femmes et les filles des bouffons.

Les étonnants décors de Larionow: «La chambre de Chout»; «Chez les bouffons»; «Chez Chout»; «Un salon (?)» «la chambre à coucher du Marchand», et le rideau, toiles d'une incontestable valeur, produisent l'effet qu'en attendait leur auteur.

M. J.

ACTION FRANÇAISE
14, rue de Rome
2 JANV. 1924

Noces

LE CARNET DES LETTRES
DES SCIENCES ET DES ARTS

— *La Revue musicale* vient de consacrer à Igor Stravinsky son cahier du 1er décembre. MM. de Schloezer, Cocteau, Georges-Michel, Œuroy et Levinson étudient le musicien en lui-même, puis dans ses rapports avec nos poètes et avec la danse. Nous avons le plaisir de voir M. Levinson donner sur certaines chorégraphies, par exemple celle des *Noces*, une opinion semblable à celle qu'exprima ici même notre critique musical :

« Dans *Noces*, écrit-il, la disparate des éléments musicaux et scéniques devient divergence... Les hommes vivants (y) sont réduits au néant lugubre du mannequin. »

Le critique accuse « l'esprit géométrique » de la maîtresse de ballet, Mlle Nijinska et évoque, lui aussi, à ce sujet, les figures de championnat sportif.

M. de Schloezer donne de la perpétuelle évolution de Stravinsky une explication plaisante à force d'être ingénieuse. Pour lui, le musicien est condamné au renouvellement par sa perfection même : « Il réalise toujours exactement ce qu'il veut et comment (*sic*) il le veut, et épuise ainsi aussitôt toutes les possibilités des procédés mis en jeu ; son style atteint immédiatement à une rigoureuse perfection et la réalisation est complète, définitive... Il lui est donc impossible de continuer dans la voie qu'il s'est ouverte... s'il ne veut pas se répéter. »

N'est-ce pas que c'est très joli ?

— L'exposition des céramiques des « Blessés de l'Atelier Lachenal », à la galerie La Boétie, 64 *bis*, rue de La Boétie, est prolongée jusqu'au samedi 5 janvier inclus.

ORION

VANGUARDIA
BARCELONE
22 AVRIL 1924

Música y Teatros

Liceo

BAILES RUSOS

THAMAR

Ya era conocido de nuestro público este drama coreográfico de Leo Bakst, música de Balakireff. Apresurémonos a decir que no es de aquellos que merezcan señalarse por su excesivo relieve. Palidece al lado de otras obras bien significativas que la misma compañía Diaghilew tiene en su repertorio, y, sobre todo, al lado de otras que no se conocen aquí, y que hora sería ya que nos fueran dadas a conocer.

La reina «Thamar» (nueva Cleopatra), en medio de una fiesta incesante, atrae a los viajeros que se pierden cerca de su residencia, y después de gozar de su amor, clava con la mayor sangre fría su puñal en el pecho de los desgraciados... y vuelta a empezar.

Uno de estos cortos dramas de amor y de muerte es lo que comentan coreográfica y mímicamente los excelentes artistas rusos, pero ni la música, bien construída pero superficialmente evocativa, ni la coreografía poseen un gran interés. El decorado y vestuario son obra de ese gran maestro del color que se llama Leo Bakst.

CUENTOS RUSOS

Aparece evocada con una gran fantasía la leyenda de «Kikimora», la mujer malvada y repugnante, que se mece en una cuna de cristal y no piensa más que en preparar calamidades para la humanidad, la acompaña el gato sabio, que le lleva noticias de las tierras lejanas. Con el nexo de bailes populares del más marcado sabor ruso, aparecen los amores de la «Princesa Cisne», guardada por un enorme dragón que luego es vencido por «Bova Korolovitch». Los funerales del «Dragón», con aquellos movimientos de los grupos que semejan olas humanas, la bizarra figura de los tres gigantescos diablos, la de la bruja coja «Baba-Yaga», las varias decoraciones que sirven de fondo a la fantástica y a la vez infantil acción, son otros tantos motivos de admiración hacia una técnica que trae en sí un sello originalísimo, que presenta dilatados horizontes, nuevas posibilidades a la vista del espectador. Siempre fantástico, ásperamente, brutalmente si se quiere, pero nunca ridículo.

La música denota un fuerte temperamento creador. Es de Liadow. La coreografía, de Leonide Massine. Telón, decorado y vestuario, de Larionow.

Hay que mencionar el excelente trabajo de las bailarinas Nijinska, Tchernicheva, Chollar, Antonova, y de los bailarines Woizikowsky, Slavinsky, Wilzak, y del admirable conjunto.

CIMAROSIANA

La ingenua y graciosa música de Cimarosa ha servido de base para combinar una variada «Suite» de danzas, de estilo primer imperio, ideadas por L. Massine; y para confeccionar un suntuoso vestuario con verdaderos aciertos de forma y color, y una decoración panorámica, debidos a J. M. Sert. El todo tiene carácter de cosa amable, de atractivo ambiente.

Dió la nueva producción motivo para aplaudir intensamente la labor afiligranada de las danzarinas Tchernicheva, Doubrouska, Sokolova, Nemchinova, de los danzarines Wilzak, Woizikowsky, Doline y otros, cuya actuación fué debidamente recompensada por el público. En el conjunto se admiró una vez más la gran disciplina y precisión, flexibles empero, nunca rígidas.

Esta disciplina y compenetración observada en la escena, hubiérase deseado hallarlas siempre en la orquesta, mientras que se observaba esto sólo de vez en cuando. El maestro Flament no hay duda que es un buen músico, apto,, experto y bien impuesto, que conduce sin vacilaciones la orquesta a través de las más intrincadas dificultades, pero nos hace el efecto de no ser bastante dueño de sus nervios, atendiendo más al ritmo que a la sonoridad. Y ciertamente, la musica no es cosa despreciable en este espléndido espectáculo. Todo lo contrario. No hay duda que con mayor preparación, con mayor número de ensayos, la homogeneidad del elemento orquestal completaría la del cuadro coreográfico.

Walter

DE ...
ROTTERDAM
13 MAI 1924

TOONEEL

RUSSISCH BALLET

PéTROUCHKA.

Bij de derde vertooning te Rotterdam, op gisteravond, had vooral „Pétrouchka" de aandacht; van de drie nummers op het program toch was dit het nieuwe — herhaald werden het etherische Sylphiden-ballet, dat we nog steeds louter als danskunst konden waardeeren, en de kostelijke fragmenten uit de opera „Prins Igor", bereids naar verdiensten geprezen — maar bovendien werd het tegemoet gezien als de voor doel en streving der Parijsche artisten meest-karakteristieke praestatie, welke althans dezen keer — want het schijnt niet onmogelijk, dat wij de kunstenaars het volgend seizoen nog eens weerom zien — tot uiting zou komen.

Wij zullen post factum dit laatste niet betwisten. Wij voor ons althans hebben van dit kleurige muziekdrama der ten leven gewekte kermispoppen wel den sterksten indruk meegenomen omtrent de doorvoerbaarheid van den opzet: de innige en op één harmonieus geheel gerichte samenwerking der drie zusterkunsten.

Met de grillig bonte décors van Benois en de Vastenavondsfeer die Fokine als „architect des corps humaines" wist te beelden, was de partituur van Strowinsky volkomen gelijk gestemd.

Wel te begrijpen, dat deze muziek, die tot in de geringste onderdeelen correspondeert op het tooneel-gebeuren en daarom expresselijk is geschreven, uit haar drieëenheid gerukt een zonderlingen, om niet te zeggen een onvolledigen en onvoldoenden indruk achterlaat. Men denke zich slechts het effect van de imitatie eener rikketik-machine, een paar minuten lang, in de concertzaal, suggereerend het rad-van-avontuur dan wel het afloopen van het windwerk der poppen.

Hoe voortreffelijk werden overigens de drie mechanieke figuren gebeeld: de Pétrouchka-pop door Léon Woizikovsky, de Ballerina door Nijinska, de Moor door Nicolas Zverew. Al [illegible] de laatste ons niet steeds gelooven in zijn mechanische constructie, de beide andere gaven een creatie, die tot in de fijnste trekjes de illusie vasthield.

Pittoresk was het kakelbonte kermisbeeld met de kleurige volksdrachten en de bekende acrobatische volksdansen. Hoe pakkend schilderde telkens de muziek elke phase van deze vastenavondjolijt, het optreden van den draaiorgelman, van den bereleider enz. enz. In 't kort: het was geschilderde muziek en een muzikale schilderij.

Alweder was de schouwburg zoo goed als uitverkocht. Aan bijval ontbrak het ook niet.

* * *

In de bespreking van onzen Haagschen referent (avondblad van gisteren) werd een alinea door verkeerde correctie onleesbaar. Wij drukken haar dies nogmaals af:

Ook bij de nu vertoonde balletten ging onze bewondering weer allermeest uit naar het festijn van kleuren en lijnen. Het hoogst was dit wel in de Shéhérazade, waar de zwoelsensueele sfeer in warm en vlammend rood en blauw overheersching raak getroffen was. In het ballet „Les femmes de bonne humeur" waren het meer de détails die ieder voor zich de aandacht vroegen; al die porselein-fijne figuurtjes, al die rococco poppetjes met de gracieuse beweginkjes hadden m.i. een ander décor gevergd dan dit stadspleintje.

NIEWE ROTTERDAMSCHE COURANT
ROTTERDAM
13 MAI 1924

Russisch Ballet.

Men schrijft ons uit Amsterdam:

Pulcinella Vrijdag j.l. was eigenlijk weinig meer dan een inleiding tot het œuvre van Igor Strawinsky, zooals het in den arbeid van het Russische Ballet is opgenomen; de coup de maître kwam hedenmiddag met het vermaarde Petroejska, een coup d'essai, die indertijd volkomen slaagde en ook hier op het ontvankelijke publiek buitengewonen indruk heeft gemaakt. De samenwerking van Strawinsky en Alexandre Benois bij het ontwerpen van het scenario voor deze burleske tafereelen, de fijn gestyleerde muziek van den eerste en de fantastische décors en costumes van den laatste, daarbij de deskundige hulp op choregraphisch gebied van Michel Fokine hebben dat geheel op het gebied der schoonheid opgeleverd, dat als een model-creatie van duurzamen aard kan worden aangemerkt.

Toen in November j.l. Gabriel Pierné in het Concertgebouw eenige fragmenten uit deze muziek dirigeerde, had de uitvoering voor hen, die een en ander van de ballet-vertolkingen kenden, de bekoring eener hernieuwde kennismaking, maar de meeste toehoorders bleken eer verrast dan in staat om alles op zijn juiste waarde te schatten. Nochtans is deze voorbereidende introductie niet zonder nuttig effect geweest; want zij die de uitvoering in het concertgebouw hebben bijgewoond, zullen thans dubbel van de charmante muziek en hare ongelooflijke pregnantie hebben genoten. Daar was nu letterlijk alles raak en van beteekenis; wie Strawinsky de gave der melodie wil ontzeggen, luistere slechts naar Petroejska om tot een ander oordeel te komen. En welk een verrukkelijke doorzichtige instrumentatie, ten volle correspondeerend met hetgeen zich aan gene zijde van de orkestruimte afspeelt.

Vlot en vlug marcheerde het geheel; de moeilijkheden der changeering van het décor schenen wel te kunnen overwonnen, al zal een en ander den regisseur en zijn hulpen op dit tooneel menig benauwd oogenblik hebben bezorgd. Maar de decors van Benois zijn zeer tot hun recht gekomen; de beide cellen, die van Petroejska en van den Moor hebben door de krachtige kleuren en sterke tegenstellingen bijzonder veel indruk gemaakt.

Mme. Nijinska als Ballerina, Leon Woizikowsky als Petroejska en Nicolas Zverew als de Moor waren met Savitsky als de oude toovenaar de solisten in het veelkleurig ensemble.

Het muzikale element werd ditmaal verzorgd door het Residentie-orkest, dat met de verklanking buitengewoon veel eer heeft ingelegd. Dit is een factor geweest, welke bijzonderlijk moet worden gereleveerd.

Ter wille van de bezwaren, aan de tooneelveranderingen verbonden, werd ditmaal in afwijking met de oorspronkelijke aankondiging met Petroejska begonnen.

Daarna moest het zoetelijke Carnaval natuurlijk tegenvallen. Maar voor nieuw enthousiasme kon andermaal op het einde van den middag worden gezorgd door een herhaling van de frissche dansen uit Borodine's opera „Le Prince Igor", een schitterend besluit van de zeer geslaagde „Saison Russe".

VANGUARDIA
BARCELONE
22 AVRIL 1924

Liceo

Bailes rusos

PETROUCHKA

Es una de las más geniales creaciones musicales de Strawinsky, quien también ideó la trama de estas típicas escenas burlescas, auxiliado por Alexandre Benois; éste confeccionó el decorado y vestuario.

Son escenas de feria rusa. Una abigarrada muchedumbre toma, con sus danzas y su movilidad, parte integrante y pintoresca en la acción. Ocurre un drama entre títeres. Estos, convertidos por la magia de un charlatán en seres sensibles, se agitan y accionan. «Petruchka» ama a la «Bailarina», ésta se siente atraída por el «Moro», a quien importunan los celos de «Petruchka», y se desembaraza de él, tendiéndole inerte con un formidable tajo de su cimitarra. Puestas las cosas en su primitivo punto, demuestra el nigromante que se trata sólo de un muñeco; pero al quedar solo, observa con terror el espectro de «Petruchka» asomado sobre el barracón de la feria, amenazándole furiosa y grotescamente.

La música de «Petruchka» ha sido ya oída aquí en forma de concierto, nos ha sido posible apreciar el amargo humorismo y la inagotable travesura orquestal que encierra, pero al volverla a oir en su verdadero lugar, con el necesario complemento de la escena, se experimenta la sensación que sólo producen las obras definitivas, geniales, la de una fuerza irónica avasalladora (la ironía tiene su fuerza, y grande) de extraordinario relieve.

Actuaron deliciosamente, de manera acabadísima, León Woizikowsky (*Petruchka*), la Nijinska (*La bailarina*), y Nicolás Zverew (*El moro*), resultando verdaderos muñecos humanos.

30

Danse
Max Montaux
Fev 1924

VANGUARDIA
BARCELONE
20 AVRIL 1924

Música y Teatros

Licec

BAILES RUSOS

Inauguróse anoche la corta temporada d primavera, observándose en la amplia sal de nuestro primer coliseo el ambiente de lo grandes solemnidades, la abundancia de pú blico y el realce de exquisitas bellezas feme ninas.

Reaparecía ante nuestro público la compa ñía de Bailes Rusos de Serge Diaghilew siendo, por lo tanto, conocidos aquí alguno de los principales elementos de la misma.

Es éste un espectáculo de arte en que l música, el movimiento o danza, el decorado y la luz, forman un todo armónico y com acto, de modo que la atención del especta lor, solicitada por tantos elementos hetero géneos, pero sabiamente combinados y acu mulados, difícilmente logra disgregar y ana izar los diversos componentes de este con unto. Trataremos, no obstante, de reflejar una impresión.

Silfides

Se abre la cortina. La orquesta ha inicia lo un «preludio» de Chopin. Decoración: un claro de bosque, troncos de árboles retorci los, y a través de sus ramas, los rayos de lu na iluminan la escena. Empieza el ballet de «Silfides», sueño coreográfico de Kokine, de coración de Benoit, música de Chopin, adapta da e instrumentada por Strawinsky, Lia low, Glazunow y Taneew.

Las bailarinas enlázanse en un continuo y suave tejer y destejer formando ora guir naldas, ora grupos de apariencia escultóri ca, las delicadas ondulaciones de sus cuer pos adquieren caracteres de ensueño, el co lor blanco de sus largas gasas, cayendo en desmayo o revoloteando ligeramente, aparece con tinte inmaterial. Danzan solas Lubov Tchernicheva, la de los gestos plásticos; Vera Nemtchinova y Nijinska, que son la ligereza allada con la [illegible], colaboran ar mónicamente el bailarín Anatole Wilzac. La danza general irrumpe turbulenta para finalizar en plásticas agrupaciones que semejan blancas guirnaldas.

El sombrero de tres picos

Cuadro genuinamente español. El molinero y su esposa, juegan sabrosas burlas al co rregidor, viejo galante que aspira a los fa vores de ella, por procedimientos algo violen tos. El asunto es tomado de un cuento de Alarcón, escenificado por Martínez Sierra. La música del más ilustre, indiscutiblemente, de los maestros españoles: Manuel de Fa lla, coreografía de Massine. Telón, decorado (de un feo cubismo) y vestuario (abigarra do y violento de color), de Picassi. Interviene una cantadora, voz interior, en la persona de la ventajosamente conocida Conchita Velázquez.

La música reúne a lo más hondo y caracterí stico de la musa popular, la agilidad de una técnica espleidorosa y de exuberante otrevimiento, incontables travesuras, ironías y sorpresas de gusto strawinskiano campean a través de un tupido tejido orquestal, de fuerte colorido, dibujando con vigor los di versos caracteres. Exhálase al final triun fante la castiza Jota, cuadro lleno de vida, luz, movimiento. Rico en ritmos, algunos brutalmente gitanos.

Destácanse en lo típico de la coreografía María Dalbalcín y el agilísimo León Woizikowsky y en lo grotesco Nicolás Zverew. Es notable la compenetración de los artistas rusos con el estilo de las populares danzas andaluzas y aragonesas.

La obra interrumpida en más de una oca sión por aplausos calurosos, es ovacionada al final.

La siesta de un fauno

travieso y pícaro, admirablemente interpre tado por A. Wilzak, con su feliz combinación de color y danza; aquella bigara, ingrávida «Colombina» que evoca Vera Nemtchinova; la Tchernicheva, la Chollar, la Nijinska, Jean Jazvinsky, todos en fin dan una sensa ción de perfecta armonía dinámica, danzan lo y mimando.

Bien resuelta también la instrumentación debida a Rimsky-Korsakow, Glazunow, Lia dow y Tcherepnine. El mosáico que es la obra, queda completado con el mosáico de los colaboradores y adaptadores. Y harto felizmente.

El éxito fué enorme. Todos los espíritus cultos hallaron en este espectáculo verdade ra fruición estética.

WALTER.

PIGARO
26, Rue Drouot (IX)
9 JANV. 1924

MONTE-CARLO. — *Le Médecin malgré lui*, de Gounod, a été donné samedi à notre théâtre par les *Festivals Français* qui ont assuré à ce chef-d'œuvre de grâce et d'esprit la plus brillante des résurrections. On a longuement applaudi M. Vigneau, de l'Opéra-Comique, admirable de verve et de sûreté, dans le rôle de Sganarelle, ainsi que le reste de l'interprétation qui réunissait Mlles Ferraris, Montfort, Romanitza, MM. Ritch, Arnna, les entrées de ballets, réglées par Mme Nijinska, dans une gaieté légère et coquette, Mme Tchernicheva et M. Dolin, dans les deux premiers rôles, et l'ensemble du spectacle, dont le grand peintre Alexandre Benois avait composé les décors et les costumes, d'une magnificence lumineuse. C'est un nouveau succès à l'actif de cette entreprise intéressante, qui fait mieux aimer ici la musique française.

Maxime Girard.

Monaco.

MONTE-CARLO. — Les festivals français continuent. Ils viennent de faire revivre une œuvre charmante *Les Tentations de la Bergère*, ballet de Monteclair, l'exquis musicien français du dix-huitième siècle.

On a fort apprécié l'exquise fraicheur de la musique, la grâce raffinée des pas et des figures et la délicate harmonie de toute l'œuvre.

Nous insisterons peu sur la précision et la virtuosité des artistes dont les danses sont en tous points réussies, encore que peu classiques.

Les mouvements d'ensemble, difficiles, ont été fort bien réglés.

On a remarqué Mme Vechinova et MM. Vorzikowski, Slavinski et Juan Gris.

A la même représentation, on a également applaudi le ballet de Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, dont les deux rôles étaient dansés par Mme Sokolowa, d'assez beau caractère et par M. Dolive, jeune artiste anglais dont on se plait à dire qu'il vient de faire un début brillant. On attend avec impatience la création du ballet des *Fâcheux* de M. G. Auric.

On espère qu'il aura plus de modernisme encore que *les Biches* de M. Francis Poulenc, dont la musique a rappellé si fort celle de M. Stravinsky. Lors de la représentation de ce ballet, on a toutefois applaudi la suite de danses qu'il a suggérée à Mlle Nyjinska et surtout Mlle Vera Nemtchinova joliment aidée par le savant danseur qu'est M. Vilzac.

En effet, l'avis unanime a été que Mlle Nyjinska outrait la mécanisation de ses ébats, allant même jusqu'à déformer sa plastique. Il en est résulté une exécution agaçante, déhanchée, incolore et qui n'avait pas même le mérite d'être « un essai », puisque Murphy dans son ballet avait fort bien utilisé, lui, cette technique qui n'est qu'amusante.

DAILY MAIL
Sa... Senuer
29 DEC. 1923

NICE CARNIVAL GAIETY.

RUSSIAN BALLET.

The Russian Ballet of Monte Carlo will present an interesting programme at the Franco-Russian Gala Ball to be given in Nice next week. The items will include the National Mazurka, the Czardash, Cimarosa's "Tarantella," Tchaikovsky's "Sleeping Beauty," "The Princess and the Swan," and Liadoff's Grand Russian Dance. The artistes will include Mmes. Nijinska, Schernidrova, Nemtchinova, Dombrovska and Challar, and MM. Krenneff, Leon Woizikowski, Slavinsky and Zvereff. The ball itself promises well. Orchestras and jazz bands will play, and there will be exhibition dance interludes.

Fred Pye is holding an exhibition of his water-colours of the Riviera at the Lounge Library, 16, Rue du Maréchal Joffre. The water-colours are mostly of beauty spots at Antibes, Cagnes, and Villefranche-sur-Mer. The Lounge Library has become popular with English-speaking visitors. A welcome innovation was the serving of tea to subscribers in the reading-room.

A gala performance at the Opera House attracted a large audience when the tenor Muratore interpreted the rôle of Don José in Bizet's "Carmen." Mlle. M-L. Dubost sang the title-rôle and was applauded.

NEW-YORK HERALD
49, Av^e de l'Opéra, 49
1er MARS 1924

RUSSIAN GALA AT NICE

Stars of M. Diaghileff's Troupe to Take Part.

(Special Correspondence.)

NICE, Thursday.—The Russian Ballet of Monte Carlo is preparing a brilliant program for the Franco-Russian gala performance to be given at Nice next Thursday. Among the numbers on the program are: "National Mazurka" dance, "Ozardash" and "The Sleeping Beauty," by Tchaikowsky, and "Tarentella," by Cimarosa.

This fine program will be given by M. Diaghileff's best dancers, among them M. and Mme. Nijinska, Mmes. Tchernicheva and Dombrova and MM. Krenneff, Leon Woizikovsky, Slavinsky and Zvereff.

At the same time the ball in the hall promises to be a most fashionable one. Two orchestras and jazz bands will play throughout the night, and a vocal and choreographic intermezzo will add an artistic touch to the evening. Tickets for the ball, costing 40fr., are to be had at the Casino.

30

Danse Poetz
Mar. Montaigne
Jun 1924

Monaco.

MONTE-CARLO. — Les festivals français continuent. Ils viennent de faire revivre une œuvre charmante *Les Tentations de la Bergère*, ballet de Monteclair, l'exquis musicien français du dix-huitième siècle.

On a fort apprécié l'exquise fraicheur de la musique, la grâce raffinée des pas et des figures et la délicate harmonie de toute l'œuvre.

Nous insisterons peu sur la précision et la virtuosité des artistes dont les danses sont en tous points réussies, encore que peu classiques.

Les mouvements d'ensemble, difficiles, ont été fort bien réglés.

On a remarqué Mme Vechinova et MM. Vorzikowski, Slavinski et Juan Gris.

A la même représentation, on a également applaudi le ballet de Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, dont les deux rôles étaient dansés par Mme Sokolowa, d'assez beau caractère et par M. Dolbe, jeune artiste anglais dont on se plait à dire qu'il vient de faire un début brillant. On attend avec impatience la création du ballet des *Fâcheux* de M. G. Auric.

On espère qu'il aura plus de modernisme encore que *les Biches* de M. Francis Poulenc, dont la musique a rappellé si fort celle de M. Stravinsky. Lors de la représentation de ce ballet, on a toutefois applaudi la suite de danses qu'il a suggérée à à Mlle Nyjinska et surtout Mlle Vera Nemtchinova joliment aidée par le savant danseur qu'est M. Vilzac.

En effet, l'avis unanime a été que Mlle Nyjinska outrait la mécanisation de ses élans, allant même jusqu'à déformer sa plastique. Il en est résulté une exécution agaçante, déhanchée, incolore et qui n'avait pas même le mérite d'être « un essai », puisque Murphy dans son ballet avait fort bien utilisé, lui, cette technique qui n'est qu'amusante.

PICARD
26, Rue Drouot (IXe)
9 JANV. 1924

MONTE-CARLO. — *Le Médecin malgré lui*, de Gounod, a été donné samedi à notre théâtre par les *Festivals Français* qui ont assuré à ce chef-d'œuvre de grâce et d'esprit la plus brillante des résurrections. On a longuement applaudi M. Vigneau, de l'Opéra-Comique, admirable de verve et de sûreté, dans le rôle de Sganarelle, ainsi que le reste de l'interprétation qui réunissait Mlles Ferraris, Montfort, Romanitza, MM. Ritch, Arnna, les entrées de ballets, réglées par Mme Nijinska, dans une gaieté légère et coquette, Mme Tchernicheva et M. Dolin, dans les deux premiers rôles, et l'ensemble du spectacle, dont le grand peintre Alexandre Benois avait composé les décors et les costumes, d'une magnificence inouïe, C'est un nouveau succès à l'actif de cette entreprise intéressante, qui fait mieux aimer ici la musique française.

Maxime Girard.

DAILY MAIL
8th January 1924

NICE CARNIVAL GAIETY.

RUSSIAN BALLET.

The Russian Ballet of Monte Carlo will present an interesting programme at the Franco-Russian Gala Ball to be given in Nice next week. The items will include the National Mazurka, the Ozardash, Cimarosa's "Tarantella," Tchaikovsky's "Sleeping Beauty," "The Princess and the Swan," and Liadoff's Grand Russian Dance. The artistes will include Mmes. Nijinska, Schernidrova, Nemtchinova, Sokolova, Donbrovska and Challar, and MM. Kremneff, Leon Woizikowsky, Slavinsky and Zvereff. The ball itself promises well. Orchestras and jazz bands will play, and there will be exhibition dance interludes.

Fred Pye is holding an exhibition of his water-colours of the Riviera at the Lounge Library, 16, Rue du Maréchal Joffre. The water-colours are mostly of beauty spots at Antibes, Cagnes, and Villefranche-sur-Mer. The Lounge Library has become popular with English-speaking visitors. A welcome innovation was the serving of tea to subscribers in the reading-room.

A gala performance at the Opera House attracted a large audience when the tenor Muratore interpreted the rôle of Don José in Bizet's "Carmen." Mlle. M-L. Dubost sang the title-rôle and was applauded.

NEW-YORK HERALD
49, Av^e de l'Opéra, 49
1er MARS 1924

RUSSIAN GALA AT NICE

Stars of M. Diaghileff's Troupe to Take Part.

(*Special Correspondence.*)

NICE, Thursday.—The Russian Ballet of Monte Carlo is preparing a brilliant program for the Franco-Russian gala performance to be given at Nice next Thursday. Among the numbers on the program are: "National Mazurka" dance, "Ozardash" and "The Sleeping Beauty," by Tchaikowsky, and "Tarentella," by Cimarosa.

This fine program will be given by M. Diaghileff's best dancers, among them M. and Mme. Nijinska, Mmes. Tchernichova and Dombrowska and MM. Kremneff, Leon Woizikowsky, Slavinsky and Zvereff.

At the same time the ball in the hall promises to be a most fashionable one. Two orchestras and jazz bands will play throughout the night, and a vocal and choreographic intermezzo will add an artistic touch to the evening. Tickets for the ball, costing 40fr., are to be had at the Casino.

VANGUARDIA
BARCELONE
20 AVRIL 1924

Música y Teatros

Licee

BAILES RUSOS

Inauguróse anoche la corta temporada d primavera, observándose en la amplia sal de nuestro primer coliseo el ambiente de la grandes solemnidades, in abundancia de p blico y el realce de exquisitas bellezas fem ninas.

Reaparecia ante nuestro público la compañía de Bailes Rusos de Serge Diaghilew siendo, por lo tanto, conocidos aquí alguno de los principales elementos de la misma.

Es éste un espectáculo de arte en que l música, el movimiento o danza, el decorado y la luz, forman un todo armónico y com pacto, de modo que la atención del espectador, solicitada por tantos elementos hetero géneos, pero sabiamente combinados y acumulados, difícilmente logra disgregar y analizar los diversos componentes de este conjunto. Trataremos, no obstante, de reflejar una impresión.

Silfides

Se abre la cortina. La orquesta ha inicia lo un «preludio» de Chopin. Decoración: u claro de bosque, troncos de árboles retorci dos y a través de sus ramas, los rayos de la na iluminan la escena. Empieza el ballet de «Silfides», sueño coreográfico de Kokine, decoración de Benoit, música de Chopin, adaptada e instrumentada por Strawinsky. Liadow, Glazunow y Taneew.

Las bailarinas enlazánse en un continuo y suave tejer y destejer formando ora guirnaldas, ora grupos de apariencia escultórica, las delicadas ondulaciones de sus cuerpos adquieren caracteres de ensueño, el color blanco de sus largas gasas, cayendo en desmayo o revoloteando ligeramente, aparece con tinte inmaterial. Danzan solas Luboc Tchernicheva, la de los gestos hieráticos; Vera Nemtchinova y Nijinska, que son la ligereza aliada con la [illegible], colabora armónicamente el bailarín Anatole Wilzac. La danza general irrumpe turbulenta para finalizar en plásticas agrupaciones que semejan

La siesta de un fauno

Decoración de gran desnudez. Cuadro coreográfico de Nijinsky sobre el conocido preludio orquestal de Debussy. Contrasta por su vaguedad y sensación de somnolencia por las fulgurantes notas del «Sombrero de tres picos». Un fauno realiza torpes evoluciones alrededor de una ninfa, que al fin se escapa de sus manos dejando sólo en ellas un ténue velo. El fauno disimula su decepción dotando al leve tejido de ilusión corpórea. Exquisitamente realizado ésto coreográficamente por León Woizikowsky y Lubov Tchernicheva, secundados ambos por la plástica viviente de las seis ninfas.

Carnaval

Gomosos con fracs azules, anaranjados, púrpura, se mueven ágilmente en seguimiento de danzarinas en colores claros, sobre un fondo azul, como de sala de ilusionismo, de Leo Bakst. Aparecen en artísticas evoluciones los clásicos personajes «Colombina», «Arlequín», «Pierrot» y otros populares del famoso «Carnaval» de Schumann; «Chiarina» «Estrella», «Papillon», «Eusebio», «Panta y «Florestán» dando a aquellas geniales escenas «miignonnes» pianísticas sobre cuatro notas—representativas de las cuatro letras A S C H—una amplificación plástica y coreográfica de verdadera magnificencia.

En maravillosa kaleidoscopia saltan, giran, tejen y destejen ligeras intrigas, dejando a Pierrot la más amarga.

Sería preciso citar a todos los artistas por su exquisita intervención. Aquel «Arlequín» travieso y pícaro, admirablemente interpretado por A. Wilzak, con su feliz combinación de color y danza; aquella ligera, ingrávida «Colombina» que evoca Vera Nemtchinova; la Tchernicheva, la Chollar, la Nijinska, Jean Jazvinsky, todos en fin dan una sensación de perfecta armonía dinámica, danzando y mimando.

Bien resuelta también la instrumentación debida a Rimsky-Korsakow, Glazunow, Liadow y Tcherepnine. El mosáico que es la obra queda completado con el mosáico de los colaboradores y adaptadores. Y harto felizmente.

El éxito fué enorme. Todos los espíritus cultos hallaron en este espectáculo verdadera fruición estética.

WALTER.

Boris Schloezer

PARIS.
1924.

LE FESTIVAL FRANÇAIS DE MONTE-CARLO.

Tandis que la saison musicale à Paris se déroule cette année sans heurts, mais aussi sans surprise, et, tout en se maintenant à un niveau honorable, ne nous présente jusqu'ici aucun événement bien saillant, Monte-Carlo avec son festival français organisé par M. de Diaghileff, prend place parmi les grands centres artistiques européens.

Il n'y a qu'un an de cela, à peu près, la troupe des Ballets Russes donnait des signes non équivoques de fatigue : la décadence semblait proche ; et ce ne fut pas, je crois, sans une

certaine satisfaction secrète que la chose fut remarquée et enregistrée, car notre psychologie est encore toujours proche de celle de cet Athénien qui était fatigué d'admirer Aristide. On était en effet fatigué des succès de la compagnie de M. Diaghilelf. Il fallait autre chose ; et l'on ne voulait pas admettre que les Ballets Russes fussent capables de se rénover. Il arrive presque toujours un moment pour l'artiste où on l'oblige à vieillir, lors même qu'il se sent encore capable d'affronter la lutte. Moi aussi, je l'avoue, après la saison de 1922, après le *Renard*, après la *Princesse Aurore*, je constatais, mais avec regret, les signes avant-coureurs de la chute prochaine : c'est l'énergie qui manquait, et l'enthousiasme, qui faisait la force de la troupe. Celle-ci ne possédait d'ailleurs pas de maître de ballet, car Mme Nijinska qui assumait cet emploi, ne paraissait disposer ni de l'autorité, ni de la faculté d'invention nécessaires à son rôle.

Mais depuis les Noces, au printemps dernier, depuis les spectacles auxquels nous venons d'assister à Monte-Carlo, il faut se rendre à l'évidence : la troupe de M. Diaghilelf possède un excellent maître de ballet ; ce maître de ballet est Mme Nijinska. L'illustre compagnie a heureusement traversé une crise dangereuse et s'est ressaisie maintenant ; ces artistes qu'on avait condamnés à se cantonner dans un genre strictement limité, et qui paraissait déjà périmé, se renouvellent aujourd'hui avec une vigueur et une facilité extraordinaires. On peut certainement trouver dans l'activité actuelle de M. Diaghilelf, de ses collaborateurs, de sa troupe ample matière à critiques ; mais ils travaillent avec ferveur, ils créent, ils expérimentent et, très souvent, ils réussissent.

Le programme du Festival français comprenait trois opéras-comiques de Gounod : *le Médecin malgré lui*, *Philémon et Baucis* et *la Colombe*, l'opérette de Chabrier, l'*Education manquée* et des ballets : *Daphnis et Chloé*, l'*Après-midi d'un Faune*, *les Tentations de la Bergère* de Montéclair, *les Fâcheux* d'Auric et les *Biches* de Poulenc.

Il fut un temps où il était très élégant d'opposer, après Nietzsche, Bizet à Wagner ; mais aujourd'hui, tout le monde sait qu'on peut sans crainte se pâmer devant *Carmen* et mépriser la *Tétralogie*. On le sait même si bien, qu'il n'y a plus aucun intérêt à le faire. La suprême élégance aujourd'hui, c'est d'admirer Gounod car il y a encore une certaine originalité à proclamer le grand génie de l'auteur de *Mireille* ; mais il faut se dépêcher : demain, probablement, tout le « vulgum pecus » aura déjà suivi le mot d'ordre, et il faudra chercher encore une fois autre chose. Je n'ai nullement l'intention de me moquer des snobs : ce serait chose bien inutile, et puis, le snobisme a du bon, et si le snob n'existait pas, il faudrait l'inventer, car il accomplit une fonction sociale très importante, ne fut-ce que celle de baromètre.

Le fait d'ailleurs que le succès de telle ou telle œuvre ne dépend que de la mode du jour et du snobisme, ne doit nullement déprécier ce succès : il ne nous garantit pas sa durée, sa solidité ; mais cette garantie, qui donc nous la donnera ? N'oublions pas, d'ailleurs, que la mode n'obéit pas à tous les caprices, et que l'esprit d'imitation des snobs a ses limites. Tels mots d'ordre à notre époque trouvent de dociles admirateurs ; mais s'il venait à quelqu'un, même à Strawinsky, la fantaisie de nous imposer le style wagnérien, son geste tomberait dans le vide. Il est indéniable que nous sommes aujourd'hui à la recherche d'un style mélodique ; Gounod répond à ces aspirations, de même que Tchaïkowsky, dont le succès en France ne m'apparaît plus impossible aujourd'hui et qui commence d'ailleurs déjà à percer çà et là. Demain ce sera peut-être le tour de Donizzetti.

Ces brusques engouements, ces fluctuations de la mode ne seraient-ils pas la manifestation d'une sorte de justice immanente qui corrigerait nos jugements et nous obligerait à vérifier constamment les verdicts de l'histoire ? Il est vrai que toujours entraînés à exagérer, nous sommes prêts, dans notre enthousiasme de néophytes, à distribuer trop largement le titre de génie... Mais qu'y faire ? Ce serait d'ailleurs puéril d'espérer jamais atteindre à l'absolue justice qui fixerait définitivement le rang et la valeur de chacun. Disons-nous, en tout cas, que seuls sont capables de ressusciter ceux qui ont été en leur temps des créateurs, et que les imitateurs stériles dorment pour toujours.

J'ose donc dire sans crainte de me faire traiter de snob (cette crainte marquée avec trop d'ostentation ne serait-elle pas une sorte de hyper-snobisme ?) que j'ai pris le plus grand plaisir aux opéras-comiques de Gounod, un plaisir d'une qualité très rare, où les éléments intellectuels avaient pour le moins une part aussi grande, que l'émotion sensuelle : *Le Médecin malgré lui* et *Philémon et Baucis* sont certainement, chacun dans leur genre, de purs chefs-d'œuvre ; quant à la *Colombe*, elle contient des airs charmants, mais il faut avouer que les deux actes de cette histoire de pigeon à la casserole sont vraiment trop puérils pour nous divertir aujourd'hui.

J'admire surtout dans le *Médecin* le comique du compositeur (qu'on lui dénait toujours) et l'art avec lequel l'auteur, sans jamais tomber dans le pastiche, fait siennes certaines formules du style ancien. Plus lyrique, teinté d'une sentimentalité élégante, quelque peu conventionnelle, mais si gracieuse, *Philémon et Baucis* m'apparaît comme l'œuvre la plus parfaite de Gounod et celle où la personnalité de l'auteur s'est exprimée avec le plus de liberté, sans arrière-pensée aucune.

Les récitatifs de la *Colombe* sont dus à Francis Poulenc qui a réussi à s'assimiler parfaitement la manière de Gounod. Je n'en peux dire autant des récitatifs d'Eric Satie pour le *Médecin malgré lui* : on s'aperçoit immédiatement du décalage, et dès que l'auteur de *Socrate* se substitue à Gounod, nous nous retrouvons à notre grand étonnement sur les bords de l'Illyssus, où Sganarelle se sent naturellement quelque peu dépaysé. C'est à Darius Milhaud que j'accorderais le prix, car non seulement ses récitatifs pour l'*Education manquée* de Chabrier, cette opérette exquise, sont dans le style de Chabrier, à tel point qu'un auditeur non prévenu pourrait facilement s'y tromper, mais ils possèdent aussi une valeur mélodique intrinsèque.

L'exécution, en général, fut honorable, sans plus : ce qui manquait à ces spectacles d'opéra, c'est précisément cette homogénéité, ce parfait ensemble que nous ont présentés certains spectacles de danse. Lorsque dans le *Médecin malgré lui*, intervient un divertissement dansé,

le spectateur se trouve immédiatement transporté dans un autre monde, dans un univers où règne l'harmonie, où l'unité se réalise jusque dans les oppositions et les contrastes, où une coopération sévère règle chaque geste, chaque attitude. C'est ce que les artistes d'opéra ne peuvent comprendre : Mmes Barrientos, MM. Carmasti, de Angelis, de Paolis sont d'excellents chanteurs, mais *Philémon et Baucis* doit être « joué » ; il y règne une atmosphère très particulière (Ovide vu par Gounod à travers La Fontaine) que ces artistes n'ont pas même essayé de réaliser. Dans le *Médecin malgré lui*, seul Vigneau (Sganarelle) composa un personnage ; quant à ses partenaires — MMmes Ferraris et Montfort, MM. Ritsch et Arna, ils ne s'appliquent qu'à chanter correctement. L'*Education manquée* eut plus de chance : l'entrain de cette musique d'ailleurs est tel qui à moins d'y mettre de la mauvaise volonté, on ne peut résister à son action. Mme Ferraris et M. Ritsch, heureusement, se laissèrent gagner par la verve de Chabrier et remportèrent un succès mérité.

C'est la première fois que je vois au théâtre M. Juan Gris : il vient de faire à Monte-Carlo les décors et les costumes de la *Colombe*, de l'*Education manquée* et du ballet de Montéclair, *les Tentations de la Bergère*. Ce qui manque à cet artiste, c'est le sens ou, peut-être, l'expérience du théâtre : le décor de la *Colombe* est très réussi ; cette harmonie en gris-brun et jaune, avec la tache noire de la porte et le bleu cru du ciel, produit un excellent effet, mais n'est aucunement en rapport avec le caractère de l'action : le décor est conçu comme un tableau qui, au premier instant, nous plaît, nous intéresse, mais bientôt nous fatigue, car il prétend s'imposer à notre attention en dehors de l'œuvre. L'ensemble des gris foncés et des violets du premier tableau des *Tentations* produit le plus heureux effet ; mais le second tableau avec son pavillon jaune et bleu pâle, ses costumes vert pâle puis bleus et argent, manque son effet, précisément parce qu'il y vise trop et situe tous les détails sur le même plan.

Ce qui fait l'art d'un Alexandre Benois, c'est que ses décors, ses costumes *(le Médecin, Philémon et Baucis)* sont toujours conçus en fonction de l'œuvre ; jamais il ne se laisse entraîner à construire un décor comme un tableau, mais l'élément statique de l'œuvre est subordonné à l'action ; aussi, les costumes et les décors du *Médecin*, par exemple, ne nous frappent pas au premier abord, mais nous percevons la signification de ces formes, de ces couleurs, nous goûtons leur charme à mesure que se déroule l'action musicale, à travers l'enchaînement des gestes, des attitudes.

Dans les *Biches*, Poulenc, pour la première fois, donne la pleine mesure de son talent. Ce talent se développera encore, certainement, il deviendra plus conscient, plus réfléchi, le goût du jeune compositeur s'affinera ainsi que le sens critique, son métier se fera plus sûr, sa personnalité s'enrichira, mais cette personnalité s'affirme dès maintenant ; nous saisissons déjà ses traits essentiels, permanents, nous comprenons sa valeur et devinons ce que nous réserve son avenir. Ce qui m'a frappé tout d'abord, c'est l'extraordinaire richesse mélodique de cette musique, sa grâce exquise, sa fraîcheur. Il y a là une abondance d'idées et une facilité qui

charment et déconcertent tout à la fois ; car si notre époque aspire à un style mélodique, ses recherches demeurent bien souvent vaines. Or, voici un jeune compositeur qui trouve une délicieuse phrase mélodique de douze mesures.

« Délicieux ! » « Charmants ! » Ces qualificatifs, trop souvent employés, ont acquis aujourd'hui une signification presque péjorative, et l'on a l'air de vouloir rapetisser une œuvre en la déclarant « charmante » ou « jolie » ; mais je voudrais en l'honneur de Poulenc rétablir la valeur et la vraie signification de ces adjectifs, car un art qui nous charme vaut bien un art qui nous trouble et nous bouleverse.

Cette langue musicale, riche, alerte et facile, est-elle bien originale ? possède-t-elle une certaine personnalité ? On y distingue sans difficultés les traces d'influences étrangères : voici du Mozart et voici du Stravinsky, ceci fait songer à Pergolèse *(Pulcinella)* et cela à... Beethoven. Mais Poulenc n'est pas un imitateur ; il ne démarque pas ses aînés, car s'il prend parfois son bien où il le trouve, ce bien il se l'approprie réellement, il le fait sien. Ces éléments hétérogènes, il ne les amalgame pas à force d'habileté, il ne les dissimule pas, mais très naïvement, très sincèrement, il les fait passer à travers sa propre personnalité, et ils acquièrent ainsi tous un caractère commun, très particulier. Impossible de s'y tromper : c'est du Poulenc. Le plan tonal est presque toujours très rigoureusement marqué ; cela n'empêche nullement l'écriture harmonique de Poulenc de nous offrir des modulations inattendues et subtiles, dont l'effet de surprise est obtenu grâce à l'emploi judicieux des procédés classiques : retards, etc., et tout naturellement le rapprochement avec Mozart, avec Schubert s'imposait à mon esprit. Stravinsky et les danses négro-américaines ont marqué de leur empreinte les rythmes complexes et bondissants de Poulenc ; par contre, son orchestre me paraît posséder sa sonorité propre, très claire, très nette, mais pleine aussi et bien fournie : chacun des groupes y joue à son tour le rôle d'instrument concertant, et les tutti y sont plutôt rares. Je note entre autres l'heureux effet obtenu dès le début de l'ouverture avec la petite flûte, le cor anglais et la clarinette, l'entrée des deux trompettes au commencement de la danse des hommes, l'emploi habile des caisses claires ; l'introduction des voix (Mmes Romanitza, MM. Feuquet et Cérésol) sur un rythme martelé par les cuivres, etc.

Le sujet des *Biches* ? il n'y en a pas, je crois : des jeunes filles, des jeunes gens dansent et rient, jouent, se poursuivent, habillés d'étoffes claires, dans un décor discrètement esquissé par Marie Laurencin, qui laisse toute latitude à notre fantaisie et aux évolutions des artistes. Les robes roses des danseuses sont banales, les maillots de sport (ou de bain ?) des hommes soulignent quelque peu brutalement l'atmosphère érotique qui règne dans cette œuvre, mais la chorégraphie de Mme Nijinska rachète pleinement ces fautes de goût.

Sur la musique ingénuement sensuelle de Poulenc, Mme Nijinska a composé une série de jeux dansés — jeux amoureux, jeux puérils, qui s'enchaînent très naturellement et réalisent sur le plan chorégraphique cette même unité de style à laquelle Poulenc atteint si heureusement sur le plan sonore. Dans les *Tentations de la Bergère* de Montéclaire, Mme Nijinska ressuscite

la pure tradition classique du XVIIe siècle avec une fidélité scrupuleuse ; dans les *Biches*, ce style classique tel qu'il fut développé et enrichi par les maîtres du XIXe siècle, subit l'action des danses modernes avec leurs déhanchements si caractéristiques, leurs rythmes syncopés, leurs arrêts à contre-temps. Le style composite résultant de cette synthèse hardie possède une grande puissance d'expression et une beauté plastique toute nouvelle. Parfois cette synthèse instable se décompose et nous avons alors, d'une part, l'admirable rag-mazurka dansé par Mme Nijinska et ses deux cavaliers — d'autre part, cet Adaggietto, où triomphent les pointes de Mme Vera Nemtchinova dont l'apparition en un court veston de velours bleu, ses fines jambes gainées de blanc, est une trouvaille merveilleuse : je considérais jusqu'ici Mme Nemtchinova comme une excellente danseuse à la personnalité quelque peu effacée, mais dans cette danse candide et voluptueuse qui se fixe en attitudes d'une précision aiguë, elle se révèle soudain une artiste de premier ordre.

Des *Biches* aux *Fâcheux*, le passage s'opère sans nulle transition : il est difficile d'imaginer contraste plus frappant. L'œuvre de Georges Auric fut pour moi, je l'avoue, une révélation à laquelle ne m'avaient nullement préparé les quelques pages de ce compositeur que je connaissais jusqu'à présent, sa Sonatine par exemple. Les *Fâcheux*, j'ose le dire, m'apparaissent comme l'une des œuvres les plus significatives, les plus achevées qu'ait produite depuis la guerre la musique française. On peut ne pas aimer cette musique ; mais il est impossible de nier sa force, son originalité, sa perfection technique. Elle ne nous flatte pas, bien différente en cela de celle de Poulenc ; elle ne se livre pas facilement et exige de la part de l'auditeur un certain effort, une sorte de collaboration intime, mais sa conquête est une joie précieuse, fertile en découvertes.

L'invention mélodique de Georges Auric est moins riche que celle de Poulenc ; ses thèmes sont généralement de courte haleine et se réduisent parfois à de simples desseins rythmiques, parfois aussi, dans les *Fâcheux*, l'auteur fait quelques emprunts aux vieilles chansons françaises, mais c'est dans l'agencement de ses divers éléments, dans la marche rigoureuse et précise de cette musique, dans son élan savamment calculé que se révèlent le talent et la maîtrise du jeune compositeur dont la nature musicale me paraît s'apparenter à celle de Stravinsky. L'écriture harmonique des *Fâcheux* n'est pas exempte de quelques aigreurs polytonales, qui d'ailleurs se résolvent toujours en cadences où la tonalité principale se trouve nettement affirmée ; la structure rythmique, où règnent les mètres à trois et quatre temps, est assez uniforme. L'orchestre est quelque peu dur ; mais, grâce à l'habile équilibre des groupes, la sonorité de ces puissants ensembles où dominent souvent les cuivres, est toujours claire et pure et les teintes instrumentales sont bien tranchées. Parmi les meilleurs épisodes de cette partition d'une trame si serrée, si solide, je citerai l'Ouverture, la danse des joueurs de volant et, surtout, le lumineux Final d'une polyphonie savante mais si aisée et qui se conclut par une marche triomphale.

J'ai beaucoup aimé le décor de Braque dont les teintes jaunes semblent vivre et palpiter

sous la lumière ; mais je reprocherai à ses costumes, très jolis d'ailleurs, de laisser paraître un trop grand souci de la vérité historique : la musique d'Auric transpose complètement le style d'un Lully et appartient bien plus au XXe siècle qu'au XVIIe ; les costumes auraient dû être traités de même et subir une déformation analogue. C'est un reproche du même genre que je voudrais faire à la chorégraphie de Mme Nijinska qui abonde d'ailleurs en trouvailles exquises : la danse d'Orphise, par exemple (Mme Tchernicheva), celle du Joueur de cartes (M. Voïzikovsky) : tout en adaptant les mouvements des danses anciennes aux exigences de l'action mimée et au caractère de la musique, Mme Nijinska craint d'enfreindre trop ouvertement les traditions chorégraphiques du grand siècle ; l'exemple du compositeur aurait dû l'inciter, ainsi que le peintre, à plus d'audace.

La troupe de Diaghileff vient de s'enrichir d'un nouveau danseur, un tout jeune homme, M. Doline, qui me paraît appelé à un grand avenir : il possède déjà une bonne technique (ses bonds sont d'une facilité remarquable) et fit montre dans *Daphnis* d'une grâce et d'un sentiment poétique touchants.

Les spectacles d'opéras et de ballets furent dirigés par M. Flament, chef d'orchestre consciencieux, qui accomplit un travail extrêmement considérable, dont les résultats pourtant ne furent pas toujours heureux.

BORIS DE SCHLOEZER.

FAUST EN MÉNAGE, 1 acte d'Albert Carré. Musique de Claude Terrasse.

Claude Terrasse a eu ailleurs plus de verve : il est vrai que ce petit acte ne prétend nullement à rivaliser de bouffonnerie avec l'inoubliable *Sire de Vergy* ou les trop peu connus *Travaux d'Hercule*. L'idée de continuer, en parodie, un chef-d'œuvre classé est extrêmement périlleuse : la *Conversion d'Alceste* n'est pas ce que Courteline a fait de mieux, et je ne sache pas que personne ait jamais réalisé au théâtre la suite de *Tartuffe* telle que l'a esquissée Balzac en quelques lignes. Ici le comique musical a sa source dans l'utilisation de thèmes du *Faust* de Gounod en des situations où on ne les attend guère à moins qu'on ne les attende trop : mais le dialogue écrase la musique, et diverses coupures semblent avoir rompu l'équilibre de cette fragile bluette. La petite troupe de la Potinière y a mis tout son entrain.

CŒ.

LES CONCERTS.

2me *SONATE* pour piano et violon, de BÉLA BARTOK (Concerts de la R. M.).

Ce fut une heureuse fortune que de retrouver M. Béla Bartok au Vieux-Colombier, pour le concert réservé à la jeune musique hongroise. Comme à son précédent passage parmi nous, en avril 1922, le maître fut encore le pianiste de la séance et nous offrit une nouvelle *Sonate pour piano et violon*.

Celle-ci — la seconde — s'attarde moins encore que la première, me semble-t-il, à res-

GRANDE SAISON D'ART DE LA VIIIe OLYMPIADE

BALLETS RUSSES

DE

SERGE DE DIAGHILEW

THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

MAI-JUIN 1924

Fourrures MAX

A. LEROY

Place de la Bourse

PARIS

Présentation de la Collection chaque jour à trois heures.

MAI - JUIN - JUILLET 1924

THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Direction : Jacques HÉBERTOT

COMITÉ INTERNATIONAL OLYMPIQUE

COMITÉ OLYMPIQUE FRANÇAIS

Grande Saison d'Art

DE LA

VIIIme Olympiade

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

M. le Président de la République Française ;
de M. le Président Millerand et de Madame Millerand ;
de M. le Président du Conseil, Ministre des Affaires Étrangères ;
et de M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts,

AVEC LE CONCOURS DE L'

Association Française d'Expansion et d'Échanges Artistiques

Studio Rahma

UN BEL ENSEMBLE DE
Lucien LELONG
10, RUE MATIGNON

L'autruche met sa note d'élégance raffinée sur cette robe de lamé et la cape qui l'accompagne

Grande Saison d'Art
de la
VIIIme Olympiade

COMITÉ D'ORGANISATION

sous la Présidence d'honneur de

M. le Baron Pierre de Coubertin, Président du Comité International Olympique.

M. le Marquis de Polignac, Président.
M. le Comte Jean de Castellane, Vice-Président.
M. Gabriel Astruc, Vice-Président.
M. le Prince de Beauveau-Craon.
M. le Duc de Guiche.
M. le Comte Clary.
M. le Comte Robert de Vogüé.
M. le Vicomte de Rohan.
M. Gilbert Peycelon, Commissaire du Gouvernement.
M. Robert Brussel, Directeur de l'Association française d'Expansion et d'échanges artistiques.
M. Jacques Hébertot, Directeur des Théâtres des Champs-Elysées.

M. Auguste Mangeot, Secrétaire de la Grande Saison

COMITÉ D'HONNEUR

Son Excellence M. José Maria Quinones de Léon, Ambassadeur d'Espagne.
Son Excellence M. le Baron Gaiffier d'Hestroy, Ambassadeur de Belgique et Mme la Baronne Gaiffier d'Hestroy.
Son Excellence M. le Vicomte Ishii, Ambassadeur du Japon et Mme la Vicomtesse Ishii.
Son Excellence M. Myron T. Herrick, Ambassadeur des Etats-Unis d'Amérique.
Son Excellence M. le Baron Romano Avezzana, Ambassadeur d'Italie.
Son Excellence M. de Souza Dantas, Ambassadeur du Brésil.
Son Excellence M. le Marquis de Crewe, Ambassadeur de Grande-Bretagne et Mme la Marquise de Crewe.
M. Manuel de Peralta, ministre de Costa-Rica.
M. le Comte Balny d'Avricourt, Ministre de Monaco et Mme la Comtesse Balny d'Avricourt.
M. le Baron de Wedel Jarlsberg, Ministre de Norvège et Mme la Baronne de Wedel Jarlsberg.
M. H. A. Bernhoft, Ministre du Danemark.
M. Dunant, Ministre de Suisse et Mme Dunant.
M. le Comte Ehrensvärd, Ministre de Suède et Mme la Comtesse Ehrensvärd.
M. le Jonkheer J. Loudon, Ministre des Pays-Bas et Mme Loudon.
M. M. C. Enckell, Ministre de Finlande et Mme Enckell.
M. Jean-André d'Eichhoff, Ministre d'Autriche.
M. H. H. Cornejo, Ministre du Pérou et Mme Cornejo.

M. Stéfan Osusky, Ministre de la République Tchéco-Slovaque et Mme Osusky.
M. Tcheng Zos, Ministre de Chine et Mme Tcheng Zos.
M. Charles-Robert Pusta, Ministre d'Esthonie et Mme Pusta.
M. Olgerd Gronvald, Ministre de Lettonie et Mme Gronvald.
M. Victor Antunesco, Ministre de Roumanie et Mme Antunesco.
M. Armando Quezada, Ministre du Chili et Mme Quezada.
M. Miroslav Spalaikovitch, Ministre du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes et Mme Spalaikovitch.
M. Auguste Bonamy, Ministre d'Haïti.
M. Francisco Zayas y Alfonso, Ministre de Cuba et Mme Zayas.
M. Bogdan Monroff, Ministre de Bulgarie et Mme Monroff.
Mahmoud Fakri Pacha, Ministre d'Égypte et S. A. R. la Princesse Fouadan.
M. Antonio da Fonseca, Ministre du Portugal et Mme Juliette da Fonseca.
M. Chlapowski, Ministre de Pologne et Mme Chlapowska.
M. Alvarez de Toledo, Ministre de la République Argentine.
M. Ernest Liclère, Chargé d'Affaires du Luxembourg.
M. Rafael Cabrera, Chargé d'Affaires du Mexique et Mme Cabrera.
M. Luis Saavedra, Chargé d'Affaires de la République d'Uruguay et Mme Saavedra.
M. Paul de Hevesy, Chargé d'Affaires de la Hongrie.
Duc et Duchesse d'Albe.
Princesse Pierre d'Arenberg.
M. et Mme Vincent Astor.
M. Léon Barzin.
Colonel et Mme Jacques Balsan.
M. et Mme Louis Barthou.
Prince et Princesse Bassiano.
Comte et Comtesse Etienne de Beaumont.
Prince et Princesse de Beauvau-Craon.
Comtesse de Behague.
M. et Mme Jean A. de Beistegui.
M. et Mme Camille Bellaigue.
M. et Mme Otto Bernberg.
M. Walther Berry.
Duc et Duchesse de Bisaccia.
M. et Mme Willy Blumenthal.
Comte et Comtesse Bonin-Longare.
Marquis et Marquise du Bourg de Bozas.
Duc et Duchesse de Brogliе.
Duc et Duchesse de Camastra.
Prince et Princesse P. de Caraman-Chimay.
Duc et Duchesse des Cars.
Marquis de Castellane.
Comte et Comtesse Jean de Castellane.
Comte et Comtesse Stanislas de Castellane.
Comte et Comtesse Aynard de Chabrillan.
Comtesse A. de Chevigné.
Comte et Comtesse Clary.
Mme Clark.
M. et Mme André Citroën.
Duchesse de Clermont-Tonnerre.
Lady Cunard.
M. et Mme Dal Piaz.
Earl and Countess of Derby.
M. Emile Deutsch de la Meurthe.
Duc et Duchesse de Doudeauville.
M. et Mme Paul Dupuy.
M. et Mme Adrien Fauchère-Magnan.
Comte et Comtesse de Fels.
Marquis et Marquise de Flers.
Mme de Gasza.
Marquis et Marquise de Genay.
Duc et Duchesse de Gramont.
Earl and Countess of Granard.
Comte et Comtesse Greffulhe.
Duc et Duchesse de Guiche.
Vicomte Emmanuel d'Harcourt.
M. et Mme Hasard.
M. Georges Heine.
M. et Mme Parmley Herrick.
M. et Mme Georges Hubbert.
Baron et Baronne Hottinguer.
M. James H. Hyde.
M. et Mme Larivière.
Comte et Comtesse Gabriel de la Rochefoucauld.
Princesse de la Tour d'Auvergne Lauraguais.
Duchesse de la Trémoille.
M. et Mme Pierre Lebaudy.
M. et Mme Paul Leidelin.
M. et Mme Georges Leguen.
Marquis de Lubersac.
Marquis et Marquise de Ludre-Frolois.
M. et Mme Georges Mendel.
Duc et Duchesse de Mouchy.
Comte et Comtesse Bertrand de Mun.
Comtesse M.-M. de Mun.
M. et Mme Charly Munn.
Lt.-Col. Prince et Princesse Murat.
Comtesse Joachim Murat.
Princesse Lucien Murat.
Comte Etienne de Nalèche.
Marquis et Marquise de Noailles.
Princesse Palffy.
Marquis et Marquise de Paris.
M. et Mme Henry Pate.
M. Picaud.
Princesse de Pois.
Princesse Henri de Polignac.
Marquis et Marquise de Polignac.
M. et Mme Cole Porter.
Comte Pourtalès.
Prince et Princesse Léon Radziwill.
M. et Mme Henri de Régnier.
M. et Mme Louis Revault.
Vicomte et Vicomtesse de Rohan.
Comte et Comtesse de Rohan-Chabot.
Baron et Baronne Edouard de Rothschild.
Baron et Baronne Henri de Rothschild.
Baron et Baronne Maurice de Rothschild.
Baron et Baronne Robert de Rothschild.
Marquis et Marquise de Santo Raibl.
Comte et Comtesse de San-Martino.
M. et Mme Francis de Santa-Suarez.
M. et Mme Eugène Schneider.
M. et Mme Ed. Sommier.
Princesse Soutzo.
Comte et Comtesse Robert de Vogüé.
M. et Mme Guy de Wendel.
M. et Mme Maurice de Wendel.
M. et Mme Sheldon Whitehouse.
M. et Mme de Wicheld.

GRANDE SAISON DE LA VIIIe OLYMPIADE

XVIIme SAISON DE M. SERGE DE DIAGHILEW

sous le Haut Patronage de

LL. AA. SS. la PRINCESSE HEREDITAIRE et le PRINCE PIERRE de MONACO

BALLETS RUSSES

DE MONTE-CARLO

CRÉATIONS

LE TRAIN BLEU

Ballet en un acte

Scénario de Jean COCTEAU
Musique de Darius MILHAUD
Costumes de CHANEL
Décors de H. LAURENS

LES BICHES

Ballet en un acte

Musique de Francis POULENC
Chorégraphie de LA NIJINSKA
Rideau, Décors et Costumes de Marie LAURENCIN

LES FACHEUX

Ballet en un acte de B. KOCHNO d'après Molière

Musique de Georges AURIC
Chorégraphie de LA NIJINSKA
Rideau, Décors et Costumes de Georges BRAQUE

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Saynète

Musique d'Emmanuel CHABRIER
Décors et Costumes de Juan GRIS

LES TENTATIONS de la BERGÈRE ou L'AMOUR VAINQUEUR

Ballet en un acte

Musique de MONTECLAIR (1666-1737). — Chorégraphie de LA NIJINSKA
Rideau, Décors et Costumes de Juan GRIS

RÉPERTOIRE

PETROUCHKA

Scènes burlesques en 4 tableaux de MM.
Igor STRAVINSKY et Alexandre BENOIS
Musique d'Igor STRAVINSKY
Scènes et danses de Michel FOKINE
Décors et Costumes de M. Alexandre BENOIS

NOCES

Scènes chorégraphiques russes en 4 tableaux
Paroles et musique de Igor STRAVINSKY
Chorégraphie de LA NIJINSKA
Décors et Costumes de Mlle N. GONTCHAROVA

PARADE

Ballet réaliste en un acte de Jean COCTEAU
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Rideau, Décors et Costumes de PICASSO
Musique d'Eric SATIE

LE SACRE DU PRINTEMPS

Tableaux de la Russie paienne
de Igor STRAVINSKY et Nicolas ROERICH
Musique d'Igor STRAVINSKY
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Décor et Costumes de Nicolas ROERICH

PULCINELLA

Ballet avec chant en un tableau
Musique d'Igor STRAVINSKY
d'après Giambattista PERGOLESI
Chorégraphie de Léonide MASSINE
Décor et Costumes de PICASSO

CIMAROSIANA

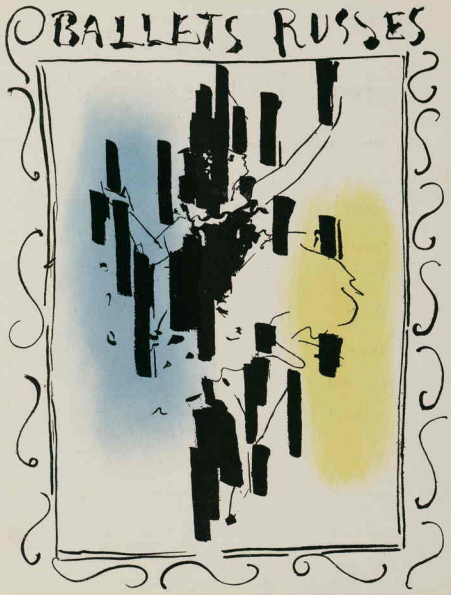
Musique de CIMAROSA
Chorégraphie de Léonide MASSINE

Le Rideau des Ballets Russes est de PICASSO

CALENDRIER
des Ballets Russes
DE MONTE-CARLO

Lundi	**26 Mai**	Grand gala : *Les Tentations de la Bergère — Les Biches — Noces.*
Mercredi	**4 Juin**	*Petrouchka — Les Fâcheux — Noces.*
Vendredi	**6** »	*Les Tentations de la Bergère — Les Biches — Pulcinella.*
Mercredi	**11** »	*Noces — Les Biches — Danses du Prince Igor.*
Vendredi	**13** »	*Une Éducation manquée — Les Fâcheux — Le Sacre du Printemps.*
Vendredi	**20** »	Grand gala de charité : *Une Éducation manquée — Le Train bleu — Petrouchka.*
Dimanche	**22** »	Festival de musique française : *Parade — Les Fâcheux — Le Train bleu — Les Biches.*
Mercredi	**25** »	*Pulcinella — Les Biches — Noces.*
Vendredi	**27** »	*Cimarosiana — Parade — Le Train bleu — Les Tentations de la Bergère.*
Samedi	**28** »	Festival Stravinsky : *Le Sacre du Printemps — Pulcinella — Noces.*
Dimanche	**29** »	*Une Éducation manquée — Les Fâcheux — Cimarosiana — Petrouchka.*
Lundi	**30** »	*Les Tentations de la Bergère — Le Train bleu — Noces.*

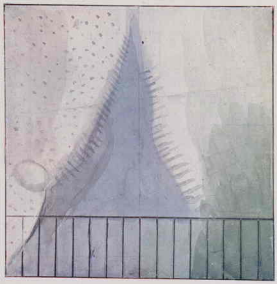
Les Dessins de la Couverture et du Programme sont de PICASSO



LA NIJINSKA DANS "LES BICHES"

PHOTO NUMA BLANC

K



DESSIN POUR LE DÉCOR

COIFFURE

"LES BICHES"

MARIE LAURENCIN

L

DESSIN POUR LE RIDEAU

"LES BICHES"

COSTUMES

MARIE LAURENCIN

DARIUS MILHAUD ET JEAN COCTEAU
PHOTO HANA

GEORGES AURIC

FRANCIS POULENC

PHOTOS WALERY

VERA NEMCHINOVA DANS " LES TENTATIONS DE LA BERGÈRE "

PHOTO NUMA BLANC

LYDIA SOKOLOVA DANS " LE SACRE DU PRINTEMPS "

PHOTO CHOUMOFF

LÉON WOIZIKOVSKY

PHOTO NUMA BLANC

Vendredi 20 Juin, 1924, à 21 heures

GRAND GALA DE CHARITÉ

I.

UNE EDUCATION MANQUÉE

Sayète en un acte de E. LE TERRIER et A. VANLOO

Musique de E. CHABRIER

Récitatifs de Darius MILHAUD

Décor et costumes de JUAN GRIS

Mise en scène de Georges WAGUE

CONTRAN DE BOISMASSIF ..... Mme GENEVIEVE VIX

HELENE DE LA CERISAIE ..... Mlle INES FERRARIS

MAITRE PAUSANIAS ..... M. DANIEL VIGNEAU

Orchestre sous la direction de M. ANDRE MESSAGER

ENOCH et Cie, éditeurs

II.

LE TRAIN BLEU

CREATION

Opérette dansée en un acte

Scénario de Jean COCTEAU
Musique de Darius MILHAUD
Chorégraphie de LA NIJINSKA
Costumes de CHANEL
Décors de H. LAURENS

La scène se passe sur une plage en 1924.

LA CHAMPIONNE DE TENNIS	Mme NIJINSKA
PERLOUSE	Lydia SOKOLOVA
BEAU GOSSE	MM. Antoine DOLINE
LE JOUEUR DE GOLF	Léon WOIZIKOVSKY

LES POULES :

Mmes CHOLLAR, DEVALOIS, DOUBROVSKA, ALLANOVA, MAIKERSKA, NIKITINA I, CHAMIE, SOUMAROKOVA I, ZALEVSKA, COXON, KOMAROVA, KRASOVSKA, NIKITINA II, SOUMAROKOVA II, ROSENSTEIN, NEMTCHINOVA.

LES GIGOLOS :

MM. ZVEREW, SLAVINSKY, SLAVINSKY, FEDOROW, PAVLOW, TCHERKAS, LIFAR, LAPITSKY, SAVITSKY, NIKITINE, SINGAEVSKY, KOCHANOVSKY, MICHAILOW, HOYER.

ooo

Orchestre sous la direction de M. André MESSAGER

III.

PÉTROUCHKA

Scènes burlesques en quatre tableaux
Livret de Igor STRAVINSKY et Alexandre BENOIS

Musique de **Igor STRAVINSKY**
Scènes et danses composées et réglées par **Michel FOKINE**
Décors et costumes dessinés par **Alexandre BENOIS**

LA BALLERINE	LA NIJINSKA
PETROUCHKA	MM. Léon WOIZIKOVSKY
LE MAURE	Nicolas ZVEREW
LE VIEUX CHARLATAN	MM. SAVITSKY
LA NOURRICE PRINCIPALE	Mme LUBOV TCHERNICHEVA

LES NOURRICES :

Mmes DOUBROVSKA, NIKITINA, ALLANOVA, KOMAROVA, SOUMAROKOVA, NIKITINA II, NEMTCHINOVA, KRASOVSKA.

LES COCHERS :

MM JAZVINSKY, PAVLOW, FEDOROW, HOYER, SINGAEVSKY.

LE MARCHAND FETARD :
M. GRIGORIEFF.

LES PALEFRENIERS :
MM. KREMNEW, SLAVINSKY.

LES TZIGANES :
Mmes SCHOLLAR, MAIKERSKA

LES DANSEUSES DE RUE :
Mmes ZALEVSKA, CHAMIE.

PREMIER JOUEUR D'ORGUE :
M. KOHANOVSKY.

SECOND JOUEUR D'ORGUE :
M. HOYER II.

LE COMPERE DE LA FOIRE :
M. UNGER.

LE MONTREUR DE LUNETTES :
M. LIFAR.

MASQUES ET TRAVESTIS :
MM. MICHAILOW, LIFAR, HOYER II, LAPITSKY, KOHANOVSKY, NIKITINE.

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

Orchestre sous la direction de M. **Pierre MONTEUX**
Le piano sera tenu par M. Maurice FAURE
Régisseur général : Serge GRIGORIEFF

ARGUMENT

"PÉTROUCHKA"

I. — *L'action se passe à Saint-Pétersbourg, sur la place de l'Amirauté, en 1830.*

Journée ensoleillée d'hiver. A gauche, une grande baraque avec un balcon pour le « Bied » (Compère de la foire). Au milieu de la scène, le petit théâtre du charlatan ; à droite, des échoppes de marchés et un montreur de vues d'optique. Foule de promeneurs sur la scène, gens du peuple, gens du monde, des groupes d'ivrognes embrassés ; des enfants entourent la boîte d'optique ; les femmes se pressent autour des échoppes.

Au milieu des réjouissances de la semaine grasse, un vieux charlatan, à l'aspect oriental, produit devant le public ébahi des poupées animées, Pétrouchka, la Ballerine et le Maure, lesquels exécutent une danse effrénée.

II. — *La cellule de Pétrouchka. Ses murs en carton sont peints en noir avec des étoiles et la demi-lune. Sur un des murs de la cellule le portrait renfrogné du charlatan.*

La magie du Charlatan leur a communiqué tous les sentiments et les passions humaines. C'est Pétrouchka qui en est doué plus que les autres. Aussi souffre-t-il davantage que la Ballerine et le Maure. C'est avec amertume qu'il ressent la cruauté du Charlatan, son esclavage, son exclusion de la vie commune, sa laideur et son aspect ridicule. Il cherche à trouver une consolation dans l'amour de la ballerine et il est sur le point de croire à son succès. Mais la boîte le fait, n'étant qu'effrayée par ses manières bizarres.

III. — *La cellule du Maure. Papier peint à dessins de palmes vertes et de fruits fantastiques sur fond rouge. Le Maure, en costume d'une grande richesse, est couché sur un sofa très bas et long avec une noix de coco.*

L'existence du Maure est toute différente. Il est bête et méchant, mais son aspect somptueux séduit la ballerine, qui tâche de le captiver par tous les moyens, ce qui lui réussit enfin. Juste au moment de la scène d'amour, arrive Pétrouchka furieux de jalousie, mais le Maure a vite fait de le mettre à la porte.

IV. — *Le même décor qu'au premier tableau. Vers la fin, effet du soir avancé. A l'apparition des masques, des feux de bengale sont allumés dans la coulisse. Au moment de la mort de Pétrouchka, il neige et l'obscurité devient plus intense.*

La fête de la semaine grasse est à son comble. Un marchand fêtard accompagné de chanteuses tziganes distribue à la foule des poignées de billets de banque. Des cochers dansent avec des nourrices ; arrive un montreur d'ours avec sa bête et finalement une bande de masques emmène tout le monde dans un tourbillon endiablé. Tout d'un coup, des cris partent du petit théâtre du charlatan. La rivalité entre le Maure et Pétrouchka finit par prendre un tour tragique. Les poupées animées s'échappent du théâtre en courant et le Maure assomme Pétrouchka d'un coup de sabre. Pétrouchka, misérable, meurt sur la neige, entouré de la foule en fête. Le charlatan, qu'un policier est allé quérir d'empresse de tranquilliser tout le monde et sous ses mains Pétrouchka redevient poupée. Il prie ceux qui l'entourent de s'assurer que la tête est en bois, et que le corps est rempli de son.

La foule se disperse. Le charlatan, resté seul aperçoit à sa grande terreur, au-dessus du petit théâtre, le spectre de Pétrouchka qui le menace et fait des grimaces de moquerie à tous ceux que le charlatan a bernés.

LUBOV TCHERNICHEVA ET ANTOINE DOLINE DANS " LES FACHEUX "

PHOTO NUMA BLANC

THADÉE SLAVINSKY
DANS " LES FACHEUX "

ANATOLE WILTZAK ET LUDMILLA SCHOLLAR
DANS " LES FACHEUX "

PHOTOS NUMA BLANC

FELIA DOUBROVSKA
DANS " LES BICHES "

NICOLAS ZVEREW
DANS " PARADE "

COSTUMES

OFFRANDES A LA BERGÈRE

" LES TENTATIONS DE LA BERGÈRE ou L'AMOUR VAINQUEUR " JUAN GRIS

" LES FACHEUX " G. BRAQUE

ALICE NIKITINA DANS " LES FACHEUX "
PHOTO ALBIN

DEVALOIS DANS " LES BICHES "

DOROTHÉE COXON DANS "CIMAROSIANA"

PHOTOS NUMA BLANC

Emmanuel CHABRIER
par Manet.

MARCEL CIAMPI

QUI VIENT D'OBTENIR DE BRILLANTS SUCCÈS EN FRANCE
ET A L'ÉTRANGER AU COURS DE CETTE SAISON

PIANO GAVEAU

GRANDE SAISON D'ART DE LA VIIIe OLYMPIADE

THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Direction Jacques HÉBERTOT

CALENDRIER DU MOIS DE JUIN

D.	1	Opéra de Vienne. *Les Noces de Figaro*	L.	16	Festival Mozart (Hors série).
L.	2	» » *Don Juan.*	M.	17	Festival Mozart (Hors série).
M.	3	Cycle Beethoven-Damrosch.	M.	18	Récital Paderewski (matinée).
M.	4	Ballets Russes.			» *Les Burgraves* (Hors série) soirée.
J.	5	Festival Mozart (Hors série).	J.	19	Festival Mozart (Hors série).
V.	6	Ballets Russes.	V.	20	Ballets Russes.
S.	7	Festival Mozart (Hors série).	S.	21	Festival Mozart (Hors série).
D.	8	Festival Mozart (Hors série).	D.	22	Ballets Russes.
L.	9	Festival Mozart (Hors série).			» *Les Burgraves* (Matinée. Hors série).
M.	10	Concert Mozart (Hors série).	L.	23	Festival Mozart (Hors série).
M.	11	Ballets Russes.	M.	24	»
J.	12	Festival Mozart (Hors série).	M.	25	Ballets Russes.
V.	13	Ballets Russes.	J.	26	*Les Burgraves* (Hors série).
S.	14	Festival Mozart (Hors série).	V.	27	Ballets Russes.
	»	Chœurs de Leeds (matinée).	S.	28	Ballets Russes.
D	15	Chœurs de Leeds.	D.	29	Ballets Russes.
			L.	30	Ballets Russes.

Ce programme est édité par M. A. Mangeot, Secrétaire de la Grande Saison d'Art de la VIIIe Olympiade.

Les grands Artistes tels que MM.

VINCENT D'INDY - PH. GAUBERT - GÉMIER - CORTOT
THIBAUD - HEIFETZ - PANZERA - Mc. CORMACK, etc...

ont confié la reproduction de leur voix et de leur jeu à la

Compagnie Française du Gramophone

"LA VOIX DE SON MAITRE"

qui met en vente la SYMPHONIE N° 9 de BEETHOVEN, reproduite intégralement.

ALLEZ ENTENDRE TOUS CES DISQUES EN LES SALONS DU GRAMOPHONE :

6, Rue Édouard VII, PARIS — **6, Boulevard des Italiens, PARIS**

15, Rue Noailles, MARSEILLE — **34, Allées de Tourny, BORDEAUX**

Renseign^ts et adresses des revendeurs : **Cie FRANÇAISE du GRAMOPHONE**, 115, boul. Richard-Lenoir, Paris-11e

En sortant et avant d'aller au Théâtre des Champs-Elysées
ALLEZ

"chez Francis Grill room"

Dîners - - Soupers

7, Place de l'Alma
(1, Avenue Montaigne
et 2, Avenue George V)
Élysées 79-11

CE PROGRAMME EST ÉDITÉ PAR
M. A. MANGEOT, SECRÉTAIRE DE
LA GRANDE SAISON D'ART DE
... LA VIIIme OLYMPIADE ...

« COMŒDIA »
25 MAI 1924

Le Carnet d'Aladin

"Les Dieux et les Biches" devant les Princes de Monaco

Samedi. — Rien ne nous devrait plaire davantage que le courage qui dédaigne la banalité. Pour moi qui cherche à m'instruire d'heure en heure aux spectacles de la vie sans souci d'étiquette ou de snobisme, je ne connais pas, en art, d'ennemis ou de concurrence, quand l'art atteint la Beauté. Si je me bats chaque soir pour défendre M. Tzara, c'est qu'il me plaît de me battre!

Hier encore, chez la baronne Henri de Rothschild, j'ai croisé le fer, le matin j'avais rompu des lances avec André de Fouquières, je suis prêt à continuer. Ne suffit-il pas en effet de l'apparition d'un manteau rouge dans un rayon réglé par Loïe Fuller pour goûter un plaisir des yeux et peut-être un plaisir d'esprit. Notre défaut n'est pas de chercher l'impossible, c'est de pas savoir extraire la paillette d'or de la masse mouvante des sables... Personne ne m'empêchera de garder une jeunesse de cœur qui s'accommode des nouveautés, une indépendance qui s'accorde avec l'audace. Je vais vous parler aujourd'hui de M. de Diaghilew, poète, créateur et animateur. Je le ferai avec d'autant plus de feu que ma plume n'est pas à vendre et que M. de Diaghilew le sait. Mais j'admire ce prodigieux homme. Il a haussé Nijinsky jusqu'au sommeil des Dieux, il a réveillé à travers le monde les sylphes, les elfes et les bacchantes, il a transformé des fortunes en impressions éternelles et, jamais rassasié, jamais lassé, jamais battu, il continue d'aider à sauver la danse et de ne vivre que pour elle. D'autres vous parleront du programme des nouveaux ballets russes. Je veux simplement, pour ma part, vous dire ce que j'ai vu. Diaghilew m'avait donné rendez-vous sur la scène de Mogador où sa troupe répétait. Il avait convié en même temps Leurs Altesses la jeune princesse et le prince de Monaco et quelques personnalités des plus agréables: la princesse de Polignac, la duchesse d'Ayen, la marquise de Ganay, lord Berners, M. et Mme Picasso, le petit Picasso, haut comme le petit Poucet mais plus blond; Auric, Darius Milhaud, Poulenc et Beaudu. Si Picasso, peintre, peut être jaloux du chef-d'œuvre qu'a mis au monde Picasso papa avec l'aide de sa charmante femme, Francis Poulenc peut être jaloux de la façon dont les biches de M. de Diaghilew dansent *Les Biches* de M. Poulenc. C'est la perfection. La répétition commença à trois heures. Leurs Altesse la princesse et le prince firent comme nous et s'accommodèrent avec bonne humeur de chaises boiteuses et, comme dossier, de l'appui du rideau de fer. Il restait au fond de la scène, dans un coin, un morceau de décor de *Lysistrata* et, tout autour, heureusement, des portants, des accessoires, des banquettes et des tapis. Picasso junior, protégé d'un côté par le prince et de l'autre par sa maman, ouvrait des yeux éblouis et disait des choses définitives en croquant du chocolat. Poulenc conseillait la pianiste et la dirigeait dans l'interprétation de sa partition tandis que, partagé de gauche à droite entre la marquise de Ganay et la princesse de Polignac, Darius Milhaud mettait en discours l'essentiel!

— Papa, demanda le petit Picasso en s'apercevant que la Nijinska égalait les papillons, est-ce qu'elle va s'envoler, la dame?...

⁂

La Nijinska porte en elle un secret. Après le mouvement aérien des quarante jeunes filles allant et courant, quand les trois danseurs ardents sont passés dans leur ronde où devant leur fuite la Nijinska part!.... La cigarette qu'elle tient aux lèvres ne la quitte pas. Au contraire, elle se sert du nuage léger qu'elle jette au vent comme d'un repère, et, bondissant ou tournant en riant, elle mesure la prodigieuse allure de sa course et de sa pensée à la lenteur du sillage parfumé.

Doline, astre naissant qui rêve toujours, bondit en continuant de rêver. Il a, en caleçon noir, l'allure d'un baigneur florentin exilé à Venise et qui danserait pour le plaisir d'attraper des hirondelles!... Que les pigeons de la place Saint-Marc doivent lui sembler lourds! M. de Diaghilew ajuste son monocle et le suit des yeux, en frappant du pied le parquet pour scander son vol. Et Nijinska allume une autre cigarette.

⁂

Cette troupe, d'ailleurs, est remarquable. La fatigue ne compte pas. Les difficultés non plus. Un lien brûlant en fait une divinité aux cent formes dont les parcelles ne se séparent que pour donner aux mouvements qu'elles composent la forme qu'ont dictées les muses. Le mouvement achevé, la musique éteinte, elles se rejoignent, elles se retrouvent, par groupes et par gerbes. On sent que pour ces jeunes femmes, pour ces hommes, une seule chose au monde existe: la danse! Cet amour de la danse et de la beauté, cet amour du rythme et de l'audace dont M. de Diaghilew a nourri Nijinsky, Massine, Itzikovski, Doline et d'autres encore, tous ses élèves le partagent.

Picasso junior, qui continuait de se sentir bien assis sur les genoux de sa mère, content du spectacle et émerveillé d'avoir dans les mains tant de chocolats, demanda à la princesse de Monaco si elle en voulait un peu.

⁂

Darius Milhaud ressemble à un révérend père qui se serait échappé du couvent par la sortie interdite en emportant dans une musette tous les parfums du jardin! Il cache sa jeunesse d'idées sous une sagesse de trappiste.

Poulenc est plus gai. Auric plus débonnaire. Tandis que Doline dansait, je m'émerveillais également du spectacle que formait un groupe au repos. La répétition du ballet des *Biches* étant terminée et celle du *Train Bleu* près de finir, une dizaine de jeunes femmes en robe courte et noire formaient le cercle, couchées en long autour d'un danseur imberbe étudiant une attitude. Il demandait, dans sa langue natale harmonieuse et veloutée:

— Est-ce cela, petites sœurs, dites-moi?

Et l'une de rire, l'autre de sourire, l'autre de lever les mains vers l'enfant dont les bras nus s'ouvraient en croix sur le décor. Les femmes, insouciantes ou non, le conseillaient.

Et lui, nouveau serviteur d'un art immortel porté par la volonté d'un seul homme à sa plus mouvante expression, il semblait imaginer pour son compte, pour leur regard, pour sa Patrie, une forme pure et divine à la torture de l'exil!

Pierre-Plessis.

34

1924

Première au théâtre des Champs-Élysées

LES BALLETS RUSSES

Leurs Altesses Sérénissimes la princesse héréditaire et le prince Pierre de Monaco ayant bien voulu s'intéresser aux *Ballets russes de Monte-Carlo* et leur accorder leur haut patronage, nous avons eu, hier, un grand gala (le fauteuil 100 francs), donné avec le concours du Comité olympique français et de l' « Association française d'expansion et d'échanges artistiques », à l'occasion de la grande saison de la 8e Olympiade et de la 16e saison de M. Serge de Diaghilew.

Ces quelques explications, en somme assez simples, suffiront à vous faire entrevoir quelle salle magnifique, composée de toutes les misères élégantes et des richesses parfois sans grâce de Paris, s'offrit aux yeux extasiés des quelques danseurs qui figuraient sur le théâtre. Le coup d'œil, vu de la scène, devait être féerique. Malheureusement, c'est du coup d'œil, vu de la salle, que je dois rendre compte et j'avoue qu'il me parut moins brillant.

Que nous sommes loin de cette invasion barbare et splendide des premiers ballets russes, de cette horde colorée et sauvagement entraînée qui déferla, quelques années avant la guerre, sur Paris, aux sons d'une musique russe inoubliable et qui nous révéla tant de chefs-d'œuvre! A force de traîner aux quatre coins du monde, la troupe disloquée et cent fois reformée des danseurs russes s'est peu à peu civilisée et ce sont presque des sauvages en jaquette et en chapeau haut, des sauvages de music-hall, que l'on nous présente aujourd'hui. Oui, certes, l'ensemble est toujours surprenant d'harmonie, certaines attitudes détonnent une grâce inouïe, mais le choix des scénarios et celui des livrets révèlent une douloureuse déséquence.

On a cette impression très nette, aujourd'hui, qu'une catastrophe mondiale, une sorte de déluge universel sépare le monde nouveau du monde ancien. Quelques survivants ont conservé le souvenir des arts d'autrefois et des littératures anciennes, de vagues réminiscences musicales des époques disparues subsistent dans certains cerveaux. Nous reconnaissons, dans les ruines, des fragments de thèmes anciens, de romances, de danses ou d'opéras. A vrai dire, je crois bien que ce déluge universel fut une vague immense d'ignorance qui submergea les générations nouvelles et que celles-ci, trois années, qui suppriment des coureurs cyclistes d'autrefois, bondissent par instant sur la scène et leur entrée est soulignée par une pyrrhique de foire assez burlesque qui donne l'impression de ce que nous pouvons attendre des luttes olympiques. Des dames en rose, les biches sans doute, sont assises sur un immense canapé bleu, puis font mille agaceries aux trois cyclistes farouches. Comme ils pourraient se laisser tenter, ce qui serait mauvais pour l'entraînement, de l'orchestre s'élève un chœur de messieurs en habit, les managers sans doute, qui chantent avec conviction des vers de mirliton où l'on croit discerner quelques sages conseils olympiques. Puis la Nijinska, habillée en divette de music-hall américain, vient esquisser quelques fox-trots et cela suffit pour faire sauter, comme des grenouilles placées sur une plaque de fer rougi, nos trois cyclistes enthousiasmés. Moins enthousiastes cependant que par une longue et jolie dame en corset bleu et aux jambes nues qui marche sur les pointes avec beaucoup d'habileté, comme une poupée mécanique, danse à ravir et se fait emporter dans la coulisse par un des trois cyclistes, ce qui déchaîne une lota olympique générale, non sans que l'on ait joué à cache-cache au préalable avec le grand divan bleu, ce qui amuse beaucoup toutes les bêtes. La Nijinska qui a réglé ce ballet, Vera Nemtchinova et Anatole Wilzac se montrèrent excellents danseurs comme toute la troupe, du reste, qui a conservé les bonnes traditions d'ensemble des ballets russes.

On reprenait ensuite *Noces*, d'Igor Stravinsky, noces auxquelles nous fûmes déjà invité et sur lesquelles il paraît inutile de revenir. Ces jeux olympiques avec quelques variantes se prolongeront jusqu'à la fin de juin et leur succès international sera digne sans aucun doute de celui des Olympiades.

G. de Pawlowski.

Mercredi 28 Mai 1924

-:- AUJOURD'HUI -:-

Ascension
Temps frais
Ciel se découvrant peu à peu.
Minimum : + 12.

RÉDACTION : *Louvre* { 18-06 / 18-07
ADMINISTR. : *Central* { 88-07 / 88-08

Adresse Télégraphique : COMŒDIA-PARIS
Chèque postal : 326-72-PARIS

[A
à cent actes divers
est l'Univers.
(LA FONTAINE.) Comœdia

Théâtre des Champs-Élysées

Les Ballets russes de Monte-Carlo

"Les Tentations de la Bergères"
Ballet de Monteclair

1-A

"Les Biches"
Ballet de M. Francis Poulenc

2-A

Les Ballets Russes viennent d'inaugurer leur saison parisienne en présentant deux ouvrages inédits : *Les Tentations de la Bergère* et *Biches*. *Comœdia* avait rendu compte de ces ballets dès leur création à Monte-Carlo. Toutefois, une analyse succinte des deux œuvres s'impose. Par la façon de réaliser *La Bergère*, M. de Diaghileff étonna les Parisiens — en renonçant à les étonner. Il eut, pour une fois, la coquetterie d'une sobriété extrême et d'une retenue quasi académique. Il mit une sourdine à son imagination. La partition même, reconstituée par M. Casadesus d'après Monteclair, apparut sans grand éclat. Il se peut que ce musicien, contemporain de la maturité de Bach et de la jeunesse de l' « Hercule dijonnais », soit d'un intérêt considérable pour les musicologues. Le théâtre contemporain n'a pas été particulièrement enrichi par cette exhumation. Décors et costumes, créés par le peintre Juan Gris, participent de la noblesse compassée et quelque peu terne du texte musical. Son décor architectural, entièrement construit et praticable, encadre le plateau et départage le terrain. Il superpose des niveaux, accentue les déclivités, établit des gradins pour mieux servir les nécessités variées du mouvement. Il emprunte les thèmes constructifs et ornementaux au style du château de Versailles; les colonnes de faux marbre, procédé de longueur et débordent quelque peu le mince sujet: la bergère, courtisée par un seigneur, lui préfère son berger; le roy consacre cette union. Il faudrait, pour parer à un léger ennui, une exécution nerveuse, élégante, finement ciselée, pareille à celle du finale de *Castor et Pollux* à l'Opéra. Celle des Ballets Russes n'est qu'honorable. Mlle Vera Nemtchinova, chaussée de mules à talons, passe avec dextérité ses petites cabrioles et ses entrechats quatre, tandis que le corps de ballet danse en chaussons. Jolie idée : on voit poindre sous la technique du menuet celle de la danse de pointe et d'élévation. M. Vilzac, le roy, est condamné à sauter de face, sans épaulements, sauf quelques tours en attitude : si j'étais roi, j'aurais préféré abdiquer que de me soumettre à une si byzantine étiquette. Tel se présente ce ballet Louis XIV qui, certes, a tout l'agrément qu'admet la médiocrité foncière de la conception et de l'interprétation.

Mlle Vera Nemtchinova
(Photo N. Blanc, Monte-Carlo.)

M. Léon Volzikovsky
(Photo N. Blanc, Monte-Carlo.)

Tournez-3.

34

1924

Première au théâtre des Champs-Elysées

LES BALLETS RUSSES

Leurs Altesses Sérénissimes la princesse héréditaire et le prince Pierre de Monaco ayant bien voulu s'intéresser aux *Ballets russes de Monte-Carlo* et leur accorder leur haut patronage, nous avons eu, hier, un grand gala (le fauteuil 100 francs), donné avec le concours du Comité olympique français et de l' « Association française d'expansion et d'échanges artistiques », à l'occasion de la grande saison de la 8e Olympiade et de la 16e saison de M. Serge de Diaghilew.

Ces quelques explications, en somme assez simples, suffiront à vous faire entrevoir quelle salle magnifique, composée de toutes les misères élégantes et des richesses parfois sans grâce de Paris, s'offrit aux yeux extasiés des quelques danseurs qui figuraient sur le théâtre. Vous vous parlez que vous étiez aux ruines de Palmyre, découvrant ingénument, aujourd'hui, des choses que le premier venu connaissait autrefois. Ces échos de jadis nous bercent donc agréablement parfois, mais non sans mélancolie, en rappelant aux quelques vieillards d'aujourd'hui les splendeurs qu'ils connurent durant leurs premières années.

La première réminiscence que l'on nous donna datait des débuts du dix-huitième siècle : elle est intitulée : *les Tentations de la bergère ou d'un bon mouvement*. Un ballet dansé sur de la musique de Monteclair reconstituée (?) et instrumentée par Henri Casadesus, est une pauvreté qui eût à peine diverti les gens de service dans les communs du palais de Versailles. Le berger aime la bergère; un beau seigneur essaie de tenter l'enfant en lui présentant de magnifiques cadeaux : un amour en carton, une couronne en papier, mais le berger fait offrir les fruits de la terre par d'autres bergers et cela suffit pour que tout le monde danse de plaisir. M. Tadé Slavinsky est amusant en marquis. Les danseurs sont de qualité, les groupes harmonieux, mais la longueur de l'ouvrage est insupportable et en dix-huitième siècle nous revient, semble-t-il, après un long voyage accompli outre-Rhin.

Le second ballet, intitulé *les Biches*, est accompagné d'une musique souvent agréable, fraîche, humoristique et pleine de réminiscences de M. Francis Poulenc, que dirigeait avec beaucoup d'habileté M. André Messager. On peut penser que ce ballet est composé en l'honneur de nos fantomatiques olympiades : trois athlètes, qui rappellent des coureurs cyclistes d'autrefois, bondissent par instant sur la scène et leur entrée est soulignée par une pyrrhique de foire assez burlesque qui donne l'impression de ce que nous pouvons attendre des luttes olympiques. Des dames en rose, les biches sans doute, sont assises sur un immense canapé bleu, puis font mille agaceries aux trois cyclistes farouches. Comme ils pourraient se laisser tenter, ce qui serait mauvais pour l'entraînement, de l'orchestre s'élève un chœur de messieurs en habit, les managers sans doute, qui chantent avec conviction des vers de mirliton où l'on croit discerner quelques sages conseils olympiques. Puis la Nijinska, habillée en divette de music-hall américain, vient esquisser quelques fox-trots et cela suffisait pour faire sauter, comme des grenouilles placées sur une plaque de fer rougi, nos trois cyclistes enthousiasmés. Mais enthousiasmés cependant que par une longue et jolie dame en corset bleu et aux jambes nues qui marche sur les pointes avec beaucoup d'habileté comme une poupée mécanique, danse à ravir et se fait emporter dans la coulisse par un des trois cyclistes, ce qui déchaîne une folie olympique générale, non sans que l'on ait joué à cache-cache au préalable avec le grand divan bleu, ce qui amuse beaucoup toutes les biches. La Nijinska qui a réglé ce ballet, Vera Nemtchinova et Anatole Wilzac se montrèrent excellents danseurs comme toute la troupe, du reste, qui a conservé les bonnes traditions d'ensemble des ballets russes.

On reprenait ensuite *Noces* d'Igor Stravinsky, noces auxquelles nous fûmes déjà invité et sur lesquelles il paraît inutile de revenir. Ces jeux olympiques avec quelques variantes se prolongeront jusqu'à la fin de juin et leur succès international sera digne sans aucun doute de celui des Olympiades.

G. de Pawlowski.

Mercredi 28 Mai 1924

-:- AUJOURD'HUI -:-

Ascension
Temps frais
Ciel se découvrant peu à peu.
Minimum : + 12.

RÉDACTION : *Louvre* { 18-00 / 18-07
ADMINISTR. : *Central* { 88-07 / 88-08

Adresse Télégraphique : COMŒDIA-PARIS
Chèque postal : 326-72-PARIS

[A

à cent actes divers est l'Univers.
(LA FONTAINE.)

Comœdia

Théâtre des Champs-Elysées

Les Ballets russes de Monte-Carlo

" Les Tentations de la Bergères "

Ballet de Monteclair

1-A

Les Ballets Russes viennent d'inaugurer leur saison parisienne en présentant deux ouvrages inédits : *Les Tentations de la Bergère* et *Biches*. *Comœdia* avait rendu compte de ces ballets dès leur création à Monte-Carlo. Toutefois, une analyse succinte des deux œuvres s'impose. Par la façon de réaliser *La Bergère*, M. de Diaghileff étonna les Parisiens — en renonçant à les étonner. Il eut, pour une fois, la coquetterie d'une sobriété extrême et d'une retenue quasi académique. Il mit une sourdine à son imagination. La partition même, reconstituée par M. Casadesus d'après Monteclair, apparut sans grand éclat. Il se peut que ce musicien, contemporain de la maturité de Bach et de la jeunesse de l' « Hercule dijonnais », soit d'un intérêt considérable pour les musicologues. Le théâtre contemporain n'a pas été particulièrement enrichi par cette exhumation. Décors et costumes, créés par le peintre Juan Gris, participent de la noblesse compassée et quelque peu terne du texte musical. Son décor architectural, entièrement construit et praticable, encadre le plateau et départage le terrain. Il superpose des niveaux, accentue les déclivités, établit des gradins pour mieux servir les nécessités variées du mouvement. Il emprunte les thèmes constructifs et ornementaux au style du château de Versailles; les colonnes de faux marbre, procédé de longueur et débordent quelque peu le mince sujet: la bergère, courtisée par un seigneur, lui préfère son berger; le roy consacre cette union. Il faudrait, pour parer à un léger ennui, une exécution nerveuse, élégante, finement ciselée, pareille à celle du finale de *Castor et Pollux* à l'Opéra. Celle des Ballets Russes n'est qu'honorable. Mlle Vera Nemtchinova, chaussée de mules à talons, passe avec dextérité ses petites cabrioles et ses entrechats quatre, tandis que le corps de ballet danse en chaussons. Jolie idée : on voit poindre sous la technique du menuet celle de la danse de pointe et d'élévation. M. Vilzac, le roy, est condamné à sauter de face, sans épaulements, sauf quelques tours en attitude: si j'étais roi, j'aurais préféré abdiquer que de me soumettre à une si byzantine étiquette. Tel se présente ce ballet Louis XIV qui, certes, a tout l'agrément qu'admet la médiocrité foncière de la conception et de l'interprétation.

" Les Biches "

Ballet de M. Francis Poulenc

2-A

Mlle Vera Nemtchinova
(Photo N. Blanc, Monte-Carlo.)

M. Léon Voizikovsky
(Photo N. Blanc, Monte-Carlo.)

Tournez - 3.

34

1924

Première au théâtre des Champs-Elys

LES BALLETS RUSSE

Leurs Altesses Sérénissimes la pri
cesse héréditaire et le prince Pierre
Monaco ayant bien voulu s'intéres
aux *ballets russes de Monte-Carlo* et le
accorder leur haut patronage, no
avons eu, hier, un grand gala (de fa
touti 100 francs), donné avec le concou
du Comité olympique français et
l' « Association française d'expansion
d'échanges artistiques », à l'occasion
la grande saison de la 8e Olympiade
de la 16e saison de M. Serge de Diag
lew.

Ces quelques explications, en somm
assez simples, suffiront à vous faire c
trevoir quelle salle magnifique, comp
sée de toutes les misères élégantes et d
richesses parfois sans grâce de Par
s'offrit aux yeux extasiés des quelqu
danseurs qui figuraient sur le théâtr
Monte-Carlo. Vous savez, vous, les
ruines de Palmyre, découvrent ingen
ment, aujourd'hui, des choses que
premier venu connaissait autrefois. C
échos de jadis nous bercent donc agré
blement parfois, mais non sans mélc
colie, en rappelant aux quelques vie
lards d'aujourd'hui les splendeurs qu'
connurent durant leurs premières a
nées.

La première réminiscence que l'on nc
donna datait des débuts du dix-huitiè
siècle ; elle est intitulée : *les Tentations de la bergère ou l'Amour en
goguette*. Ce ballet, dansé sur de la musi
de Montéclair reconstituée (?) et inst
mentée par Henri Casadesus, est t
pauvreté qui eût à peine diverti les g
de service dans les communs du pal
de Versailles. Le berger aime la bergè
un beau seigneur essaie de tenter l'
fant en lui présentant de magnifiques
deaux : un amour en carton, une c
ronne en papier, mais le berger fait
fric les fruits de la terre par d'aut
bergers et cela suffit pour que tout
monde danse de plaisir. M. Tudor S
vinsky est amusant en marquis, les d
seurs sont de qualité, les groupes t
morieux, mais la longueur de l'œuvr
est insupportable et ce dix-huitième s
cle nous revient, semble-t-il, après
long voyage accompli outre-Rhin.

Le second ballet, intitulé *les Biches*
est accompagné d'une musique spir
agréable, fraîche, humoristique et pl
de réminiscences de M. Francis Po
lenc, que dirigeait avec beaucoup d'
bileté M. André Messager. On peut p
ser que ce ballet est composé en l'h
neur de nos fantomatiques olympiade
trois athlètes, qui rappellent des c
reurs cyclistes d'autrefois, bondiss
par instant sur la scène et leur ent
est soulignée par une pyrrhique de fe
assez burlesque qui donne l'impress
de ce que nous pouvons attendre
luttes olympiques. Des dames en ro
les biches sans doute, sont assises sur
immense canapé bleu, puis font m
agaceries aux trois cyclistes farouch
Comme ils pourraient se laisser ten
ce qui serait mauvais pour l'entraî
ment, de l'orchestre s'élève un chœur
messieurs en habit, les managers s
doute, qui chantent avec conviction
vers de mirliton où l'on croit discer
quelques sages conseils olympiques. P
la Nijinska, habillée en divette de m
sic-hall américain, vient esquisser qu
ques fox-trots et cela suffit pour fa
sauter, comme des grenouilles plac
sur une plaque de fer rougi, nos ti
cyclistes enthousiasmés. Moins enth
siasmés cependant que par une long
et jolie dame en corset bleu et aux je
bes nues qui marche sur les poi
avec beaucoup d'habileté, comme
poupée mécanique, danse
fait emporter dans la c
des trois cyclistes, ce qu
joie olympique générale.
l'on ait joué à cache-cac
avec le grand divan bleu
beaucoup toutes les bich
qui a réglé ce ballet, Ve
et Anatole Wilzac se ma
louis danseurs comme
du reste, qui a conservé
ditions d'ensemble des bal

On reprenait ensuite
Stravinsky, noces auxquel
nes déjà invité et sur lesquelles il pa
rait inutile de revenir. Ces jeux olympi
ques avec quelques variantes se pro
longeront jusqu'à la fin de juin et leur
succès international sera digne sans au
cun doute de celui des Olympiades.

G. de Pawlowski.

2

sa petite personne robuste et nerveuse prom
met et tient. Elle s'avance par pas mi
nuscules sur les deux pointes emboî
tées en cinquième, ou esquisse de brèves
arabesques à la demi-hauteur : amplitude à
laquelle Mlle Nijinska limite les dévloppés.
On bien on la fait avancer à grands pas
sur les pointes, tel un oiseau échassier : ce-
ci fait rire. Un véritable esprit de perver-
sité, comme l'évoqua Edgar Poe, semble
inspirer la maîtresse de ballet. Elle décor-
tique les temps classiques avec la volupté
d'un tortionnaire. Elle fait grimacer la beau-
té et divaguer la logique. Elle oblige Mlle
Nemtchinova d'écarter ses coudes relevés
ou de plaquer ses mains gantées sur ses
cuisses. Mais dès que les nécessités iné-
luctables du mouvement dictent, comme
dans les pirouettes, leur loi à la danseuse,
elle se libère de tout ce fatras décoratif à
rebours et apparaît très belle.

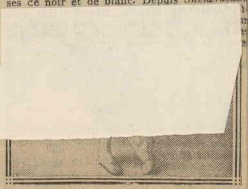
Mlle Nijinska danse elle-même une « rag-
mazurka » en se déhanchant, en haussant
les épaules, en tirant la jambe et jouant
avec son collier. Les hommes, habillés en
rughymen, exécutent des rythmes syncopés,
entravés et hésitants, en se servant de pas
d'école. Aux côtés du svelte Vilzac, MM.
Voizikovsky et Zvereff montrent de piètres
académies, têtes dans les épaules, torses
trapus, jambes déformées ; à tout instant,
le rythme se désarticule. On est ému de
la décadence toujours plus accentuée de
l'illustre troupe. Elle n'a plus qu'un seul
danseur « noble » : Vilzac, et un élève qui
promet : M. Doline. Elle n'a pas d'étoiles,
sauf Mlle Nemtchinova qui, sans avoir en-
core le rayonnement puissant et subtil, a
déjà le noyau lumineux. Et je ne saurais
citer, aux côtés de Mlle Sokolova, nature
fougueuse, et de la très belle Mlle Tcher-
nitcheva, que Mlle Doubrovska qui tient du
grand style des Théâtres impériaux, et Mlle
Alice Nikitina qui a les qualités physiques
si rares de la danseuse d'élévation. M. Voi-
zikovsky est de toute utilité ; il peut dou-
bler avec à propos les vedettes, il n'en sera
jamais une. Quant au reste, il n'apporte à
l'œuvre commune que sa jeunesse et sa
bonne volonté. Une telle distribution est
d'ailleurs plus que suffisante pour *Biches*,
œuvre à laquelle nous devons, malgré tout,
le souvenir de quelques rares épisodes fleu-
ris de lyrisme et d'humour.

Je n'ai pas à revenir sur *Noces*, la créa-
tion de la saison passée. Comme au début,
j'en abomine la chorégraphie de toute mon
âme ; comme au début, je suis bouleversé
par la grandeur de la partition vocale. Et
je ne ferai que signaler, aujourd'hui, le ri-
deau de Picasso, œuvre surprenante et peut-
être la plus importante partie de ce premier
spectacle.

André Levinson.

Les costumes des Ballets russes

Ce fut un émerveillement des yeux, un cha-
toiement des couleurs, une richesse des étof-
fes, une harmonie de lignes nouvelles, que
nous devons à Jules Muelle, le costumier bien
connu du 12 rue de la Victoire, le glorieux
vainqueur de la soirée. Dans *Les Tentations
de la Bergère* on admira des costumes très
« grand siècle », aux tons charmants. Dans
Noces ce furent des oppositions très heureu-
ses de noir et de blanc. Depuis *Shéhérazade*



M. Léon Voizikovsky
(Photo N. Blanc, Monte-Carlo.)

COMŒDIA
29 MAI 1924

1-B

facture cher aux peintres cubistes, fournissent en même temps une référence à Mansart. Gris étudie les conditions spatiales de la « boîte scénique » et les caractères du style mansardien avec l'ardeur du néophyte et l'application d'un prix de Rome. Par une pudeur qui est le propre de toute son œuvre picturale, il renonce au clinquant et au faste des divertissements royaux. Sa pastorale, où les bergers vert olive affrontent des seigneurs gris bleu, fait songer à un poème d'Isaac de Benserade, revu et corrigé à Port-Royal. Le pensum très bien fait domine l'œuvre d'imagination.

Cette formule est aussi bien applicable à la chorégraphie de Mlle Nijinska, travail consciencieux et timide partant d'un principe foncièrement erroné : la reconstitution de la technique du temps, celle de Pécourt et de Rameau, les maîtres à danser. C'est à l'aide de nos moyens actuels et de tout notre acquis, en usant de procédés analogiques et non identiques, que nous pourrons insuffler la vie aux œuvres de jadis. D'ailleurs, les documents du temps nous trompent en partie ; les notations des chorégraphes d'antan restent incomplètes dans leur sécheresse minutieuse. Je ne sais si ma mémoire me trompe, mais cette chorégraphie rétrospective de Mlle Nijinska m'a semblé, à Paris, plus étoffée, corsée par

M. Vilzac
(Photo N. Blanc, Monte-Carlo.)

une batterie plus variée et plus « grande » qu'à Monte-Carlo. Sa monotonie n'en reste pas moins fastidieuse ; les nouvelles entrées, introduites aux Champs-Elysées, font

2-B

Aussi l'intérêt se porta sur *Biches*, première œuvre lyrique d'un jeune, M. Francis Poulenc. Je n'ai pas qualité pour juger de la valeur intrinsèque de sa partition : mon confrère Charpentier, critique musical de *Comœdia*, ne négligera, sans doute, pas de le faire dès qu'il sera convié, comme de droit, à entendre l'œuvre. L'auteur fut appelé en scène et applaudi, comme aussi M. André Messager quand celui-ci monta au pupitre pour conduire *Biches*. Mais je tiens à signaler une particularité de l'ouvrage que l'exemple de Stravinsky marque, telle l'empreinte d'un pied d'airain sur du sable mouvant. Depuis que Stravinsky a

Mlle Lubov Tchernitcheva

porté au théâtre sa *cantate* des *Noces*, on ne se passe plus de chanter dans les ballets. C'est ainsi que *Biches* comporte deux chansons dansées. J'attribue à l'imitation du grand chef l'instauration de ce genre hybride. Est-ce pour cela que l'on conspue le *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner ?

Je passe donc à la réalisation scénique du ballet. Rideau, décor et costumes sont exécutés d'après les maquettes de Marie Laurencin. Ces compositions, vignettes agrandies, tournent pour ainsi dire le dos au théâtre. Réunies en volume, comme on va le faire, elles formeront un délicieux livre d'images. Transposées à la scène, elles perdent toute raison d'être. Il y a quinze ans, les Ballets Russes ont restauré une notion abolie. *Shéhérazade* proclama l'unité optique du spectacle. Aujourd'hui, tout sombre dans le désordre. Il y a quinze ans, M. de Diaghilew dut une partie de son succès à l'abus même du motif dramatique. Par contre, l'action de *Biches* est nulle, puérile, sans candeur. J'admets l'imprécision poétique. Je goûte moins l'incohérence prétentieuse, la préciosité équivoque et minaudière de ces enfantillages voulus. Certes, la danse peut se suffire à elle-même. Et l'absence totale d'un sujet aurait été préférable à ces raffinements dans le néant.

Pour le moins, les *Biches* révèlèrent les dons et le charme d'une danseuse dont l'intense originalité s'affirme de jour en jour. Il me tarde de la citer. C'est Mlle Nemtchinova, dont l'entrée en justaucorps de velours, maillot gris perle et gants blancs, fit sensation. Le regard noir comme les bandeaux lisses, le port juvénile et altier, les cuisses musclées, les pointes solides, toute

3 <

3 <

24

30

LA PRESSE,
RUE MONTMARTRE
PARI

1924
25 JUIN

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

Le Train bleu

Opérette dansée, argument de M. Jean Cocteau. Musique de M. Darius Milhaud

Spectacle estival prématuré, avant-goût simplificateur, « farciseur », oserai-je dire, des joies solellleuses, mondaines et sportives de Deauville et de Biarritz. Les auteurs se sont amusés. Mais un amusement de Jean Cocteau ne saurait manquer de style, d'invention et d'un certain charme aigu, souple et cinglant, au fond un peu triste. Nous retrouvons ces nuances dans les notations dédaigneuses et soignées du « Train bleu ».

Des « poules » et des « gigolos » s'ébrouent sur la plage à la mode, « mais il faut à cette stupidité, spécifie l'auteur, le relief des plus belles statues ». Un baigneur et une danseuse accomplissent leurs prouesses natatoires et rentrent dans leur cabine respective où, pour leur grande fureur, ils sont enfermés par les assistants, en manière de plaisanterie. Un vrombissement de moteur. C'est un avion jeteur de prospectus. Les « plagistes » le suivent, du regard d'abord, des jambes ensuite. Seules restent en scène les cabines secouées par ceux qu'elles enferment. Survient la championne de tennis qui délivre le baigneur, mais, apercevant le joueur de golf, elle est prise de peur. Le baigneur la cache dans sa cabine.

A son tour, le joueur de golf délivre la danseuse qui le remercie... et l'enferme, après quelques tours de valse dans la cage dont elle vient de sortir. Deux nouveaux personnages, Beaugosse et Perlouse apparaissent, flirtent, se gaudissent des enfermés, puis, ayant rappelé toute la bande, leur ouvre la porte. Ils se battent, les gifles pleuvent, animation générale. La championne est victorieuse du golfeur. Beaugosse et Perlouse, restés seuls, vont s'embrasser sur les lèvres comme dans le finale des films, mais le chapeau du garçon s'envole, il court après et la demoiselle court après lui.

Il est visible que M. Jean Cocteau a voulu synthétiser la bêtise élégante, sa volubilité, sa moutonnière agitation, animer une image extrêmement moqueuse et mélancolique du modernisme. M. Darius Milhaud, pour le suivre dans cette voie, a usé de thèmes banals, de valses fades, de rythmes plats, sans surcroît sans la moindre discordance tant soit peu endoutissante. Certes, cela est dans l'esprit du livret. Toutefois, on eût aimé une œuvre moins négative, moins facilement soumise, plus inventive, plus acerbe, plus humoristique, et même, au besoin, plus grinçante.

La chorégraphie de Mme Nijinska s'inspire surtout des divers mouvements de la nage humaine, brasse, flottaison, émersion, immersion, coupe, plongeon hypothalattique, etc., de ceux des sports récents, comme décomposés, et de divers pas de danses déjà désuètes qui semblent plus indicatrices de malseries, — et pourquoi ?

Les décors et costumes de M. Henri Laurens sont harmonisés et compréhensifs, comme de music-hall décadent. L'interprétation comprend M. Antoine, Boline de balançoire, danseur aux acrobaties souples et puissantes, Mlle Schollova, adroite et plaisante, Mlle Nijinska elle-même, très disposée aux volontés des auteurs, et tout une troupe entraînée à cet art spécial, aplatie d'admiration.

M. DE CATULLE-MENDÈS.

Vendredi 6 Juin 1924

AUJOURD'HUI
« Comœdia »
Fête à souhaiter : *Robert.*
Temps nuageux, fraîcheurs.
Coups de pluie.
Minimum + 12

RÉDACTION : *Louvre* { 18-06 / 18-07
ADMINISTR. : *Central* { 88-07 / 88-08
Adresse Télégraphique : COMŒDIA-PARIS
Chèque postal : 326-72-PARIS

Au Théâtre des Champs-Elysées

Les Ballets russes : " Les Fâcheux "

Ballet en un acte, d'après Molière; Musique de M. Georges Auric

Ai-je encore exacte souvenance de la genèse de la partition écrite par M. Georges Auric pour *Les Fâcheux* de Molière ? Intitulée « comédie », cette pièce « à tiroirs » appartient en réalité à la série de ces comédies-ballets dans lesquelles se trouvent les origines de plusieurs genres lyriques aimables, essentiellement français. Molière ne fut pas seulement l'un des plus grands dramaturges de tous les temps, mais un précurseur singulièrement fécond ; peut-être était-il même inconscient, au moins dans une certaine mesure, des richesses qu'il possédait au fond de sa besace d'histrion et qu'il semait négligemment au hasard des détours de sa route mouvante. De même que son M. Jourdain faisait de la prose sans le savoir, Jean-Baptiste Poquelin, acteur et auteur comique, fondateur et directeur de théâtre, impresario et organisateur de tournées, créait des formes dont l'ampleur de son génie lui célait la fécondité.

Lors du tricentenaire de Molière, *Les Fâcheux*, assez oubliés, revinrent sur les affiches, accompagnant les chefs-d'œuvre classés. La Comédie-Française, respectueuse du passé et gardienne des traditions, s'inspira de Lulli et de Beauchamp. Je dis « s'inspira », quoique la partition exécutée à cette occasion s'abritât sous ces deux noms. Mais j'ai des raisons de supposer qu'elle porte surtout la griffe de mon prédécesseur, M. Omer Letorey. En tout cas pastiche, en totalité ou en partie, ou bien stricte reconstitution, elle a bien la couleur de l'époque et fait corps avec le texte littéraire.

L'Odéon, pour le même spectacle, pouvait chercher autre chose. Ne redoutant pas l'audace, il résolut d'établir un commentaire musical sur un plan différent, et c'est à M. Georges Auric qu'il s'adressa pour ce travail. M. Auric, qui possède une solide culture, ne pouvait, aussi moderne et indépendant qu'il soit, se dispenser d'évoquer le Grand Siècle. Et c'est ainsi que sa musique des *Fâcheux* procède d'une esthétique qui pourrait surprendre chez ce compositeur. Séparée de la fantaisie moliéresque qui l'inspira et restituée par les Ballets russes, elle conserve dans la plu-

De même que les *Biches* de M. Poulenc, *Les Fâcheux* de M. Auric furent dirigés par M. André Messager qui avait accepté de prêter à ses jeunes confrères l'appui de sa haute autorité. Le reste du spectacle — *Petrouchka* et *Noces*, de M. Stravinsky — était confié aux soins de M. Pierre Monteux.

Raymond Charpentier.

Le Spectacle

On ne saurait, certes, exagérer l'importance de l'élément chorégraphique dans le théâtre de Molière. Pour certains contemporains, *Le Bourgeois gentilhomme* était plutôt un ballet-comédie qu'une comédie-ballet ; le double apport de Lulli, musicien et danseur, contrebalançait celui du poète. Le sujet de *La Comtesse d'Escarbagnas* n'est qu'un cadre léger pour les danses burlesques ; l'intrigue rudimentaire du *Sicilien* est un prologue préparant l'entrée dansée par le Roy. Nous savons par Molière lui-même que les scènes dialoguées des *Fâcheux* avaient été improvisées pour servir de raccords entre les entrées des danseurs obligés de changer de costume. Ainsi Molière avait-il subordonné son génie satirique aux besoins et au succès du ballet de Beauchamp. En effet, les dialogues éliminés, le ballet, par lui-même, subsiste. L'action procède non par développement, mais par juxtaposition ; elle s'égrène en chapelet. Le thème est simple et saillant. « Le sujet, écrit La Fontaine, est un homme arrêté par toutes sortes de gens, sur le point d'aller à une assignation amoureuse. » Ce sujet se laisse aisément traduire par la pantomime. Les ballets russes l'ont transformé en introduisant dans la partie dansée certains motifs de la comédie parlée ; ils ont, de même, remplacé ou élagué plusieurs entrées de danse, prévues par le livret. La partition de Georges Auric que Raymond Charpentier analyse plus haut cimente et rythme les épisodes alignés. Il est, sans doute, légèrement ridicule de flanquer sur le programme, le nom de Molière de celui du monsieur qui a bien voulu se donner la peine de couper le texte de la pièce. Au fait : ce poète à peu de frais ne serait-il pas un personnage de plus dans le défilé des fâcheux ? Mais la conception même reste tout à fait plausible, à condi-

36

LA PRESSE,
RUE M

THEATRE DES CHAMPS-ELYSE

Le Train ble

Opérette dansée, argument de M. Jean C
Musique de M. Darius Milhau

Spectacle estival prématuré, avi
simplificateur, « farceur », oseral
des joies solitaires, mondaines et s
de Deauville et de Biarritz. Les au
sont amusés. Mais un amusement
Cocteau ne saurait manquer de sty
vention et d'un certain charme agu
et cinglant, au fond un peu triste.
trouvons ces nuances dans les notat
daigneuses et soignées du « Train bl

Des « poules » et des « gigolos » s'
sur la plage à la mode, « mais il fau
stupidité, spécifie l'auteur, le relief
belles statues ». Un baigneur et une
accomplissent leurs promesses natal
rentrent dans leur cabine respective
leur grande fureur, ils sont enfermés
assistants, en manière de plaisante
vrombissement de moteur. C'est u
jeteur de prospectus. Les « plagistes
vent, du regard d'abord, des jambes
Seules restent en scène les cabines
par-ceux qu'elles enferment. Survient
pionne de tennis qui délivre le
mais, apercevant le joueur de golf,
prise de peur. Le baigneur la cache
cabine.

A son tour, le joueur de golf d
disparaît qui, en remerciement, l
après quelques tours de valse dans
dont elle vient de sortir. Deux nouve
sonnages, Beaugosse et Perlouse appa
l'instant, se gaudissent des enferme
ayant rappelé toute la bande, leur
porte. Ils se battent, les gifles pleuv
mation générale. La championne e
rieuse du golfeur. Beaugosse et Perlo
tes seuls, vont s'embrasser sur les lèvr
nie dans le finale des films, mais le
du garçon s'envole, il court après e
moiselle court après lui.

Il est visible que M. Jean Cocteau
synthétiser la bêtise élégante, sa vid
moutonnière agitation, animer une
outrancière, moqueuse et mélancoli
modernisme. M. Darius Milhaud, pour
vre dans cette voie, a usé de thèmes
de valses faites, de rythmes plats, sa
fesse, sans la moindre discordance
peu ennuyeuse. Certes, cela est da
prit du livret. Toutefois, on eût aim
œuvre moins négative, moins facilem
mise, plus inventive, plus acerbe, plus
risique, et même, au besoin, plus gri

La chorégraphie de Mme Nijinska a
surtout des divers mouvements de
humaine, brasse, flottaison, émersion,
sion, coupe, plongeon hypothalattique,
ceux des sports nouveaux, comme décor
et de divers pas de danses déjà désus
semblent plus indicatrices de malaise
pourquoi ?

Les décors et costumes de M. Henr
rens sont harmonieux et compréh
comme de music-hall décadent. L'inte
tion comprend M. Antoine Doline
sieur danseur aux acrobaties soupl
puissantes, Mlle Sokolova, adroite et pl
le, Mlle Nijinska elle-même, très fin
aux volontés des auteurs, et tout
entraînés à cet te[illegible] logique d'ab

JEAN CATULLE-MEN

3.

dition, renouvelée par Mlle Nijinska, par la rentrée successive de chaque groupe de danseurs ayant paru au courant de la pièce ; après une brève reprise de leurs thèmes respectifs, tous les participants se fondent dans le « tutti » rapide sur lequel tombe le rideau. Le dispositif de ce finale, encore trop long, est assez heureux et appuyé par le musicien d'une façon excellente.

M. Vilzac, qui est le meilleur danseur de la compagnie, tient le rôle d'Eraste, celui d'un mime. Il se déplace par pas raides et tendus : Nemtchinova dans *Biches*, sans les pointes ; son air de tête est celui de Mlle Nijinska dans *Pétrouchka*. Mlle Nijinska elle-même interprète Lysandre avec assez d'éclat, sinon d'élégance. M. Voicicovsky donne beaucoup d'accent à son joueur de cartes. Et tout le monde s'évertue à tirer tout le possible des piètres données de la chorégraphie. A titre d'intermezzo, inscrit en marge du sujet, M. Antoine Doline dansa une variation sur un nocturne d'Auric, où passe un souffle de lyrisme. Ce jeune danseur a une très belle élévation, ses entrechats-cinq de volée ont du brio, quoiqu'il les remplace parfois par des cabrioles non battues : il glisse avec ampleur ; c'est un bon sujet et un beau jeune homme ; travaillera-t-il ? Dans *Les Fâcheux*, il se donne le ridicule de faire des pointes.

Le rideau — qui devait être primitivement le décor d'un prologue dansé — le décor et le costume sont de Georges Braque. Sans poser ou résoudre quelque problème passionnant de mise en scène, tous ces éléments sont d'une saveur délicate et intense. Je trouve prodigieuse la réalisation des maquettes par le prince Chervachidze ; dans un format immense, il a transposé, avec une adresse et une patience inconcevables, la facture même de Braque, son « touché » personnel : les verts de mousse et les coulées de gris du rideau gardent toute la subtilité d'une peinture de chevalet : c'est la partie la plus heureuse du spectacle.

André Levinson.

M. Emile Fabre ne veut plus rien dire

Nous avons voulu savoir de M. Emile Fabre s'il avait à répondre à la lettre de M. Félix Gandéra.

M. Fabre voulut bien nous recevoir, mais se refusa avec une aimable obstination à toute interview.

— Nous serions cependant heureux d'apporter à nos lecteurs un démenti ou une confirmation ?

— Je regrette de ne pouvoir vous donner satisfaction, mais je ne veux rien dire.

— Ne répondrez-vous pas à la moindre chose ?

— A aucune. Des personnes sont venues me voir aujourd'hui me disant : « Je sais que ceci est faux pour tel ou tel motif. Je suis renseigné, vous le voyez, vous ne serez donc pas indiscret. » J'ai refusé avec autant d'entêtement que maintenant.

— Je vous avais prévenu, nous dit M. Georges Ricou quelques minutes après. M. Fabre ne veut absolument rien répondre. Il a fait ce qu'il a jugé bon : il trouve inutile maintenant d'engager la discussion sur des questions d'espèce qui échappent actuellement au sujet du litige.

« Il semble d'ailleurs que la lettre de M.

En haut, **MM. Léon Woizikovsky et Antoine Doline.**
Au premier plan : **Mme Lubor Tchernicheva et la Nijinska.**

part de ses développements cette expression archaïque et sans doute un peu conventionnelle sans laquelle elle n'eût pas répondu à son premier objet.

Au reste, sans entrer dans les détails qui seront donnés plus loin par André Levinson, je puis dire que la traduction chorégraphique de la célèbre compagnie de M. de Diaghilew évoque les principales figures des « fâcheux » tels que les a dessinés Molière. Voici les « joueurs de mail » et des « curieux » ; puis Alcippe, battu aux cartes par Saint-Bouvain et retraçant une partie de piquet ; puis encore des « joueurs de boule » qui arrêtent Eraste afin de « mesurer un coup dont ils sont en dispute ». C'est enfin le divertissement final par quoi se terminent habituellement les ouvrages de ce genre.

Abandonnant de plein gré une technique qu'il a manifestée en mainte autre de ses œuvres, M. Georges Auric a trouvé souvent des tons très seyants pour illustrer le texte qui lui fut naguère confié. Sa musique offrirait de nombreux points de comparaison avec celle d'un Alexandre Scarlatti, lequel ne fut du reste portérieur à Molière, et à son compatriote Lulli, que de quelque vingt-cinq à trente-cinq ans. Les traits de trompette, dont la fréquence se remarque, ne seraient point eux-mêmes anachroniques. L'orchestration est d'ailleurs généralement habile dans sa diversité. Pour ma part, je préférerais de cette pimpante partition le début et la fin. Mais, entre ceci et cela, s'encadrent de nombreux fragments — comme certain nocturne — qui retiennent l'attention. Ces *Fâcheux* constitueront peut-être une exception dans l'œuvre de M. Auric : ce serait peut-être regrettable.

tion de remplacer le texte mordant et agile de Molière par une invention chorégraphique équivalente. Or, rien ne porte à croire que Mlle Nijinska soit le Molière de la chorégraphie.

Ce n'est pas qu'elle soit dépourvue de toute imagination. Mais celle-ci est de courte haleine. La plupart des entrées s'annoncent bien. Le thème saltatoire, celui de Lysandre ou du joueur de cartes, apparaît spirituel et séduisant. Mais aucun développement ne vient l'amplifier. La monotonie et l'ennui nous guettent. Cette inspiration au compte-goutte se déverse dans un tonneau d'eau tiède. Je repêche quelques jolis traits : les joueuses de volant qui agitent, derrière leur dos, les raquettes entre-croisées telles des ailerons qui battent ; l'utilisation, dans le solo d'Orphise (Mme Tchernicheva) de la marche à plat, en chausson sans talon, comme d'un élément chorégraphique. Mais l'ensemble du ballet ainsi que de chaque entrée isolée reste grêle, languissant, vide. Ce vide est le propre de chaque danse à laquelle manque un fond d'inspiration motrice, véritable et directe, et qui ne s'accomplit point selon une logique serrée. Massine cache souvent ce vide par une agitation forcenée ; il semble se mouvoir sous une pression d'innombrables atmosphères ; tout son être, tendu à l'extrême, frémit par saccades. Mlle Nijinska renonce à ce subterfuge, parfois saisissant ; son corps de ballet accomplit avec résignation une corvée insipide. Les descentes en diagonale des joueuses de volant m'ont fait songer au ballet classique des *Mariés de la Tour Eiffel* : une parodie. Les joueurs de balle manquent de nerf : et pourtant, quelle chance pour un metteur en scène que l'utilisation chorégraphique du dynamisme sportif ! Je mets à part le finale, le « grand ballet » du dix-septième siècle, la « coda » des maîtres milanais. Elle est constituée, selon une vieille tru-

LE "GAULOIS"

LES PREMIÈRES

LES BALLETS RUSSES. — *Les Fâcheux*, ballet en un acte, de M. Boris Kochno, d'après la comédie-ballet de Molière, musique de M. Georges Auric.

M. Serge de Diaghilew vient de nous faire connaître un nouveau ballet, *Les Fâcheux*, dont le scénario a été calqué par M. Boris Kochno sur la comédie de Molière. Nulle pièce n'était plus apte aux intermèdes de danses : ces fâcheux — nous dirions plus vulgairement aujourd'hui ces raseurs — qui interviennent à point nommé au moment où Eraste va rejoindre sa maîtresse Orphise et l'empêchent de s'entretenir avec elle, étaient sans nul doute au temps de Molière des personnages connus. En tout cas notre grand poète comique avait profité de sa pièce pour dire leur fait à toutes sortes d'importuns, fâcheux de théâtre, fâcheux de duel, fâcheux de chasse, que sais-je encore ? M. Kochno a conservé de toute cette armée d'importuns les caractères principaux ; et ceci est très habilement conçu.

Affirmer que dans la comédie de Molière l'action est d'un intérêt primordial serait contraire à la vérité ; les scènes se suivent assez artificiellement ; elles n'en ont du reste pas moins de saveur. Le mérite de la chorégraphie de Mme Nijinska consiste à avoir varié tous ces épisodes de la façon la plus heureuse. Au point de vue de la danse, ce ballet est d'un style très classique. Ainsi les pas d'Orphise et d'Eraste sont imaginés pour faire valoir la technique et la grâce supérieures de Mme Tchernicheva et l'esprit de M. Wilzak ; la danse du joueur de cartes (M. Woizikowsky) est d'un enjouement délicieux ; les groupes des joueuses de volant et les évolutions des joueurs de ballon sont réglés de la façon la plus heureuse ; et M. Doline a fait applaudir sa virtuosité distinguée dans l'Elégant où il débutait ; et Mme Nijinska elle-même est dans son pas une vraie reine de l'eurythmie. Le décor de M. Braque, traité en lavis, n'est pas désagréable à regarder et les costumes dessinés par le même peintre forment une très heureuse symphonie de couleurs.

Reste la partition de M. Georges Auric. Si vous aimez la fausse note, l'auteur en a mis partout ; il a répandu de parti pris la dissonance. Peu d'idées ; par contre, du rythme et de la clarté. Les quintes se heurtent en vain les unes contre les autres ; la phrase musicale n'en suit pas moins son cours, banal ou non ; elle est toujours vigoureusement scandée, martèle les évolutions des danseurs et des danseuses. Elle est loin d'avoir la noblesse du grand siècle ; c'est une roturière qui semble avoir voulu se frotter à la pensée d'un Lulli ; mais elle en a égaré la tendresse désuète, la vivacité si pleine d'entrain ; et le modernisme a furieusement outragé la netteté de ses chausses, dirait un Mascarille ressuscité. Vous n'y rencontrerez pas une cadence tonale, vous n'y trouverez pas non plus un accord qui ne heurte l'oreille. C'est ainsi que se manifestent nos jeunes qui se sont mis en tête d'imiter Alcibiade ; couper la queue de son chien est passé de mode ; on fait de fausses notes, des vers faux, des fautes de dessin ou de perspective — et grâce à ces singularités on se fait remarquer. M. André Messager a dirigé cette partition crissante avec cette aisance souple et cette précision dont il possède le secret.

Louis Schneider

La Revue de Paris.

Deux Ballets Actuels :

„Les Biches", „Les Facheux".

Jean Cocteau

Paris – 18 juin 1924.

REVUE DE PARIS
15 JUIN 1924

DEUX BALLETS ACTUELS[1]

Le hasard fait bien des choses. Les 6 et 19 janvier 1924 il invitait Francis Poulenc et Georges Auric à triompher dans sa propre maison. En effet Serge de Diaghilew donne son festival français au Casino de Monte-Carlo.

Il est entendu que Monte-Carlo est une ville très laide, Venise une ville très belle, Londres une ville très émouvante. Mais Londres peut choquer, Venise décevoir et j'avoue que Monte-Carlo me plaît. On y voit le soleil sur de l'or, et le Café de Paris ressemble à Saint-Marc. Les chaises bleu-de-ciel sont exquises; les pâtisseries blanches des façades excitent notre appétit de vivre; les pigeons manqués par les tireurs cruels viennent se poser sur la tête de Massenet. Par exemple, il manque au milieu de la terrasse un buste de Pascal à qui nous devons la roulette.

En Grèce le touriste consulte Homère. Ici, Fantomas me dirige de salle en salle. J'y retrouve le silence, les voix, l'odeur attentive de l'Hôtel des Ventes. Les martingales fonctionnent. Les pèlerins inscrivent leurs pertes sur des registres. Ils mouillent leur crayon pendant que, le coup fini, la roulette tourne encore avec la lenteur bariolée des chevaux de course qui reviennent au paddock. Quelques fées de la chance et de la malchance circulent entre les

1. Cette étude de M. Jean Cocteau doit paraître dans « les Ballets russes de Serge de Diaghilew », que publient les *Quatre Chemins*.

tables : charmantes vieilles folles anglaises qui dorment debout et se promènent sans se déshabiller depuis le règne de Victoria.

C'est dans ce local étrange que je devais gagner ma mise sur deux jeunes musiciens pour lesquels on connaît mon amitié.

I

LES BICHES

Je crois d'abord utile, pour donner toute sa force au texte qui va suivre, d'avouer que je n'aime pas la chorégraphie de *Noces*. Du moins je l'admire sans l'aimer, car si je blâme la forme du meuble, je m'incline devant l'ébéniste.

Peut-être ma sévérité vient-elle d'une trop complète admiration de l'œuvre musicale. Tout me dérangerait sur cet oratorio. Mon œil et mon oreille combinent un pléonasme boiteux.

Dans la musique de *Noces* je découvre un événement significatif : comme vous allez entendre Poulenc déniaiser la grâce, Strawinsky déniaise le sublime. L'esprit du *Sacre* trouve sa formule d'orchestre.

Le *Sacre* avait encore une pénombre. Avec *Noces* le mystère se passe en plein jour et à toute vitesse. J'estime que la recherche de grandeur et de mystère des danses s'accorde mal avec le mystère et la grandeur spontanés d'un orchestre tout nu qui jamais ne se drape et ne lève jamais les yeux au ciel. La grandeur s'y porte dessous et c'est un peu la mettre dessus que la souligner sur des planches.

Mais, ceci dit, on doit partir de haut pour chicaner. Ce travail est en son genre un chef-d'œuvre. J'aimerais que la musique n'eût servi que de prétexte, et voir les têtes s'empiler, les groupes se bâtir et se démolir en silence.

Dans les *Biches* madame Nijinska vient d'atteindre la grandeur sans préméditation. Elle en fut privée par l'absence de sujet et par l'apparente légèreté du style musical. Car la beauté, la mélancolie des *Biches* ne résultent d'aucun artifice. Je doute que cette musique sache qu'elle

26.

fait du mal. Je lui suppose le cœur dur de la jeunesse qui nous bouscule avec un mépris impertinent. Ses rythmes possèdent un prestige sportif. Ils ressemblent aux filles superbes qui passent en sueur, une raquette sous le bras, et qui nous jettent de l'ombre. Après le spectacle, je rentre humilié chez moi. Je voudrais émouvoir un corps dédaigneux. Je me rappelle ma solitude, à douze ans, au Palais de Glace. J'y mesurais les distances me séparant des grandes cocottes. Elles boitaient à l'ombre du pourtour chaud, et soudain, sur la piste, dans le froid du milieu, pareil à la glace des « omelettes-surprise », s'inclinaient et glissaient comme des voiliers.

Oui, la musique de Poulenc est distante. Elle dédaigne, elle s'exhibe à moitié nue, elle arrive à force de ne pas se comprendre aux mêmes fins que la perversion.

Il manquait Marie Laurencin. Son décor et ses costumes tombent à pic. Ils soulignent carrément les choses. Nous avions toujours ressenti devant les toiles de ce peintre la tristesse de comprendre que les plantes, que les animaux ne nous aiment pas et ne s'occupent pas de nous. Un baiser suffirait peut-être pour rompre ce charme. Qui l'oserait mettre sur des museaux?

Imaginez ce que combinent de luxe naïf et de primeurs cruelles un tel peintre et un tel musicien. Quel bouquet, quels rubans chez le fleuriste! On s'écrase le nez contre la vitrine. On n'ose même pas entrer demander le prix.

Avec un flair bien drôle chez une Slave, madame Nijinska vient prendre sa place sans fausse note. A Poulenc, jeune animal qui mordille en essayant maladroitement de faire l'amour, et à Laurencin fille-fleur ou fille-bête, il manquait cette espèce de sainte.

Madame Nijinska vit enfermée dans son travail. Elle n'arrête pas. A peine si elle se coiffe, si elle attache sa robe. A force de sauter, de tourner, de manier ses muscles, d'ouvrière elle est devenue outil. On regarde ses jambes robustes, ses mèches, ses yeux d'ange; on l'admire à l'égal d'une pioche, d'un rabot.

Comment va-t-elle tenir un éventail fragile, tendre des

cerceaux enrubannés à des caniches? Mais le sang de son frère circule dans ses veines. Un sang ailé. Elle ne cherche pas à voir ce qu'il y a derrière Poulenc, derrière Laurencin. Une intuition la dirige. Sans le moindre calcul et par simple obéissance aux rythmes et au cadre qu'il faut remplir, elle va créer un chef-d'œuvre : les Fêtes Galantes de son temps.

Penser à des Fêtes Galantes, penser aux secrètes audaces que des spécialistes découvrent dans un arbre de Watteau, penser au nom d'Ile-de-France des auteurs, penser à l'Art, enfin penser tout court, c'était perdre la partie.

La poésie de ces danses ne fut pas écrite exprès. Les danses de *Noces* nous obligent à reconnaître une poésie russe du sacrifice, de la maternité, de la naissance, du mariage, de la mort. Ici rien ne nous force. Nous sommes libres. La poésie ne vient que des chiffres et de la netteté du contour.

Je ne raconterai pas les *Biches*. Au lever du rideau on se croirait chez le photographe. Le dilettante trouve les robes trop roses. C'est la fièvre que donne le jeu. Un canapé tient le rôle de danseur étoile, de ténor. On devine sa voix céleste. On le roule, on saute dessus, on se cache derrière, on s'effondre morts de fatigue sur ses capitons. Les personnages entrent et sortent. Voici le parc moderne, le goûter de la Bibliothèque Rose, d'un rose très vif.

Je vous recommande :
le rire des femmes au bord de la rampe, puis l'entrée des hommes qui descendent les marches. Quels sont ces fauves, ces maîtres nageurs, ces lauréats d'une société de gymnastique, ces trois marlous du ciel? Ils parlent sur terre. Leurs voix sortent de l'orchestre. Leurs grosses jambes nues n'émeuvent pas les jeunes personnes. Elles sont de l'époque où les couples dansent sur la plage, en costume de bain. Leurs guirlandes se tressent parmi les bonds du football.

Voici nos gaillards noués pour un groupe d'apothéose : la Lutte. Ces dames les dénouent, les escortent, leurs tiennent à l'oreille des propos moqueurs. Et je vous affirme qu'ils ne doutent pas d'eux! Ils s'étalent avec un toupet inouï.

Ces garden-parties, ces cotillons, ces olympiades nous préparent l'entrée de mademoiselle Nemtchinova.

Que Stendhal emploie bien le mot sublime! L'entrée de Nemtchinova est proprement sublime (aucun wagnérien ne peut me comprendre). Lorsque cette petite dame sort de la coulisse, sur ses pointes, avec de longues jambes, un justaucorps trop court, et la main droite, gantée de blanc, mise près de la joue comme pour une espèce de salut militaire, mon cœur bat plus vite ou s'arrête de battre. Ensuite, un goût sans fléchissement combine les pas classiques et les gestes neufs. Les plus difficiles calculs se résolvent tout seuls sur l'ardoise avec les craies blanches, bleues et roses des écoliers.

***

Paraissent les deux pigeons. Deux jeunes filles en gris, côte à côte, de face. L'une tient l'autre par le cou. L'autre appuie la main de l'une sur son cœur. Une amitié singulière les machine profondément. Elles exécutent ensemble leur danse dédaigneuse. Sur un orage de tambour et de voix d'hirondelles, la danse s'exalte, les croise l'une derrière l'autre comme des ciseaux d'acier et elles se quittent non sans se lancer, avant de sortir par la gauche et par la droite, un regard bref, hautain, complice, inoubliable; le regard des jeunes filles de Proust.

***

Marie Laurencin; vous cherchiez un cheval : le voilà. C'est madame Nijinska. Un cheval de cirque avec le plumet en avant, ou, si vous voulez, une personne couleur champagne qui a bu du champagne et qui s'élance seule en scène avec sa cigarette et ses perles, sur le rythme du rag-mazurka. La musique de Poulenc saute autour d'elle comme un chien savant.

Regardez de tous vos yeux, car ce spectacle vous ne le reverrez jamais. Madame Nijinska réussit un tour de force : elle échappe à la danse et à ses juges. Avec elle c'est le théâtre qui entre et sa danse si facile, si ébauchée, si nonchalante, elle ne peut l'apprendre à personne. Car ici un coup d'œil, les dents qui mordent la lèvre inférieure, un geste de l'épaule ou du coude ont l'importance d'un entrechat 5 et du fameux saut de son frère.

Regardez-la bien se tenir en équilibre au bord du dancing et de la grimace sans y tomber plus que le musicien malgré son aisance ne tombe dans la facilité. Regardez-la s'asseoir, tendre ses mains aux danseurs, les mener à coup de cils et d'épaules vers le paravent et finir son œuvre sur un désordre à trois personnages surpris par la chute du rideau.

En somme, ce ballet, on croirait voir, vous savez quoi? De la maison d'en face, la main la plus espiègle, la plus méchante et la plus adroite, dirige sur un visage de femme du soleil découpé avec un miroir de poche.

II

LES FACHEUX

Chez Poulenc nous fûmes ivres d'un miel fort et ce miel il fallait souvent le recueillir sur la patte d'un très jeune ours. L'orchestre des *Fâcheux* nous change. On jette des poignées de sel à toute volée sur le verglas, les carrosses s'accrochent, les fouets claquent, les chevaux se cabrent, des marches militaires tournent le coin d'une rue.

Est-ce la campagne? la grêle trépigne, les grêlons rebondissent autour des fleurs, les guêpes couvrent l'espalier.

***

La bonne musique est ressemblante. Elle ressemble au compositeur. Ce n'est pas l'Espagne mais Chabrier que je cherche dans *España*. Les *Biches* sont un portrait de Francis Poulenc, les *Fâcheux* un portrait de Georges Auric. L'œil de Poulenc chante une mélodie. La paupière tombante le recouvre un peu. Auric nous décharge son œil noir à bout portant.

Quelquefois l'influence d'un maître apparaît. Elle nous touche beaucoup au passage. Car, profondément assimilée, elle combine un mélange d'amour. C'est le timbre de voix, la démarche, le geste d'une mère chez son fils.

***

Nos mauvaises humeurs retombent trop vite sur Wagner. Il faut avoir le courage de remonter jusqu'à Beethoven. C'est là que commence le drame ou plutôt le mélodrame.

Pascal nous donne l'exemple du jeu stérile des *si* avec le nez de Cléopâtre. Si Mozart avait vécu davantage, la face de la musique eût été changée. Depuis sa mort un cortège théâtral se déroule qui m'empêche de traverser la rue et de rentrer chez moi.

L'administrateur général du Casino, en me confiant une carte qui ouvre toutes les portes, ne savait pas me remettre un coupe-fil enchanté. En effet, plusieurs fois déjà, Strawinsky avait brutalement nettoyé la place, mais, pour le coup, assis dans cette salle, je me retrouve, après un siècle d'attente, installé chez moi.

***

Depuis que je parle musique j'évite ce qui ne me regarde pas. Je saute les détails. Je me refuse nuances et pédales. On me reproche mon indélicatesse. Mais que voulez-vous, je n'ai pas une minute à perdre. Je dois aller vite, déblayer, fournir un gros travail. Je laisse donc aux musicographes le soin de compter les couleurs qui orientent la perle. Je passe vite d'une perle à l'autre, injuste et vrai.

Je ne vous ai pas dit que je brûle Wagner, ni Beethoven, ni aucun des compositeurs qui les inspirent ou qui en découlent. Je ne vous ai pas dit que les *Biches* ressemblaient à *Così fan tutte* ni les *Fâcheux* à *Don Juan*. J'ai dit grossièrement et je le répète que sauf Debussy et Strawinsky, dont les prodiges s'imposent, aucun musicien depuis Mozart n'avait su me satisfaire à l'orchestre autant que Georges Auric et Francis Poulenc.

Je sais que la plume d'oie de Poulenc enlace des initiales d'amour et que le stylographe d'Auric troue le papier, que les entrelacs, les pleins et déliés de l'un sont différents de l'écriture presque rageuse avec laquelle l'autre note les choses les plus tendres; mais en les associant je prouve encore combien notre groupe amical reste libre de dépenser ses forces à sa guise après le repas spirituel pris en commun.

L'orchestre des *Fâcheux* était hérissé de tessons de bouteille, d'orties. Un obstacle difficile à franchir. Georges Braque s'essayait au théâtre. Il est un grand peintre. Serait-il décorateur? L'un gêne souvent l'autre.

Dès le lever du rideau Braque saute la rampe d'un bond, sans effort, la main dans la main de Molière. Son élégance beige de lion est dangereuse. La preuve en est qu'il mange la chorégraphie sans même remuer. On y bouge trop. Braque a raison d'elle comme un homme calme qui se dispute avec un bavard.

Vide, son décor nous intrigua. C'était la curieuse plantation des villes où on marche la nuit. L'entrée d'un personnage le transfigure; il remplace l'arrivée du jour. Les maisons grandissent, les fenêtres vivent, les arbres respirent. Un pareil décor est le comble du goût. Il rend sa valeur à ce mot démonétisé. Notre peintre pour son début évite un effet de cabotin. Il sait la faveur dont jouit actuellement le scandale et que certaines audaces correspondent en 1924 au désir de plaire. Il ne veut ni plaire ni déplaire. Il n'exploite même aucune des ressources offertes par le théâtre. Il entre nu, athlète sûr de sa beauté après douze ans de stade. Il cache ses calculs sous une chair fraîche. Il ne montre pas son squelette, ce qui chez un artiste doit être considéré comme le seul attentat contre la pudeur.

Je place le décor des *Fâcheux* sur le plan des décors exécutés par Picasso pour *Parade* et pour *Pulcinella*.

Nous ne remercierons jamais assez Serge de Diaghilew qui nous les offre.

***

J'ai écrit que Braque l'emportait sur le chorégraphe. J'aurais dû dire qu'il était le chorégraphe réel et que madame Nijinska ne pouvait que le suivre. La vraie danse des *Fâcheux* se fait entre les beiges, les jaunes, les marrons, les gris. Les joueuses de volant, leurs figures devenues, grâce

à certains jaunes et à certains mauves, d'un rose surnaturel, occupent l'œil sans autre artifice que de ressortir soit sur le fond d'un mur soit sur celui des arbres.

Orphise, belle et plate, sous son chapeau trop large pour la fenêtre d'où elle observe Éraste, n'a besoin, lorsqu'elle s'exprime, que de se montrer de dos, pour disparaître comme certains insectes qui savent prendre la couleur et la forme d'une feuille morte. Si elle se retourne pourquoi courir sur les pointes? qu'elle s'y dresse simplement. Son costume réserve une surprise qui équivaut à celle d'un pas ingénieux. Il suffit aux joueurs de balle d'entrer pour changer l'éclairage et mettre tout au clair de lune.

Lorsqu'ils se sauvent le décor chavire comme un bateau. Éraste grandit de moitié, les maisons s'approchent. Étranges jeux de scène combinant une pantomime qu'il fallait souligner discrètement. Sans doute la réserve que commande un tel collaborateur fera reprocher à madame Nijinska le tact avec lequel ses personnages hésitent entre le Ballet-Russe et la Comédie-Française.

Il existe, à mon gré, peu de spectacles plus nobles que l'ensemble des couleurs fondues à la fin, comme disait Renan, sur le cou de la colombe, lorsqu'un appel militaire de trompette s'arrache de l'orchestre et annonce le baisser du rideau.

JEAN COCTEAU

La Revue de France -

LA DANSE -

Fernand Divoire -

Paris
1 Août 1924 -

aucun de ceux qui auront vu dans *le Miracle des Loups* les pierres séculaires, roussies de soleil, lavées de pluie, patinées de vent, de la vieille, noble et unique cité de Carcassonne, ne pourra plus prendre le moindre plaisir au spectacle des décors construits à grands frais et auxquels se complaisent les cinégraphistes d'Italie, d'Allemagne et d'Amérique.

René Jeanne.

LA DANSE

La danse triomphe. Elle « fait recette ». J'ai un peu peur pour elle, à cause de ce Jupiter qui a pour habitude de « démenter » ceux à qui il apporte la faveur du public.

Paris, pour la danse, est une ville de tournées, comme Carpentras ou Pornichet pour le « répertoire Baret ». Paris a reçu, tout le mois de juin, les Ballets russes de Diaghilew, qui sont maintenant fixés à Monte-Carlo. C'est la dix-septième tournée de ces ballets. Rien d'étonnant à ce qu'ils aient beaucoup acquis et perdu au cours de leurs voyages.

Les ballets russes ont beaucoup fait pour nous faire sortir de l'insupportable ballet d'autrefois. Il me semble qu'ils veulent maintenant faire beaucoup pour nous y ramener. Ils ont avec eux la « chorégraphe » la plus hardie, Mlle Nijinska ; les peintres, les musiciens, les librettistes qui le plus ont la réputation d'être jeunes et, pour deux créations sur quatre qu'ils nous offraient, on se sentait ramené aux ballets d'opéra d'avant la guerre, l'autre, celle de 1870.

Débarrassons-nous tout de suite de ces ballets vieillots : *les Fâcheux* et *les Tentations de la bergère*,

Les Fâcheux. — Ballet de Boris Kochno, un nom aussi russe que Boris Godounoff ou que le prince Igor ; musique de Georges Auric, un des plus sympathiques parmi les « Six » ; chorégraphie de la Nijinska, dont j'ai expliqué, à propos de *Noces*, les belles théories de danses par groupes ; décor et costumes de Georges Braque, un des plus célèbres cubistes. Et tout ce monde s'est

mis à travailler « d'après Molière » ! Je me demande si M. Serge de Diaghilew n'est pas un pince-sans-rire, un réactionnaire pervers qui n'emploie les Samsons nouveaux que pour le plaisir de leur faire tourner de vieilles meules. Les *Fâcheux* sont une fâcheuse comédie moliéresque, dans un décor en marc de café pâteux. On y voit des jeunes filles baller avec des raquettes et des valets de comédie jouer vraiment au ballon (il y a un ballon de rechange pour les jours où le ballon tombe dans l'orchestre) ; cela est vraiment d'un XVIIe siècle très olympique. Cela s'accompagne d' « entrées », de danseurs et de danseuses. Entrées qui font attendre sans patience la sortie.

Les Tentations de la bergère nous montre des décors et costumes de Juan Gris, dont les toiles, aux salons de peinture, sont la risée des personnes du petit commerce. Et une chorégraphie de la Nijinska. Et, aussi (c'est la meule à faire tourner), une musique de Montéclair (1661-1739). Ah ! venons vite au XIXe siècle ! Mais non... Des groupes verdâtres, mauves et bleus, sont là qui expriment niaisement, par entrechats, tout ce qu'ils ont à exprimer. Rien. Passons vite.

Les ballets russes ont heureusement donné deux œuvres d'un goût plus moderne, deux œuvres proches de la vie contemporaine : *les Biches*, dont Fr. Poulenc a écrit le livre et la musique et dont Marie Laurencin a dessiné décor et costumes ; *le Train bleu* de Jean Cocteau (musique : Darius Milhaud ; décor : Henri Laurens ; costumes : Gabrielle Chanel).

Où se passe l'action des *Biches*? Le programme me le dit, mais j'aime mieux essayer de le comprendre. Mur : une toile blanche où est peinte une biche. Un divan bleu. Des dames en rose.

Viennent trois athlètes en bleu. Les athlètes au couvent. Au moment où l'on craignait de se traîner dans une affétéri : de pensionnaires roublardes, ces jeunes athlètes, bien vivants, sautent sur un rythme « athlétique ». Une dame emperlée et empanachée vient danser. Elle est éclipsée par une étrange jeune femme aux jambes pâles, au torse serré dans un justaucorps de velours bleu, qui serre aussi les bras. C'est la danseuse Nemtchimova. Voilà une silhouette qui est vraiment une création. Jeux de tous ces personnages. Un athlète porte au-dessus de lui l'étrange et fine Nemtchimova allongée dans le geste de la Renommée trompettant. Il y a dans ces jeux un style. Style qui

n'est pur ni de music-hall, ni de gestes de sport, ni de shimmy. Style qui est beaucoup plus de la vie contemporaine que de l'art contemporain. Mais style.

Vie contemporaine aussi, et se présentant comme art contemporain, *le Train bleu* de Jean Cocteau. Les gens de « train bleu », c'est-à-dire de plage à la mode. Ce ballet n'est pas tel que M. Cocteau le concevait ; il voulait des sortes de tableaux de deux minutes, indépendants de la musique comme des visions de cinéma ; il ne voulait pas que la musique volontairement écrite avec une certaine vulgarité fût dansée et pût ainsi imposer son caractère à la danse.

Tel qu'il est, ce ballet est fort amusant et remarquablement bien dansé. Comme *les Biches* mettent en valeur Nemtchimova, *le Train bleu* révèle un excellent danseur anglais au nom russe : Doline.

Le ballet : simagrées et acrobaties sur une plage. Danses au ralenti et à l'accéléré (effets de cinéma). Groupes, figures où enfin la Nijinska a eu un peu de liberté. Notamment une grande roue tournante formée par tous les danseurs. Des cintres tombent des papiers multicolores ; c'est un avion qui passe. Le joueur de golf et la joueuse de tennis sont caricaturaux ; des danseuses à cigarettes divertissent. Sur la plage, les hommes (qui sont tous en maillots de bain bleus) et les femmes (qui sont en maillots sable soulignés de bleu) dansent un tango harmonieusement et strictement réglé. Doline, robuste, acrobatique, puissant, tourne en l'air, les jambes repliées.

C'est un spectacle gai, jeune, agréable. On y prend un franc plaisir et de bon cœur. On le reverra avec agrément, comme on revoit avec agrément les maillots bleu et blanc de *Parade*.

Pendant que les ballets russes continuaient, au théâtre des Champs-Élysées, à nous réjouir et à nous décevoir, Massine, qui en fut quelque temps le cancer, était le chorégraphe des « Soirées de Paris » organisées par le comte Étienne de Beaumont à la Cigale. Grand effort d'art dont il faut être reconnaissant au comte de Beaumont, si divers qu'en aient été les résultats.

Sept ballets nouveaux étaient annoncés : *Salade, Mercure, les Roses, le Beau Danube, Gigue, Vogues* et un *Ballet espagnol* du peintre J. M. Sert, avec Ida Rubinstein.

Vogues, c'est tout bonnement de la publicité pour un journal de mode. Costumes sans originalité. Musique de dancing. Gestes shimmysés. Quatre fournisseurs sont nommés par le programme pour un costume de jockey ; un pour les bottes, deux pour la culotte. Le programme donne aussi un argument des danses ; argument qui n'a, bien entendu, aucun rapport avec ce qu'on voit. Ces trois saynètes insipides suffisent déjà pour retrouver les petits mouvements de mains (*mouvements et non gestes*) de Massine et la curieuse monstruosité mentale qu'est sa conception de la danse.

Salade est un « contrepoint chorégraphique » en deux actes sur un livret d'Albert Flament (musique de Darius Milhaud, décor et costumes de Braque).

Albert Flament, très fin lettré, artiste d'un goût sûr, — et l'une des principales figures des lettres contemporaines, — a composé un ballet parfait, avec paroles chantées ; il y a mis toute la gaîté que donnent les déguisements et les quiproquos bon enfant de la comédie italienne. Cela devait avoir autant d'agrément et de jeunesse qu'un bal masqué où les personnages joueraient constamment à cache-cache. On en a fait un charmant spectacle, à quoi on a retiré toute sa clarté en supprimant les déguisements des personnages. Polichinelle (Massine) n'a pas consenti, sans doute, à l'amusant fregolisme qui devait nous le montrer en docteur, en capitaine, en péruvien. Il me semble qu'on a fait quelque tort au ballet en trahissant le livret — subtil mélange de goût moderne et de délicatesse classique.

Pour la chorégraphie, Massine y a dépensé tout son ordinaire répertoire de mouvements : gestes saccadés, d'un seul bras, coups de poing, bielle et piston, signaux optiques, tractions rythmiques, sauts de biais, coup de pied « en vache », et tout ce qu'on peut emprunter à la marche du bossu, du boiteux et du bancal.

Pour *le Beau Danube*, la chorégraphie y est à peine miassinisée. Il est vrai que c'est un « ballet de caractère », brodé par Massine sur de la musique de Johann Strauss. Massine est un hussard gris qui danse d'une façon assez espagnole ; il balle sans grâce, avec adresse et sûreté ; il a de jolis enlacements de mains. A côté de lui, Lydia Lopokova et Stanislas Idzikowski, autres transfuges de la compagnie de M. de Diaghilew, excellent dans leur art. Idzikowski surtout, qui eût été une vedette célèbre si M. de Diaghilew n'avait pensé s'assurer contre les abandons d'étoiles en les maintenant à présent dans une sorte de demi-

anonymat. Et pourtant Idzikowski est parti comme étaient partis Nijinski, Karsavina, Pavlova, Tréfilova, Fokine, Massine ; comme étaient partis le nègre de *Shéhérazade*, la jeune sacrifiée du *Sacre*, l'oiseau de feu et le cygne mourant. Idzikowski, c'est le bondissement et le tournoiement sans fin. Avec une légèreté puissante, il arrive en l'air, et là il est chez lui. Lorsqu'il danse avec Lopokova, c'est elle qui le fait sauter, comme le danseur fait sauter la danseuse.

Dans *Premier amour*, ballet d'Erik Satie, Massine retrouve toute son étrange mécanisation de gestes arrêtés, incomplets, retournés. Comme s'il n'y avait sur la terre que des poupées et des polichinelles.

Les Roses (thème de Massine, musique d'Henri Sauguet) sont un divertissement bien gentil. Il faut en louer un éclairage de Loïe Fuller, qui a projeté un décor de cumulus sur un fond bleu.

Quant à *Mercure* (thème de Massine, musique de Satie), on peut dire que c'est un ballet de Picasso. Picasso nous a rendu l'atmosphère des grandes batailles d'esthétiques. Peu importent ici les gestes de boxe égyptienne et de chef de section pompant le ciel pour le rassemblement ; peu importe l'affabulation à la fois enfantine et incompréhensible. Laissons-nous aller plutôt à croire au charme pictural du spectacle. Les beaux violet et noir, rouge et jade, bleu et rose, bleu et blanc de Picasso sont là. Réjouissons-nous-en. Et nous n'aurons plus que sympathie et belle humeur pour les diableries du peintre ! un décor de la nuit qui est, sur une toile noire et étoilée, la perspective, construite en fil de fer, d'un lit d'enfant, silhouettes de carton en forme de boîtes à violon devant lesquelles montent et se rapetissent des losanges de sommiers métalliques avec bouts de bras et jambes en montants de lit. Ou bien, sur un carré de mer incliné, d'horribles naïades mamelues (Mercure leur vole le collier d'Amphitrite). Ou bien un cheval de fil de fer sur silhouette de carton blanc découpé. Ou une toile blanche devant quoi des personnages vêtus, des cheveux aux pieds, de maillots de très belles couleurs, sautent et font des tours. Et ces hommes en maillots verts, rouges, sable, saisissant une femme aux chevilles, l'élèvent au-dessus d'eux et la portent droite, comme une statue. Il y a là une minute de vraie beauté. Ce n'est pas trop la payer, d'une soirée.

L'an dernier, j'avais assisté à la « fin d'année » d'une école

de rythmique Dalcroze. J'ai voulu assister cette année au cours de « rythme » et de technique plastique de Marie Kummer et de Malkovsky.

Malkovsky y enseigne bien les découvertes que lui ont fait faire les gestes animaux et les gestes de métier : la « roue » et le « balancier » qui sont à la base du mouvement continu ; l'effort de l'oiseau de proie pour « décoller » ; l'effort suivi des bras, qui suffit à soulever magnifiquement le corps ; l'économie des courbes enchaînées, créatrices de puissance et au terme desquelles on s'attend à voir jaillir un disque ; la marche décomposée qui reste incessamment en équilibre et qu'on retrouve jusque dans la large chevauchée.

Les petites élèves, guidées par Marie Kummer, grâce vivante et qui danserait rien que par les inclinaisons de sa tête, arrivent tout de suite à l'expression. Et quand, en canon, elles dessinent des vagues contrariées, elles y sont venues sans commandements brusques, en se développant dans l'harmonie.

Quant au cours de rythme de Marie Kummer, il est particulièrement intéressant par l'évolution qu'a suivie cette jeune Genevoise, élève de Jaques Dalcroze, rythmicienne convaincue, et qui, devant l'évidence des erreurs de la rythmique, a dû, douloureusement, chercher sa voie vers une autre vérité.

Douloureusement, car sent-on la responsabilité d'une éducation qui peut déformer les gestes et la sensibilité de trois ou quatre cents enfants ?

Marie Kummer n'a pas été longue à se poser la grande question : *Le rythme musical, note à note, peut-il s'adapter au rythme humain naturel ?* Et réciproquement.

C'est la valeur « naturelle » du rythme musical qui était en jeu.

Marie Kummer se répondit que l'étude du rythme n'est possible que fondée sur une *technique corporelle vraie*.

La réalisation d'un rythme, dit-elle, dépend de l'instrument choisi pour le traduire. Il faut donc choisir un rythme qui convienne à l'instrument. Subordonner le corps humain à n'importe quel rythme amène fatalement la mécanisation et l'absence de sensibilité. Au contraire, par une éducation logique du corps (logique avec la nature du corps), on arrive à faire *vivre* par ce corps la synthèse du rythme proposé, ses accents, ses lignes essentielles (et non le mot à mot mathématique et arbitraire).

Dalcroze avait donné à sa jeune élève une technique d'enseignement musical de première valeur, un moyen pédagogique ingénieux pour faire comprendre à l'enfant le rapport des valeurs entre elles. Elle garda ce solfège gymnastique. Mais Dalcroze ne possédait aucune technique corporelle fondée sur les mouvements normaux du corps humain ; ses commandements trop brusques créent des réactions nerveuses et déséquilibrent l'élève (je l'avais pensé; l'expérience de Marie Kummer le confirme). La technique corporelle, la jeune femme la trouva chez Malkovsky; elle créa ainsi une nouvelle école de rythme ; sa méthode lui permit de développer et d'amplifier les exercices de concentration et de volonté, mais en restant dans l'équilibre, l'harmonie, et, si j'ose dire, l'accord musical de l'âme et du corps.

Donc : base dalcrozienne (alphabet musical, grammaire musicale adaptée corporellement à l'éducation de la volonté) et transformation au delà de cette base, parce qu'au lieu d'imposer une éducation intellectuelle à un corps non préparé on donne au corps une naturelle éducation plastique. Ainsi, la rythmique, moyen, cesse d'être un but. Ainsi « l'évolution normale de la rythmique mène fatalement à la danse », comme le solfège Dalcroze aboutit logiquement au chant choral ou aux spécialisations d'instrumen-z.

Voilà la théorie.

L'application l'a vérifié. J'ai vu les élèves de Marie Kummer évoluer avec grâce, sans marquer de fatigue ni de déplaisir. Au rythmicien, les gestes paraîtraient d'abord, sans doute, insuffisamment précis. Puis il semble vraiment qu'on entende le rythme intérieur qui commande les gestes avec une souplesse claire, sans brusquerie, et précise aussi.

« Canons » et « doubles vitesses » s'allient fort bien au « mouvement continu ». Par exemple, « une blanche », chez Dalcroze, c'est un pas plus une flexion. Chez Marie Kummer, c'est un pas continué. Aucune brutalité : avant tout changement de mouvement, on laisse à l'enfant deux pas pour qu'il prépare sans effort son « changement ». Les « doubles vitesses », qui sont choses théoriques, sont frappées dans les mains, auprès du tableau noir, et non plus dansées.

Mais Marie Kummer me donne trop raison pour que j'ose la louer sans paraître un peu louer mes propres préférences.

FERNAND DIVOIRE.

40

ARTS ET LETTRES D'AUJOURD'HUI

REVUE HEBDOMADAIRE ILLUSTREE

ABONNEMENT, BELGIQUE : 40 FRANCS — ÉTRANGER : 50 FRANCS

Robert Sand, Directeur

Bruxelles, 86, rue de la Montagne — Téléphone n° 113,21

Compte chèques postaux n° 179,18

15 Juin 1924. 2e Année. — N° 23.

La Saison de Paris

Il faut remonter à 1913, l'année de la création du *Sacre du Printemps*, pour retrouver une saison comparable à celle qui fait éclore en ce moment tant de fleurs merveilleuses. Ne croyez pas que les Olympiades soient la cause de tant d'éclat. Elles n'en sont que le très vague prétexte.

Le vrai motif de cette gloire abondante et joyeuse n'est pas difficile à discerner. La jeune génération, celle des artistes d'après-guerre, a fini par conquérir la totalité du public. Aujourd'hui, l'art des jeunes est compris et aimé. Picasso, Braque, Derain, Marie Laurencin, Cocteau, parlent à tous les cœurs. Parmi les musiciens, Satie, Milhaud, Auric, Poulenc et Honegger se sont enfin imposés dans l'esprit des gens, aux côtés de Strawinsky.

Les « fumistes » d'il y a quatre ans sont aujourd'hui acclamés, couronnés. C'est l'heure des brusques et inexplicables revirements d'opi-

28

nion de la part de la Grande Critique (Ne l'avais-je point prédit ici même en octobre dernier ?) Ceux qui ont mené le bon combat se réjouissent. La bataille fut rude, mais elle est gagnée. N'avait-on point mêlé aux polémiques entourant le mouvement actuel, des questions de nationalité, de race, et même de religion ? Mais tout cela est oublié. Les pires ennemis d'hier mettent les pouces. Tel qui accablait un Auric de tout le poids de son mépris, crie au chef-d'œuvre pour les *Fâcheux*. Tel autre qui ne voyait en un Milhaud que vulgaire grossièreté se pâme devant l'exquise musique de *Salade*.

La leçon portera-t-elle ? Il me semble déjà entendre des phrases telles que celles-ci : « Milhaud. Satie, ça va. C'est épatant. Ceux-là au moins connaissent leur métier. Ils ont de la mélodie. Leur travail est solide. Mais ne me parlez pas de ces nouveaux jeunes X..., Y..., Z... — Ils sont dissonants, agressifs, ennuyeux. Ça ne tiendra pas. » Et tout sera à recommencer, une fois de plus.

La Saison de Paris nous avait révélé un début heureux : celui de Henri Sauguet. Son opéra-bouffe, *Le Plumet du Colonel* déborde de la plus délicieuse musique qu'on puisse imaginer. Il réorchestre actuellement sa partition qui est, je ne me lasserai pas de le répéter, de tout premier ordre. Cette réorchestration bénéficiera de l'expérience acquise par le jeune compositeur au cours des représentations du *Plumet* données par Mme Bériza. Il se peut que nous entendions sous peu à Bruxelles cet ouvrage paré de son nouvel et meilleur orchestre.

Les Ballets Russes de Serge de Diaghilew ont commencé leurs représentations dans le seul cadre qui leur convienne : celui du Théâtre des Champs-Elysées. Picasso a brossé pour eux un magnifique rideau dont

Les Meilleurs Cigares

COURTOY-RENSON
37-39, RUE DES COLONIES
BRUXELLES

Maison fondée en 1846 — Téléphone 124.52
Fournisseur de la Cour

ni l'ordre ni la pureté ne sont gênés par l'intensité de l'expression. Le programme des Russes ? Strawinsky, Satie, Auric, Poulenc, Milhaud. (Toujours les mêmes, diront les mécontents et les envieux. — Trouvez-m'en qui les vaillent, répondrai-je).

Ces auteurs contemporains, représentés ici par des chefs-d'œuvre, sont accompagnés sur l'affiche de Montéclair, de Cimarosa et de l'*Education manquée* de Chabrier, dont Milhaud a, le plus heureusement du monde, réalisé les récitatifs.

Aujourd'hui, je ne vous parlerai que du premier spectacle. *Les Tentations de la Bergère ou l'Amour Vainqueur*, ballet en un acte de Montéclair (1666-1737) m'ont laissé complètement indifférent. Impression écœurante de sucrerie et de fadeur. La musique de Montéclair est bien ennuyeuse, quoiqu'elle date d'une époque admirable. Elle a d'ailleurs été trahie par M. Henri Casadesus, qui l'a orchestrée de pitoyable façon. Des cloches et des sons harmoniques aux violons font assez penser à du Couperin-Kreisler, à un orchestre de cinéma, à un arrangement Mouton. J'aime parfois la peinture de M. Juan Gris, et c'est bien la sympathie que j'éprouve pour son art qui me fait regretter la fadeur de sa décoration pour ce ballet. Décor et costumes veulent faire « Grand Siècle ». Ils font riche, trop riche, mais cette richesse est dénuée de puissance et de vie. Il y a aussi certaine fontaine dont le manque de goût me rappelle fâcheusement les dessins de magazine, genre Paul Iribe.

Bref, ne parlons pas trop de ce ballet, et pardonnons-le à M. de Diaghilew en faveur de la merveilleuse réussite des *Biches*, de Francis Poulenc. Chorégraphie, décoration, musique, tout est parfait, s'harmonise et se complète miraculeusement. Diaghilew nous a déjà fait con-

DINANDERIES
Cuivres ciselés et martelés
Travail à la main

MAISON
DELVAUX

54, Rue de la Montagne, 54 — Téléphone 228,69
Seule Maison de DINANT ayant une Succursale à Bruxelles

naître maint chef-d'œuvre de musique, il a présenté des décors parfois géniaux, il nous a montré des danseurs étonnants, mais jamais il n'avait réalisé une œuvre aussi complète que les *Biches*.

Dans le *Sacre*, la chorégraphie est insuffisante. Dans le *Tricorne*, c'est la musique qui se relâche parfois. Si la chorégraphie des *Sylphides* est idéale, la musique de Chopin, orchestrée, gêne un peu. *Petrouchka* et *Parade*, seuls, peuvent leur être comparés pour l'équilibre de l'ensemble. *Les Biches* sont un chef-d'œuvre collectif, signé Poulenc-Marie Laurencin-Nijinska-Diaghilew. C'est un ballet-ballet, sans intrigue, sans nulle pantomime. La danse y conserve et y maintient d'un bout à l'autre sa ligne sinueuse et variée, mais d'un tempo régulier, d'un style souverain. La Nijinska a inventé, a créé un véritable poème d'une émotion prenante, dont le rythme ne pourra jamais s'effacer de ma mémoire, tandis que Marie Laurencin exprime avec du bleu, du rose, du vert, un peu de jaune, de gris et de noir, une gamme de sentiments d'une grâce pénétrante, d'une élégance sensible, dont la franchise écarte tout soupçon de mièvrerie.

Comment définir l'aspect de santé, de sûreté, de calme, de finesse, de bonté, que nous révèlent ces trois hommes à l'allure inoubliable, vêtus de maillots bleus ? Que dire de la voluptueuse tendresse, du charme prenant de l'Etoile (Mlle Nemtchinova), ou de la turbulente excentricité, tellement embellie par le style, de la Mondaine (Nijinska) et enfin du ravissant délice des Biches dont le jeu est d'une beauté très neuve et indiscutable et qui, toutes roses, font une opposition de tons singulièrement osée et charmante avec le bleu vif d'un énorme canapé. Danse

MANUFACTURE DE FOURRURES
O. WOLFF
ROBES POUR LE MONDE ET LA VILLE
BRUXELLES, 84, RUE DE LA MONTAGNE — 224,56
(A côté de la LECTURE UNIVERSELLE)

et décoration ont été parfaitement conçues et réalisées. Le miracle provient de leur complet accord avec la musique de Poulenc.

Il faut avoir suivi Poulenc d'œuvre en œuvre pour estimer *Les Biches* à leur valeur. Les *Mouvements Perpétuels*, *Cocardes*, *le Bestiaire*, la *Suite*, les Sonates pour instruments à vent nous ont mené à cette partition développée, première composition de Poulenc pour le grand orchestre. La tendresse, la délicatesse des sentiments sont communs à Poulenc et à Milhaud. Si ce dernier s'exprime en un langage méditerranéen, Poulenc est le Français du Centre. La Touraine est son pays de prédilection ; le cerveau, la sensibilité du compositeur sont formés à l'image de ce pays où tout est tempéré, où tout est mesuré. La musique de Poulenc est ce qu'il y a de plus purement français au monde. Elle observe l'équilibre du sentiment et de la raison, de la forme et du contenu. Son ballet est admirablement composé, puissamment inspiré et orchestré de main de maître, avec une sens étonnant de l'économie et de la sobriété. Je ne désire point aujourd'hui dissocier l'œuvre du musicien de celle du peintre et des danseurs. Disons encore, puisqu'il faut nous séparer de ce chef-d'œuvre d'art français, combien son expression est particulière : la grâce, l'élégance, la sensibilité, la volupté sont ici transposées sur le plan de la grandeur. Ce qui pouvait être aimable et charmant est devenu émouvant, prenant et, dans le Rag-mazurka, d'une gravité quasi tragique.

André Messager dirige les *Biches* le plus naturellement du monde. Il conduira aussi *Parade* de Satie, les *Fâcheux* d'Auric et le *Train Bleu* de Milhaud. Il est réconfortant de voir ce compositeur purement fran-

LE CONFORT CHEZ VOUS
PAR DE BONNES LUNETTES
Maison
Vanderbiste
68, RUE DE LA MONTAGNE, 68 — BRUXELLES

çais tendre la main, par dessus la Schola, à une génération au sein de laquelle il se retrouve chez lui et à laquelle le lient tant d'affinités.

J'ai eu l'occasion de réentendre le même soir les prodigieuses *Noces*, conduites par Strawinsky lui-même. Cet nouvrage grandiose ne s'accommode point de la scène. Destinée au concert, cette cantate, cette sublime offrande à la musique et à l'amour, n'a que faire du commentaire mimé qui apparaît comme superflu et, par conséquent, agaçant.

Puisque nous rencontrons ici Strawinsky, arrêtons-nous à son *Concerto pour piano, suivi d'un orchestre d'instruments à vent*. L'auteur le joua sous la direction de Serge Koussevitzky aux concerts que celui-ci organise à l'Opéra.

Le Concerto est l'œuvre la plus récente de Strawinsky. Il date de cette année même, et se place après *Mâvra* et l'*Octuor*. Il sera joué à Bruxelles en octobre prochain. Le Concerto est la conséquence directe des deux œuvres précitées, et, par delà celles-ci, de *Pulcinella* et des *Pièces faciles*. De coupe absolument classique, ce Concerto renouvelle les vieilles traditions. Que ce renouvellement ne soit pas un retour, déroute pas mal de gens. Point d'académisme. Point d'abdication de la personnalité, mais un enrichissement de la forme par la personnalité. L'on ne sent point ici de barrière, de cloison entre la sensibilité et la forme. Un bloc sonore, compact, mais non opaque, se présente à nous. Un allegro initial encadré par un adagio introductif, revenant, amplifié, former conclusion. Puis un mouvement lent qui s'enchaîne à un final très syncopé, vif, sans être turbulent. Une noblesse constante, et, par-dessus tout, cette tendresse que l'auteur admet dans ses œuvres depuis *Mâvra*.

La tendresse ne vous paraît-elle pas être bien à l'ordre du jour ? J'en

:: CANNES :: PARAPLUIES :: EN-CAS ::
Maison De Reymacker
78, RUE DE LA MONTAGNE (angle rue d'Arenberg)
BRUXELLES
Spécialité d'articles exclusifs pour cadeaux
Prix très modérés — Maison de confiance.
Atelier de fabrication : 2, rue de la Sacristie.

ai trouvé dans Sauguet, dans Poulenc ; nous la reconnaîtrons dans Milhaud, et bientôt, dans le *Mercure* de Satie. Voici que l'austère Strawinsky, depuis *Mâvra*, relâche sa rigueur sévère. Il fallait s'attendre à cette évolution. Combien de fois n'avons-nous pas dit, ici même, que la sécheresse était nécessaire, par réaction contre l'excès de romantisme, contre tout cet esprit Schumann-Wagner-Chausson qui était devenu intolérable, asphyxiant. Le nettoyage est aujourd'hui chose faite. Les musiciens ont reconquis la maîtrise de la construction dépouillée, sobre, depuis trop longtemps négligée et alourdie. Dès lors, rien ne s'oppose plus au retour du sentiment, même romantique dans les limites où il s'accorde avec la forme.

C'est précisément le retour à l'équilibre de la forme et du sentiment, qui est caractéristique des œuvres révélées par la saison 1924.

Pour en revenir au cas particulier de Strawinsky, la tendresse qu'il exprime se manifeste progressivement, sous un aspect de plus en plus beau.

Mâvra était animé d'une émotion tendre, mais encore narquoise. Le lento de l'*Octuor*, déjà, nous montrait une sensibilité empreinte de sérénité. Et voici que le *Concerto*, de la première note à la dernière, déborde d'une tendresse grave, contenue, profonde. Les rythmes hachés sont toujours là, mais comme tenus en laisse, domptés. Les modulations du deuxième mouvements, les traits de piano, nous disent des choses d'une douceur émouvante. Et dans le prestigieux final, où la parenté du rag et de la gigue est flagrante, les heurts et les cascades de la syncope trouvent encore le moyen de nous murmurer des confidences.

La fin du *Concerto*, comme celle des *Symphonies*, celle de l'*Octuor*,

MACHINES PARLANTES — DISQUES
CINEMAS DE SALON — T. S. F.
GUSTAVE LEBRUN
21, boulevard Emile Jacqmain, Bruxelles.
(près du Théâtre de l'Alhambra)
Téléphone : **177.43.**

et celle des *Noces*, nous offre un puissant raccourci d'un effet abrupt et saisissant. L'œuvre s'y noue d'un lien solide à notre cœur et à notre cerveau.

Les « Soirées de Paris » organisées par le Comte Etienne de Beaumont à la « Cigale » ont été, dès la première représentation, couronnées d'un succès complet et décisif. Tous les soirs, le théâtre du boulevard Rochechouart s'emplit d'une foule brillante. Peintres, littérateurs, musiciens, mondains, jeunes gens passionnés d'art y constituent un public exceptionnellement intelligent, cultivé, sensible. Empruntant le titre trouvé par Guillaume Apollinaire pour la dernière revue qu'il fonda, M. de Beaumont renoue une tradition chère aux artistes français. Passant par-dessus la classification hiérarchique des arts, il ne craint pas de nous présenter pêle-mêle des ballets, des tragédies, des numéros de music-hall, de la réclame vivante, de la poésie. Nous y trouvons côte-à-côte Cocteau, Shakespeare, Tristan Tzara, Paul Morand, Jean et Valentine Victor-Hugo, Picasso, Derain, Braque, Milhaud, Sauguet, Johann Strauss, Satie, Marie Laurencin ; Roger Desormière dirige avec une autorité et une précision pleines de verve un orchestre qui lui obéit militairement ; Marcel Herrard déclame et joue, en compagnie d'Andrée Pascal et de Jean Cocteau, homme universel. Loïe Fuller répand la joie de ses fines lumières, tandis que Massine, Idzikovsky, Lopokova, constituent le noyau d'une troupe enthousiaste de danseurs. Que de talent, que de beauté, et quelle charmante désinvolture ! Les applaudissements n'ont pas cessé de saluer les dernières syllabes d'un délicat poème, les derniers accords d'une savoureuse musique, que déjà résonnent les sonorités narquoises et étouffées d'un excellent jazz qui jouera

Gravure - Papeterie

Papier à Lettres doublé. — Cachets à Cire. — Armoiries. — Dateurs cuivre pour l'Annulation des Timbres fiscaux. — Timbres en Caoutchouc. — Encres. — Lettres en cristal doré pour vitrines. — Lettres dorées pour façades.

Etablissements BUSATH, Em. Terfve Succ.

13, RUE MONTAGNE AUX HERBES POTAGÈRES, 13

jusqu'au lever du rideau du numéro suivant, remplissant à merveille le rôle de musique d'ameublement désiré par Satie pour maintenir une atmosphère pendant les entr'actes. L'on boit, l'on fume, l'on bavarde. Cette ambiance légère de music-hall, cette spontanéité d'allures autour d'œuvres d'art dont plusieurs sont géniales me plaisent infiniment. Elles nous changent avec bonheur de tant de salles où le silence religieux n'est qu'un voile hypocrite recouvrant une indifférence trop souvent glaciale. Et les deux musiciens peints par Picasso sur un rideau dont la pénombre est pleine de mystère et de troublante poésie, semblent regarder avec une douce satisfaction cette salle grouillante et intime.

Sommes-nous à la Cigale, ou chez le comte de Beaumont ? La pensée la plus aristocratique s'allie ici au puissant instinct populaire, et de ce croisement sont issus une série de spectacles essentiellement français.

Qui donc oserait soutenir que la France soit en décadence ? Il suffit d'aller un soir à la Cigale, ou d'assister à la saison française de Diaghilew pour être convaincu que jamais l'art français ne fut plus actif, plus grand, plus généreux. Citez-moi une seule ville au monde où soient répandus avec cette profusion tant de trésors vivants ? La France et Paris restent le cœur et le cerveau du monde. Qu'on le veuille ou non, c'est d'ici que partent toutes les directions, c'est ici qu'aboutissent tous les efforts, toutes les tentatives.

Tout n'est pas également réussi dans le spectacle de M. de Beaumont. Mais le résultat de cette première campagne est si brillant, si lourd de conséquences, que, d'emblée, les Soirées de Paris ont égalé en célébrité et en juste renommée les Ballets Russes, sans leur ressembler

Un bon MATELAS s'achète en toute confiance à la MAISON POSSCHELLE

6, PLACE DU GRAND SABLON :: BRUXELLES

249.53

Grand choix de lits en cuivre massif ; moins cher que partout

pourtant, si bien que l'on peut dès à présent espérer leur voir jouer un rôle de premier plan dans l'avenir.

Le premier spectacle débutait par trois pages de réclame pour un magazine. Nous admettons la publicité au cinéma, dans les programmes de nos concerts. Il n'y a, selon moi, aucun inconvénient à lui faire une place sur la scène. Au lieu de sacrifier un fade lever de rideau pour permettre aux retardataires de gagner leurs sièges, ne vaut-il pas mieux montrer aux spectateurs de jolies couleurs, quelques robes savamment excentriques, des jeux de lumière inédits ? Et puisque le prétexte de tout cela ne peut être entendu, à cause du bruit de la salle, rien ne s'oppose à ce que cette animation sur la scène, destinée à faire patienter le public exact, se fasse sous la forme d'une publicité adroite.

D'autant plus qu'il y aura profit pour la caisse de l'entreprise dont les frais sont énormes et qui ne demande qu'à vivre.

Mouchoir de Nuages, tragédie en 15 actes de Tristan Tzara, ouvrait réellement la soirée. Je n'ose guère m'aventurer à vous parler de cette pièce, n'étant nullement qualifié pour vous entretenir de littérature. Seul le bon sens a pu me fournir quelques indications. Le drame de Tzara est rapide. Il omet les longues explications. Cela me plaît assez, car je déteste la psychologie en musique autant qu'en peinture, et les longues digressions analytiques au théâtre. Je suis d'avis que la philosophie est une excellente chose si l'on parvient à s'en frioler une bien à soi et si l'on prend soin de ne pas la raconter à son voisin, de peur qu'il ne s'endorme. Mais Tzara parle en poète, et j'ai bien eu l'impression de saisir de fort belles choses. Je dis : l'impression, car la poésie de M. Tzara est trop fine pour le théâtre. Il faut des images plus grosses et des sonorités

Pour vos DRAPEAUX, adressez-vous à 131, RUE MASUI, BRUXELLES
Ch. PACILLY
MESDAMES, pour teindre vous-mêmes, N'EMPLOYEZ QUE la TEINTURE DE MÉNAGE
LA BELGICA
Gros, 131, rue Masui
La plus économique
La meilleure

plus éclatantes pour que la poésie puisse passer la rampe. Jean Cocteau a très bien différencié la « poésie *au* théâtre » et la « poésie *de* théâtre ».

Le côté scénique présente quelque intérêt, mais il est impersonnel et très influencé par Pirandello et plus encore par Jean Cocteau. Néanmoins, dans l'ensemble, *Mouchoir de Nuages* m'a beaucoup intéressé et parfois ému. La fin de la tragédie est très belle. Le poète, vieilli, assis à sa table de travail, meurt. Son âme est mise aux enchères et elle s'élève lentement au ciel. Cet acte, ainsi qu'un autre, qui a pour cadre la passerelle d'un navire, portent une marque personnelle et sont réalisés d'une façon très originale.

Mais voici bien autre chose. *Salade*, contrepoint chorégraphique en deux actes de Darius Milhaud, décoration de Georges Braque, chorégraphie de Massine. Ce ballet, *Mercure* de Satie, et *Roméo et Juliette* de Cocteau, qui doivent passer dans quelques jours, sont les morceaux de résistance des « Soirées de Paris ». *Salade* impose définitivement le nom de Milhaud dans tous les milieux. Le grand succès de cette partition considérable est unanime. On a dit, un peu partout, que c'est *le* chef-d'œuvre du compositeur. Quoique connaissant assez bien la musique de Milhaud, je n'ose point émettre un jugement aussi catégorique, car je songe à *Protée*, à *l'Homme et son Désir*, aux *Poèmes Juifs*, à la *Sérénade*, aux *Choéphores*, aux *Euménides*, aux *Etudes*, à la *Création*, tous si beaux, si pleins de musique, si magnifiquement réalisés. Je dirai donc simplement que *Salade* est à coup sûr un chef-d'œuvre de Milhaud.

Si Poulenc est le miroir de la France centrale, Milhaud est pour nous le reflet de l'âme provençale. Dans maintes œuvres, nous retrouvons la souplesse lumineuse de la campagne d'Aix, dans d'autres, la grâce

AU CHAT BOTTÉ
(THE BUFFALO SHOE)
64, RUE DE LA MONTAGNE, BRUXELLES
On trouve à prix très modérés Chaussures de luxe et de fatigue
Pantoufles — Guêtres — Galoches.

caressante d'Arles, la ville d'or, ou la spirituelle allégresse d'Avignon et de Carpentras. Partout, les petits chevaux blancs des *gardians* trottent le long des portées, sautant avec une insouciance un peu impertinente les redoutables fossés séparant des tonalités très éloignées. Et puis encore, voici l'âpre Camargue avec ses étangs noirs et ses pins tordus, où rôde une anxieuse *Brebis Egarée* et où retentit la douleur d'Oreste.

Dans *Salade*, nous retrouvons la précision formelle du Français, s'accordant avec la désinvolture italienne. Mais il y a autre chose encore, que l'on ne peut expliquer qu'en songeant à ce que me disait un jour Milhaud, en manière de boutade : « La Provence s'étend pour moi de Constantinople à Rio de Janeiro, en passant par Aix. » Il est vrai que la musique de l'auteur de *l'Homme et son Désir* se souvient des bananiers sud-américains et des chants des planteurs. Sa vivacité, son emportement se terminent souvent, semblent s'annihiler parfois en un exquis abandon, dans une mollesse paresseuse et vaguement mélancolique.

Salade est hautement caractéristique du tempérament complexe de Milhaud. Sa partition est d'une diversité d'expression incroyable. Elle est riche en mélodies comme la forêt vierge où s'entrecroisent les lianes. Quatre voix, dans la fosse de l'orchestre, chantent l'action qui est mimée en scène. Traitées dans les registres aigus, elles dominent constamment l'orchestre, un orchestre très mordoré, très chaud, sans éclat extérieur, d'une teinte inimitable, un orchestre au bas duquel il n'est pas nécessaire d'aller lire la signature. Je n'ai de préférence pour aucun morceau séparé : c'est un enchantement de la première note à la dernière. D'un effet particulièrement heureux et neuf sont les passages parlés, où la déclamation, rythmée et accentuée suivant les principes de la musique

BERNHEIM
BRUXELLES -:- 34, Rue de l'Ecuyer, 34 -:- BRUXELLES
ART CULINAIRE
Téléphones : 232,80, 232,81, 105,25
Poissonnerie de S. M. le Roi
Traiteur — Oyster Bar — Dégustation

se déroule sur un fond de batterie sans provoquer le moindre hiatus lors des transitions aux morceaux chantés. Vous découvrirez d'ailleurs une foule de détails qui vous charmeront dans la partition qui va paraître chez Heugel (de même que celle des *Biches* et du *Train Bleu*).

Massine a brodé sur cette musique un contrepoint chorégraphique très intéressant et émouvant en plus d'un endroit. Aucun groupe n'est à un moment donné au repos. Tout est mouvement. Il en résulte un simultanéisme auquel nos yeux et notre compréhension sont peu habitués; dès que j'eus saisi cette méthode chorégraphique nouvelle, je compris que Massine avait réussi son ballet, à la joie qu'il me donna indépendamment de la musique. Massine lui-même dans son rôle de Polichinelle, danse cette Commœdia dell' Arte avec un art subtil et parfait. Ses diverses entrées sont magnifiques. Sa danse tragique — une splendeur — ne le cède en rien à ses vives et sèches joyeusetés, ni à l'exquis tango qu'il a l'air de bercer avec Mlles Allan et Marra. Et je me souviens de trois arcades en grisaille que Georges Braque détache d'un fond brun-doré, à peine esquissé, dont le caractère intérieur convient parfaitement à l'art de Milhaud.

Je n'ai pas aimé le *Beau Danube Bleu*, sur des valses de Johann Strauss, malgré l'orchestration de Roger Désormière, très habile. Ici, Massine a été moins heureux, introduisant un côté anecdotique dans ce ballet qui n'en a que faire. Un mot encore, pour *Gigues*. Sur des danses de Scarlatti, de Couperin et d'autres clavecinistes, jouées au piano par Mme Marcelle Meyer, le grand peintre André Derain a érigé un décor d'une simplicité extrême, mais d'un style souverain et d'une audace réfléchie, laissant le fond à peu près blanc, pour que les costumes, d'une

M

harmonie éblouissante, d'une ligne majestueuse, s'y découpent avec netteté. Voici qui est infiniment plus « grand siècle » que les *Tentations de la Bergère*. Rien n'est plus brillant que les danses imaginées par Massine, décidément très en forme, et exécutées avec une noblesse superbe par Lopokova, Idzikowsky et Massine lui-même.

Tant de belles choses suffiraient à remplir plus d'une saison. Pourtant ce n'est pas fini; à ces spectacles de haut goût viendront se joindre dans quelques jours: Les *Fâcheux*, d'Auric; le *Train Bleu*, de Milhaud; *Parade*, de Satie; l'*Education manquée*, de Chabrier (aux Ballets Russes); *Roméo et Juliette*, adapté d'après Shakespeare par Cocteau; *Mercure*, de Satie; les *Roses*, de Sauguet (aux Soirées de Paris).

Je vous entretiendrai sous peu de ces œuvres nouvelles.

PAUL COLLAER.

Compagnie belge d'Assurances Générales sur la Vie
Société anonyme, fon[dée] e[n] 1824.
Etablie à Bruxelles: 24, rue de la Fic[orde] *alevard Emile Jacqmain, 53.*
Société agréée par arrêté royal du 25 janvie[r] our l'Assurance contre les acci-
dents du travail et le service des rentes aux f[amilles] la loi du 24 décembre 1903.
Rentes viagères, Assurances sur la Vie et ontre les Accidents.
Prêts pour la construction ou l'achat de ma[isons] d'habitation pouvant atteindre
une proportion élevée. Combinaison d'assuranc[e] érant l'immeuble au terme du
prêt ou en cas de décès de l'emprunteur. *Brochure sur demande.*

41

15 JUIL 1924

se plaisent à faire passer dans leurs productions des reflets du terroir, si les autres sont plus intimistes, plus poètes de la *vie intérieure;* si presque tous se préoccupent des questions de forme, de technique ou de prosodie, un petit nombre seulement use du vers libéré, du vers libre, du vers polymorphe et aucun n'a « déposé dans les barques humaines » une œuvre ou un livre considérable (1). Cependant les *Ascensions* de F. Burr-Reynaud (1884) vont paraître à Paris même et bientôt aussi j'espère, la *Nouvelle Floraison* de T. Paret (1887), le *Contre la Balustrade* de Christian Werleigh (1895), etc. Vraisemblablement, le *Sur ma flûte de bambou* de Luc Grimard (1886), en fera l'un des chefs de file de sa génération.

Un grand poète naîtra un jour là-bas. De nos réserves d'énergies populaires et de notre capital accumulé de culture française il créera « un frisson nouveau ».

En une langue parfaite, sur des rythmes « personnels », ou traditionnels il saura exprimer tout son *moi* gallo-noir, afro-latin, toute la nature tropicale efflorescente et séreuse. De la beauté ardente et brune de nos femmes et de nos sœurs, — teinte de pêche brûlée ou ébène sombre, — des sons et des silences, du soleil et des brises, des murmures et des odeurs, de l'ombre et des couleurs de chez nous, il composera des poèmes qui raviront toutes les élites. Couleur locale, musique et pensée, sa poésie magicienne opérera et il entendra résonner à ses oreilles *l'onorate l'altissimo poéta* fameux pour le meilleur renom et le plus grand profit de la terre maternelle aujourd'hui encore dédaignée, aujourd'hui encore calomniée par des journaleux ou des commis-voyageurs qu'elle ne sut assez vite enrichir.

Louis MORPEAU.

---

(1) Cf. de Louis Morpeau *L'Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne* (1817-1924) et le *Rapport* au Comité de la Société des gens de Lettres de France sur l'*Etat actuel de la littérature de la République de Haïti.*

pag 194 →

29.

La Musique

Opéra-Comique : *La Forêt bleue*, conte lyrique en trois actes d'après Perrault, poème de M. Daniel Chenevière, musique de M. Louis Aubert. — *Fra Angelico*, tableau musical en un acte poème de M. Maurice Vaucaire, musique de M. Paul Hillemacher.

Théatre des Champs-Élysées : Le deuxième mois de la saison olympique : *Ballets russes. Festival Mozart. Les Burgraves.* Chœurs anglais, suédois et belges.

Soirées de la Cigale.

***

Écrite voici une vingtaine d'années, représentée avec succès à Boston et à Genève, la *Forêt Bleue*, n'était jusqu'ici connue du public parisien que par des auditions fragmentaires données dans les grands concerts. Il faut louer les directeurs de l'Opéra-Comique d'avoir fait cesser un ostracisme qui rien ne justifiait, et d'avoir permis à leurs abonnés, souvent hélas moins favorisés en l'espèce, — de goûter la fraîcheur spontanée et la constante musicalité d'une œuvre charmante, qui fait d'autant plus d'honneur à M. Louis Aubert qu'elle constitue son début au théâtre. Je ne puis songer aujourd'hui, faute de place, à vous dire le détail du poème que M. Daniel Chenevière a tiré des Contes de Perrault, et qui amalgame avec une adresse parfois laborieuse le *Petit Poucet*, le *Petit Chaperon Rouge* et la *Belle au Bois Dormant*. Si l'action y paraît un peu languissante, décousue, surtout au dernier tableau, on ne peut nier qu'il convienne, dans son ensemble, aux exigences d'une adaptation lyrique, et à la nature musicale souple et sincère du futur auteur de cette *Habanera* qui connaît dans nos concerts symphoniques une faveur méritée. Je n'en veux pour preuve que la poésie élégiaque, l'excellente disposition des chœurs qui interviennent fréquemment dans les trois actes de l'ouvrage, l'heureuse intervention des thèmes populaires, le tour aisé et allant, la déclamation soignée des dialogues entre le *Chaperon Rouge et le Petit Poucet*, vainqueurs de l'Ogre titubant et ventru, la sonorité chatoyante d'un orchestre logiquement mais toujours ingénieusement agencé. Ce sont-là, j'imagine,

assez de qualités, pour qu'on oublie facilement, à leur bénéfice, ce que la scène de la *Belle au bois dormant* semble avoir de conventionnel, par suite des défauts du poème à cet endroit, et pour que, sans insister outre mesure sur l'influence bien explicable de M. Fauré et de M. Debussy, on apprécie surtout, dans la *Forêt Bleue*, cette recherche de l'expression sensible, cette atmosphère poétique évocatrice, qui sont aujourd'hui des mérites précieux et rares. C'est vous dire que je m'associe pleinement à l'accueil chaleureux qui fut fait par le public de la salle Favart à l'œuvre de M. Louis Aubert, et à une interprétation d'ensemble qui met en pleine lumière son véritable esprit. Mme Yvonne Brothier, délicieuse sous le bonnet du Petit Chaperon Rouge, Niny Roussel, Roger, Guyla ; MM. Friant, séduisant Prince Charmant, Lafon, Ogre terrifiant à souhait, et Guéneau en sont les zélés protagonistes, tandis que M. Albert Wolff, stimule chaleureusement ses troupes instrumentales, et remédie de son mieux aux incertitudes d'une phalange chorale qui a bien besoin d'être réorganisée. N'oublions ni les décors de M. Deshays, celui du village à la nuit finissante surtout, plein de poésie et de mystère, ni l'intelligente mise en scène de M. Carré, malgré la disproportion un peu gênante des danseuses-oiseaux venant becqueter les miettes semées par le Petit Poucet. Et souhaitons qu'après avoir enfin accueilli la *Forêt bleue* à son répertoire, l'Opéra-Comique s'honore en nous faisant connaître bientôt une autre œuvre lyrique française de grande valeur qui fut composée vers la même époque et ne vit les feux de la rampe qu'à Bruxelles en 1906 : *l'Eros Vainqueur* de M. Pierre de Breville.

Le spectacle avait commencé par *Fra-Angelico*, épisode dramatique que M. Maurice Vaucaire a tiré de la vie du célèbre moine-peintre. Il a inspiré à M. Paul Hillemacher une brève partition de belle tenue, de grande cohésion de style, de ferme écriture, où l'on reconnaît le talent éprouvé de l'auteur du *Drac* et de *Circé*, qui méritaient, plus que bien d'autres ouvrages de la même époque, un sort durable. M. Oger, Mmes Luart, Estève, et M. Catherine à l'orchestre, s'y sont justement fait applaudir.

***

Le deuxième mois de la « saison olympique », au théâtre des Champs-Élysées, n'a guère été moins chargé que le précédent.

La troupe bondissante et ailée des *Ballets russes* a, une fois de plus, triomphé, au cours de brillantes soirées qui ne feront tout de même pas perdre à ses fidèles de la première heure, — tant pour la qualité du programme musical que pour celui de la réalisation chorégraphique — le souvenir de ses débuts parisiens, avec l'inoubliable *Shéhérazade*, *Cléopâtre*, le *Prince Igor*, le *Spectre de la Rose*, *Daphnis et Chloé*, le *Tricorne*, les premières œuvres de M. Straminski. Mais les temps ont changé, et l'infatigable animateur, toujours en quête de renouvellement, qu'est M. Serge de Diaghilew, doit tenir compte de multiples contingences matérielles qui ne sont pas de nature à simplifier sa tâche, ni à augmenter le nombre et la valeur de ses effectifs. Aussi aurions-nous mauvaise grâce à nous plaindre, puisqu'il nous a rendu cette année la prestigieuse fantaisie populaire de *Petrouchka*, la forte saveur païenne du *Sacre du Printemps*, le puissant martèlement des *Noces*, les amusantes reconstitutions de Pergolèse (*Pulcinella*) et de Cimarosa, le cubisme conscient de *Parade*. Et nous fûmes gratifiés, par surcroît, de deux reprises de Monteclair et de Chabrier, et de trois « créations » peut-être un peu unilatéralement réservées à un groupe de jeunes musiciens assurément habiles et ardents, mais dont certains aînés, tels que MM. Ravel, Florent Schmitt, Roussel, Caplet, Roger-Ducasse, pour n'en citer que quelques-uns, ne sont pas encore complètement cacochymes, et auraient pu, sans disgrâce excessive, je vous assure, être appelés à donner leur mesure en la circonstance. Quoiqu'il en soit à cet égard, je ne méconnais nullement l'amusante verve, la fraîcheur spontanée, insoucieuse de tout appareil appuyé d'écriture ou d'instrumentation, qui donne aux *Biches* de M. Francis Poulenc, présentées dans des décors et costumes fort divertissants de Mme Marie Laurencin, une séduction réelle, surtout quand leur polytonalité gracieusement frondeuse ne cherche pas à enfler le ton outre mesure. Dans ses *Fâcheux*, d'après Molière, M. Georges Auric montre un souci de style que ne déparent point une alacrité rythmique de bon aloi, et certains épisodes d'expression sentimentale auxquels les décors et costumes de Braque conviennent peut-être mieux, à mon gré, que la chorégraphie un peu monotone de la Nijinska, peu inspirée dans les *Biches*. Quant au *Train Bleu*, de M. Darius Milhaud, sur un scenario bien « à la page » et d'ailleurs d'une narquoise ironie de M. Cocteau, l'auteur des *Coéphores* nous y prouve qu'il est, quand il le veut, aussi

capable d'égaler ses confrères Goublier fils ou M. Yvain, dans les flons-flons de café-concert, que de pasticher à s'y méprendre, Chabrier dans les récitatifs de l'*Éducation manquée*. A ces musiques diverses Mme Nijinska, Tchernichewa, MM. Woizikowsky, Sawitsky, Doline ont apporté le concours de leur virtuosité chorégraphique, et M. André Messager, au pupitre du chef d'orchestre, l'appui précieux de sa sûre expérience, et de son goût musical toujours en éveil. M. Messager a aussi, avec l'aide spirituelle sur la scène de Mmes Vix Ferraris et de M. Vigneau, vaillamment défendu contre l'hostilité d'un public imbécile, la charmante *Éducation manquée* d'Emmanuel Chabrier qui, dans un cadre moins vaste, et devant les auditeurs capables d'écouter de la musique pour elle-même et sans entrechats, serait assurée d'une heureuse fortune. Entre temps, M. Pierre Monteux, retour de Boston, a fait une rentrée justement fêtée en dirigeant, avec la fougue précise qui est la sienne, le *Sacre*, *Petrouchka*, et *Noces*.

Quelques jours après le départ de l'Opéra de Vienne, commençait sur la même scène de l'avenue Montaigne, un nouveau *Festival Mozart* confié aux soins du musicien éprouvé qu'est M. Walther Straram. Il serait parfaitement vain de prétendre instituer une comparaison entre une compagnie régulièrement constituée, pliée depuis de longues années à la discipline d'un chef tel que M. Franz Schalk, et une troupe formée, en vue d'une circonstance spéciale, d'interprètes venant de diverses parties du monde. Sachons gré à M. Straram d'être parvenu, en ces circonstances difficiles, et malgré des défaillances individuelles inévitables, à conserver à ses représentations de *Don Juan*, des *Noces de Figaro*, de *Così Fan Tutte*, auxquelles collaboraient des chanteurs de mérite comme Mmes Matzenauer, Delaunois, de Silvera, Alfani, MM. Stabile, Ludikar, Panzera, une tenue d'ensemble fort digne de leur objet, et dont l'attrait était rehaussé par l'emploi de la langue italienne, de décors ou costumes neufs, souvent tout à fait réussis, dessinés par MM. Dethomas, Dresa et Bertin. Sachons aussi — et surtout — gré à M. Straram, au cours des trois concerts symphoniques qu'il consacra en outre au maître de Salzbourg, d'avoir fait entendre des œuvres rarement jouées et de grand intérêt, comme la *Maurerische-Trauermusik*, le *Concerto* pour flûte et orchestre, voire même le *Requiem*, encore que ce dernier apparaisse posthume à un degré vraiment inquiétant pour des auditeurs avertis.

On distingue, vous ne l'ignorez pas, deux genres de compositeurs non-professionnels : ceux qui, dans le désir innocent de paraître « à la page », s'efforcent d'accommoder leurs essais primaires à la sauce polytonale, sans s'être donné la peine d'apprendre les rudiments de leur art, et ceux qui, après avoir consciencieusement acquis un honorable métier, s'efforcent d'exprimer de leur mieux ce qu'ils croient avoir à dire. Louons M. Léo Sachs, — qui a rendu par ailleurs à la musique de grands services, et qui l'a toujours respectée, — d'appartenir à cette dernière catégorie. S'est-il seulement assez demandé, et les héritiers de Victor Hugo se sont-ils demandé avec lui, s'il possédait la force inventive, la variété, la justesse d'accent nécessaires pour mener à bien la tâche redoutable de mettre en musique un drame conçu, comme les *Burgraves* de Victor Hugo en dehors de toute préoccupation lyrique ? Je crains que non. Mais je ne m'associerai pas à ceux de mes confrères qui, pour poursuivre leur marotte, croient devoir reprocher au langage assurément homogène et à nobles visées, mais bien compact et peu conforme aux nécessités de la scène qu'emploie obstinément ici M. Sachs, une « suggestion bayreuthienne » aussi peu conforme que possible à la réalité des faits, pour qui sait voir dans la puissance poétique et musicale du génie de Wagner quelque chose de plus complexe, de plus haut, et de plus difficile à imiter, qu'un simple assemblage de leitmotifs ou de procédés de déclamation tombés depuis longtemps dans le domaine public, et qui ne valent, comme d'ailleurs tous les autres, que par la valeur de la sensibilité créatrice qui les emploie. N'écrasons l'honnête labeur dont témoigne la partition des *Burgraves* ni sous ces imputations superficielles, ni sous une comparaison superflue. Et félicitons M. Sachs d'avoir pu, pour nous présenter son œuvre sous les plus alléchants auspices, grouper une interprétation réunissant les noms, appréciés, sur d'autres terrains jusqu'ici, de Mmes Balguerie, Cesbron, Viseur, MM. Delmas, Dufran ne, Lafitte, Vigneau, sans parler de l'orchestre Lamoureux au grand complet, M. Paul Paray en tête.

Après les admirables chœurs de M. Mengelberg d'autres groupements analogues sont venus nous rendre visite : *l'Union chorale de Leeds*, nombreuse, disciplinée, convenant à merveille à l'esprit mendelssohnien et à la correcte tenue du *Songe de Gerontius* de Sir Edvard Elgar, la phalange masculine énergique et vibrante, de *l'Université d'Upsal*, dirigée par M. Hugo

Alzven, auteur d'une intéressante *Symphonie* qui nous fut révélée ainsi que la *Sinfonia piccola*, de M. Kurt Attenberg, au cours d'une matinée symphonique de musique suédoise donnée aussi au théâtre des Champs-Elysées. N'oublions pas non plus, au *Gaumont-Palace*, la vibrante énergie des troupes vocales liégoises de la *Legia*, animées par l'excellent chef qu'est M. Sylvain Dupuis. Quand hélas ! la France pourra-t-elle tenir une digne place dans cet harmonieux concert européen? Il ne lui faudrait, pour cela, qu'un peu plus d'amour de la musique et de respect de la discipline...

***

Remettant au mois prochain le compte rendu des concerts et récitals divers de cette fin de saison, je veux vous dire un mot, hélas ! bien écourté, des dernières *Soirées de Paris* organisées à la Cigale par un groupe de mécènes dernier cri, ayant à leur tête le comte Etienne de Beaumont. Si je n'ai pas su apprécier sans doute à sa valeur le « picassisme » exagéré des décors de *Mercure*, pour lequel M. Satie a écrit une musique adéquate à l'esprit du spectacle —, si j'ai trouvé que M. Sauguet, malgré certains heureux dons, ferait beaucoup mieux de se placer sous la férule d'un professeur de contrepoint que de réinstrumenter fâcheusement la *Valse des Roses* d'Olivier Métra, j'ai, par contre, beaucoup apprécié le charmant *Beau Danube* réglé sur des valses de Strauss, et même les *Gigues*, où se donne libre carrière la souple virtuosité de Mlle Lopokowa et de M. Léonide Massine.

Gustave SAMAZEUILH.

REVUE MONDIALE
15 JUIL. 1924

IE LITTÉRAIRE

ROMANS NOUVEAUX

Emile Henriot : *Aricie Brun* (Plon). — Albéric Cahuet : *Le Masque aux yeux d'or* (Fasquelle). — Paule Regnier : *La vivante paix* (Grasset). — Paul Reboux : *Arthur* et *Sophie* (Flammarion). — Victor Gautrez : *L'Octavonne* (Editions de la Revue Mondiale).

C'est la grande vertu de l'altruisme, — la créature se sacrifiant aux créatures, renonçant à sa part de joie, servant les autres au lieu de les sacrifier à son égoïsme, — que M. Emile Henriot nous peint dans un roman touffu mais ordonné, riche mais clair qui lui a valu justement le prix du roman que décerne chaque année l'Académie Française.

M. Henriot a choisi cette fois la manière analytique et organique qui considère l'homme et les événements de la vie comme complexes, se tenant par des correspondances infinies et se fondant dans l'ensemble. Cela rappelle Stendhal et plus encore cela rappelle les romanciers anglais. En tout cas, *Aricie Brun* nous donne particulièrement une impression de vie et de vérité et nous montre en même temps qu'une famille, une société ou plutôt plusieurs générations sociales.

Aricie Brun, représentative des qualités bourgeoises françaises, a une douce et mélancolique histoire. Le bonheur n'a pas voulu d'elle, fuyant toujours et s'éloignant au moment de la combler. Elle a eu pourtant ses aspirations, elle a connu les rêves de la jeunesse, elle a bercé secrètement un amour pour Henri Lautaret le lieutenant qui s'était même fiancé à elle qui a été tué pendant les jours troubles de 48. D'ailleurs le malheur était déjà suspendu sur cet amour et Aricie a eu l'horrible douleur d'apprendre qu'avant sa mort, Henri lui avait déjà écrit pour renoncer à elle.

Désormais la vie d'Aricie sera au service des autres. N'étant pas née pour une destinée de félicité elle s'y résigne sans amertume, sans révolte. Elle se réchauffera admirablement au soleil de la bonté et après l'heure d'épreuve elle vivra pour les siens.

M. Henriot qui a choisi comme tâche essentielle de nous donner la monographie d'une famille de bourgeoisie française

« les Nouvelles Littéraires »
31 mai 1924

42

CHRONIQUE DRAMATIQUE

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES : Premier spectacle des Ballets russes :
Les Tentations de la Bergère, les Biches, Noces.

Je sors des Ballets Russes une fois de plus ébloui du spectacle qu'à la faveur de ces soirées fameuses Paris se donne à soi-même. Je le sais bien, il ne faut pas que nous fassions trop les fiers : on a déjà joué les *Biches* cet hiver à Monte-Carlo, et les *Noces* nous avaient déjà été présentées l'année dernière ou voici même deux ans ; la nouveauté de la première séance à Paris, c'était seulement les *Tentations de la Bergère ou l'Amour vainqueur*. Paris n'est qu'une des capitales du Ballet russe.

Mais c'est l'ensemble de la soirée qui m'a une fois de plus paru réaliser chez nous une fête incomparable. Le théâtre des Champs-Elysées d'abord, lieu ordinaire de ces cérémonies, est décidément unique : il dépolarise le Paris théâtral, il hâte d'une dizaine d'années la marche vers l'ouest de la ville ; et il mérite pleinement cette fortune. On y voit bien de partout, et l'acoustique en est merveilleux. Et la sobriété de l'architecture, cette rareté des ornements, cette absence de toute « pâtisserie » sont pour les yeux modernes quelque chose de délicieux. Art germain, a-t-on dit tout de suite. Certes — pourquoi ne pas le reconnaître ? — l'urbanisme allemand est admirable, nous nous en ébahissions à Strasbourg en entrant en 1918 dans cette grande belle ville aux architectures commerciales parfois magnifiques, aux avenues immenses arrosées la nuit avec une profusion royale. Mais la simplicité n'est pas nécessairement tudesque : les Doriens, s'ils étaient des Hellènes du nord, n'étaient pas des Allemands ; et M. Gabriel Astruc, en faisant construire le monument déjà célèbre, a su lui donner une aménité, un air de bon accueil qui n'a rien de germanique.

Quand les belles automobiles viennent, comme des flots qui déferlent un à un, verser leur volute de femmes en toilette sur les marches du théâtre, et que le grand vestibule lumineux et aéré retentit de conversations, d'appels et de rires, on est déjà disposé à goûter une soirée parfaite. Le *genius loci* sourit dès le seuil. Une âme hospitalière habite ces murs blancs, ces tapis silencieux, ces larges couloirs ; et quand on a pris place parmi la salle, être assis en un de ces fauteuils excellents étagés sur une pente douce est déjà une volupté. Je ne reproche que le demi-cercle de lampes électriques blanches que M. Hébertot a cru devoir ajouter au-dessus des loges à l'éclairage primitif ; celui-ci était peut-être un peu faible, mais combien reposant aux regards ! Le Théâtre des Champs-Elysées est le chef-d'œuvre des frères Perret, et c'est un chef-d'œuvre.

Ah quelle salle l'autre soir ! En vérité, de quelque côté qu'on se retournât, on ne voyait que beaux visages ou « figures » intéressantes. Ce sont là de vraies assises du Tout-Paris, un de ces moments où la civilisation, dans sa dure marche si contrariée, s'arrête, se détend, se regarde.

Après le premier « spectacle », la sortie sur l'avenue Montaigne aux beaux arbres fraîchement verts, dans les souffles nocturnes de mai doux comme des écharpes de soie autour du visage des femmes, avait quelque chose de romanesque et aussi d'historique. On eût dit du Musset revu par Tolstoï de la *Guerre et la Paix*. Malheureux celui qui ne goûte pas ces spectacles-là, encore qu'ils aient lieu à Paris, à l'égal d'un paysage sylvestre ou marin ! D'ailleurs, il y a des paysages parisiens, comme disait Baudelaire, et il est sûr que certains aspects de la grande ville méritent d'être chéris par le Parisien-né et de lui faire battre le cœur plus encore que ne font pour l'indigène tels coins des petites patries, l'octroi de Pézenas ou la place du Théâtre de Brives-la-Gaillarde ! Il y a un régionalisme provincial : Pourquoi n'y en aurait-il pas un parisien ! Nous sommes les seuls à ne point posséder notre « petite patrie », nous qui sommes nés dans la capitale. C'est injuste. Quel est celui d'entre nous qui fera pour Paris et le Parisien ce que Mistral a fait pour la Provence et Barrès pour la Lorraine. Nous demandons la décentralisation de la province.

***

Les *Tentations de la Bergère*, ballet en un acte, sont, je l'ai dit, une création. La musique est de Monteclair (1666-1737) reconstituée fort bien et instrumentée par Henri Casadesus. C'est une série d'airs de danse louis-quatorziens, de courantes d' « allemands » et de musettes, où l'on sent que la musique a déjà évolué depuis le milieu du règne : elle a encore la gravité, elle n'a déjà plus la pompe de Lulli. Un berger et une bergère s'aiment ; survient un marquis, lequel essaie de tenter celle-ci par des présents magnifiques, y compris celui de son cœur.

Le roi paraît. Tout s'incline à son passage. Je n'ai pas très bien compris ce qu'il venait faire. Mais paraître suffit peut-être, quand on est le Soleil. En tout cas, l'amour triomphe. Et les jeunes paysans et paysannes expriment avec leurs pieds la joie de cette victoire.

Le Berger danse divinement, c'est M. Léon Woizikovsky ; le jeune Roi, M. Anatole Wilzat, est un peu mince pour jouer les Louis XIV, même jeunes. Il a une jolie figure plus personnelle que les danseurs n'ont accoutumé. Mme Vera Nemtchinova est une bergère digne d'être tentée par un marquis.

Mais le charme de ce ballet, avec la musique de Monteclair dont la joie même a quelque chose de mélancolique, ce sont les décors et les costumes de M. Juan Gris. Il y a là, entre autres dès le début, d'étonnants habits que vermiculent des géométries violettes appropriées au mineur de la musique Et quelles nuances exquises ! J'ai noté des verts un peu acides, sur les panaches, des bruns distingués et jansénistes, et surtout des bleus adorables, avec un rien d'argent dans la pulpe, des bleus un peu gris, doux comme des échos. Un jet d'eau stylisé dans un coin, courbe gracieusement en filigrane pailleté sa retombée immobile.

La chorégraphie de la Nijinska est ravissante. Les jambes des paysannes, toutes plus jolies les unes que les autres, — les paysannes, je veux dire, mais au fait, les jambes aussi ont de doux trépignements qui font comprendre Stendhal à la Scala de Milan, heureux jusqu'à l'extase de choses très simples : un port de voix, un solo de clarinette, un geste de danseuse. Il est certain que le fait de voir des femmes poser le pied de côté de certaine façon, le relever et puis poser l'autre symétriquement avec vivacité et légèreté, donne du bonheur. L'explique qui pourra. M. Bergson nous a donné inoubliablement la philosophie du Rire. Qui écrira celle de la Danse ?

La seule chose que je reproche aux *Tentations de la Bergère* c'est de languir un peu. Il y a quelques longueurs, quelques reprises de trop. C'est au reste peu de chose à couper.

***

Je ne suis pas très sûr non plus d'avoir tout compris dans l'action des *Biches* ; mais l'action d'un ballet a si peu d'importance ! L'essentiel c'est la danse elle-même : l'action n'est là que pour y fournir des prétextes.

L'arrivée d'un nouveau danseur ou d'une nouvelle danseuse dans un ballet constitue une péripétie à elle seule. Et ceci nous fait sentir combien la danse est chose primitive : C'est de la sexualité, dirait Freud, à l'état pur. Sachez donc que des danseuses sont réunies dans une vaste pièce meublée d'un seul canapé bleu mais géant et à capitons Second Empire, pièce qui, à en juger par l'éclairage et par les barreaux d'une sorte de balcon, est un atelier : ces danseuses répètent je crois leurs « parcours » et leurs « pointes » du lendemain. Arrivent trois athlètes jeunes et musclés qui dansent avec elles. Puis une jolie athlète femme qui danse elle aussi et sort en faisant des pointes pleines d'une raideur comique. Puis une espèce de danseuse de café-concert, ce qu'on appelait naguère une « gommeuse », panache au vent et ruisselante de colliers de perles, qui danse, elle, — c'est la Nijinska — sur des rythmes américains une *rag-mazurka* endiablée.

Les jeunes danseuses se cachent derrière le canapé. La gommeuse exécute un pas avec un des jeunes athlètes. Et tout cela finit par une danse générale. Je veux être pendu si j'en ai compris davantage. Mais cela m'a suffi : c'est charmant. Je laisse à M. Auric le soin d'apprécier la musique de M. Poulenc, l'auteur de ces *Mouvements Perpétuels*, tour à tour si nostalgiquement balancés et si joyeusement « fête publique ». Et je note que la rag-mazurka, la seconde chanson donnée — car des voix à l'orchestre se mêlent aux instruments — et surtout la danse des deux athlètes ont soulevé de très vifs applaudissements.

Le décors et les costumes sont pour les *Biches*, de Mme Marie Laurencin. Je n'aime pas beaucoup les biches, les vraies biches qui figurent symboliquement sur le rideau ; l'une d'elles a des pieds comme des robinets de fontaine ; l'autre tourne une tête languissante au bout d'un cou absent. Mais le dessin aujourd'hui ne compte plus (1) : « Nous avons changé tout cela ». Seules importent les couleurs: celles de Mme Marie Laurencin sont d'une finesse très délicate et pourtant très ingénue. La jeune disciple de M. de Montherlant qu'elle nous a montrée vêtue d'un justaucorps bleu au-dessus des deux longues jambes nues, a une absence de tutu presque inconvenante et bien spirituelle. Je n'ai pas pu établir ce que représentait la grande tache verte qu'on voit au-dessus du vitrage de l'atelier sur la toile de fond.

***

J'en viens enfin aux *Noces* de M. Stravinsky. J'en parlais précisément dans ma dernière chronique ; je les constatais âpres, barbares, comme taillées en plein bois par un couteau de pâtre petit-russien. Je voudrais en dire plus : je ne puis pas. J'ai cru dans les cinq premières minutes que j'allais me décider à aimer cette musique sans un atome de couleur, blanche et noire comme un clavier de piano. Mais rapidement je me suis senti emporté par le flot d'une certaine hypocondrie et pourquoi le cacherais-je ? d'un certain ennui. Cette partition manque de bonheur à un point inimaginable.

C'est une espèce de demi-cauchemar, auquel les détails de la chorégraphie — pantomime stylisée plutôt que dansée — n'apportent que des soulagements passagers. Si c'était cela une noce au pays des moujiks, on comprend la Révolution. Ce peuple était trop triste pour ne pas être très malheureux. Je ne veux pas empiéter sur le domaine de notre collaborateur Georges Auric. Mais je ne puis m'empêcher de dire : quel dommage ! en songeant que l'auteur de *Noces* est l'auteur de ce *Petrouchka* radieux, radio-actif même, comme la jeunesse et le génie, et de cet *Oiseau de Feu* qui est une féérie sublime.

Je ne parle pas du *Sacre du Printemps*, trop vanté par ceux qui veulent à tout prix être d'avant-garde (la vraie façon d'être un précurseur parfois, c'est de résister à ce genre de modes.)

Eh ! je ne suis pas sourd, j'ai bien entendu tels accords profonds, telles cantilènes unies et nues comme la steppe, et à la fin tels sanglots de timbres imitant, parmi des silences où l'on sent de l'infini, des cloches tristes.

Je sais bien que M. Stravinsky est un grand musicien : il l'a prouvé, et je me rappelle lui avoir prophétisé une vie glorieuse dans les couloirs de l'Opéra alors qu'il était encore tout à fait inconnu, pour avoir entendu, à une répétition, quelques pages de l'éblouissant *Oiseau de Feu*.

Mais enfin la musique doit faire plaisir comme disait Debussy : elle doit nous apporter, même quand elle est mélancolique, douloureuse, des bouffées d'un autre monde, comme ces vents du Sud qui sèment soudainement dans l'hiver des flots fluides du printemps lointain.

Vite, vite, Stravinsky, un peu de lumière, un peu de joie, un peu de bonheur! Les moujiks rient et dansent tout de même, voire en Soviétie. Où sont les isvolniks et les nianias d'antan ?

Fernand GREGH.

A huitaine l'*Héritage*, de M. André Pascal, la *Sonate à Kreutzer* de MM. Fernand Nozière et Alfred Savoir.

(1) Aujourd'hui non, hier plutôt. Les deux énormes femmes que M. Picasso a dédiées sur le rideau à M. Diaghilew nous rappellent qu'on va vers un classicisme nouveau.

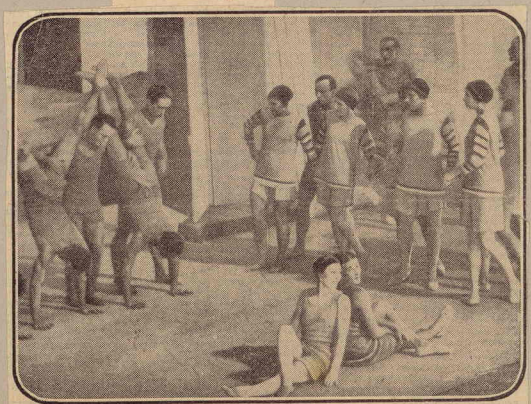
30.

Daily Mirror
28 11 - 1924

TWENTIETH CENTURY BALLET FOR EVERYDAY USE

The return of the delightful Russian Ballet suggests a new form of amusement for country-house parties. The advantage would be that the costumes would be ready to hand!

DAILY MAIL
Fleet
28 · 11 1924



"LE TRAIN BLEU."—A "Daily Mail" photograph during the modern seaside ballet, "Le Train Bleu," presented by the Russian Ballet of M. Diaghilev at the London Coliseum. It shows French "flappers" on the beach with their men friends, and was taken with a special lens by the ordinary stage lighting.

T STREET, LONDON, E
TELEPHONE: 810 CENTRAL

Daily News
Dec 25 1924

THE DIAGHILEFF BALLET. Left to right, La Nijinska, M Antoine Dolin, Mme. Sokolova, and Leon Woizikovsky in a scene from "Le Train Bleu," the modern sports ballet, which was produced at the London Coliseum last night. ["Daily News" photographs.

Times
25 · 11 · 1924

THE RUSSIAN BALLET.

NEW DANCES AT THE COLISEUM.

M. Diaghileff's Russian Ballet has returned to London. Yesterday [illegible] bewitching kaleidoscopic effect.

LE TRAIN BLEU.

Le Train Bleu is a very different work, described as an *opérette dansée*. Constructed after the pattern of a musical comedy, there is only a slender thread of plot which gives scope rather for character work than miming. The scene is a beach at a fashionable seaside resort, the time one of the fine days in the summer of 1924. "Flappers" and their "Boys" are discovered dressed for bathing parade, and, in place of the usual chorus of musical comedy, execute a dance founded on the motions of swimming and diving. Enter Beau Gosse (a Bright Lad) and Perlouse, who soon dances herself into hiding in a bathing-box. They are followed by a lady lawn tennis champion and a male golfer. Perlouse comes from her bathing-box and dances with the golfer (M. Leon Woizikovsky), a wonderfully Anglo-Saxon-looking athlete. The general merriment ends with some figure dancing in which a human merry-go-round is made with the "Bright Lad" rotating in the middle.

The music is by M. Darius Milhaud, who conducted the first performance last night. He has avoided the most modern mannerisms of his school and deliberately written simple little tunes, some of them, however, punctuated with unexpected pauses that give a touch of Stravinsky to their rhythm. The use of brass and percussion, too, is not as innocent as the simple little tunes might mislead the ear to anticipate. The Bright Young Things enjoy themselves, but they can laugh at themselves enjoying themselves, with their sun-spectacles and elegant costumes and endless flirtations.

Mlle. Nijinska, who took the part of the tennis champion, was responsible for the choreography, and made brilliant use of the various athletic movements not only of aquatics, but of tennis and golf. M. Antoine Dolin, as Beau Gosse, stood out for sheer brilliance of dancing, while Mlle. Lydia Sokolova made an excellent feminine foil to the masculinity of the tennis champion.

23. NOV. 1924

BATHING BEACH BALLET.

Daily Mail.

RUSSIAN DANCERS' NOVELTY.

Once upon a time they used to transport us to fairyland, these Russian dancers, but—to judge from their new show "Le Train Bleu," produced last night at the London Coliseum—they are tired of fairyland, and this time they only transport us to the seaside.

"Le Train Bleu" is a little ballet of the bathing beach—only a rather prettier bathing beach than usual, since no one apparently is more than 18.

LEAPFROG AND FLIRTATIONS.

The young people play leapfrog, they stare at an aeroplane, and there is a hint at a flirtation or two. The champion acrobat of the party turns cart-wheels (M. Anton Dolin).

The champion tennis player gives us a tennis Pas Seul. She is Mlle. Nijinska. She has a touch of genius, and the dance enlivened everyone. Cleverly funny, too, was the golfer (M. Woizikovsky), who, with pipe and his club, avoided dancing as he played cavalier in the dance of the bathing girl (the delightful little English ballerina, Mlle. Sokolova).

QUITE THE NEW KIND.

So this is the ballet of the modern world. The young people it depicts certainly appear to have a good time (chaperones being extinct), but that does not mean that the onlooker has an equally good time. Whereas in the ballets of fairyland!

One such ballet was performed yesterday—"Cimarosiana," which is a suite of dances from the finale of Cimarosa's "Women's Wiles," much as M. Diaghilev produced it at Covent Garden four years ago. The beauteous Mlle. Tchernicheva, and Mlle. Nemtchinova, who since her last visit has come to the front rank, were here applauded. M. Sert's scene took us to a Rome of dreams, and there was a wondrous medley of fantastic dresses.

Cimarosa's music has a fine old aristocratic grace, though the playing of it was slipshod yesterday. As for M. Milhaud's "Train Bleu" music, slipshod playing would not much affect it. It is music which would not disturb anyone who had never been out of a music-hall in his life. It is rather funny in its way, and people grinned when the Austrian Hymn came in apropos of nothing. But it is affectation to pretend one would like to hear it twice.

R. C.

1924 11

THE DANCE OF THE TENNIS RACKET.

CLEVER NOVELTY AT THE RUSSIAN BALLET.

A WONDERFUL WELCOME.

Having ransacked the world for picturesqueness and romance, the Russian Ballet comes back to give us something that is very nearly homely in "Le Train Bleu," the new piece which M. Diaghileff produced last night at the Coliseum.

So voluptuous and extravagant in the past, the ballet finds it a nice change to be simple and innocent—after having been so "superior" and intellectual, to be downright vulgar (M. Milhaud's music is designedly vulgar)!

A Holiday Ballet.

The casual visitor to the Coliseum will not be at all surprised by "Le Train Bleu."

It is the old-fashioned enthusiast of the ballet who is surprised, although he should know better, for M. Diaghileff has all along varied his plans incalculably, always bewildering his admirers of the day before yesterday.

"Le Train Bleu" is a seaside holiday ballet. Everyone but the tennis champion (Mlle. Nijinska) and the golfer (M. Woizikovsky) is in bathing dress.

Their gambols on the sands are rather athletics than dancing in the old-fashioned sense.

A Racket Dance.

It is all very good-humoured and a charming new idea for people who have been as sophisticated as can be.

Mlle. Nijinska's tennis-racket dance is the great thing of the new ballet. It is extraordinarily amusing and clever. She is the leading light of the company as it is now.

Mlle. Sokolova is very jolly, too, as the "Perlouse," and her duet with M. Woizikovsky is full of fun.

The new dancer, Anton Dolin, is a little acrobat.

No really devoted admirer of the ballet will admit that this is one of its best things, but it has its points—it is a genuine attempt to make a little work of art out of an aspect of modern life.

Audience Overjoyed.

And, anyhow, how jolly it is to have these good people back with us again! The Coliseum audience was overjoyed.

"Cimarosiana," which came first, had been seen before, at Covent Garden. The setting is sumptuous, the music of Cimarosa exquisitely dainty. And Nemtchinova, Sokolova, and Tchernicheva disport themselves in an idealised Roman carnival.

MERCATO.

Dec. 5, 1924 THE DAILY MIRROR

HOW THE RUSSIAN BALLET DANCERS KEEP FIT

Mme. La Nijinska (centre) with members of the Russian Ballet at a drill-hall in Tottenham Court-road, where with physical exercises they keep fit for the energetic activities demanded by their performances.

Evening news
Londres
4th November 1924

THE RUSSIAN BALLET.

New Works in the Seven Weeks' London Season.

On Monday week the Russian Ballet returns to London. A contract has been made between M. Serge Diaghileff, the director of the Ballet, and Sir Oswald Stoll, for a seven weeks' season at the Coliseum, St. Martin's-lane, W.C.

Three years ago the Russian Ballet drew all London by a combination which in dancing technique, stage settings, and artistry is unsurpassed.

The first week's programme at the Coliseum will consist of two new ballets.

At matinées "Cimarosiana" will be given, and in the evenings "Le Train Bleu."

"Cimarosiana" is a late 18th century ballet; "Le Train Bleu" is a beach ballet by Mitlinud, dressed by Chanel. It is musically rather like an old-fashioned musical comedy, with young women in bathing costumes, a man "golf champion," and a woman "lawn tennis champion" disporting themselves on the Deauville sands.

During subsequent weeks "The Three-Cornered Hat," "The Good-Humoured Ladies," "La Boutique Fantasque," "Prince Igor," and "Children's Tales" will be performed.

The principals will be La Nijinska and Miles. Vera Nemtchinova, Lubov Tchernicheva, Lydia Sokolova, Felix Doubrovska, Alice Nikitina, and Nina Devalois, and MM. Leon Woizikovski, Anatole Wilzak, Anton Dolin, Thaddee Slavinski, Nicolas Kremneff, Jean Jazminski, and Michel Fedoroff.

EVENING NEWS
Fleet
Date 29. 11. 1924

A Coliseum Hustle.

The Coliseum stage staff and M. Diaghileff and his assistants worked something like a miracle in getting the ballet ready for last Monday afternoon's inauguration of the seven weeks' season.

The company arrived at the Coliseum on Sunday night. Very early on Monday morning both staffs set to work and accomplished the remarkable task of staging and rehearsing two pieces in time for the matinee the same day.

* * * * *

Keeping Fit.

The artists of the Russian Ballet lead perfectly regulated lives, so one of Serge Diaghileff's assistants was telling me yesterday. They are athletes as well as dancers, and appreciate the importance of physical fitness.

They rise about 8.30. Then at the drill hall in Chenies-street, Tottenham Court-road, from half-past nine to a quarter to eleven their have lessons from Mlle. Nijinska, mistress of the ballet, and from eleven to about one they must rehearse some ballet or other.

With two shows to do—one in the afternoon and one in the evening—they have not many leisure moments, and, as well, each artist must practice alone for an hour and a half every day.

Practically all the dancers are teetotallers, but their meals are much the same as other people's.

* * * * *

"The Faithful Shepherdess."

The new ballet which will be introduced next week in addition to "Cimarosiana" and "Le Train Bleu" is called "The Faithful Shepherdess."

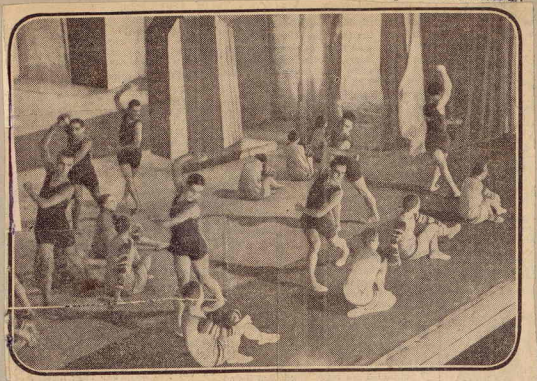
* * * * *

MORNING POST
Strand, W.C.
date 4. 11. 1924

THE RUSSIAN BALLET.

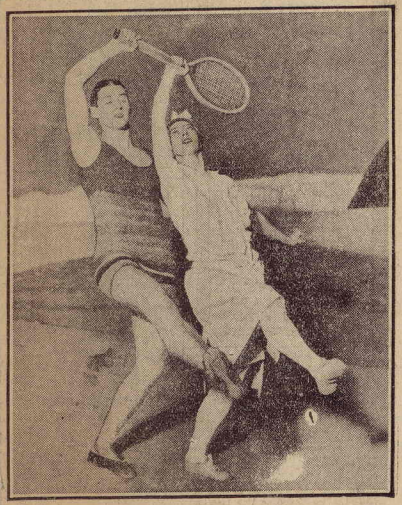
This evening, and at the matinée performances on Wednesday, Friday, and Saturday, "The Faithful Shepherdess" will be given by the Diaghileff Ballet at the Coliseum. The choreography for this has been planned by La Nijinska, who was responsible for that of "Le Train Bleu," and the setting is by the Spanish painter, Juan Gris. The music is taken from some of the Suites of Monteclair, an early Eighteenth Century French composer, arranged and orchestrated by M. Henri Casadesus.

WEEKLY DISPATCH
Fleet
14 11-1924



DEAUVILLE IN LONDON.—A scene from the opérette dansée "Le Train Bleu" given by the Diaghileff Russian Ballet at the London Coliseum. It is in one act and is representative of the scene on the beach at Deauville. (Weekly Dispatch.)

Members of the Diaghileff Ballet rehearsing "Le Train Bleu," which was performed at the Coliseum last night.—(Daily Sketch.)



THE TENNIS DANCE.—One of the quaint movements executed by Antoine Dolni and La Nijinska, of the Russian Ballet, in "Le Train Bleu," at the Coliseum.

THE TIMES, WEDNESDAY, NOVEMBER 26, 1924.

VARIETIES, &c.

ALHAMBRA. Gerr. 5064. Leicester-sq.
DAILY, 2.30, 6.10, and 8.45.
ISOBEL ELSOM & CO., JACK HYLTON AND HIS BAND, CLARICE MAYNE, LILY MORRIS, THE BEAUTIFUL WHITE LADY, LESLIE WESTON, LARRY KEMBLE, BRUCE GREEN, FRAN KLINT, &c. Popular prices, 5s. to 9d., plus tax.

COLISEUM, Charing Cross. (Gerrard 7540.)
TWICE DAILY, at 2.30 and 7.45.

THE ENTIRE
DIAGHILEFF BALLET,
AS AT COVENT GARDEN, DRURY LANE, ALHAMBRA, AND PRINCE'S THEATRE,
present

This Afternoon.	This Evening.
Thursday Evening.	Thursday Afternoon.
Friday Afternoon.	Friday Evening.
Saturday Evening.	Saturday Afternoon.
"CIMAROSIANA"	"LE TRAIN BLEU"
Music by Domenico Cimarosa. Choreography by Leonide Massine. Scenery and Costumes by Jose Maria Sert.	Opérette Dansée by Jean Cocteau. Music by Darius Milhaud. Choreography by La Nijinska. Scenery by H. Laurens. Costumes by Chanel.

featuring
MMES. LA NIJINSKA, VERA NEMTCHINOVA, LUBOV TCHERNICHEVA, LYDIA SOKOLOVA, FELIA DOUBROVSKA, LUDMILA SCHOLLAR, ALICE NIKITINA, NINA DE VALOIS, MAIKERSKA, COXON. MM. LEON WOIZIKOVSKY, ANATOLE WILZAK, ANTOINE DOLIN, THADEE SLAVINSKY, NICOLAS ZVEREFF, NICOLAS KREMNEFF, JEAN JAZVINSKI, MICHEL FEDOROFF, LIFAR, and TCHERKAS.

General Conductor: M. EDOUARD FLAMENT.
Stage Director: M. SERGE GRIGORIEFF.

21 ENTHUSIASTIC CURTAIN CALLS ON MONDAY NIGHT.

AT THE RUSSIAN BALLET.

HOW MUCH BETTER SUITED TO A FASHIONABLE AUDIENCE THE COLISEUM IS THAN ANY OF OUR FASHIONABLE THEATRES.

ONE NOTICED THIS LAST NIGHT, WHEN THERE WAS A THRONG OF WHITE-WAISTCOATED MEN AND SLEEK-HEADED AND PEARLY LADIES TO GREET THE RUSSIAN BALLET, WHO WANDERED ABOUT AND PAID CALLS IN THE INTERVAL IN THE MANNER OF GRAND OPERA DAYS AT COVENT GARDEN. THE STALLS AT THE COLISEUM ARE MORE COMFORTABLE AND EASIER TO GET IN AND OUT OF THAN THOSE OF ANY "LEGITIMATE" THEATRE IN LONDON, AND A VERY BRIGHT YOUNG CROWD OF FIRST-NIGHTERS COMMENTED FREELY ON THIS FACT.

—*The Evening Standard.*

. . . YESTERDAY THEY APPEARED IN BOTH THE AFTERNOON AND EVENING PROGRAMME AT THE COLISEUM, BRINGING WITH THEM TWO BALLETS NEW TO THIS COUNTRY, BUT BRINGING ALSO THE OLD POLISHED TECHNIQUE, THE OLD SKILL IN SETTING ONE COLOUR SIDE BY SIDE WITH ANOTHER, AND THE OLD PRECISION IN FITTING EVERY TURN AND PHRASE OF THE MUSIC WITH ITS APPROPRIATE MOVEMENT.—*The Times.*

. . . THE "TEAM WORK" WHICH UNDER M. DIAGHILEFF'S SUPERVISION REACHES A DEGREE OF ACCURACY AND NICETY WE GET NOWHERE ELSE. . . . . "CIMAROSIANA," LIKE THE "GOOD-HUMOURED LADIES," IS AN EXCURSION IN THE PAST TAKEN UNDER THE GUIDANCE OF SO BRILLIANT A MODERNIST AS M. DIAGHILEFF. "LE TRAIN BLEU" REPRESENTS, INSTEAD, AN EXCURSION AMONGST THE MODERN SOCIETY FOLK AT A SEASIDE PLACE WHO WHILE AWAY THEIR TIME SWIMMING AND PLAYING TENNIS. THERE ARE FLAPPERS AND THEIR BODYGUARD, THERE IS A GOLFER AND A LAWN TENNIS "CHAMPIONNE." THERE IS ALSO THE CUSTOMARY DASHING CURTAIN BY PICASSO. "LE TRAIN BLEU" PURPORTS TO BE NOTHING LIKE THE USUAL BALLET, BUT A MUSICAL COMEDY, WHICH IS DANCED INSTEAD OF BEING SUNG. . . . . THE CHOREOGRAPHY OF THE NEW BALLET DELIGHTED US COMPLETELY. STEPS, GROUPING, MOVEMENTS, ENSEMBLE—THESE ARE ALL FRESH, NEW, AND EXCEEDINGLY EFFECTIVE. . . . MR. DOLIN MOVED WITH SUCH GRACE AND SO LIGHTLY AS TO GIVE THE IMPRESSION OF FLOATING. EQUALLY ATTRACTIVE WAS THE DANCE OF THE TENNIS "CHAMPIONNE" (MLLE. NIJINSKA) AND OF "PERLOUSE" (MLLE. LYDIA SOKOLOVA). THE SUCCESS WAS VERY DECIDED AND VERY ENTHUSIASTIC. PERFORMERS AND COMPOSER HAD TO APPEAR REPEATEDLY BEFORE THE CURTAIN TO ACKNOWLEDGE THE APPLAUSE OF THEIR ADMIRERS. THE HOUSE WAS FULL, AS, NO DOUBT, IT WILL BE AS LONG AS M. DIAGHILEFF'S COMPANY REMAINS AT THE COLISEUM.

—*Daily Telegraph.*

VARIETIES, &c. (continued.)

AND THE MEREST PHILISTINE ARE EQUALLY DRAWN TO IT.

THE BALLET CHOSEN FOR THE OPENING PERFORMANCE WAS "CIMAROSIANA." THE MUSIC IS FULL OF CHARM AND THE SCENERY AND COSTUMES DESIGNED BY M. SERT ARE BRILLIANT AND VARIED, AND ITS SOLO DANCES ARE DELIGHTFUL.

THE PAS DE TROIS DANCED BY MLLE. TCHERNICHEVA, WHO HAD WORTHY COLLEAGUES IN MLLE. DOUBROVSKA AND M. WILZAK, THE TARANTELLE OF THE INIMITABLE WOIZIKOVSKI, AND THE AGILE SOKOLOVA, AND THE *PAS DE DEUX* OF MLLE. NEMTCHINOVA—WHO BIDS FAIR TO BE A WORTHY SUCCESSOR OF KARSAVINA AND LOPOKOVA—WERE DELIGHTFUL.

M. DOLIN, WHO IS A DANCER OF RARE ACCOMPLISHMENT, COULD HAVE BEEN ENCORED HAD THE AUTHORITIES SO WILLED IT. NO MORE AUSPICIOUS BEGINNING COULD HAVE BEEN MADE.—*The Star.*

THE BALLET IS BACK—AND DOUBTLESS WE WILL ALL BE FOUND BACK, TOO, AT OUR PLACES HOLDING UP THE GALLERY WALL ON SATURDAY NIGHTS. THE BALLET IS BACK. GOD BLESS SIR OSWALD STOLL!—*The Daily Herald.*

THE RUSSIAN BALLET CAN ALWAYS BE RELIED UPON TO PROVIDE SOMETHING NOVEL. LAST NIGHT THEY PRODUCED THEIR LATEST, "LE TRAIN BLEU," DESCRIBED AS AN "OPERETTE DANSEE" WITH MUSIC BY THE WELL-KNOWN FRENCH COMPOSER, M. DARIUS MILHAUD. THE ENTIRE CORPS DE BALLET IS SEEN DISPORTING ITSELF ON THE PLAGE AT DEAUVILLE.

THE CIMAROSA BALLET IS OF CHARMING QUALITY. THE OLD MASTER'S MUSIC PROVIDES THE OPPORTUNITY FOR SOME DELIGHTFUL DANCES—PARTICULARLY A TARANTELLA BRILLIANTLY EXECUTED BY MME. SOKOLOVA AND M. WOIZIKOVSKY—GIVEN AGAINST A NEAPOLITAN BACKGROUND.—*Daily Chronicle.*

THE MUSIC OF CIMAROSA IS FULL OF GRACE AND VIVACITY, TO SAY NOTHING OF CHARM AND CHARACTERISTIC MELODY. PERHAPS THE GREATEST IMPRESSION WAS MADE BY MLLE. NEMTCHINOVA IN HER *PAS DE DEUX* WITH M. DOLIN. HER DANCING IS EXTRAORDINARILY DAINTY AND AGILE, AND AT THE SAME TIME EXPRESSIVE. THE ACCURACY AND PRECISION OF THE ENSEMBLES WAS AGAIN SUCH AS ONE CAN SEE NOWHERE ELSE. THERE WAS AN UPROARIOUSLY FRIENDLY RECEPTION FOR "LE TRAIN BLEU" LAST NIGHT.—*Daily News.*

RUSSIAN DANCERS' NOVELTY.

"LE TRAIN BLEU."

THE CHAMPION TENNIS PLAYER GIVES US A TENNIS *PAS SEUL*. SHE IS MLLE. NIJINSKA. SHE HAS A TOUCH OF GENIUS, AND THIS DANCE ENLIVENED EVERYONE. CLEVERLY FUNNY, TOO, WAS THE GOLFER (M. WOIZIKOVSKY).

"CIMAROSIANA."

THE BEAUTEOUS MLLE. TCHERNICHEVA AND MLLE. NEMTCHINOVA, WHO SINCE HER LAST VISIT HAS COME TO THE FRONT RANK, WERE HERE APPLAUDED. M. SERT'S SCENE TOOK US TO A ROME OF DREAMS, AND THERE WAS A WONDROUS MEDLEY OF FANTASTIC DRESSES.

CIMAROSA'S MUSIC HAS A FINE OLD ARISTOCRATIC GRACE.—*Daily Mail.*

THERE IS SOMETHING TO BE SAID FOR TRANSLATING A PHASE OF MODERN LIFE INTO TERMS OF DANCING. THERE IS EVEN MORE TO BE SAID FOR WATCHING SOKOLOVA, NIJINSKA, DOLIN, AND WOIZIKOVSKY DOING THE TRANSLATION; ALL FOUR DANCE AND POSTURE ADMIRABLY. —*Daily Express.*

WONDERFUL DANCING IN TWO NEW PIECES AT THE COLISEUM. A GREAT WELCOME.

. . . TWO PACKED-OUT HOUSES AT THE COLISEUM YESTERDAY GAVE IT A REMARKABLY HEARTY RECEPTION. TWO CHARMING, BUT ALL TOO SHORT, PIECES ENTIRELY NEW TO THIS COUNTRY.

PARTICULARLY PLEASING WAS THE PERFORMANCE OF MME. LUBOV TCHERNICHEVA, AND IN THE PAS DE TROIS WITH MME. DOUBROVSKA AND M. WILZAK SHE SCORED A GREAT SUCCESS.

ANOTHER DELIGHTFUL PIECE OF WORK WAS THE COLUMBINE AND HARLEQUIN DANCE BY MME. VERA NEMTCHINOVA AND M. ANTON DOLIN. IT WAS POETIC IN THE EXTREME.

"LE TRAIN BLEU."

LYDIA SOKOLOVA AS PERLOUSE, AND ANTON DOLIN IN THE ROLE OF A PARTICULARLY BRIGHT LAD, GAVE A FINE EXHIBITION OF THEIR ARTISTIC SKILL.

M. DIAGHILEFF ONCE AGAIN HAS GIVEN US OF HIS BEST—MAGNIFICENT DANCING, BRILLIANT SETTINGS, AND BEWITCHING MUSIC.—*Daily Mirror.*

BRILLIANT PERFORMANCE AT THE COLISEUM.

. . . IT DANCED ITS WAY BACK INTO THE FAVOUR OF LONDON YESTERDAY AT THE COLISEUM AS IT DESERVED, FOR TECHNICALLY IT IS MORE PERFECT TO-DAY THAN AT ANY TIME SINCE ITS DIVORCE FROM RUSSIAN SOIL . . . THE DANCERS. THESE ARE VERY GOOD INDEED. THAT YOUNG GIANT, M. ANTON DOLIN, IS REALLY MAGNIFICENT, WITH A TECHNIQUE THAT NONE OF HIS GREAT PREDECESSORS COULD HAVE SURPASSED. . . . LONDON HAS ASSUREDLY NEVER SEEN MORE WONDERFUL DANCING OF ITS KIND THAN WHAT HE GAVE US AS THE *BEAU GOSSE* IN "LE TRAIN BLEU." AND M. WOIZIKOVSKY IS, TOO, IN THE ROYAL LINE WHICH HAS GIVEN US NIJINSKY AND THE OTHER GIANTS OF THE RUSSIAN BALLET.

ONE MENTIONS THESE GENTLEMEN BEFORE MME. SOKOLOVA AND MME. NEMTCHINOVA—WHO HAS IMPROVED OUT OF ALL KNOWLEDGE SINCE SHE WAS LAST IN LONDON—BECAUSE THE CHARACTER OF THE RUSSIAN BALLET HAS ALWAYS DEPENDED UPON THE ART OF ITS MALE DANCERS. IT IS THEY WHO HAVE MADE IT SOMETHING NEW IN THE AGE-LONG HISTORY OF THE DANCE. BOTH THESE LADIES, HOWEVER, ARE QUITE FIRST-RATE. A WORD, TOO, MORE THAN A WORD INDEED, IS DUE TO THE CORPS DE BALLET, WHICH, IN THE CERTAINTY OF ITS ENSEMBLE AND THE SKILL OF ITS INDIVIDUAL MEMBERS, REMINDS ONE OF THAT GREAT BALLET YEAR 1913.

. . . . . IF "LE TRAIN BLEU" IS MEANT TO *EPATER LE BOURGEOIS*, WHICH IT SATIRISES, "CIMAROSIANA" BELONGS TO A VERY DIFFERENT GENRE. . . . THE CHOREOGRAPHY IS ALWAYS MARKED BY A STRONG SENSE OF DESIGN, NEVER STRONGER THAN WHEN THE WHOLE CORPS DE BALLET IS DANCING. THE FINALE, INDEED, IN THE VIGOUR OF ITS MOVEMENT, THE CHARM OF ITS GROUPINGS, AND THE BEAUTY OF ITS COSTUMES—DESIGNED BY JOSE MARIA SERT—WAS THE MOST CHARACTERISTIC THING THE BALLET GAVE US.

—*Morning Post.*

CLEVER NOVELTY AT THE RUSSIAN BALLET.

A WONDERFUL WELCOME.

"LE TRAIN BLEU."

IT IS ALL VERY GOOD-HUMOURED AND A CHARMING NEW IDEA.

MLLE. NIJINSKA'S TENNIS-RACKET DANCE IS THE GREAT THING OF THE NEW BALLET. IT IS EXTRAORDINARILY AMUSING AND CLEVER.

MLLE. SOKOLOVA IS VERY JOLLY, TOO, AS THE "PERLOUSE," AND HER DUET WITH M. WOIZIKOVSKY IS FULL OF FUN.

IT IS A GENUINE ATTEMPT TO MAKE A LITTLE WORK OF ART OUT OF AN ASPECT OF MODERN LIFE.

AND, ANYHOW, HOW JOLLY IT IS TO HAVE THESE GOOD PEOPLE BACK WITH US AGAIN. THE COLISEUM AUDIENCE WAS OVERJOYED.

THE SETTING IS SUMPTUOUS. THE MUSIC OF CIMAROSA EXQUISITELY DAINTY.—*Evening News.*

. . . WE WELCOME THE RETURN TO LONDON OF M. DIAGHILEFF AND HIS CLEVER DANCERS. INDEED, MANY OF US WAXED ENTHUSIASTIC LAST NIGHT OVER "CIMAROSIANA" AND OVER THE MORE TRIVIAL HUMOURS OF THE NEW BATHING COSTUME BALLET, "LE TRAIN BLEU." SHALL WE CONFESS THAT THE CUP OF OUR OWN SATISFACTION WAS NOT COMPLETE TILL THIS MORNING, WHEN WE DISCOVERED FROM THE DETAILED CRITICISMS OF THOSE VERY CLEVER PEOPLE, THE CRITICS WHO ANALYSE FOR US THE MOTIONS AND EMOTIONS OF RUSSIAN BALLET, THAT THE TWO DANCERS WHO HAD MOST APPEALED TO US WERE NOT RUSSIAN AT ALL, BUT BRITISH? ANTOINE DOLIN, THE HERO OF THE BATHING BEACH, IS A CLEVER YOUNG IRISHMAN. AND THE PRINCIPAL AND VERY CHARMING BATHING GIRL IS "THE DELIGHTFUL LITTLE ENGLISH BALLERINA, MLLE. SOKOLOVA.—*The Star.*

THERE IS NO FORM OF ENTERTAINMENT WHICH MAKES SUCH A UNIVERSAL APPEAL. THE HIGHEST OF HIGHBROWS ALL THE PEOPLE WHOM ONE ASSOCIATES WITH FIRST NIGHTS HAD COLLECTED AT THE COLISEUM YESTERDAY AFTERNOON TO WELCOME THE DIAGHILEFF BALLET IN "CIMAROSIANA," A SUCCESSION OF SEVEN DELICIOUS DANCES WHICH TOOK A VAST AUDIENCE BY STORM.—*Daily Graphic.*

IN COSTUME, *DECOR*, AND GENERAL TECHNIQUE IT IS DONE EXQUISITELY.

IF ONE CAN SHOW A PREFERENCE AMONG SUCH PERFECTION, I WOULD VOTE FOR THE TARANTELLA OF SOKOLOVA AND WOIZIKOVSKY.

THE GRACE AND CLEVERNESS OF THIS LEFT THE AUDIENCE GASPING.—*Daily Sketch.*

THERE WAS A ROARING WELCOME FOR M. DIAGHILEFF'S COMPANY AT THE COLISEUM AND THE GALLERY CHEERED ALMOST AS IN THE OLD DAYS. . . .

THE DANCING OF THE COMPANY IS ALMOST BEYOND PRAISE. EACH MEMBER SEEMS AT THE VERY TOP OF HIS OR HER FORM. THERE ARE NEW DANCERS TO WELCOME—NOTABLY M. DOLIN—AND KNOWN FAVOURITES LIKE MLLE. SOKOLOVA AND M. WOIZIKOVSKY, WHO HAVE BECOME MORE MASTERLY DURING THEIR ABSENCE. THE WHOLE AFFAIR IS SO INSPIRING AND DELIGHTFUL, SO PERFECTLY THE ANTIDOTE TO OUR WINTER GREYNESS, THAT IT IS TO BE HOPED IT WILL STAY FOR A LONG TIME.—*The Evening Standard.*

HARRY TATE, "Fishing."	RENIE RIANO Comedienne in "Caricature."	Muriel GEORGE and Ernest BUTCHER In Folk Songs and Comedy Duets.

EDGAR BEYNON. ERIC RANDOLPH. MILLER and CANNING. EDGAR CURTIS. OLIVE FOX. BIOSCOPE.

COLISEUM, Charing Cross. (Gerrard 7540.)
TWICE DAILY, at 2.30 and 7.45.

THE ENTIRE
DIAGHILEFF BALLET,
AS AT COVENT GARDEN, DRURY LANE, ALHAMBRA, AND PRINCE'S THEATRE,
present
NEXT WEEK:-
MONDAY, DEC. 1st.
MATINEE.—LE TRAIN BLEU.
EVENING.—THE FAITHFUL SHEPHERDESS.
TUESDAY, DEC. 2nd.
MATINEE.—CIMAROSIANA.
EVENING.—LE TRAIN BLEU.
WEDNESDAY, DEC. 3rd.
MATINEE.—THE FAITHFUL SHEPHERDESS.
EVENING.—CIMAROSIANA
THURSDAY, DEC. 4th.
MATINEE.—CIMAROSIANA.
EVENING.—LE TRAIN BLEU.
FRIDAY, DEC. 5th.
MATINEE.—THE FAITHFUL SHEPHERDESS.
EVENING.—CIMAROSIANA.
SATURDAY, DEC. 6th.
MATINEE.—THE FAITHFUL SHEPHERDESS.
EVENING.—LE TRAIN BLEU.
Managing Director, SIR OSWALD STOLL.

EMPIRE. (Ger. 3527.) VERA TREFILOVA AND LEONIDE MASSINE, LAYTON & JOHNSTONE, CRANE SISTERS, BILLIE BENNETT, JIM & JACK. TO-DAY, 2.30, 8.30. Mats., Wed. and Sat., at 2.30.

MASKELYNE'S MYSTERIES, Oxford-circ. At 3 and 8. WORLD'S WONDER PROGRAMME. JASPER MASKELYNE, FREDERIC CULPITT, LEWIS DAVENPORT, &c. Langham 1545.

VICTORIA PALACE. Vic. 5282-5284.
TWICE NIGHTLY, at 6.15 and 8.50.
"OUR CABARET" (November Follies). LAST WEEK. G. H. ELLIOTT, MALVINA.

EXHIBITIONS.

BRITISH WIRELESS EXHIBITION.
WHITE CITY.
(Uxbridge Road Entrance.)
DEMONSTRATIONS, CONCERTS, and COMPETITIONS.
OPEN DAILY 11 a.m. to 10 p.m. till NOV. 29.
ADMISSION, 1s., including tax.

ZOOLOGICAL GARDENS. Open 9 a.m. till sunset. Mondays, 6d. Other days: Adults 1s., Children 6d. Additional charge for Aquarium, Mondays, 6d. Other days: Adults 1s., Children 6d. Sundays, Fellows and Fellows' Orders only.

ET STREET, LONDON, E
TELEPHONE: 810 CENTRAL
Spectator
Jan 12 1924

THE THEATRE

THE RUSSIANS

I LIKE the Russians to come in the winter. Among other London productions their performance is like a sudden sharp snap of cold in the middle of the usual amiable or disagreeable meandering of our climate. They are tonic, invigorating and bracing. I do not think there ever was in the world any form of entertainment to come up, for sheer recreation, to a performance by Diaghileff's Ballet. I suppose there is some clear psychological syllogism about it, some reason for it. Perhaps all music, of the type at any rate which is possible for ballet, suggests movement to us, and makes us, even if we are too much intellectualized to want to make movements ourselves, at least instinctively think and feel movement of some sort—a rhythm of ebb and flow. When we go to the ballet we see these movements, so vaguely envisaged by us, carried out by men and women whom space scarcely limits; it is all raised far beyond our power of imagination, beautiful and rhythmical beyond conjecture.

How odious it is, however, to see the ballet, as we must see it at the Coliseum this year, between, say, a twiddling moustache and "Pictorial Topics," I will not reiterate.

Two of the new ballets, *Cimarosiana* and *Le Train Bleu*, have been performed when I write. The music of *Cimarosiana* was first played in Naples in 1794, and Mr. Sert, who is the *décor* artist, and Massine, the choreographist, have admirably preserved the fragrance of the music. Mr. Sert's back-cloth, presenting a great pile of Baroque architecture in which a dome predominates, is, I think, particularly fine in its impressionist way. (I mean that the architecture would not stand up and that that is no matter.)

The spirit of *Le Train Bleu* is removed as far as possible from that of *Cimarosiana*. It is in the vein of M. Diaghileff's usual modern *divertissement*, of which the first was the famous *Jeu*.

A curtain by Picasso, representing momentous red brick trollops sporting by the sea, rises to reveal a cubist beach. The music, like the whole ballet, is half ironic and derides current musical comedy. Almost all the dancers wear bathing dresses of the simplest, least "Bathing Belle" kind. There is much beautiful, rather uncouth ensemble dancing and two extremely beautiful "slow motion" episodes in which the pace of the dancers is slowed down as it might be on the cinema. M. Anton Dolin, a new dancer, gave a really wonderful performance in this, as did Mme. Sokolova, but La Nijinska (the choreographist) and M. Woizikovsky did not have so much opportunity.

A personal impression of *Le Train Bleu* was that it was not a ballet to see, so to say, on an empty stomach. I mean that if we had all been sated with the more classical ballets, *Les Sylphides*, *Prince Igor* and *The Three Cornered Hat*, we must have found it exquisitely piquant, and should probably have preferred it, but not being sated with the other kind, I at least preferred *Cimarosiana*.

There is a certain roughness in the charms of the *Chauve Souris* at the Strand which makes it best seen before the ballet if you want the full savour of this fascinating variety show. Their performance remains as delightful as ever, one or two of the new turns being, I think, as good as anything they ever introduced to London. *Love and Hierarchy* has a delicious *Black-eyed Susan* 1815 setting. A young lady in a yellow bonnet, a little seaport in the distance, with an intensely blue sky flecked with light clouds, and in the foreground, with the nymph, her heart-melting dragoons. Each of her adorers has to give place to the one above him in rank, and the young lady is left at the end in rueful contemplation of a corseted general with dyed whiskers.

As perfect in verve and in period sense is *A Country Picnic in a distant Province of Russia*, a ringlet and frock-coat piece of the most satisfying sentimentality.

Two items only in the whole programme seemed to me second rate, *An Ancient Cameo*, a piece of inferior eighteenth-centuryism and M. Nicita Balieff's own interpolations before the curtain. Once the bad English in which he explained the coming turn was amusing, but now it has hardened into something a little irksome and absurd. He must, as director of so many admirable scenes, be a man of exceptional ability, and it is somehow disagreeable to hear him as a droll. It is like watching a clever and admirable child show off.

A. WILLIAMS-ELLIS.

from Queen
Dec. 6. 12. 1924

STAGE

THEN we have had at the Coliseum "Le Train Bleu" and "Cimarosiana"—delightful, provocative things both, though neither attempts the gorgeousness of the Russian ballet when London first saw it.

"Le Train Bleu" has a Greek starkness (not, of course, anything like the "classical" dancing of young ladies with a Chopin waltz and two yards of chiffon), and it is impossible to imagine more skilful dancing than this, where the effects are unheightened by artifice and the defects unsmothered by glamour of costume. The young Irish dancer, M. Dolin, is wonderful in this. Mlle. Nijinska puts great humour in a tennis dance, and Sokolova has positively gained in wistful grace during her absence. A Picasso curtain is among the amusing items. There is an especial thrill in seeing modern life crystallised into an art form as in "Le Train Bleu," and one hopes for more ballets of the moment.

"Cimarosiana" has an emotional setting by the Spanish painter Sert, in which a fantastic company dances with exquisite formality to the untroubled measures of Cimarosa, which are in themselves a rare refreshment to an over-syncopated world.

STOLL PICTURE THEATRE. (Kingsway).
Daily 2 to 10.45 (Sundays 6 to 10.30).
December 4th, 5th and 6th.
"BROADWAY AFTER DARK,"
Starring ADOLPHE MENJOU, CARMEL MYERS, and ANNA Q. NILSSON.
MAX LINDER in "CIRCUSMANIA," etc.
December 8th, 9th and 10th.
"THE FORBIDDEN WAY,"
Starring LEWIS STONE and ALMA RUBENS.
"THE GALLOPING FISH"
Starring LOUISE FAZENDA and SYDNEY CHAPLIN, etc.

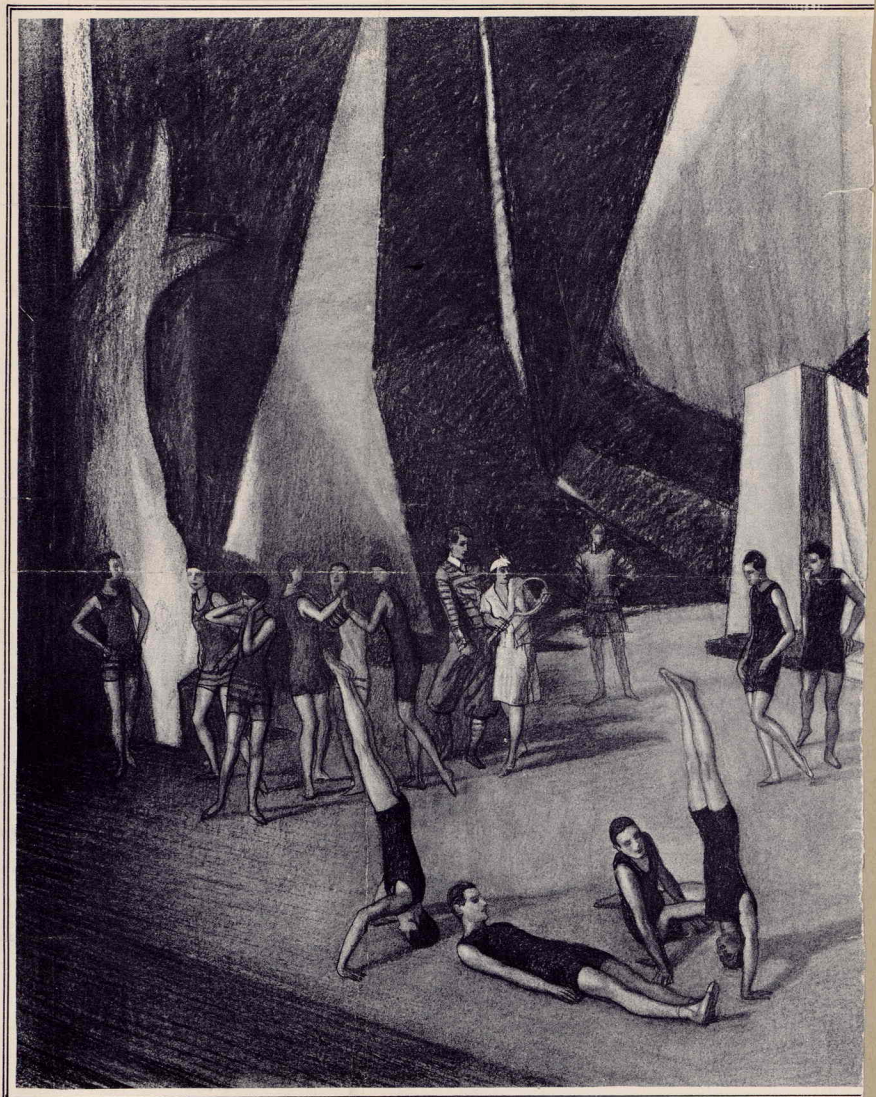
HIPPODROME, LONDON.
Twice Daily at 2.30 & 8.15. The New Wylie-Tate Revue, "LEAP YEAR." GEORGE ROBEY, LADDIE CLIFF, BETTY CHESTER, MAUD FANE, HOFFMAN GIRLS, etc.
All seats bookable at Box Office, 10 to 10. (Ger. 650.)

TELEPHONE: 810 CENTRAL
g from Manchester Guardian
Dated 6. 12. 1924

THE return of Serge Diaghileff's Russian Ballet to London, so long desired and despaired of, has at last come about, thanks to the enterprise of Sir Oswald Stoll, at the Coliseum, where the Diaghileff company gives one ballet every afternoon and evening. The programme announced included three new ballets—"Cimarosiana," "Le Train Bleu," and "Les Tentations de la Bergère" or "L'Amour Vainqueur." From a musical point of view, "Le Train Bleu" is the most interesting because it is the only one of the three whose music is by a living composer. "Cimarosiana," as its name denotes, is to music by Cimarosa, a famous Italian composer contemporary with Mozart, but far more popular in his day. The "Cimarosiana," consisting of seven numbers—(1) Pas de Trois; (2) Pas de Six; (3) Tarantella; (4) Pas de Quatre; (5) Contre Danse; (6) Pas de Deux; (7) Finale—have all been taken from an original manuscript by Cimarosa, written for an orchestra of about twenty players, and first performed at Naples in 1794. The music is light, neat, and graceful in the style of the period and, with Massine's choreography and José Maria Sert's remarkably beautiful costumes, makes a charming ballet.

"Le Train Bleu" is described as an *opérette dansée*, and some pretend to see in it a delicate parody of musical comedy. The music is by a prominent young French composer, M. Darius Milhaud, one of the group of six young French musicians who have made themselves conspicuous in their native land. M. Milhaud is of Jewish origin, but what I have heard of his music would not lead one to suspect this, for it is remarkably lucid, restrained, and melodious in a graceful, unoriental way. "Le Train Bleu" is admirable ballet music, but it cannot be said to compete in musical interest with some of the other ballets—for example, Manuel de Falla's "Three-Cornered Hat," the Respighi-Rossini "La Boutique Fantasque," or Liadov's "Children's Tales," all of which are to be given during the present season at the Coliseum. However, "Le Train Bleu" as a whole presents us with that combination of music and *décor* of originality and distinction which, together with the high standard of the choreography and dancing, gives the Diaghileff Ballet its unique character. Who else but M. Diaghileff would have that extraordinarily fine curtain by Picasso which is just dropped once before the scene of "Le Train Bleu" for a brief inspection by the audience, and then withdrawn? Only for a few seconds we are allowed to gaze upon it, yet there will be hundreds of people (and I shall be one of them) who will go again and again to the Coliseum merely to see that Picasso curtain. The scene of "Le Train Bleu," by H. Laurens, is delightful, and nothing could be more effective than the Channel bathing costumes with their charming stripings.

SPORTS EXPRESSED IN TERMS OF DANCING: TENNIS,

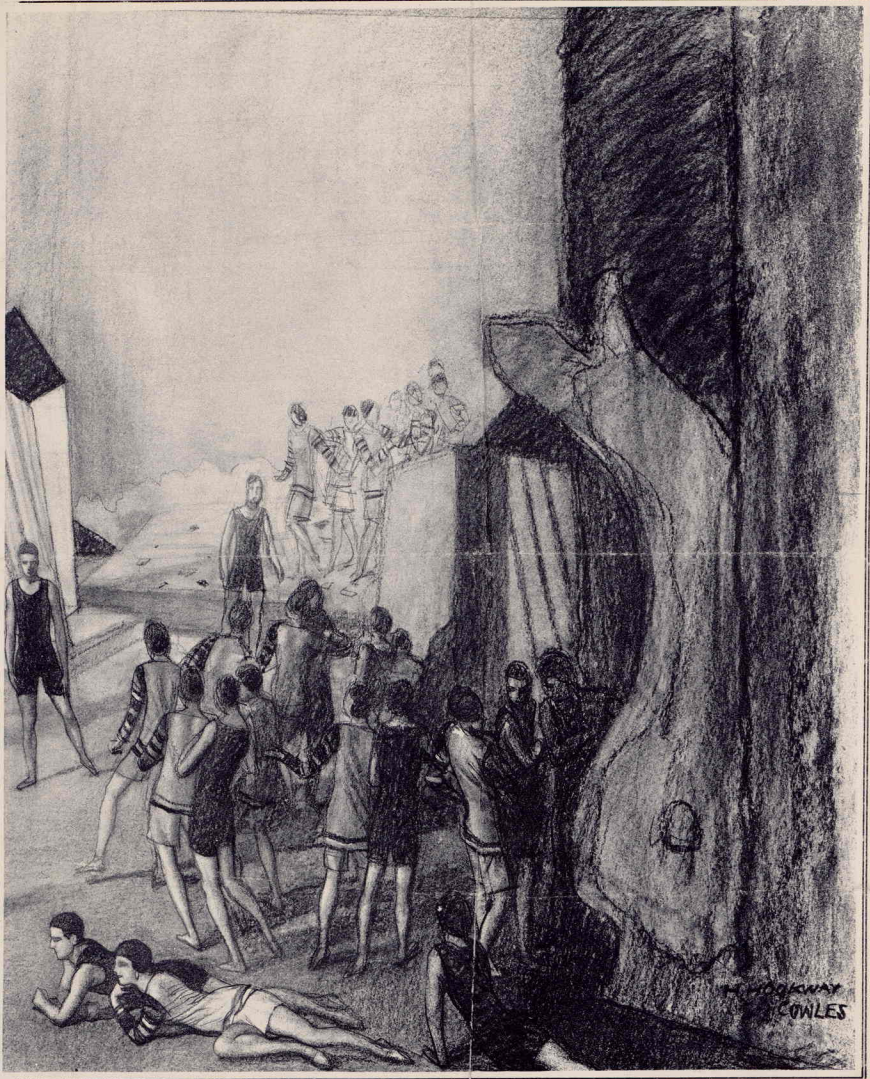


A "MUSICAL COMEDY" TYPE OF BATHING-BEACH SCENE DANCED INSTEAD OF SUNG:

All the joys of the fashionable *plage*, to which the Blue Train bound for the Riviera carries the summer holiday-maker, are wonderfully expressed in terms of dancing by the Diaghileff Russian Ballet, in "Le Train Bleu," one of the very effective novelties with which they recently opened their season at the Coliseum. The charming originality of this adaptation of modern sports to the uses of ballet has proved remarkably popular. It is like a bathing-beach scene from a musical comedy, but danced instead of sung. The movements of swimming, diving, lawn-tennis, and golf have been cleverly applied to the choreography of the piece, which was arranged by Mlle. Nijinska. She herself appears in a *pas seul* as a lady tennis champion; while M. Leon Woizikovsky makes a very realistic golfer. Among the most brilliant of the principals are M. Antoine Dolin, a tall young Irishman, who takes the part of Beau Gosse

GOLF, AND SWIMMING MIMED BY THE RUSSIAN BALLET.

50



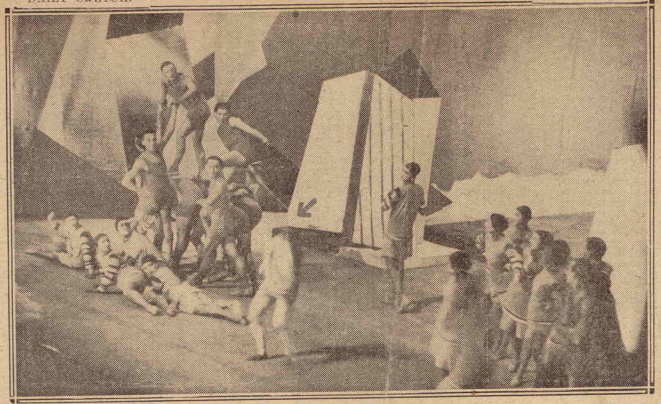
'THE RUSSIAN BALLET IN "LE TRAIN BLEU," A NEW PRODUCTION AT THE COLISEUM.

(a Bright Lad), and Mlle. Lydia Sokolova—the Russian stage-name of an accomplished British dancer—as Perlouse, whose coy ways offer a contrast to the athleticism of the lawn-tennis player. The *corps de ballet* is formed of "Flappers" and their "Boys," elegantly attired for bathing parade, a bevy of "Bright Young Things" who enjoy themselves after the manner of their kind with frivolity and flirtation. There is a thread of plot running through the piece which affords some material for characterisation. The fun closes with a *finale* of figure dancing, in which the "Bright Lad" is seen rotating in the midst of a human merry-go-round. The scenery and *décor* include a striking curtain by Picasso, and the music, which is appropriately simple and tuneful, was written by M. Darius Milhaud.—*[Drawing Copyrighted in the United States and Canada.]*

34

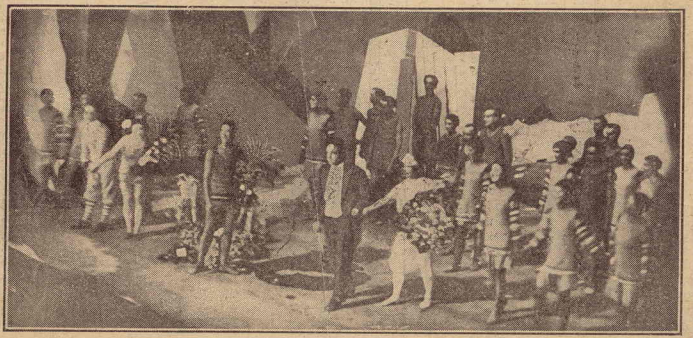
BALLET OF THE BATHING BEACH

DAILY SKETCH. VEMBER 26, 1924.



Seeing that it was taken during the actual performance at the Coliseum, this photograph of a scene in "Le Train Bleu" (produced by the Diaghileff dancers) is a notable one. The arrow indicates the headless woman illusion. "Le Train Bleu" is a ballet of the bathing beach.—(Daily Sketch.)

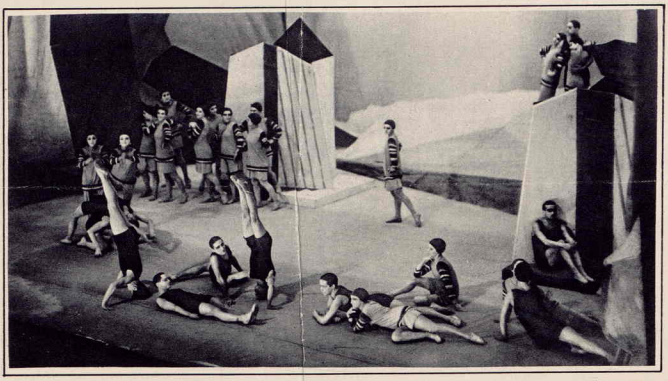
The Diaghileff Deauville ballet. A skit on physical exercises.—(Daily Sketch.)



This photograph shows the dancers responding to the wonderful reception they received after the first performance of "Le Train Bleu." Left to right: Woizikovsky (in plus fours), Sokolova (the English ballerina), Anton Dolin (the Irishman) as the champion acrobat, M. Milhaud composer of the music, and Nijinska as the champion tennis player.—(D.S.)

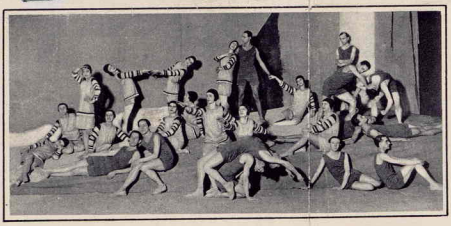
35.

Plays of the Moment: No. LIII. "Le Train Bleu."



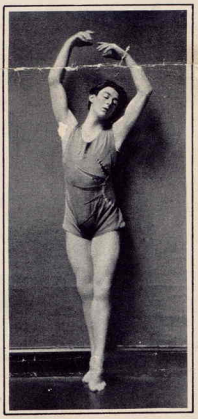
DEAUVILLE PLAGE AS A *DÉCOR* FOR THE RUSSIAN BALLET: THE BATHERS' DANCE IN "LE TRAIN BLEU."

"PLUS FOURS" AND A LENGLEN BANDEAU AND TENNIS DRESS AS BALLET COSTUMES: MLLE. NIJINSKA, ANTOINE DOLIN, MME. SOKOLOVA, AND LEON WOIZIKOVSKY IN "LE TRAIN BLEU."



BATHING AT DEAUVILLE AS SHOWN IN A DIAGHILEV BALLET: "LE TRAIN BLEU," THE NEW *OPÉRETTE DANSÉE*.

Photographs by G.P.U., The Times, and Camera Portrait, by E. O. Hoppé.



THE "BEAU GOSSE" OF "LE TRAIN BLEU": ANTOINE DOLIN, WHOSE BRILLIANT DANCING IS A FEATURE OF THE BALLET.

The programme of the Diaghilev Ballet, which is now dancing at the London Coliseum, includes the new *opérette dansée*, "Le Train Bleu," with music by M. Darius Milhaud. It is laid on Deauville plage, where the Bright Young Things of Society disport themselves in bathing dresses and give a delightful dance, featuring the motions of diving and swimming. Mme. Sokolova, of whom other photographs appear elsewhere in this issue, is the Perluse of the piece; while M. Antoine Dolin is "Beau Gosse."

The Passing Shows

The Russian Ballet at the London Coliseum.

MLLE. LUBOV TCHERNICHEVA

The beautiful Russian première danseuse, in a simple little hat which is the national head-dress of her charming compatriots

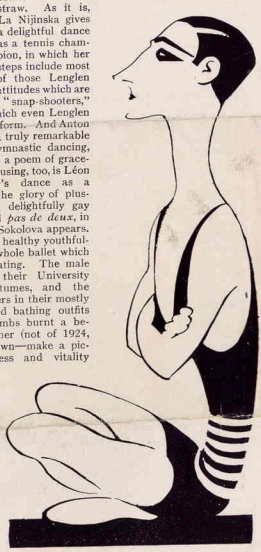
Russian Ballet at the Coliseum.

IT is useless to pretend that M. Serge Diaghileff's Russian Ballet is the glorious thing that once upon a time it was. The efficiency of the *corps de ballet* is, however, just as marvellous. Still incomparable. There is no other troupe of dancers who come within streets of it. But the "great personalities" of the original company are no longer there. One misses the exquisite moment when Karsavina used to float across the stage. There is no Nijinsky—whose genius for miming, apart from his genius for dancing, made his every expression, his every movement, a revelation. Ida Rubenstein is no longer there to dominate the stage simply by reason of her exotic air of "mystery." Even the thistle-down liveliness of Lopokova is absent. Those who take their places are wonderful dancers, but they lack that indescribable "something" which is the sheer force of a unique personality; an individual significance, a spiritual "meaning"—which has nothing to do with beauty nor with gifts, however remarkable. Happily, however, the ballets which M. Diaghileff is presenting at the Coliseum demand little more than dancing efficiency, and for this La Nijinska, Sokolova, Woizikowsky, and the young Irishman, Pat Healey, billed as "Anton Dolin"—in deference to the British prejudice that no great dancer, nor great singer, nor great actor ever came out of the British Isles—are more than sufficient; they all have their quite wonderful moments. But it is the extraordinary efficiency of the whole troupe which still makes this Russian combination unique in the annals of modern ballet. One can well believe that any single member of the corps could step into the shoes of the "stars" without anyone noticing the difference. And so long as this marvellous team-work is maintained, M. Diaghileff's Russian Ballet need fear no rivals, no matter where they come from. And this efficiency, grouped with the beautiful dresses and "intriguing" scenery, together with the music, invariably more than worth listening to, will always make a visit of the Russian Ballet an "event" in no matter what wonderful theatrical season.

* * *

"Le Train Bleu."

Opinions seem to be divided over the new ballet, *Le Train Bleu*. Personally, I found it delightful from beginning to end. Any initial boredom was, at any rate, dissipated by Picasso's strange curtain—representing, apparently, two "fat ladies" of the Fair, breasts well to the fore, and not exactly where one would expect to find them, rushing over the sands as if in the first flush of ecstasy of being *enfin sans* corsets. After which beginning, the merely hesitating "Futurism" of M. Laurens' scenery, depicting the beach at Deauville, seems quite pleasantly, or disappointingly—whichever way you happen to regard Futurists' methods—recognisable. The ballet is designed to be a skit, not only on the modern craze for sport and physical culture, but also on modern musical comedy. But the musical-comedy skit was not too apparent—except that people did things *àpropos* of nothing at all, and the same jingly kind of music accompanied their despairing love affairs as well as their sand games. It would have been keener had a dance been introduced exhibiting that mostly depressing middle-aged male character out of which a musical-comedy comedian has to manufacture comic bricks without the least bit of humorous straw. As it is, La Nijinska gives a delightful dance as a tennis champion, in which her steps include most of those Lenglen attitudes which are the joys of "snap-shooters," and many which even Lenglen could not perform. And Anton Dolin gives a truly remarkable display of gymnastic dancing, which is also a poem of gracefulness. Amusing, too, is Léon Woizikowsky's dance as a golfer in all the glory of plus-fours, and a delightfully gay *pas seul* and *pas de deux*, in which Mlle. Sokolova appears. But it is the healthy youthfulness of the whole ballet which is so exhilarating. The male dancers in their University bathing costumes, and the female dancers in their mostly putty-coloured bathing outfits—all with limbs burnt a becoming summer (not of 1924, however) brown—make a picture of fitness and vitality which in itself is as invigorating as a trip to the sea. Accompanying all this, M. Milhaud, the famous modern French composer, has deliberately composed light-hearted and tuneful music—music which might have been torn out of the



M. ANTON DOLIN

In "Le Train Bleu" ballet, in which the costumes are straight from the Lido-Venice—or at least, somewhere like that

score of any musical comedy—except that, in spite of its gaiety and melodiousness, it never once touches banality.

* * *

"Cimarosiana."

The other new ballet, *Cimarosiana*, is principally an exhibition of the grace and talents of the principal dancers in the troupe. There is a delightful *pas de trois* for Tchernicheva, Doubrovska, and Wilzak; a very charming tarantella for Sokolova and Woizikowsky, and an equally charming *pas de deux* for Nemtchinova and Dolin. And the music, composed by the famous Italian composer, Cimarosa, between 1749 and 1801, and played in the authentic instrumentation, accompanies these dances so perfectly that the whole ballet might easily be one of those old paintings of the Italian ballet, when the ballet Italian was *the* ballet of the world, become suddenly animated, and dressed in that strange mixture of styles and periods which seemed in the old days to create no surprise whatever. It is all very decorative, very charming, while as an exhibition of the wonderful efficiency of the "stars" of the Russian Ballet, as good as anything in their present repertory.

* *

The Audience.

Having read in my Sunday newspapers and elsewhere that the Russian Ballet is always, as it were, the Mecca to which the decadents, male and female, flock, I was especially interested in going round the Coliseum studying the audience. I found a young lady smoking a cigar, and several young men in black felt hats reminiscent of the cowboys in the Rodeo. But you could have seen the same type in the King's Road, Chelsea, any day out of the 365. I found a group of three middle-aged men, who looked as if they had come up in pursuit of the Cattle Show, who immediately the Russian Ballet number went up, shouted in a kind of beery ecstasy that now we are all going "*to see* Art"—thus relegating Harry Tate, Muriel George, and Ernest Butcher, and the rest of the excellent programme into the category which these thwarted disciples of beauty felt that it must be only the "proper thing" for them to pat them. For the rest, there were hundreds of comfortably-off husbands and wives, and young people who may have been decadent in spite of looking only superior Bayswater, as well as a number of others who by their appearance didn't seem to signify even that much. It was *most* disappointing! But one thing amused me about all of them. It was their determination to show no undue enthusiasm until the Russian Ballet began—when hysteria, or the nearest thing to hysteria they could simulate without ruffling themselves, became their one objective. But I am not quite sure that the singing by Muriel George and Ernest Butcher of that most lovely old ballad, "Lord Rendal," was not as beautiful in its way as anything in the whole programme; while for something to laugh at—a very clever bit of burlesque in its way—Miss Renie Riano, singing about the American flapper who thought she would have died when a young man first put his head on her shoulder, was a "gem" of a skit from beginning to end.

"ARKAY."

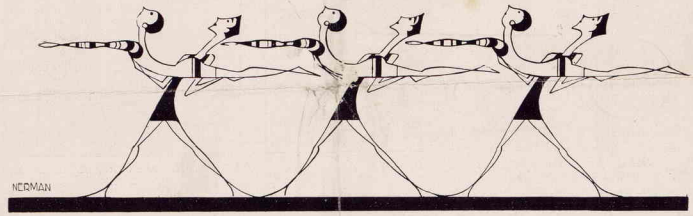
M. LEON WOIZIKOWSKY

In "Le Train Bleu," in which almost every pastime excepting steer-roping is introduced. It is a most artistic and beautiful item in the Russian Ballet répertoire

☼ ☼ ☼

The "To the Mountain of Mystery—Kilimanjaro" Film.

Mr. Ratcliffe Holmes' new and remarkable film of wild Africa is one of the most wonderful records of exploration that has been yet seen in London. On Monday evening, December 1, Mr. Ratcliffe Holmes took with him *To the Mountain of Mystery—Kilimanjaro*, an enchanted audience at the Philharmonic Hall, and is seen presenting and personally describing this remarkable film twice daily. Mr. Holmes, who had a three months' season at the Philharmonic Hall in the early part of 1923 with *Wildest Africa*, has made a much more wonderful film in *To the Mountain of Mystery*. It contains many engrossing adventures and encounters with wild animals; it explores unknown parts of Tanganyika, and encircles, at a height of about 14,000 ft., although it does not attempt to attain to the actual summit of this mountain, which is the highest in the British Empire, and is particularly interesting because of the mysterious legends with which the natives have enveloped it. These startling travel films are doing excellent educative work, and cannot be too highly extolled.



A LURID MOMENT IN "LE TRAIN BLEU" BALLET

The Russian Ballet has scored its customary and inevitable success at its season at the Coliseum. In this number of the ballet the ladies may, perhaps, be getting instruction in the trudgeon stroke

Mr. Edwin Evans tells our Readers something about the new Ballets which are being produced at the London Coliseum.

THE DIAGHILEFF REPERTOIRE DURING THE PRESENT SEASON.

Ballet.	*Choregrapher.*	*Music.*	*Scenery, etc.*
AURORA'S WEDDING	Petipa and Nijinska	Tchaikowsky	Benois and Goncharova
BOUTIQUE FANTASQUE	Massine	Rossini	Derain
CIMAROSIANA	Massine	Cimarosa	Sert
CHILDREN'S TALES	Massine	Liadoff	Larionoff
MIDNIGHT SUN	Massine	Rimsky-Korsakoff	Larionoff
PRINCE IGOR	Fokine and Nijinska	Borodin	Roerich
SYLPHIDES	Fokine	Chopin	Benois
*TENTATIONS DE LA BERGERE	Nijinska	Monteclair	Juan Gris
THREE CORNERED HAT	Massine	de Falla	Picasso
*TRAIN BLEU	Nijinska	Milhaud	Laurens & Chanel

* New to London.

THE return of the Diaghileff Ballet to London, and to the scene of its post-war re-appearance, the Coliseum, has naturally awakened considerable curiosity in the dancing world concerning recent developments. It was obvious to most of us that although "The Sleeping Princess" represented only a transient revival of classicism, a kind of re-plunging into tradition, it could not pass without leaving a lasting effect. For one aspect of the ballet it was an Antæus-like contact with the true foundations of the art. In its other aspect the ballet travelled along the orbit of Stravinsky until it reached "Les Noces," a production which we are not likely to see just yet, since it involves the importation of a choir. We may therefore leave aside, for the present, recent manifestations of this kind, and turn exclusively to the type of production to be seen at the Coliseum.

Those who remember the intricate ingenuity of the Variation danced by La Nijinska in "The Sleeping Princess," and the part she played in supplementing the choregraphy of Petipa, will scarcely need to be told of the consequences of her accession to the functions of choregraphist to the Diaghileff Ballet. "Not Amurath an Amurath succeeds," and in the dynasty founded by Fokine each change of ruler has corresponded to a change of direction without loss of the heritage from previous reigns. Under La Nijinska's rule nothing has been lost, but the contact with the tradition has been, not restored, for it was never broken, but strengthened and perhaps made more clearly discernible to the lay onlooker.

But over all hovers the influence of Diaghileff himself, who attunes every revolution of the choregraphic kaleidoscope to those thought-currents of the art world to whose pulsations he has ever responded, if indeed he has not sometimes been their originator. Such a current has latterly been flowing in the direction of what might be paradoxically described as sophisticated ingenuousness, for in the guise of an apparent naïveté it reflects its saturation with intense artistic development. It was a reaction against ideas which, from being "art" have become "arty," and it manifested itself in an enthusiasm for certain popular idioms which an earlier generation had despised and in their acquisition as material. So it thus that "ragtime" is now freely employed by composers who, had they been born a decade or so earlier, might have considered their professional rank jeopardised by such indulgence. The ideas of M. Jean Cocteau gave a strong impetus to this movement especially by the influence they have upon a number of young French composers, notably Darius Milhaud, Georges Auric, and Francis Poulenc. It was therefore from the first inevitable that these composers, like Satie before them, should come into collaboration with Diaghileff, since that prince of producers never leaves untouched any element capable of materially enriching theatrical art.

Hence the three latest ballets of the Diaghileff repertoire: "Le Train Bleu," of Darius Milhaud, "Les Biches," of Francis Poulenc, and "Les Facheux," of Georges Auric. The first of these, now running at the Coliseum, is based upon a scenario of

Fondé en 1...
Panama Canal
Received 1920

Selia Doubrovska,

a prominent member of the Diaghileff Company now appearing at the Coliseum.

Jean Cocteau, who imagined it as an episode of a type current in the world of the lightest light opera, which in our language becomes "musical comedy." A fashionable beach, bathers, a tennis champion, a golf enthusiast, an aeroplane are its ingredients, and it was part of the scheme that the music should be, not of the "advanced" type hitherto associated with the name of Milhaud, but of the tuny, superficial, bright and gay kind that really belongs to such a scene, that is to say music which tickles the ear agreeably without postulating its special attention. One French critic suggests that Cocteau approached Milhaud with some such request as, "I say, old bean," or whatever his mode of address may be, "do me some music such as might be heard at the cinema whilst Madame Millerand is visiting a hospital," meaning something more or less irrelevant. That, however, is mere fancy. As a matter of fact, one suspects Milhaud of having had in mind the remarkable and continued popularity of "La Boutique Fantasque," which stands to Rossini's grand operas in the same relation as "Le Train Bleu" to Milhaud's more sensational excursions. But whatever the intention there can be little doubt that the music is thoroughly congenial to the subject. Choregraphically it is amusingly ingenious, and characteristic of La Nijinska's inventive brain.

We are not promised the other two ballets during the present season. That of Auric is inspired by Molière and his period, from which even some of the tunes have been borrowed, such as a Forlane, by Campra. The musical treatment is to some extent influenced by Stravinsky's "Pulcinella," but it also represents a definite stage in Auric's development, being not only an advance but also a "parting of the ways," which had hitherto associated him a little too intimately with Satie and his group. It diverges markedly from the corresponding stage which "Les Biches" represents in the progress of Francis Poulenc. The latter is a modern subject deftly costumed by Marie Laurencin, whose painting, "La Femme aux Fleurs" is on view at the Leicester Galleries. La Nijinska's choregraphy has been particularly successful in this ballet, and it is to be hoped that we may not long be deprived of the opportunity of enjoying it.

The only other novelty to be presented in the current season is "Les Tentations de la Bergère" or "L'Amour Vainqueur," the music of which is by Montéclair, a French composer who was writing for the Opéra at the beginning of the eighteenth century. "Cimarosiana," of course, is the ballet from the opera "Le Astuzie Femminili," which Diaghileff presented at Covent Garden in 1920 with chorregraphy by Massine. The rest of the repertoire comprises many old favourites, including those which were "created" at the Alhambra during that wonderful season of 1919, viz., "La Boutique Fantasque" and "The Three-cornered Hat." The latter has recently achieved an extraordinary success in Germany.

New Statesman
5/12-1924

56

Miscellany

THE DIAGHILEFF BALLET

THE Coliseum, which at present houses the Diaghileff Ballet, has two performances daily, beginning at 2.30 and 7.45 respectively. It was so long since I had been to the Coliseum that I had forgotten the sort of turn that forms the larger part of its programme, so I found myself, as a mere matter of routine, in my seat punctually at 2.30. People who do not go to places of amusement to kill time but for their own pleasure get into the habit of being seated when the curtain rises or the overture begins; but you get a rude shock when suddenly something takes you to one of those popular palaces of art, where a baffling heterogeneity of dishes is displayed in such rapid succession to senses kept stunned with a perpetual clashing of cymbals and salvos of brass, that you finally creep out into the street after three hours of exhaustion more dead than alive. It is an experience, perhaps, rather like eating to repletion, and there are gross feeders, unaware of what they eat, whose goal is simply that stuffed up feeling which the average Coliseum programme cannot fail to give you. If that is not your aim, but you rather want to enjoy something really excellent, then there is no need for you to be in your seat before 4 o'clock in the afternoon or 9.30 in the evening. Even then you will probably see one or two items of the programme before the Diaghileff Ballet, which at present—when only one short ballet is being given at each performance—does not last much more than half an hour.

The two ballets with which the present season has opened are both new to London. *Le Train Bleu*, described as an "operetta to dancing in one act" has been devised by Jean Cocteau with choreography by La Nijinska and music by a well-known young French composer, M. Darius Milhaud. It is not really a skit or a parody, although it pretends to use the "characteristic conventions" of the musical comedy style. It is much more in the nature of an elaborate mannequin parade of bathing and other fashionable French seaside costumes by the house of Chanel, but all done at a much higher degree of self-consciousness and from more than one point of view. The mannequin merely exhibits the clothes she wears and her own grace and self-consciousness in wearing them; but in this ballet we have the costumes, also the physical exercises of the individual, and then in addition various combinations of individuals in group movements, in athletic drill, in dances and in flirtation. The success of *Le Train Bleu*—and to my mind it is an undoubted success—is due to the homogeneity of style attained. It is all of a piece—costumes, scenery, choreography and music! This is, of course, high praise, but although what was aimed at has been achieved it was not very remote and hard to achieve.

At only one point did I notice a falling short of complete success in execution and that was in the choreography of La Nijinska's own dance as tennis champion when, holding a tennis racquet, she plays an imaginary game. This dance ought to have been much better. It was poor in invention, and hovered uncertainly between a semi-realism and an incompletely conceived stylisation of a tennis-player's movements. On the other hand, M. Woizikovsky's mimicry as the Golfer hit the mark exactly. Sokolova as *Perlouse* was as attractive as Anton Dolin as *Beau Gosse*—they are both admirable dancers. The music was light, cunning, melodious and with the right sophisticated touches, but it was abominably played. If you can imagine Mr. Harry Tate and Mr. George Robey attempting a witty dialogue in an Aldous Huxley vein you have some idea of the Coliseum orchestra playing Milhaud's music—except that M. Milhaud is not as witty or as erudite as Mr. Huxley! But, whatever potentialities the individual players of the Coliseum orchestra had, it is impossible to play twice daily in the Coliseum style without sooner or later knocking the edge off your sensibility.

The second ballet, *Cimarosiana*, is to choreography by Massine, scenery and costumes by José-Maria Sert, and music, of course, by Cimarosa. There is no homogeneity of style in this ballet at all. It is a frank, undisguised gallimaufry, consisting of seven dance numbers: (1) Pas de Trois; (2) Pas de Six; (3) Tarantella; (4) Pas de Quatre; (5) Contre Danse; (6) Pas de Deux; (7) Finale. The dancing is good, the music is agreeable, but what makes the whole thing worth while are the scenery and costumes—particularly the costumes by José-Maria Sert. One forgets all about the music in feasting one's eyes on the moving masses of colour and the changing outlines in which these colours compose themselves.

Cimarosiana might have been quite an ordinary, commonplace ballet. Take away M. José-Maria Sert's costumes and re-dress it from any well-known theatrical establishment, then, with exactly the same company, *Cimarosiana* would have been a mere Empire or Alhambra affair for tired business men, boring themselves with pretty young dancers. But it is just because every Diaghileff ballet exhibits some striking example of a rare and exquisite taste that it has a place apart from all other ballets, and is without a rival in Europe to-day. It is a striking example of the stronger appeal of the higher organised forms of art, that even the virtuosity of such a great dancer as Pavlova in large-scale ambitious ballets does not give us as much pleasure as the extremely slight but more finished and homogeneous, more stylish *Le Train Bleu*.

But the position of the Diaghileff Ballet is extremely precarious. Imagine M. Diaghileff replaced by an extremely efficient business man. No doubt he would find it possible to run exactly the same company at about half the present cost. The Diaghileff Ballet might even make money—during a very short period, while the old ballets were given intact—for a company of shareholders. But immediately the new impresario began to put on new ballets the decline would come. In a single season the Diaghileff Ballet would become extinct. Fashionable London, led by Mr. Roger Fry and Mr. Clive Bell, would no longer even remember its name. It is because of some odd peculiar genius in M. Diaghileff that we go to his Ballet—that genius for spending heaven knows what sum (perhaps he even got it for nothing, but that also is a kind of genius!) on a curtain of Picasso which is let down before *Le Train Bleu* for about fifteen seconds, and is then not seen again. One can imagine how the ordinary impresario or theatre manager would hold up his hands in horror at such waste! Because it is waste in the sense that it is wasted on sixty per cent. of the audience. For the others it is fifteen seconds of extreme pleasure, for which many of them would deny themselves a meal. One cannot but regret, however, that the Diaghileff Ballet has not got a theatre to itself where it might give us a whole night's entertainment. Half-an-hour at the Coliseum is not enough. On the other hand, I feel that more might be made of M. Diaghileff than he can make of himself. One cannot see *Le Train Bleu*, or even *Cimarosiana* without realising that there are infinite possibilities still to be exploited in the ballet form. But it is such a mixed form of art that it requires a most unusual combination of qualities in one single directing individual to handle it successfully. He must have a flair for scenario, decor, choreography and music. The Diaghileff Ballet has made its reputation as much by its music as by its scenarios and settings. There has been a unity of feeling achieved in almost every single ballet, and there has been a remarkable diversity of styles. Unfortunately the Diaghileff Ballet is M. Diaghileff; and when we no longer have M. Diaghileff we shall have no Ballet, although every European city will be full of highly trained dancers, artists, musicians and choreographists, who will not know what to do with themselves.

W. J. TURNER.

39.

DAILY MAIL
Fleet Street.
Date 1924

THE RUSSIAN BALLET.

'THE FAITHLESS SHEPHERDESS' NEXT WEEK.

The audiences at the London Coliseum this week are proving that Londoners are as devoted as ever to the Russian Ballet, which is drawing to that famous house a public that does not frequent music-halls in the ordinary course of things.

At the evening performances the vast theatre is being regularly sold out, and

Mlle. Lydia Sokolova and M. Leon Woizikovsky, two of the principals in the Diaghilev Ballet.

the afternoon bookings, if not quite so heavy, are very exceptional.

"Cimarosiana," which is being repeated this evening, to-morrow afternoon, and Saturday evening, chiefly attracts the admirers of the earlier picturesque and romantic ballets of the Russians.

CURTAIN CALLS.

The modern seaside ballet, "Le Train Bleu," meets the taste of those who want novelty; and the athletic performances at this 1924 bathing parade, and in particular Mlle. Nijinska's tennis dance—based on Suzanne Lenglen's service—are having a huge success, with curtain calls varying between 16 and 22.

A new piece, "The Faithless Shepherdess," will be danced next Monday night. Like all Mr. Diaghilev's recent ballets, it is French in setting and music. It will take us back to the early 18th century. The composer, Montéclair, was a contrabassist, violinist, and opera composer famous in the reigns of Louis XIV. and XV. The scenery is by M. Juan Gris and the dancing by Mlle. Nijinska.

57

THE OBSERVER
Tudor
Date 20 : 11 1924

THE RUSSIAN BALLET.

"CIMAROSIANA" AND "LE TRAIN BLEU."

The Russian Ballet returned to the Coliseum on Monday after an absence of more than two years, with most of its more noted performers of the past away from it. What M. Diaghilev had done with what remained to him, "Cimarosiana" was still very well worth going to see, and in one respect touched the extreme point of loveliness reached by any of the former ballets. "Cimarosiana" is a comparatively simple ballet. Cimarosa's music (eighteenth-century Italian) is enchanting. There is no story. A series of formal dances are danced to it in a Neapolitan market-place. Mdlle. Sokolova (who is one of the finest dancers the ballet have ever had), and Mdlle. Tchernicheva have parts in it. It is M. Sert's scenery and dresses that touch high-water mark.

The dresses are beyond praise. Go and look at any other expensively-dressed production in London, at any musical comedy on which thousands have probably been spent, at any romantic drama, at any pantomime, at any play where there has been a conscious attempt on someone's part to make the setting as attractive as possible. Then go and see if, compared with their prettiness, the glowing magic of that Sert decoration does not hold and enchant the mind like music itself. It is not extravagantly done. The colours are kept low. Several of the dresses are all in black. Hardly a single dress on the whole crowded stage has not touches of black somewhere in it. Yet the effect of the colouring is rich and brilliant.

"Le Train Bleu," a new ballet, is annoying at first. At the beginning it seems that the whole effect is designed to parody a musical comedy—which entertainments parody themselves quite often enough for the trouble to be unnecessary. However, it becomes more irresponsible and original later on, and extremely amusing. There is some very good dancing in it. Sokolova makes a bathing-dress into a thing of beauty.

H. G.

"CLEVER" MUSIC.

Musically, I experienced in both "Cimarosiana" and "Le Train Bleu" some disappointment. The music of "Le Train" is by Milhaud, a very variable composer, who in much of his work shows skill in blending the rhythms and turns of melody and orchestration of the modern dance or café composer with the harmonies and orchestration of the "modern" concert-room composer. Whether the skill often results in a work of art is questionable. In the music of "Le Train Bleu" the popular influences are uppermost, and the modernist harmonies appear comparatively rarely, almost in the form of protuberances suggesting the tongue in the cheek. In such cases the word "clever" usually suggests itself as the appropriate compliment to pay, but in this case it does not do so very strongly. After all, real cleverness would have produced an altogether lighter score, one with more *élan*.

It is fair to add that I was not present at the first-night performance, which was conducted by the composer himself (who is, of course, an excellent conductor), and that the other performances were conducted by a young musician who is preoccupied with considerations of time rather than of rhythm. A great deal more flexibility is needed if, from the heaven in which he assuredly occupies a place of honour, the eighteenth-century Italian, looking down to earth, is to turn to his attendant angels with a happy gesture of celestial satisfaction.

P. A. S.

pendance, s'organise à sa manière et réalise librement sa propre nature. Exemple : la chorégraphie des Noces *de Nyjinska. Il est évident que dans l'un et dans l'autre cas il ne peut s'agir « d'art synthétique » au sens exact du terme.*

Le musicien en J. Grémillon aurait dû abdiquer complètement devant le metteur en scène ou bien lui tourner carrément le dos. Mais l'auteur a préféré à ces solutions radicales un compromis qui d'ailleurs, je le concède, apparaît à première vue très logique et riche de possibilités.

B. DE SCHLŒZER.

L'Édition Musicale

WILLIAM BYRD : *MY LADYE NEVELLS BOOKE.* Edited by Hilda Andrew. London J. Curwen and Sons 1926, in-folio, 246 p. (L. 3. 3. 0.

Vers 1596, un calligraphe musicien du nom de John Baldwin acheva la copie de pièces de virginal composées par le fameux maître William Byrd à l'intention de Lady Nevill. Ce manuscrit miraculeusement conservé est aujourd'hui intégralement transcrit et livré à notre curiosité par Miss Hilda Andrews.

On ne saurait assez louer celle-ci de son travail qui témoigne d'autant de science que de conscience. Sa longue introduction pleine de renseignements utiles et inédits, ses notes, sa bibliographie du sujet, enfin et surtout la transcription elle-même me paraissent au-dessus de toute critique.

L'éditeur mérite également nos félicitations. Il s'est servi pour graver cette œuvre de poinçons créés par lui sur le modèle d'anciens types du XVIIIe siècle. Rien de plus élégant et de plus harmonieux à l'œil. La typographie du texte et le papier contribuent à faire de cet ouvrage une des réussites les plus parfaites de l'édition musicale anglaise.

Et quelle belle musique renferme ce beau volume ! William Byrd apparaît de plus en plus comme le plus grand des clavecinistes anglais. Quelle invention, quelle fécondité, quelle hardiesse harmonique, quelle aisance ! En ce temps où le style de clavecin commence à peine à se différencier du style du luth, comme Byrd sait déjà user d'effets particuliers à l'épinette et surtout comme il élargit le genre. Qu'on compare les pièces publiées ici avec celles qui composent le *Trésor d'Orphée* de Francisque et qui sont assez exactement contemporaines. On est d'abord frappé des similitudes qu'elles présentent entre elles, mais là où le français épuise son sujet en vingt mesures, l'anglais trouve matière à variations et à développements pendant plus de cent. Ni fadeur pourtant, ni prolixité, un style nerveux, substantiel, expressif et vivant.

Grâce soit rendue à Miss H. Andrews d'avoir mis à notre portée toutes les admirables

pièces renfermées dans ce manuscrit et dont quelques-unes seulement nous étaient connues. Plusieurs figurent en effet dans le Fitzwilliam Virginal book.

H. PRUNIÈRES.

M. KENNEDY-FRAZER, SZYMANOSKI, LAZAR, FOLK DANCES OF THE WORLD. Oxford University Press. 9 fox.

L'Oxford University Press dont la prodigieuse activité ne se ralentit pas et qui nous donne sans cesse l'occasion d'admirer la sureté de son goût et la beauté de ses éditions, entreprend une collection de danses populaires.

Les danses écossaises transcrites pour piano par Marjory Kennedy-Fraser sont charmantes mais leur présentation vraiment bien sommaire. Il faut prendre parti : ou bien publier des textes originaux de folk-lore à l'usage des musicologues, ou bien des interprétations de caractère artistique. Le système hybride en usage ici ne contente personne. Pour les danses polonaises, il en va autrement et Karol Szymanowski tout en respectant les thèmes et jusqu'à l'esprit de l'harmonisation populaire, ne cesse de faire œuvre de créateur. Elles sont fort belles ces quatre danses : *Mazurka*, *Polonaise*, *Oberek* et *Cracovienne ;* elles gardent un caractère à la fois sauvage et raffiné qui semble particulier à la musique populaire de cette race slave latinisée.

M. Filip Lazar a de même harmonisé avec un goût exquis des danses roumaines. Il conserve au texte toute sa saveur native et se borne à la mettre en valeur par des touches harmoniques discrètes, sans fadeur.

H. P.

PAUL KOWALOW : *SIX CHANSONS* (Chant et piano). (Section musicale des éditions d'Etat, Moscou.)

Six poèmes de Verlaine sont le prétexte de ces mélodies où l'expansion vocale n'empêche nullement la mise en œuvre du genre *lied*. Elles valent surtout par leur tour vocal spontané et le dessin ferme, par la formule caractéristique des accompagnements. La syntaxe n'en est pas très originale et rappelle par endroits Chopin, Duparc, Debussy. Quelques fautes de prosodie et mauvaises interprétations de diphtongues rendent les vers asymétriques. Mais l'écriture n'est pas maladroite et, au demeurant, sensible. Il faut retenir : *Le piano que baise une main frêle...* avec son rythme continuel de Menuet ; *Chant d'Automne* avec sa triple ponctuation d'accords parfaits mineurs, d'accent fatidique.

LEOS JANACEK : *VEC MAKROPOULOS*. Universal Edition n° 8656.

La pièce de Capek, *L'Affaire Makropoulos*, bien connue en Europe centrale, a été mise en musique par Janacek avec une verve que la vieillesse laisse intacte. L'abon-

1er JUIN 1927

A

B

Il maggio di St Eustachio, *Parade* de Satie, des ballets de jeunes musiciens italiens et plusieurs autres œuvres, qui n'ont pas été choisies selon un plan artistique exclusif, mais dans des genres différents, souvent contradictoires, et toujours dignes d'intérêt comme expression d'art.

Pologne

OPERAS ET CONCERTS.

L'Opéra s'est enrichi de quelques nouveautés. *Le Coq d'or* de Rimski-Korsakov a été un succès. Par contre *Monna Lisa*, de Max von Schillings, a paru monotone et n'a pas tenu l'affiche. On attendait avec curiosité le nouvel opéra de Ludomir Rozycki *Beatrix Cenci*, d'après le drame romantique de Slowacki. Rozycki s'est révélé une fois de plus parfait connaisseur de la scène et des exigences de l'opéra. Bien qu'il s'intéresse peu aux formules nouvelles, que son harmonie reste éclectique et que sa mélodie verse parfois dans le pathos, *Beatrix Cenci* est un bon exemple de sa manière.

A la Philharmonie, beaucoup d'œuvres, fort intéressantes, de jeune musique polonaise. Tout d'abord la *Suite Symphonique* de Czeslav Marck, qui vit en Suisse et a remporté récemment le premier prix du concours organisé par la revue polonaise *Muzika*. Cette *Suite* le montre maître de sa forme et révèle des dons d'harmonie et de contrapunctiste inventif. La *Symphonie en ré mineur* d'Adam Soltyo, énergique conducteur des Concerts de la Société Musicale à Lwov a eu moins de succès. Adam Dolzycki a donné des fragments de son opéra *Le Croisé*, A. Gradstein d'intéressantes mélodies.

M. GLINSKI.

N° DE DEBIT.

Extrait de : Revue Musicale

Adresse : 3, Rue de Grenelle

Date : 1er JUIN 1927

Réflexions sur la Musique

MUSIQUE ET CINÉMA

C'est tout le problème du synchronisme que pose le film Tour au large *que nous a présenté au Vieux Colombier, accompagné d'une partition écrite spécialement pour le pleyela, un jeune cinéaste et compositeur, Jean Grémillon. Il se peut que je me trompe, mais il me semble que c'est la première fois que le synchronisme des sons et des images ait été réalisé d'une façon aussi rigoureuse, aussi systématique ; la valeur intrinsèque du film et celle de la musique mises à part, il me paraît donc que la tentative de J. Grémillon mérite qu'on s'y arrête et qu'on l'examine attentivement : cette expérience, en tout cas, est probante.*

Tour au large, — c'est la mer ; pas de sujet en somme ; aucune histoire à raconter et à commenter ; film essentiellement dynamique. Nous voyons les vagues monter à l'assaut des rochers (« l'action » se passe près des côtes de Bretagne) ; ensuite c'est le calme, et la mer s'étale, lourde et paresseuse ; suivent quelques scènes de pêche, puis c'est une tempête, effets de marée, coucher de soleil, etc. Le film se déroule ainsi pendant une vingtaine de minutes ; mais les photos sont si bien prises, les effets de ralentis si curieux, il y a une telle variété dans ces tableaux, que la monotonie est évitée et que le spectateur ne ressent aucune fatigue. Il y a là, évidemment, dans ce film sans sujet, un grand souci de « composition », réalisée par l'alternance régulière et la répétition de certains éléments : les scènes dynamiques, tempête, ressac, etc, sont coupées par des tableaux d'un caractère statique ; certains effets se reproduisant régulièrement, jouant pour ainsi dire le rôle de motifs conducteurs.

Quelques jours après la présentation de ce filme j'eus l'occasion d'entendre à part la partition de M. J. Grémillon. C'est certainement l'œuvre d'un musicien doué et qui con-

naît son métier. En certains passages de « force » l'influence des Noces de Stravinsky s'y fait indéniablement sentir ; mais cela tient surtout, je crois, à ce que le maître russe a déjà marqué de sa griffe puissante la facture de la musique pour pleyela ; et tout musicien qui essaye d'écrire spécialement pour cet instrument, ainsi que le fait Grémillon, se voit presque obligé d'employer certains procédés d'écriture créés pour les instruments mécaniques par Stravinsky. Bien que destinée à accompagner un système d'images visuelles, écrite après le film et spécialement pour lui, cette partition possède une valeur propre et agit par elle-même sur l'auditeur. A part quelques passages dont les intentions descriptives et je dirai même imitatives sont évidentes, et qui ne sont, d'ailleurs, pas les meilleurs, la musique de J. Grémillon est construite selon les règles : on y distingue plusieurs thèmes, dont quelques-uns appartiennent en propre au compositeur les autres étant des mélodies populaires bretonnes plus ou moins déformées. Ces thèmes, l'auteur les traite par des procédés de variations rythmiques, harmoniques, contrepunctiques, très intéressants; certaines phrases, certaines formules, passent à travers toutes l'œuvre, dont elles relient ainsi les différents épisodes. Bref, sur le plan sonore aussi bien que sur le plan visuel l'auteur s'attache à « composer » en introduisant une certaine unité dans la diversité.

. . Mais que donne donc finalement le déroulement parallèle de ces deux séries d'images ? Eh bien, il faut le dire franchement : le résultat est décevant (et j'ai des raisons de croire que l'auteur lui-même s'en rend parfaitement compte).

Le film et la partition se gênent mutuellement, se combattent et sortent de cette lutte qui se livre dans l'esprit du spectateur-auditeur, considérablement diminués et affaiblis. D'ordinaire, au cinéma nous entendons la musique, mais nous ne l'écoutons pas. Or, la musique de J. Grémillon s'impose à nous ; elle veut être écoutée, elle réclame notre attention, non pas seulement par ses qualités intrinsèques, mais précisément parce qu'elle est exactement adaptée au film, parce qu'elle concorde avec lui. Cette concordance, ce parallèlisme devrait en théorie aboutir à une fusion parfaite. Or celle fusion ne se réalise pas, au contraire : les deux composantes du système synchronique exagèrent, pourrait-on dire, au contact l'une de l'autre leurs caractères spécifiques. Notre attention se divise, ou plutôt il se produit une sorte de balancement, d'hésitation ; nous oscillons entre les deux ordres de perceptions, et c'est pour finir les images visuelles qui l'emportent ; les autres, les images auditives ne disparaissent pas complètement cependant, elles demeurent dans l'ombre et ne cessent de solliciter une part d'attention, ce qui à la longue irrite et fatigue.

Si la musique que nous entendons d'ordinaire au cinéma ne produit pas cette impression pénible, cela tient probablement à sa qualité insignifiante ; cependant, on entend parfois dans certaines salles des arrangements d'œuvres importantes, assez correctement exécutés. Tout en nous rendant compte alors de la valeur de cette musique, tout en ressentant une satisfaction auditive qui vient s'ajouter à notre plaisir visuel, c'est

à la marche du film que nous demeurons attachés, et l'unité alors se réalise en nous tout naturellement, sans effort, autour du spectacle qui se déroule sur l'écran. Comment se fait-il donc qu'une musique qui « colle » au film bien plus exactement que celle que nous sommes accoutumés d'entendre, produise un résultat directement opposé, l'unité à laquelle nous tendons, ne se réalisant tant bien que mal qu'au prix de pénibles efforts ?

Deux explications de ce résultat paradoxal se présentent tout d'abord à l'esprit. La première met en cause l'auteur : si la partition et le film au lieu de fusionner, se contrarient et s'affaiblissent mutuellement, cela tient peut être à ce que le synchronisme que recherchait l'auteur ne put être complètement réalisé... Il y eut en effet quelques décalages et le déroulement de la bande perforée du pleyela ne concorda pas toujours exactement avec le mouvement du film ; le retard atteignit en certains instants une ou deux sceondes. Mais le pleyela peut être réglé plus rigoureusement ; cela ne modifiera en rien cependant, j'en suis certain, l'impression du spectateur-auditeur du Tour au large, *dont le synchronisme, si on le compare à ce qui a été fait jusqu'ici, est absolu.*

La seconde explication, d'ordre psychologique, met en cause l'auditeur : si nous ne parvenons pas à cette division de l'attention qu'exige un tel film, division qui doit évidemment aboutir à la recréation d'une certaine unité plus complexe, à la formation d'une série synthétique où les images auditives seraient intégrées aux images visuelles, c'est simple insuffisance de notre part, manque d'habitude... Il y a peut-être là toute une éducation à faire...

Cette explication ne résoud aucunement le problème, car comment se fait-il que cette unité qui est atteinte sans effort lorsqu'il s'agit d'éléments aussi disparates que ceux que nous offrent généralement les spectacles de cinéma, devient soudain difficile presque irréalisable lorsque les éléments mis en présence ont été rigoureusement adaptés les uns aux autres ? Les vagues s'élèvent, se brisent, retombent, et au pleyela, exactement sur le même rythme, le flot sonore bondit, éclate en arpèges, en gammes, en cataractes d'accords et s'apaise. L'identité des schèmes rythmiques des deux séries — visuelle et auditive — est toujours observée par J. Grémillon de la façon la plus scrupuleuse. Si le résultat est négatif, c'est que la conception même est fausse, c'est que le synchronisme n'a aucune valeur esthétique. Or, qui dit synchronisme, dit parallèlisme : l'échec de la tentative de J. Gremillon nous prouve donc une fois de plus l'absolue spécificité des différentes activités artistiques.

Il n'y a, il ne peut jamais y avoir fusion entre deux ou plusieurs arts, et cet art synthétique auquel rêvèrent quelques grands esprits, n'est qu'un leure, une dangereuse illusion. Chaque fois que deux arts sont mis en contact — danse et musique, musique et cinéma, il n'y a que deux solutions possibles : ou bien l'un domine, asservit l'autre et le relègue au rang « d'art d'appliqué », ou bien chacun d'eux conserve son entière indé-

THE THEATRE. By Herbert Farjeon

Shepherds at Court

M. SERGE DIAGHILEFF has this week presented at the London Coliseum a charming ballet of the second order entitled "The Faithful Shepherdess," which is chiefly remarkable for its superiority over all the other ballets—and their name is legion—dealing with the same subject. The Arcadia mixture has long been popular with choreographists. There have probably been quite as many terpsichorean Phyllidas and Corydons as Columbines and Pierrots. Even to-day, despite the activities of an Agricultural Labourers' Union and despite the stark reports issued by Royal Commissions on Rural Housing, we tend to beribbon with romance the yokels of the countryside, to sentimentalise over a semi-circle of whiskers in a field of "turmots," to rhapsodise over the quaint old cottages that are on such distant terms with light and air, or to melt over a lout of a boy whistling in the early evening as he pilots half-a-dozen mire-caked cows back to the farmyard slush. What though Juvenal used the words Arcadicus juvenis as a synonym for blockhead! What though, having beatified us with his shepherds piping on oaten straws, Shakespeare should bring us mischievously down to earth with Marian's red, raw nose! What though the pig-hog answer our "Honey!" with a contradictory "Hunc!" We remain incorrigible. The bacon in the chimney warms us, where the trifle in the larder leaves us cold. The happy villagers dance round Dick Whittington on the green, the hay-rakes are raised aloft like banners, here is the joy of life, here is leap-frog for leap-frog's sake, here they fleet the time carelessly as they did in the golden world, here as superfluous a Travelling League of Arts as a cinema in the Hesperides.

* * *

We are never likely quite to rid ourselves of the religion of Arcadianism. We still make our sacrifices. It is only the Arcadianism of other ages that presents itself to us as ridiculously precious and fantastic. We may laugh now at the fourteen enthusiasts who met in a meadow behind a Roman castle one balmy spring morning at the close of the seventeenth century, and who, having applauded each other's pastoral improvisations under the shade of a spreading elm, suddenly discovered that they had revived the delights of Arcadia and resolved to draw up on the spot the constitution of an Arcadian Academy. We may smile to think how this baroque republic was established, with a syrinx for a symbol, on which it was the business of the beak-nosed Leader of the Flock to tootle, what time his shepherds and shepherdesses —cardinals, cavaliers, duchesses, jurists, plebeians—gambolled with crook in hand and full-bottomed wig on head —till, out of breath, they would fall upon their knees, spouting panegyrics to the great god Cupid, while a hard-worked chef dished up bucolic dainties for consumption in a rustic bower. But if you mock them, you mock them at your peril. These devotees were serious in their worship. They regarded themselves gravely as apostles whose mission it was to spread the gospel. And they made for a time almost as much headway as has been made, in this country, by the twentieth-century archpriests of the Folk Movement, who believe (to put it boldly) in the salvation of souls by morris dancing, and whose Merrie England is just their peculiar, private, national brand of Arcadia.

* * *

In Arcadia true love triumphed over all material obstacles. The story of the shepherdess who spurned her rich suitor for her humble swain was one of the most popular in the Courts of Kings. In the new Russian ballet we view her elegantly through the courtier's spy-glass. Ah! but how faithful she is, and what a shapely hip! The shepherds and shepherdesses dance on no sunny mead, but in a formal architectural setting. There is a beautiful picture when the plumey Marquis descends the steps, followed by his train of blackamoors bearing aloft his tributes of luscious fruits and sculptured amorini. The Shepherdess, after a few moments of fluttering indecision, rejects these temptations for the fresh wayside garlands her true love offers. Aphrodite and Hymen, lambent from an eighteenth-century Olympus, appear to crown her virtue and to bless her nuptials. And last, the resplendent figure of Louis XIV. himself, le Roi-Soleil, greater even than the gods, casts its beneficence over the mere mortals, excellently sustaining to the last the note of artificiality within artificiality that makes this ballet so agreeable to the taste of our time.

* * *

As for the dancing in "The Faithful Shepherdess," it is as pretty as one could wish. Nemptchinova and Woizikowsky as the lovers are charmingly unrustic, Slavinsky is a nice swoopy Marquis, Tchernicheva and Dolin as Aphrodite and Hymen are beautiful pink marbles. The decoration by Juan Gris is subtly coloured, the music of Montéclair is limpid and confident. My only complaint is that twenty minutes on the outskirts of Heaven is almost too tantalising to be borne. Variety theatres have a way of handing themselves over suddenly to films and musical comedies and revues. Why not to ballets—just for one week, Sir Oswald?

Culling from Nation
Dated 20/12/1924
Address John St

FROM ALPHA TO OMEGA

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS" was put on last week at the Coliseum, and proves a less popular but more interesting ballet than "Cimarosiana" and "Le Train Bleu." The finest frontispieces of seventeenth-century Tollos—half-naked gentlemen with feathers on their heads and greaves on their thighs, standing decoratively surrounded by scrolls and flourishes—seemed to come to life in a manner both imposing and agreeable. But however experts may distinguish between one ballet and another, one quality they all have in common—the extreme seriousness of the Russian dancers' art.

One can understand the remark which was made the other night that there is more religious feeling in a ballet than in most church services. All their flounces and furbelows, their periwigs and flesh-coloured tights are based, for both sexes, upon sober, heelless, drab slippers. However airily they float and spring through the air, their movements are mathematically accurate, punctiliously severe. Not a hint of exertion is allowed to show itself upon the dancers' faces, which wear for the most part an air of effortless serenity, an exalted composure; but their legs and arms are uncompromisingly muscular. The peculiar pleasure of the ballet arises no doubt from this combination of sensual ecstasy with an extreme severity, having its roots presumably in the religious element which lies at the origin of the dance. Sandwiched between Harry Tate and other characteristically British turns, the seriousness, the religious quality of the Russians is all the more apparent. One, indeed, serves as relish to the other. Harry Tate accentuates Nijinska and Sokolova.

40.

Daily Mirror
2/12 1924

NEW BALLET GEM

Faithful Shepherdess a Surprise Item by Russian Dancers

DAINTY MUSIC

There was a new item given by the Russian Ballet at the Coliseum last night called "The Faithful Shepherdess," which, although delightful, was so short and came on so late that the large audience came away feeling just a little fantalised.

It is an airy pastoral trifle, and all the beauty of movement we love and look for in the Russian dancers is there—the soft shuffling feet as light as falling leaves and perfection of balance in spite of somewhat unwieldly clothes.

Compared with some of the old favourites, this new ballet, as far as setting and costumes go, is inclined to be a little tepid.

The subject is one frequently used in France and England in the seventeenth century, and depicts a shepherdess resisting the proffered love and gifts of a rich nobleman for that of her peasant lover.

Montéclair's music is the foundation of the ballet. He was a famous composer of Louis XIV.'s reign, and some of his daintiest suites have been arranged and orchestrated by Henri Casadesus, one of the greatest authorities on old French music.

The principal characters, Nemtchinova and Woizikovsky, dance with the perfect technique and dainty precision expected of them.

from Era
ted 3-12 1924
Wellington St

THE COLISEUM.

How to mature new wine in old bottles is Serge Diaghileff's secret. Once again he has proved how well the new spirit of the ballet will dwell in bygone forms. The music of "The Faithful Shepherdess" is by Monte-clair, who died two hundred years ago. The conventions of the story are of his time. The costumes—apart from the length of the dresses!—are those of old prints of the Paris stage. Yet La Nijinska's choreography resembles Massine's in its modernity. Though the steps are not as rich as his in humour, they are still quaint enough to keep us smiling at the gentle artificiality of the tale—and that is essentially the mind of to-day. Vera Nemtchinova is the shepherdess who is tempted by the offerings of the maid-servants and black slaves of the marquis (Slavinsky), and Woizikovsky is the shepherd who loves her truly though his gift is only a nosegay. Virtue triumphs because Aphrodite and Hymen—very beautifully represented by Tchernicheva and Dolin—intervene with the approval of Louis Quatorze. Here is another masterpiece.

Cutting from
LIVERPOOL POST
Date 2-12 1924

A New Ballet.

Diaghileff, who has familiarised London with so much modern music, came forward at the Coliseum this evening with a discovery from the past. He resuscitated Monte-Clair, an almost forgotten composer of the reign of Louis XIV., who wrote singularly charming music, if that adapted to the ballet, "The Faithful Shepherdess," is a fair sample. The opening chaconne would have been enough to justify the revival, but it was all good. The choreographic treatment is of the period, with its quaint conventions, which appear to us so far from stage realism, but furnish the most accommodating pretext for decorative designs.

La Nijinska, who is the sister of Nijinsky, invented the dances, which are very effective. But by general consent the chief honours of the production go to the Spanish painter Juan Gris, whose colour scheme of mauve, green, blue, and grey, with an arresting note in lighter shades at the traditional appearance of Aphrodite and Hymen, were extraordinarily felicitous. Of course, in a formal ballet of this kind, the story matters not at all, and there was no serious attempt to make it intelligible. It was the groupings that charmed, and here painter and choreographist had played into each others hands with real sympathy.

LONDON COLISEUM

ST. MARTIN'S LANE, W.C.

Chairman and Managing Director - SIR OSWALD STOLL
Manager - - - - - - - ARTHUR CROXTON

WEEK OF MONDAY, DEC. 8TH

SERGE DIAGHILEFF'S

RUSSIAN BALLET SEASON

Monday Matinee, Wednesday Matinee & Thursday Evening

FIRST PERFORMANCES IN ENGLAND OF

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS"

A BALLET IN ONE ACT

Music by Montéclair (1666-1737). Rearranged and Orchestrated by H. Casadesus. Choreography by La Nijinska. Curtain, Scenery and Costumes by Juan Gris. Scenery Executed by Vladimir and Elizabeth Polunin.

The Shepherdess	...	VERA NEMTCHINOVA
The Shepherd	...	LEON WOIZIKOVSKY
The Marquis	...	THEODORE SLAVINSKY
Aphrodite	...	LUBOV TCHERNICHEVA
Hymen	...	ANTON DOLIN
The King	...	NICOLAS SINGAEVSKY
Counts	...	NICOLAS ZVEREFF CONSTATIN TCHERKAS JEAN JAZVINSKY

Baronesses : MMES. DOUBROVSKA, NIKITINA, KOMAROVA, DEVALOIS, CHAMIE, MAIKERSKA

Barons : MM. FEDOROFF, PAVLOV, HOYER, MICHAELOV

Peasant Girls : MMES. COXON, SOUMAROKOVA, ZALEVSKA, NEMTCHINOVA II, CLEMETSKA, ROSENSTEIN

Peasants : MM. KREMNEFF, SAVITSKY, UNGER, LAPITSKY, KOCHANOVSKY, DOMANSKY

Servants : MMES. KRASOVSKA, NIKITINA, GINZBOURG, MM. KORNETSKY, LIFAR, SOUMAROKOV

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS"

Montéclair (1666-1737) was a famous composer of the later years of Louis XIV. After spending some time in Italy he settled in Paris, where for about thirty years he played the double-bass at the opera ; composing at the same time several works for the stage. Some of his charming, but less known suites, have been arranged and orchestrated by one of the greatest authorities on old French music, Henri Casadesus, as the foundation of this ballet. The subject selected for it is one that was frequently used, both in France and in England, about the same period, and for some time afterwards. It relates how a shepherdess resisted all the temptations of a rich nobleman in favour of a lover of her own station. Eventually, the gods intervene on her side, and finally the Roi-Soleil, Louis XIV, himself appears upon the stage.

MONDAY EVENING TUESDAY MATINEE

and FRIDAY MATINEE

WEEK OF MONDAY DECEMBER 8TH

"CHILDREN'S TALES"

People's Play Composed by Massine. Music by A. Liadoff. Prelude and Lament orchestrated by Arnold Bax. Choreography by Massine. Scenery, Curtains and Costumes by M. Larionoff. Scene of the Lament executed by Vladimir and Violet Polunin.

Dance Prelude ... ... LEON WOIZIKOVSKY

KIKIMORA

Kikimora ... ... LA NIJINSKA
The Cat ... ... THEODORE SLAVINSKY

FOLK DANCE

MMES. NIKITINA, CLEMETSKA, NEMTCHINOVA, GINZBOURG, GEVERGEEVA, CHAMIE, ZALEVSKA, NIKITINA II, SAVITSKA, MASSINA. MM. WOIZIKOVSKY, JAZVINSKY, FEDOROFF, KORNETSKY, BALANTCHIVADZE, EPHIMOV, TCHERKAS, SAVITSKY, LIFAR, DOMANSKY, MICHAELOV, HOYER, UNGER, ZMORSLIK, LAPITSKY

LAMENT OF THE SWAN-PRINCESS

The Swan Princess... ... ... LUBOV TCHERNICHEVA

KORA KOROLEVITCH

KORA KOROLEVITCH ... ... ANATOL WILZAK
The Princess's Sisters MMES. DEVALOIS, MAIKERSKA, COXON, KOMAROVA, SOUMAROKOVA, ROSENSTEIN, SOUMAROKOVA II, NIKITINA

THE DRAGON'S FUNERAL

Procession followed by Dance ... ... LUDMILA SCHOLLAR and LEON WOIZIKOVSKY

BABA-YAGA AND EPILOGUE

Baba-Yaga ... ... NICOLAS KREMNEFF
The Little Girl ... ... HELENE ANTONOVA
Baba-Yaga's Hut ... ... UNGER
Devils ... ... M. PAVLOV, HOYER II, SINGAEVSKY

"CHILDREN'S TALES"

Out of a series of little popular legends of ancient Russian origin, M. Leonide Massine has composed a set of tableaux representing popular revels.

The dance of a street vendor precedes the first legend, which presents Kikimora, the embodiment of wickedness, making her appearance in the world. Kikimora is guarded in her cradle by her faithful servant, the Cat, the symbol of human malice. But when Kikimora begins to feel strong she jumps about her dwelling and forces her sole protector to combat. She vanquishes and kills the Cat and makes good her escape, and the pedlar who relates the story is himself terrified at the sight of Wickedness let loose upon the world.

The rustic jests which follow are revels representing a grotesque celebration, in which the Cat and Kikimora are acclaimed by the crowd.

The second legend presents, first, the lament of the Swan Princess, who has been bewitched by a horrible Dragon, and is only permitted to return in the night to watch on the shore of the lake she loves until her rescuer shall appear. But when dawn comes her sisters wait upon her to clothe her in the royal mantle and take her back to the palace, where the Dragon holds her captive for ever.

Upon the scene arrives Bova Koralevitch, who is a kind of Russian Don Quixote, riding through the vast plains of Russia with no other thought

CHILDREN'S TALES—*continued*

than to vanquish evil. He thus arrives in the country where the wicked Dragon holds the Princess in his power. Her sisters implore the doughty knight errant to set free the unfortunate victim. Bova Koralevitch alights from his horse, and, after a short struggle, strikes off the heads of the monster. He revives the Princess with a kiss, but, in spite of her entreating, departs again in search of further exploits.

In a procession—tragic, yet gay—the peasants arrange the obsequies of the Dragon's Heads, and the ceremony suddenly changes into a merry dance.

Baba-Yaga is the subject of the third legend. She is an Ogress, who lives with her attendant demons in a deep forest, in which a little girl has lost her way. Devils laugh and dance around the poor child, and draw her towards the Ogress, who is waiting to devour her. But, suddenly, the child makes the Sign of the Cross, and the forces of evil are scattered. The peasants crowd into the forest and the scene ends with a general dance, in which all the personages join with merry-making peasants.

□ □ □

Tuesday Evening, Thursday Matinee & Saturday Evening

POLOVTSIAN DANCES FROM "PRINCE IGOR"

Choreography of the First Two Dances by La Nijinska. Choreography in the Final Ensemble by Michael Fokine. Music by Borodine. Scenery and Costumes by Roerich

A Young Polovtsian Girl ... ... LA NIJINSKA
A Polovtsian Woman ... ... LUBOV TCHERNICHEVA
A Chief Polovtsian... ... ... LEON WOIZIKOVSKY

POLOVTSIAN WOMEN

MMES. DOUBROVSKA, SOKOLOVA, ZALEVSKA, KOMAROVA, SOUMAROKOVA, NIKITINA II, SOUMAROKOVA II, NIKITINA, CHAMIE, COXON, MAIKERSKA, GEVERGEEVA

YOUNG POLOVTSIAN GIRLS

MMES. SCHOLLAR, DEVALOIS, ROSENSTEIN, SOUMAROKOVA, ANTANOVA, DANILOVA, MASSINA, NEMTCHINOVA, CLEMETSKA

POLOVTSIAN WARRIORS

MM. SLAVINSKY, FEDOROFF, JAZVINSKY, DELINE, BALANTCHIVADZE, EPHIMOV, PAVLOV, SINGAEVSKY, MICHAELOV, HOYER, HOYER II, LIFAR, KORNETSKY

YOUNG POLOVTSIANS

MM. KREMNEFF, ZVEREFF, SAVITSKY, TCHERKAS, LAPITSKY, DOMANSKY

"PRINCE IGOR"

"The Tale of the Armament of Igor" is the greatest of Russian historical epics. Its hero lived from 1151 to 1202, and was eighth in descent from Rurik, the founder of the oldest Russian State. In the distribution of Provinces, that was the family custom, he became Prince of Novgorod-Seversk, a petty state, of which Poultivle was the capital. In 1185 he led a great expedition against the Polovtsi, a Tartar tribe occupying the plains of the Don. He was taken prisoner with his son, Vladimir, but the mighty Khan Kontchak, ruler of the Polovtsi, was magnanimous and hospitable. Instead of treating the two Princes as captives, he gave a banquet in their honour, followed by dances, in which the warriors and their womenfolk took part. These dances are a prominent feature in the opera which Borodin composed on the basis of the old saga. The march, which takes the place of an overture, is borrowed from the third act, where it is associated with the victorious return to camp of the Polovtsi, laden with booty from Poultivle.

Wednesday Evening, Friday Evening & Saturday Afternoon

FIRST PERFORMANCES IN ENGLAND OF

"LE TRAIN BLEU"

OPÉRETTE DANSÉE IN ONE ACT

Scenario by Jean Cocteau. Music by Darius Milhaud. Choreography by La Nijinska. Costumes by Chanel. Scenery by H. Laurens. Executed by Prince Chervachidze. Curtain by PICASSO

Scene—ON A BEACH—IN 1924

La Championne de Tennis (a Tennis Champion) ... LA NIJINSKA
Perlouse ... ... LYDIA SOKOLOVA
Beau Gosse (a Bright Lad) ... ... ANTON DOLIN
Le Joueur de Golf (the Golfer) ... ... LEON WOIZIKOVSKY

LES POULES (Flappers)

MMES. VERA NEMTCHINOVA, LUDMILA SCHOLLAR, NINA DEVALOIS, FELIA DOUBROVSKA, MAIKERSKA, NIKITINA I, CHAMIÉ, COXON, SOUMARAKOVA, SAKOVSCA, KOMAROVA, KRASOVSKA, NIKITINA II, SOUMAROKOVA II, ROSENSTEIN, CLEMETSKA

LES GIGOLOS (their Boys)

MM. THADEE SLAVINSKY, NICOLAS ZVEREFF, LIFAR, TCHERKAS, JEAN JAZVINSKI, FEDOROFF, PAVLOV, LAPITSKY, KORNETSKY, SAVITSKY, SINGDEOVSKY, KOCHANOVSKY, MICHAELOV, HOYER

"LE TRAIN BLEU"

This ballet is best described in M. Diaghileff's own words :—"The first point about 'Le Train Bleu' is that there is no blue train in it. This being the age of speed, it has already reached its destination and disembarked its passengers. These are to be seen on a beach which does not exist, in front of a casino which exists still less. Overhead passes an aeroplane which you do not see. And the plot represents nothing. Yet when it was presented for the first time in Paris, everybody was unaccountably seized with the desire to take the blue train to Deauville and perform refreshing exercises. Moreover, this ballet is not a ballet ; it is an opérette dansée. The music is composed by Darius Milhaud, but it has nothing in common with the music that we associate with Darius Milhaud. It is danced by the real Russian Ballet, but it has nothing to do with Russian ballet. It was invented for Anton Dolin, a classical dancer who does nothing classical. The scenery is painted by a sculptor, and the costumes are by a great arbiter of fashion who has never made a costume."

OTHER BALLETS TO BE PERFORMED DURING THE SEASON

THE THREE-CORNERED HAT

Ballet by Martinez Sierra. Music by Manuel de Falla. Produced by Massine. Scenery and Dresses by Picasso.

AURORA'S WEDDING

CLASSICAL BALLET.

By Marius Petipa. Music by Tchaikovsky. Scenery and dresses by Leon Bakst. Fairies' Dresses by Natalie Gontchavova.

LA BOUTIQUE FANTASQUE

(THE TOY SHOP) BALLET IN ONE ACT.

Music by G. Rossini, arranged and orchestrated by Ottorino Respighi. Choreography by Massine. Scenery and Costumes by A. Derain

THE MIDNIGHT SUN

Russian scenes and dances. Music by Rimsky-Korsakov. Scenery and costumes by M. Larionoff. Choreography by Massine.

LES SYLPHIDES

ROMANTIC DREAM

By Michael Fokine. Music by Chopin. Dances arranged by Michael Fokine. Costumes designed by Alexander Benois.

CIMAROSIANA

Music by Domenico Cimarosa. Choreography by Massine. Scenery and Costumes by Jose Maria-Sert.

Haycock, Cadle & Graham Ltd., 80 Fleet Street, E.C.4, and Camberwell

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS, Dec. 20, 1924.—1213

ENGLISH *PREMIÈRE* OF A BALLET TO MONTÉCLAIR'S MUSIC

PHOTOGRAPH BY ERNES

THE RUSSIAN DANCERS IN "THE FAITHFUL SHEPHERDESS."

H. MILLS.

M. Serge Diaghileff's Russian Ballet have recently given at the Coliseum the first performances in England of "The Faithful Shepherdess," a ballet in on
et to the music of Montéclair. It was rearranged and orchestrated by M. Henry Casadesus, an authority on old French music, with choreography b
a Nijinska, and scenery, curtain, and costumes by Juan Gris. The "story" of the ballet is that of a shepherdess who resists the temptations of a ric
obleman in favour of a lover in her own walk of life. Eventually the pagan deities of love and wedlock, Aphrodite and Hymen, intervene on her side

o finally the Roi-Soleil, Louis Quatorze, appears upon the scene. He was represented by M. Nicolas Singaevsky, Aphrodite by Mlle. Lubov Tchernicheva,
d Hymen by M. Anton Dolin. The rich Marquis was M. Theodore Slavinsky. The composer Montéclair (1666-1737) was famous during the later years
Louis XIV. After living for some time in Italy he settled in Paris, where for about thirty years he played the double-bass at the Opera, and composed
veral works for the stage. Some of his charming but less-known suites were used by M. Casadesus as the foundation for this ballet.

"Tentation de la Bergère"
ou
"L'Amour Vainqueur"

1924.

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS."

Antoine Doline in "Les Tentations de la Bergère."

Anton Dolin as the Dandy in "Les Fâcheux," a new Diaghilff Ballet to be produced at the London Coliseum next Wednesday.

Phot. Nyms Hare

THADÉE SLAVINSKY
dans « Les Fâcheux » 1924

PETIT MONTECARLO
MONACO
18 JANV 1926

Casino de Monte-Carlo

OUVERT TOUTE L'ANNÉE

PROGRAMME DES SPECTACLES

:- REPRÉSENTATIONS THÉATRALES -:
Direction René BLUM

×

BALLETS RUSSES
de M. Serge de DIAGHILOW

Sous le Haut Patronage de S.A.S. la Princesse Héréditaire de Monaco

LUNDI 18 JANVIER 1926, en soirée, à 9 heures

LES TENTATIONS DE LA BERGERE

Musique de Montclair (1666-1737) reconstituée et instrumentée par H. Casadesus
Rideau, décor et costumes de J. Gris
Chorégraphie de B. Nijinska
Mmes V. Nemtchinova, L. Tchernicheva
MM. L. Woitzikovsky, Th. Slavinsky, G. Balanchine, S. Zverew, G. Tcherkas, J. Jasvinsky et les Artistes de la Danse

♣

CARNAVAL

Ballet en 1 acte - Musique de Schumann
Décor et costumes de L. Bakst
Chorégraphie de M. Fokine
Mmes Lydia Sokolova, L. Tchernicheva, A. Danilova, A. Maclova
MM. S. Idzikovsky, L. Woitzikowsky, S. Legat, Th. Slavinsky, G. Tcherkas

♣

SHEHERAZADE

Drame chorégraphique en 1 acte
Musique de Rimsky-Korsakow
Décor et costumes de L. Bakst
Chorégraphie de M. Fokine
Mmes L. Tchernicheva, L. Sokolova, Alice Nikitina, Alexandra Danilova
MM. L. Woitzikovsky, S. Grigoriew, N. Zverew, J. Jasvinsky et les Artistes de la Danse

Orchestre sous la direction de M. Marc-Oscar Scotto
Régisseur Général: *M. Serge Grigoriell*

× × ×

62

D

42.

Plays of the Moment: No. LIV. "The Faithful Shepherdess."

APHRODITE AND HYMEN COME TO REWARD FIDELITY: MLLE. LUBOR TCHERNICHEVA AND M. ANTON DOLIN AT THE LONDON COLISEUM.

"The Faithful Shepherdess," or, to use the original title, "La Tentation de la Bergère, ou l'Amour Vainqueur," is one of the latest of the Diaghileff Ballet creations, and was seen for the first time in England when recently produced at the London Coliseum. The ballet has been arranged by Mme. Nijinska to selections of the music of Montéclair (a composer of the period of "Le Roi Soleil"), and the *décor* is inspired by Watteau. M. Anton Dolin, the remarkable young Irish dancer, who is the subject of an article on page 657 of this issue, appears in the ballet with Mlle. Lubor Tchernicheva. They represent Hymen and Aphrodite, come to reward the fidelity of the shepherdess.

Photograph by Bassano.

Musical Stand
13-12-1924

The Diaghileff Season of Ballet.

By Julia Chatterton.

THE season of Russian Ballet at the Coliseum has so far come up to expectations, and has proved as successful as our leading music hall in London as it did during the recent tour of the principal German cities.

The productions are eminently worthy of comment, many of the stage settings providing a feast of colour, others displaying such exquisite blending of reticent tones as to prove a delight to the eye. The three novelties, "Cimarosiana," "Le Train Bleu" and "The Faithful Shepherdess," have all added to the reputation of the Diaghileff Troupe in quite different ways, and will, with the old favourites, form the repertoire of some thirteen ballets which will be given in rotation during the seven weeks' season.

"Le Train Bleu."

For the opening performance M. Diaghileff chose "Le Train Bleu," the most modern he has given us, as far as the ballet part of the production goes, though, strange to relate, singularly unlike Darius Milhaud as we have known him formerly, for the music is strongly rational and rhythmic, and not of the advanced type hitherto associated with that composer. Some indication of this clever bizarre "opérette dansée" in one act is afforded by the comment of Diaghileff himself, who said: "The first point about 'Le Train Bleu' is that there is no blue train in it. This being the age of speed, it has already reached its destination and disembarked its passengers. These are to be seen on a beach which does not exist, in front of a casino which exists only in the dream of a season ticket holder. Overhead passes an aeroplane which you do not see. And the plot represents nothing. Yet, when it was presented for the first time in Paris, everybody was unanimously seized with the desire to take the blue train to Deauville and perform refreshing exercises. Moreover, this ballet is not a ballet: it is an opérette dansée. The music is composed by Darius Milhaud, but it has nothing in common with the music that we associate with Darius Milhaud. It is danced by the real Russian Ballet, but it has nothing to do with Russian ballet. It was invented for Anton Dolin, a classical dancer who does nothing classical. The scenery is painted by a sculptor, and the costumes are by a great arbiter of fashion who has never made a costume."

To such an inconsequential ballet is given a scene on a beach, the work of M. Laurents, executed by Prince Chernachoine. The colouring is of blue, black, with hints of grey, mauve and purple, carried out with such faithfulness that even the leaflets which lie in shades of blue, mauve and grey. The choreography, by Le Nijinska, is of unusually clever design even for so facile an artist. Her own interpretation of the tennis champion is as lithe as a tree wine, and is as fascinating a piece of work as has yet been seen. The golfer, Leon Woizikowsky, has less to do, but is another agile dancer of exceptional calibre. I wished only one thing for him, and that was that his plus fours had been allowed a little latitude in choice of material, for his antics lose both grace and sense of comedy in his garments, which are perilously near ordinariness and strike an odd note in a production of this kind. "Perlose" was rumpb-like and arresting in the keeping of Sokolova, and the "Bright Lad" gambolled on the sands as might have been expected of the nimble Anton Dolin. The ensemble of the ballet was as perfect as it is possible for an ensemble to be. One wonders, indeed, if it is not a little incongruous to thus describe the effect of a stage filled with ballet dancers of four or five separate groups, who give rhythm, counter-rhythm, and a first and second subject in such considered form, which at times approaches a fugal translation of ballet technique. This rhythmic sway is one of the most vital forces in "Le Train Bleu," and is the sort of development which lifts the Diaghileff Ballet above so many others in matters of technique, interpretation and originality. Musically, "Le Train Bleu" is decidedly attractive. The score is not overloaded, and the rhythm throughout is essentially amenable to ballet movement. The spirit of comedy is apparent all the time, but it is by no means the ordinary musical comedy buffoonery type of humour. It is a much lighter and more intellectual and gossamer construction, and the cleverness of the work in this little ballet is that this spirit is preserved in music, scenery, choreography and costume.

"The Faithful Shepherdess."

Some of the charming, but lesser known, compositions of Monteclair, a composer of the later years of Louis XIV, have been orchestrated and arranged for this ballet by that well-known authority on old French music, Henri Casadesus. The subject selected is the one that was frequently used both in France and in England and tells of a shepherdess who resisted all the temptations of a rich nobleman in favour of a lover of her own station. Eventually the gods intervene on her side, and finally the Roi-Soleil, Louis XIV, himself appears on the stage. The very beautiful curtain, scenery and costumes are the work of Juan Gris.

Vera Nemchinova as the naive little shepherdess, danced with a sustence and facility admirably in keeping with the period; and no less successful was the shepherd, some either than Woizikowsky. Theodore Slavinsky made a vivacious Marquis, and some exceptionally taking steps were danced by an excellent trio of "Counts," dits (Tchernicheva) and Hymen (Anton Dolin) was most effective. ...ive conventionally attired figures in pink taking the centre of the stage with all their suavity of grace.

In the costume she wears in the Russian ballet "Le Train Bleu" is Anton Dolin, whose real name is ...

The music is by Darius Milhaud, who conducted the first performance last night. He has avoided the most modern mannerisms of his school and deliberately written simple little tunes, some of them, however, punctuated with unexpected pauses that give a touch of Stravinsky to their rhythm. The use of brass and percussion, too, is not as innocent as the simple little tunes might confound the ear to anticipate. The Bright Young Things enjoy themselves, but they can laugh at themselves enjoying themselves, with their sun-spectacles and elegant costumes and endless flirtations.

Mlle. Nijinska, who took the part of the tennis champion, was responsible for the choreography, and made brilliant use of the various athletic movements and antics of aquatics, but of tennis and golf. M. Antonio Dolin, as Beau Gosse, stood out for sheer brilliance of dancing, while Mlle. Lydia Sokoleva made an excellent feminine foil to the masculinity of the tennis champion.

THE RUSSIAN BALLET.

NEW DANCES AT THE COLISEUM.

M. Diaghileff's Russian Ballet has returned to London. Yesterday they appeared in both the afternoon and evening programme at the Coliseum, bringing with ... two ballets new to this country, but ...ging also the old polished technique, ...old skill in setting one colour side ...de with another, and the old precision ...iling every turn and phrase of the ...e with its appropriate movement.

...Cimarosiana is a suite of seven formal ...es, beginning with a *pas de trois* and ...ing through a tarantella and a ...e dance to a finale, at which about ...ty dancers are engaged. The music ...f Cimarosa, an Italian contemporary of Mozart, has a large measure of Mozart's grace, and if in the *pas de trois* seemed a little too formal and restrained to match the leaps of M. Woizik. For though the artificiality of the art of ballet has conventionalised these characteristic male leaps, they descend directly from primitive courtship dances, and are better fitted to music in which a cruder vitality pulses. But it was a small incongruity; thereafter all the dances went through with an easy flow and controlled verve that matched the formal balance and lucid phrasing of the music.

The orchestra seemed as though it did not know its notes, and though it played them right they sounded a little tentative and apologetic. There was nothing tentative about the dancing however.

The stage setting was a realistic scene of a city square, with the dancers grouped against the buildings, leaving the centre clear for the *pas de quatre* and the *pas de six*, while the dresses, though bright, were not designed to produce the vivid contrasts that belonged to some of the more barbaric Russian peasant ballets. In each group the men and the women formed a delicate contrast with two shades of the same colour, now reds, now golds, but there was the vigorous use of stripes and slashings which lends to the swaying lines a bewitching kaleidoscopic effect.

LE TRAIN BLEU.

Le Train Bleu is a very different work; described as an *opérette dansée*. Constructed after the pattern of a musical comedy, there is only a slender thread of plot which gives scope rather for character work than mimicry. The scene is a beach at a fashionable seaside resort, the time one of the fine days in the summer of 1924. "Flappers" and their "Beaux" are discovered dressed for bathing parade, and, in place of the usual chorus of musical comedy, execute a dance founded on the motions of swimming and diving. Enter Beau Gosse (a Bright Lad) and Perlose, who soon dances herself into hiding in a bathing-box. They are followed by a lady lawn tennis champion and a male golfer. Perlose comes from her bathing-box and dances with the golfer (M. Leon Woizikovsky): a wonderfully Anglo-Saxon-looking athlete. The general merriment ends with some figure dancing in which a human merry-go-round is made with the "Bright Lad"

...lling from Evening News
Dated 2-12-1924
Address Fleet St

THE MARQUESS AND THE SHEPHERDESS.

INTRIGUING THEME OF NEW RUSSIAN BALLET.

RICHES—OR LOVE?

Worlds away from workaday human life the new Russian ballet, "The Faithful Shepherdess" (danced last night at the Coliseum), has its being. It is as though the pretty creatures of a cabinet of old china had come to life to dance to us.

It is not the first time the Russians have evoked Louis XIV.: France is evidently assimilating the ballet. Old Montéclair is the composer—a minor musician of the time of Louis XIV. and XV., but a man of gifts. In those days it seems to have been impossible to write vulgar music.

The Wicked Marquess.

The more or less modernised arrangement has been admirably done by Henri Casadesus, and we only wish we could say that the orchestral playing last night was equal to the case.

The Shepherdess of the piece is one who assuredly has never known the rough realities of sheep-farming, and her rustic lover, too, had evidently taken a great deal of time off in order to learn to dance so nimbly.

In fact, we should not have known that they were humble folk but for their virtue. Their virtue is contrasted with the vice of the grandees, who witness without disapproval the attempts of a Wicked Marquess to captivate the Shepherdess.

Rejected Gifts.

But her heart is of gold. It is true that she casts a lingering glance or two at the rich presents he offers. In fact, the danger is such that the shepherd lover organises an offering himself.

And of course the baskets of country fruit his friends bring in are accepted, and the Marquess's mirrors and jewellery and objects of art are rejected.

He takes the rebuff not too seriously and necessarily, since pagan divinities (more dainty rogues in porcelain) arrive to bless the shepherdess's choice, and finally the Roi Soleil himself.

Delightful Dresses.

Perhaps the chief honours of the evening went to Juan Gris for his dresses and scenery, which are as tasteful and ingenious as we expect from the Russian Ballet. Mlle. Nemtchinova is a delicious shepherdess. MM. Woizikovsky and Slavinsky are the rival suitors and Mlle. Tchernicheva and M. Anton Dolin the divinities (Aphrodite and Hymen) at the end.

MARCATO.

EVENING STANDARD
Shoe
Date 9-12-1924

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS."

AN ARTISTIC TRIUMPH FOR THE RUSSIAN BALLET.

ARTIFICE AND SPLENDOUR.

Last night, at the Coliseum, the Russian Ballet produced "The Faithful Shepherdess."

I find it impossible to remember the names of these Russian artists, and indeed the sum of the effect which the ballet produces upon you is made up of so many elements that you would have to comment upon a cast much longer than what you can read on the programme.

You remember in Maeterlinck's "Blue Bird" how there were characters named after essential things—bread and water and milk and fire. It would be only fair, in writing about the ballet to say how you enjoyed Grey Wall, Apple Green Cool Blue and Pink and Black, and so on, for the essence of this entertainment is the way in which every part of it is fitted in to a completely realised piece of art.

Quality of Permanence.

I have no doubt that the Russian ballet is like every other theatrical company and goes through rehearsals in an atmosphere of turmoil, bad temper, jealousy, and fuss, but when the night comes and they are playing they give you a quality of permanence like the figures on the Grecian urn—"For ever will he love and she be fair." As a mixture of perfectly compounded artifice and splendour I do not think I have ever seen anything so completely satisfying.

It was over. The curtain went down, and then up again, disclosing a man who performed like one of those people who sweep the streets after a procession. You had leisure to consider what it was that makes these Russian entertainments different from all others.

Here they are, the product of a civilisation brilliant but precarious, though it once must have seemed so intimate and secure. Seeing them, you feel yourself in the presence of a fastidiousness, socially perilous as has been proved tragically enough, recoiling from a greasy barbarism, with fingers delicately pointed westward towards the Hesperides, where the golden apples grow on trees with leaves on them coloured like the shepherdesses' dresses, and there is neither rain nor snow nor winds that blow loud.

Versailles and the Trianons.

In the Chauve-Souris you do get the feeling of nationality and race, the colour and rudeness and richness and bright disorder of Russia.

The ballet gives one an impression quite different. It is Versailles; the Trianons. If the Queen of France walked into a box with her tall powdered hair and her silk flounces accompanied (shall we say?) by a Princess de Lamballe or a Madame de Campan with a hint of the diamond necklace in the offing, I don't think anybody would have been surprised.

For things of this kind either precede revolutions or survive them. It is our good fortune that the Russian Ballet has done both.

G. H. M.

SUNDAY TIMES
Date Dec. 31 1924

To the programme of the Diaghileff Ballet at the Coliseum there will be added to-morrow night "The Faithful Shepherdess," by Montéclair, a composer of the Louis XIV. period, who indeed introduced Le Roi Soleil himself into the ballet. The choreography is by La Nijinska, and the setting by the Spanish painter, Juan Gris.

THE OBSERVER
Tudor Stree
Date 7-12-1924

Coliseum.

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS."

MUSIC BY MONTECLAIR.

After seeing "The Faithful Shepherdess," variously styled "Les Tentations de la Bergère," or "L'Amour Vainqueur," I cease to lament that the Diaghilev ballet has no longer its former star dancers with it. "The Faithful Shepherdess" is the third ballet of their present season. It is complete and perfect, and altogether delightful. It proves that M. Diaghilev himself is a bit of a genius, and that it is he who makes the fame of his dancers, not he who has his fame made for him by them. His old stars have left him, but the new principal dancers who have been promoted, or snatched up from elsewhere to take their places, Mlles. Sokolova and Tchernicheva, M. Woizikovsky, and the new young man from Ireland, M. Anton Dolin, are just as good as any of the former lot, or at least are made to appear so. The perfection of the dancing is still far and away above that of any other company that now comes to London.

The ballet, "The Faithful Shepherdess," is again, as were all the best of the former ballets, all of a piece. It has style, carried through it with accuracy and knowledge to the last detail. The period is Louis XIV. The charming music by Montéclair (1666) is Louis XIV. The dresses, with all their extreme beauty, are a faithful reconstruction of the rococo period of the Roi-Soleil, when Versailles was built, when Aphrodite and Hymen appeared at pageants in white wigs and satin finery, when the Court went forth gardening with ivory rakes and gold watering-pots, when everything was elegant and magnificent and grotesque—a decade or two before Watteau was to immortalise it in pictures asking at last the question, "What is it all about?" and fifty years before Rousseau was to write books that, again a generation later, were to start the bonfire of the Revolution.

...ng from Daily Mail
Dated 2-12-1924
...ress Tudor St

BALLET THAT CHARMS

Picture-Book Shepherdesses and Fairy-Tale Marquises

"The Faithful Shepherdess," the new ballad, which was given last night, at the Coliseum, is perfect of its period, from its Louis XIV music to its pink and silver god and goddess.

This is the height of exquisite artificiality, with picture book shepherdesses who are courted by fairy-tale marquises. The court of the Roi-Soleil lives again in the music of Montéclair, the court in all its charm, its futility, its delicacy and its fragility.

The ballet is beautifully danced by Vera Nemtchinova, Leon Woizickovsky and Theodore Slavinsky.

Perfect of its period we come back to that. But what a period! This ballet does not stir the blood like "Igor," or touch the heart like "Petroushka." Very gently it tickles the sense. It should be taken with a bath of milk and a black page boy; then the audience would help the atmosphere.

M. E.

Cutting from
THE OBSERVER
Tudor Street

Date 1/12/1924

MUSIC OF THE WEEK.

BRUNO WALTER'S CONDUCTING.

A visitor from another planet, finding that there were in London music halls and music critics, would imagine that the latter spent their time in the former. So far is this from being the case that I, for one, find it hard to enter a music hall (on some rare occasions such as the present visit of the Russian Ballet to the Coliseum) without naive protestations of pleasure at the profusion of its gilding, the thickness of its carpets, the uniforms of its attendants, the comfort of its seats and their clear view of the stage, the accuracy of its time-table (I rang up to ask at what time the Russian Ballet would begin and was told "8.57"), the resourcefulness of its orchestra and conductors, and the versatility of its performers.

The Faithful Shepherdess.

The ballet that took me out of my hard-beaten Queen's-Albert-Aeolian-Wigmore track during the past week was "The Faithful Shepherdess," the music by Montéclair, rearranged and orchestrated by Casadesus. Montéclair was a French contemporary of our Purcell. Amongst other works he wrote a five-act "lyric-tragedy" called "Jephté," at the opening of which various mythological gods and goddesses were ignominiously expelled from the stage by Truth and the Virtues, and their places taken by characters from Holy Writ. Montéclair is then a man with a mission and must be respected as such, and his very pleasant music performed in a way of which Truth and the Virtues could approve, especially such of it (from his suites) as has now been most appropriately wedded to a scenario which depicts a modest village maiden repulsing "all the temptations of a nobleman in favour of a lover of her own station." I am sorry to say that, as last week, so this the orchestral playing was ragged and rather unrhythmic. The young conductor Diaghilef has brought with him is doing rather better, but his wrist is too stiff, and his phrasing too short-breathed to provide the feet of the dancers with the definiteness of rhythmical pattern and their minds with the musical stimulus which they require; the playing is thus lacking in the (not contradictory but complementary) qualities of precision and flexibility. Casual observations made upon the general programmes of the past fortnight are as follows: (1) Muriel George and Ernest Butcher in British folk songs of real musical value have a splendid reception; (2) A fine pianist, Yvonne Arnaud, is (from a music critic's point of view) wasted when, all music suspended for a quarter of an hour, she appears as leading actress in a rather inferior playlet; (3) Music hall vocalists are usually to be commended for the clear enunciation of the words of their songs; (4) "Malvina—just a fiddler," dancing from end to end of the stage and whirling on her toes as she plays Londonderry Airs and rag-times, produces a quite distressingly dizzying effect, which I should not like to experience in the course of a Queen's Hall Beethoven or Brahms concerto; (5) The versatility of Edgar Benyon, who performs conjuring tricks, ventriloquial deceptions, rapid sketching feats, acrobatics, and half-a-dozen other astonishments, has no parallel in our more sober musical world, though they say that Bauer as violinist and Kreisler as pianist make a very fine combination; (6) The Coliseum orchestra is of more than half-feminine constitution, and loses nothing at all thereby.

DAILY TELEGRAPH
Fleet Street.

Date 1/12/1924

Meanwhile, a change of programme is promised at the Coliseum, where a new ballet called "The Faithful Shepherdess" is to be staged by the Diaghileff troupe. The period chosen is that of Louis XIV. The choreography is by Madame Nijinska, and the scenery has been devised by the Spanish painter, Juan Gris.

Times
2-12-1924

RUSSIAN BALLET AT THE COLISEUM.

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS."

The first English performance of one of the latest creations of M. Diaghileff's Russian ballet was given last night. It is called *La Tentation de la Bergère, ou L'Amour Vainqueur*, or, in English, *The Faithful Shepherdess*, and has been arranged by Mme. Nijinska to selections from the music of Montéclair, a French composer of the Louis XIV. period. This provides plenty of scope for formal dances to Minuet, Sarabande, and Musette, and one was not a little relieved to see that the latest choreographer of the company has not altogether forsaken the old traditions of the ballet for gymnastics and cartwheels, satire and grotesque, however amusing. The story of the ballet is slight and, indeed, implicit in its title. We see enacted before a group of courtiers the tale of how a shepherdess resisted the addresses of a marquis and was faithful to her humble lover, preferring his simple gilliflowers and a bunch of fresh grapes to the nobleman's *bombes glacées* and ostrich-feathers. Her fidelity is rewarded with the appearance of Aphrodite and Hymen and the ultimate blessing of Le Roi Soleil himself.

The scene is a beautiful design by M. Juan Gris, who has rightly found his inspiration in Watteau and his school. Against a delicate grey background the groups of courtiers in mauve, of peasants in green, and of the Marquis and his followers in pale blue and black, made pictures as exquisite as any this company has given us since the production of *Daphnis and Chloé*. The green dresses seemed a little harsh in colour at some moments, but that might possibly be corrected by a modification of the lighting. The principals, Mme. Vera Nemtchinova, M. Woizikovsky, and M. Slavinsky (Shepherdess, Shepherd, and Marquis), distinguished themselves by the precision of their dancing. Mme. Tchernicheva and M. Dolin, as Aphrodite and Hymen, had little to do but look beautiful, and their one short dance made one wish for more. The *ensemble* of the *corps de ballet* was not up to the company's standard, and there were many muddled moments in what should have been beautiful movements. The orchestra was even less precise.

Daily Mail
2.12.1924

A DAINTY IDYLL.

NEW LOUIS XIV. BALLET BY RUSSIAN DANCERS.

What a dainty little artificial idyll it, "The Faithful Shepherdess," the Russian Ballet's new piece, produced last night at the London Coliseum, is the lightest of trifles. If the matter had fallen into duller hands nothing at all would have been made of it—it would have crumbled or melted into thin air.

It is an elegant pastoral of the *grand siècle*, with a Louis XIV. marquis claiming his Droit de Seigneur over a village maiden. Dismay of the village swain—virtuous decision on the maiden's part—and final triumph of true love with mythological assistance (Venus and Hymen, two of the prettiest figures of animated porcelain).

The theme is trite, but it has this time fallen into the cleverest of hands. The ballet is made by a succession of happy little touches. Everyone has sought to do what would have been pleasing to the taste of a Saint-Simon, and—what is more—with a perfect knowledge of what Saint-Simon's taste would have been.

GIFTS TO TEMPT.

The prettiest thing is the procession of the marquis's servants bearing gifts to tempt the simple maid—mirrors and caskets and exotic fruits borne aloft by bedizened Negroes—and this is counteracted by the villagers' rival procession with humble offerings of village flowers and fruits.

The music, Minuet, Musette, and Forlane, is by Montéclair—not exactly important music, but blest with the unfailing style of the age of elegance. Only the Coliseum orchestra, too used to the music of inelegance, failed at this first performance to give it with a sure enough precision.

The Faithful Shepherdess was Mlle. Nemtchinova, and no wonder the Wicked Marquis (M. Slavinsky) thought her easily the equal of the grand ladies about him. M. Woizikovsky was the Dismayed Swain, and Mlle. Tchernicheva and M. Dolin figured in the visions of the mythological porcelain at the end.

R. C.

Date Dec 3rd 1924

THE PASSING OF PUCCINI— HIS GREATEST OPERA.

IT is to be regretted that Puccini could not stay to finish his opera "Turandot," on which he was working when called away, for his latest works have shown no failing of imagination or invention, but a maturity of expression, and especially the development of a fine critical faculty; also, as in "Gianni Schicchi," a sense of humour rare in Italian composers. Puccini, who was born Dec. 23, 1858, was greatly favoured by circumstances. His musical gifts were early perceived, and he was able in later years to study with Bazzini and Ponchielli. His first opera, "La Villa," produced at the Teatro Dal Verme, Milan, in May, 1884, was a success, and put him firmly on the road in which he was to obtain so much fame. "Manon Lescaut," produced at the Regio Theatre, Turin, in 1893, was also a pronounced success, and so was "La Bohème," brought out three years later at the same theatre.

His first serious reverse came with "Madame Butterfly," which, on its production at La Scala in 1904, was so jeered by the audience that Puccini took away the score the same night and set to work on its revision. This was submitted some three months later, and to-day "Madame Butterfly" may be said to be the most frequently performed modern opera. Although the work has acquired such exceptional popularity, it is probable that time will show that Puccini's greatest achievement is "La Tosca," first produced at the Costanzi Theatre, Jan. 14, 1900. Familiarity with the score of this opera reveals how truly the music was inspired by an artistic keenness of perception approaching intuition of the character of each situation, the very essence of which the music expresses. It would have been easy for an Italian to exaggerate the melodramatic situations, but Puccini's music never exaggerates and always impresses. If the value of a composer is what posterity accepts, then, methinks, assuredly Puccini did not live in vain.

* * *

CAPTIVATING DANCES.

"The Faithful Shepherdess," produced for the first time in England at the Coliseum by Mr. Diaghileff on Tuesday, is an attractive and interesting example of the style of ballet he has introduced to us. It is greatly indebted to the vivacity and grace of the music arranged and orchestrated by Mr. H. Casadesus, an authority on old French Music, who has utilised much of the brightest and most effective pieces composed by Michel Pignolet de Montéclair who lived from 1666 to 1737. Montéclair was a double bass player at the Paris Opera for thirty years, was also teacher of the violin, and composed much genial music for the stage. The opening of the naive little story has been made that of the music, which results in delightful congruity between what is seen and that which is heard.

* * *

The name-part was personated with considerable charm by Miss Vera Nemtchinova, who danced with grace and significance various numbers with Mr. Léon Woizikovski, the Shepherdess's lover, who showed due anxiety at the wooing of the Shepherdess by the wicked Marquis, personified by Mr. Theodore Slavinsky. An effective climax was made by the appearance of Aphrodite and Hymen, always useful in heart affections, respectively embodied on this occasion by Mme. Lubov Tchernicheva and Mr. Anton Dolin in the surprising garments according to the traditions of the eighteenth century. The dresses formed a delightfully subdued colour scheme, but there was incongruity

Culling from Daily Mail
Dated 9.12.
Address Fleet St 1924

"THE FAITHFUL SHEPHERDESS."—A delightful "Daily Mail" picture taken by the ordinary stage lighting, during the performance of "The Faithful Shepherdess" by the Diaghilev Ballet at the London Coliseum last night.

ATED NEWSPAPERS, LTD., at Carmelite House, Carmelite-street, E.C. 4, and "Daily Mail" Buildings, Manchester, Tuesday, Dece

"PRINCE IGOR."—Mme Nijinska dancing in "Prince Igor," the ballet founded on the old Russian saga of "The Tale of the Armament of Igor," given by the Diaghilev Russian Ballet at the London Coliseum yesterday afternoon. The photograph was taken during the performance by the ordinary stage lighting. [Daily Mail.

D NEWSPAPERS, LTD., at Carmelite House, Carmelite-street, E.C. 4, and "Daily Mail" Buildings, Manchester, Friday, December 12, 1924.

London

1924

45.

67

Times
11-12 1924

THE RUSSIAN BALLET.

POLOVTSI DANCES FROM "PRINCE IGOR."

The Polovtsi dances from Borodin's opera *Prince Igor*, one of the works with which the Diaghileff Ballet first took London by storm, were revived at the Coliseum on Tuesday, and were greeted with a storm of applause as enthusiastic as that of ten years or more ago. Here we have no fairy tale or allegory, no rapidly changing sequence of vivid pictures, no miming of action or interplay of sentiment with grotesque imagination. The whole thing depends on the exuberant energy and sinuous grace of the dance, and Borodin has written dance music, which gives scope to the dancers to display their powers to the full.

The Diaghileff troupe is as fully alive to its opportunities as ever, though the orchestra of the Coliseum is not altogether up to the standard either of the dancers' technique or of the rhythmic demands of the music. M. Flament can urge his players to emphasis and energy, but has not yet made their playing elastic or subtle. Moreover, there were some unexpected sounds in the march which was used as the overture. M. Roerich's camp scene, before which the Polovtsi people display their primitive dances is still the same, and much of the choreography is that devised by M. Fokine for the original production. But Mme. Nijinska has remodelled the opening dances for the women, and someone has introduced new ideas as to their costumes. One wondered what these women with their seductive undulating movements and their liberal display of bare limbs were supposed to be—surely not the wives and daughters of a hardy warlike race! They seemed to have strayed out of *Sheherazade* and to be quite foreign to their surroundings.

ng from Westminster Gor
Dated 30-11 1924
ress Fleet St

REVERIE IN DANCE.

RUSSIAN BALLET AT ITS BEST.

"Les Sylphides," revived by the Diaghileff Ballet at the Coliseum last night, is one of those charming masterpieces of inconsequence which the Russians alone seem able to do with just the right touch of genius.

"A romantic reverie" is the official description of the ballet, which is made up of seven dances to music by Chopin, but it might be called almost anything. It is nothing but half an hour of joyous, light-hearted dancing, with the corps de ballet floating over the stage like gossamer or thistledown.

Wilzak, Nemtchinova, Tchernicheva, and La Nijinska have "parts," if so heavy a term can be applied to such faery-like conditions, but in "Les Sylphides" it is the ensemble that provides the greatest joy, and it is only just to say that the dancers make good the title of the ballet.

EVENING NEWS
Fleet Street, E.C.
Dec. 30 19
1924

MORE WONDERS AT THE RUSSIAN BALLET.

ENTHUSIASM OVER "LES SYLPHIDES."

SIX CURTAIN CALLS.

If "Les Sylphides" is the most severely classical of the presentations of the Diaghileff Russian Ballet during its now waning London season, it is also the most completely satisfying.

It was good to hear, at the Coliseum last night, the way in which a London audience, now instructed in matters of ballet, rose to the loveliness of the All-White "reverie" to the music of Chopin.

Before great yew hedges of an old-world garden scene a score of gossamer white figures group and re-group themselves in half-darkness: the stage picture in itself is a poetic delight.

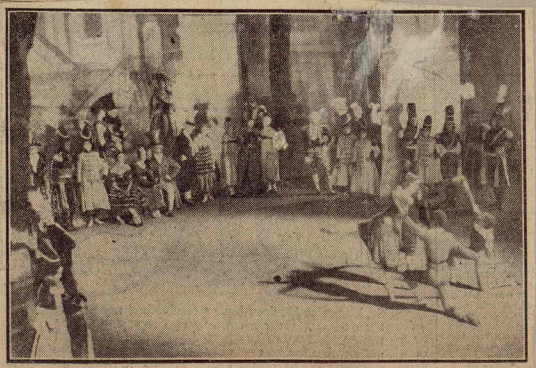
Co-operation, which sometimes means leading *danseuses* in the "chorus," is part of the charm of the Diaghileff Ballet. The principals in "The Sylphides" exhibit what is technically the best dancing of a repertory full of technical brilliances.

Valse Charm.

There is a valse by Nemtchinova, a mazurka of the versatile Nijinska, and (what one must confess had the happiest charm of all) a prelude danced delightfully by Tchernicheva.

The final valse of all these with Anatole Wilzak (whose dancing, a little too showy, is nevertheless undeniably amazing in its skill) was wwhat brought the house about the ears of the company, so that there were at least six curtain calls after it that would not be denied.

The Daily Mail NOVEMBER 20, 1924.



THE DIAGHILEV BALLET.—A scene from Cimarosiana given by the Diaghilev Ballet at the London Coliseum yesterday. It was taken during the performance. [Daily Mail.

Grouppe a droite — „pas de quatre" par La Nijinska (Nikitina, Devalois, Tcherkas, Lifar)

THE REFEREE
Bridewell Place, E.C.
4-1-1925 1925

There is no ballet in the repertoire of Serge Diaghileff's Russian Dancers at the Coliseum which becomes them so well as the "romantic reverie" to Chopin's delightful music, entitled

"Les Sylphides."

There may be others in which picturesque dresses, scenery, and choreography play a larger part, but in "Les Sylphides" we get the real ballet dancing at which the Diaghileff company is so collectively pre-eminent. In the Valse of Vera Nemtchinova and Anatole Wilzak and the Mazurka of La Nijinska grace and technique are perfectly blended, while throughout the ballet the work of the coryphées always closely approaches that of the principal dancers. The revival of "Les Sylphides" last Monday was accorded a characteristically rapturous reception, and it should be noted that this ballet will be repeated this week (the last of the season) at to-morrow's matinée and on Friday afternoon. This weeks "special" is "The Three-Cornered Hat," which will be presented to-morrow evening, on Tuesday afternoon, and on Wednesday evening.

46.

Star
Dec 9 1924

"CHILDREN'S TALES."

Russian Ballet Revival At The Coliseum.

The Russian Ballet at the Coliseum revived an old favourite, "Children's Tales," last night. This is among the best of the ballets for delicious colour blending. The rope of gaily dressed dancers at the Dragon's funeral is one of the pictures by which we shall always remember the Russian Ballet. The individual dancing, too, gives a rare variety of styles, from the classic of the Swan Princess (Lubov Tchernicheva), the grotesque of Leon Woizikovsky's prelude dance, the bizarre of Kikimora (La Nijinska), and the romantic of the dragon slayer (Anatol Wilzak) to the strangely uncomfortable sinister of the devils in the wood. We rehear Liadoff's music with a distinct increase of pleasure.

Yet there was something sadly missing last night. The top seemed off the champagne. We did not get the old thrill of excitement. It can only be attributed to a lack of perfect harmony between orchestra and company, or to the too-near position of the stalls in relation to the ballet. The greatest enthusiasm came from the seats farthest away.

To-night the Polootsian Dances from "Prince Igor" are being revived.

DAILY TELEGRAPH
Fleet
16-12-1924

COLISEUM. 16.12

A delighted audience witnessed the revival of "Aurora's Wedding" by the Diaghileff Ballet at the Coliseum last night. Only in a very free sense can this gorgeous and flamboyant concoction be regarded as a "classical ballet," for Marius Petipa's story is as nebulous as can be; Leon Bakst's scenery is—Bakst's; and not the most ardent Tchaikovskian could describe the music other than a pot-pourri of romantic tit-bits. Furthermore, the choreography of "The Marquesses," "The Three Ivans," and the variations danced by the Prince Charming—which were amongst the most striking details—was actually the work of the accomplished Nijinska, so that both Petipa and Tchaikovsky play only relatively important parts in this wonderful pantomime. As it turns out it is a ballet chiefly of little things, or rather (to put it otherwise) of small ensembles. Dances of one, two, three, four, up to seven persons keep the thing moving up to that final whirlwind of a mazurka in which the whole corps-de-ballet takes part. But what details! Last night Vera Savina and Anton Dolin captured the house by their dancing in the Blue Bird episode, which episode had several and varied repetitions, while there was a wild outburst of applause for the dancing of the Three Ivans, the verve of whom beggars description. But each of the incidents had its special fascination, and one cannot say that the Dance of the Duchesses was more engaging than the Dance of the Marquesses or that Florestan and his Two Sisters outdanced the Porcelain Princesses. The curtain had to be raised and raised again many times at the close before the audience had tired of cheering.

Before the ballet there is the usual variety entertainment, in which the bright particular stars this week are Milton Hayes and Yvonne Arnaud, the latter with her gay little playlet, "You can't beat them."

SUNDAY EXPRESS
Date 14-12-1924

"Children's Tales."

The Diaghileff Ballet are on safer ground with the more familiar items in their repertoire. "Children's Tales," added to their entertainment at the Coliseum last week, and though the orchestra had a sad and not quite successful struggle with the music (which really isn't very formidable), it was far more enjoyable than the disappointing ultra-modernity of "Le Train Bleu."

That opening incident in "Children's Tales" has something unaccountably terrifying about it, however, and a child near me was howling before you could say "Diaghileff." But she cheered up when that preposterous wooden horse came on, and in the wild final dance was shouting with glee.

It is a real masterpiece, this ballet, second only to "La Boutique Fantasque" in artistic value.

DAILY TELEGRAPH
Fleet Street.
9-12-1924

COLISEUM.

Those bizarre and fascinating tableaux which Leonide Massine has entitled "Children's Tales" once more held a crowded Coliseum in thrall last night. Nothing in the repertory of the Diaghileff Ballet is madder and merrier than the revels which bring those fantastic story-book episodes to a close, and the curtain had to be raised again many times before La Nijinska, Leon Woizikovsky, Theodore Slavinsky (who played the conspicuous and difficult rôle of the Cat), Tchernicheva, and the rest of the accomplished band were permitted to depart. And Liadoff's music—how infectious it all is! Before the curtain rises on the first scene the atmosphere of nursery-tale fantasy is established at once by the jolly prelude orchestrated by Arnold Bax, while the everyday world is completely put out of mind by the unreal décor of Larionoff and the bewildering beauty and cacophony of the costumes. Time, indeed, is a purely metaphysical abstraction from the moment that street vendor appears until the last riotous dance is over.

THE STAGE
York Stree
8-12-1924

THE LONDON COLISEUM.

The Diaghileff Ballet go from success to success at the Coliseum, and this week's presentation of "Aurora's Wedding" is certainly the best thing they have given us during the present season. Full advantage is taken of the expansive stage of the Coliseum, and Leon Bakst scenery and a multitude of picturesque costumes combine in providing a scene of much beauty. The ballet is by Marius Petipa, with choreography of three important items by Las Nijinska, and consists of some striking work by the corps de ballet, and a variety of smaller dances by two, three, or more principals. It goes without saying that all the work reaches a high level of excellence, and Monday's house rose at the performances of "The Blue Bird," by Vera Savina and Anton Dolin; "The Three Ivans," a remarkable display of agility by Leon Woizikovsky, Slavinsky, and Kornetsky; and the graceful and accomplished dancing of Vera Nemtchinova and Anatole Wilzak in a pas de deux; while Mmes. Nikitina, Decarlos, and M. Ephimov in "Florestan and His Two Sisters," Mlle. Antanova and M. Demansky in "Little Red Riding Hood"; Mmes. Soumarkova and Coxon, and Nicolas Kremneff, and the joyous Mazurka finale were other delightful interpretations that gave great delight. Selections from Tchaikovsky have been admirably selected and arranged for use with "Aurora's Wedding." To-night (Thursday) the company will revive "La Boutique Fantasque," and the Polovtsian Dances from "Prince Igor" and "Children's Tales" are also being played during this week.

1924

RUSSIAN BALLET'S RETURN.

OLD TRIUMPHS TO BE REPEATED.

TWO NEW SPECTACLES.

Londoners feel they have a grievance against the Russian Ballet. What have they done to deserve the neglect of the last three years?

Ever since the first appearance of the brilliant troupe on the eve of the Coronation in 1911 M. Diaghilev's sylphs and nimble young fauns have had admirers here as keen as any in the world. But they have deserted us since the Tchaikovsky season ("The Sleeping Beauty") of three years ago.

This cruelty is about to be atoned for. The ballet announces its return next week, to the London Coliseum, St. Martin's-lane, W.C.

There have been other Russian Ballets besides Diaghilev's, but all have paled beside his ingenious and dazzling shows.

The ballet announces two new spectacles at its performances on Monday—in the afternoon "Cimarosiana," an 18th-century ballet, and at night a piece of modernism, "Le Train Bleu," with music by Darius Milhaud.

A FAIRY-TALE FANTASIA.

The other pieces which in the seven weeks' season are to be revived recall some of the most sparkling entertainments of the 20th-century theatre. The Russian folk-lore ballet, "Children's Tales," should be noted as the ballet of ballets for children. It ought to be given at Christmas time. It is a fantasia on fairy-tales, dainty and rollicking by turns.

"La Boutique Fantasque" ("The Shop of Queer Toys") is, of all the Diaghilev ballets, the most brilliantly jolly. The music is by Rossini. It sent Londoners wild with joy in the ballet's Alhambra season in 1919. Another of the triumphs of that year, the Spanish ballet, "The Three-Cornered Hat" (Manuel de Falla), is to be revived, and this is as well, for the company would otherwise have received black looks.

Two of the pieces take us back to the 1911 season. These are the Chopin ballet, "Les Sylphides," and the wild Tatar dances from Borodin's "Prince Igor." Both pieces have been performed countless times in London, but not once too often, for each in its very different way is poetry in motion.

THE TIMES
Printing House Square, E.C.
16-12-1924

"AURORA'S WEDDING."

RUSSIAN BALLET AT THE COLISEUM.

The Diaghileff Ballet at the Coliseum have reverted, for the first addition to their repertory in the present week, to the classical style of Petipa. The new ballet, called *Aurora's Wedding*, is the last act of Tchaikovsky's *Sleeping Princess*, which was seen at the Alhambra when the company last visited London. The scenery by Bakst and the gorgeous, but rather too *panachés*, dresses by Benois and Goncharova remain as before. Some modern choregraphy by Mme. Nijinska intrudes among the scene tin-pannings of Petipa not always with success, though the dance of the three Ivans, in which M. Woizikovsky distinguished himself, was one of the best things in the performance.

The standard of dancing among the principals of the company is a very high one, and the *corps de ballet* did much better than in any of the previous productions this season. Among the many distinguished solo-dances mention must be made of Mme. Sokolova's *pas seul*—she was the second of the soloists at the beginning of the ballet—which was rightly received with specially warm applause.

The part of the Princess Aurora was danced by Mme. Nemtchinova in a way that decidedly places her high in the company's long roll of dancers in this style. There was a grace and perfection of movement throughout her duet with M. Wilzak such as one rarely sees. One only wishes that it were possible to include the orchestra in this praise of a most enjoyable performance, but its playing was again deplorable. There was great enthusiasm among the audience throughout the ballet and at the end.

69

LARIONOV

PAR WALDEMAR GEORGE

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS

Waldemar George — LARIONOV

Michel Larionov occupe-t-il dans l'art du xxe siècle la place capitale qui lui revient de droit ? C'est un des artistes les plus exceptionnels et les plus authentiques de sa génération. Son œuvre appartient aussi bien à l'école de Moscou qu'à l'école de Paris, ou plutôt, à la peinture mondiale. Il est européen et russe. Si son directeur de conscience est Cézanne, il se réfère d'autre part aux sources-mères de la mythologie rurale des peuples slaves et au culte tellurien.

Les deux pôles de Michel Larionov sont le rayonnisme, construction picturale d'une rigueur quasi-mathématique et le primitivisme qui est, avant tout, une plongée concertée au cœur même des ténèbres. Ces deux pôles sont ceux du génie russe, raffiné et barbare, dans l'acception la plus haute de ce mot, dialectique et mystique, attaché aux valeurs permanentes d'une civilisation et révolutionnaire.

Ils révèlent la richesse de son génie plastique. Ils en révèlent aussi la dualité. En effet dans l'art de Larionov les simples réflexes et une force instinctive coexistent avec l'esprit critique et l'esprit de recherche, l'esprit de découverte et l'esprit d'examen.

Les calculs de probabilité auxquels se livre Larionov n'excluent ni l'innocence, qu'il conquiert de haute lutte, ni la dérision, ni le sens du grotesque. Son sentiment de la nature égale celui de certains maîtres de la langue russe, prosateurs et poètes. On a parlé (et nous avons parlé) de son impressionnisme. Appliqué aux tableaux de Larionov, le terme paraît impropre. Le peintre des *Baigneuses à la chèvre* et de *la Cour de ferme* utilise la facture des Français à des fins personnelles. Il élabore un univers nouveau et une poésie de la terre qui s'oppose à celle d'Alfred Sisley. Son paganisme et son zoomorphisme sont totalement étrangers à Monet. Ses animaux domestiques sont les dieux tutélaires des hameaux.

Larionov se recueille devant les arbres centenaires qui veillent sur la radieuse campagne bessarabienne. Ses fleurs et ses fruits mûrs sont des offrandes qu'une main dévote dépose aux pieds d'un vieil autel dédié à Déméter. Ses soleils sont des astres qui s'animent et un fluide mystérieux.

Larionov apporte à l'art moderne ce pur élan vital qui paraît faire défaut aux créations des peuples sophistiqués de formation urbaine. Sa puissance élémentaire surprend. Son envergure étonne. Mais Larionov n'est pas un bon sauvage. Il mène de front son œuvre de visionnaire apparemment naïf et son œuvre de géomètre sensible, qui jette les bases de la peinture abstraite. Son art est une étrange synthèse des antithèses.

Waldemar George — LARIONOV

L'étude riche de documents inédits et de vues nouvelles de Waldemar George retrace un portrait singulièrement vivant du peintre Larionov. Ce livre de grande format (25 x 34 cm), relié pleine toile verte, sous jaquette en couleurs, glacée, présente 38 magnifiques hors-texte en couleurs, 36 planches en noir et de nombreux dessins dans le texte, dont plusieurs en pleine page. Il constitue la première importante monographie consacrée à Larionov.
Une biographie très complète retrace, année après année, les étapes de la vie de l'artiste, et un essai de catalogue l'évolution de son œuvre, depuis son époque impressionniste jusqu'à la création du rayonnisme.

Il a été tiré 50 exemplaires, tous numérotés et justifiés comme suit:

21 exemplaires, numérotés de 1 à 21, présentés sous étui de luxe, accompagnés d'un dessin original, signé par l'artiste.

29 exemplaires, numérotés de 22 à 50, présentés sous étui de luxe, accompagnés de deux gouaches, reproduites au pochoir, sur papier des originaux, signées par l'artiste.

LA MONOGRAPHIE «LARIONOV» EST EN VENTE AUX CONDITIONS SUIVANTES:

un des 21 exemplaires, numérotés de 1 à 21	Fr. 2200.—
un des 29 exemplaires, numérotés de 22 à 50	Fr. 900.—
un des exemplaires non numérotés	Fr. 81.—

LA BIBLIOTHÈQUE DES ARTS, PARIS
3, PLACE DE L'ODÉON TÉLÉPHONE: MED. 18-18.