

## LA MUSIQUE DE DANSE EN ALLEMAGNE

On sait que la danse moderne, dans son évolution récente, s'est engagée en Allemagne, dans des voies entièrement différentes de celles qui ont été suivies dans les pays latins et anglo-saxons<sup>1</sup>. Un des phénomènes typiques de cette nouvelle danse allemande a été de changer radicalement les rapports entre la musique et la danse. Aujourd'hui, on constate de nouveau une forte réaction dans la danse allemande, et on peut dire que l'époque de la nouvelle danse est en quelque sorte achevée. En donnant plus loin un aperçu sur le développement de la musique suivant l'évolution de la danse allemande, je note qu'il s'agit de considérations sur des événements qui appartiennent déjà à l'histoire et qu'ils sont étudiés du point de vue d'un critique qui a vécu cette époque, tantôt dans le camp des partisans, tantôt dans l'opposition.

La nouvelle danse allemande est sciemment antimusicale. Elle nie catégoriquement la subordination à la musique, voire même tout lien intime avec celle-ci. Elle souligne non seulement l'indépendance de la danse avec toute idée littéraire, mais réclame aussi l'émancipation de la danse par rapport à la musique, avec la même obstination.

Théoriquement on a beaucoup étudié le problème de la danse sans musique, c'est-à-dire d'une danse qui n'a aucun accompagnement acoustique, et cette danse, dite absolue, a été proclamée presque unanimement comme l'idéal à atteindre. Mais cette conception est purement

théorique. Pratiquement l'aspect des choses change. Je dirai que la danse sans musique a échoué. Le spectateur pouvait à la rigueur se passer de musique dans un spectacle chorégraphique, mais il ne pouvait pas s'habituer au silence. Les oreilles refusaient de faire la grève. Elles entendaient les grincements du plancher, le bourdonnement des projecteurs, le craquement des sièges, les toussotements des spectateurs, la respiration des danseurs. Et comme l'absence de musique n'apportait aucune distraction, ces petits bruits sans nombre se percevaient encore plus fortement. Ils créèrent brusquement un accom-

pannement et leur autonomie désordonnée formait un contrepoint entraînant trop souvent ces danses dans le domaine du ridicule.

Donc, la danse sans musique devenait impossible. Mais comme on avait posé comme thèse que la danse doit être indépendante de la musique ou que celle-ci doit être, au moins, subordonnée à la danse, il devint nécessaire de créer une musique toute nouvelle, conforme aux exigences de la danse, si l'on ne voulait pas se contenter de jouer, comme autrefois au cinéma muet, une musique quelconque pour une scène quelconque.

Mais on ne put se contenter de distraire l'oreille de n'importe quelle manière, bien que cette solution fût possible en soi, car on courait le danger d'influencer la danse par la musique, dont le rythme et le dynamisme étaient entièrement différents. On abandonna, sans en convenir, une partie de



Ecole Günther (Photo A. Gulliland).

1. Cf. *Danse et Musique*, par Lionel Landry, n° 3, page 120.



Le groupe de Mary Wigman (Photo Ch. Rudolph).

la théorie en exigeant une musique, dont la structure, par ses éléments formels, rythmiques et dynamiques, devait suivre de très près une danse donnée.

Le processus chronologique, lors de la création, est important. On n'écrit pas d'abord une musique pouvant servir à une ou plusieurs interprétations chorégraphiques, mais la danse est conçue en premier lieu et la musique d'accompagnement est composée ensuite. Dans la pratique, le compositeur est en général présent lorsque le danseur travaille sa danse et, de la collaboration simultanée, naissent la danse et la musique.

Ce procédé de travail, assurément très satisfaisant pour le danseur, exige que le compositeur soit au courant des lois de la danse, qu'il ait une capacité d'intuition (*Einfühlungsvermögen*) particulièrement développée et qu'il sacrifie beaucoup de temps à une tâche qui reste, au fond, très ingrate. Car ces compositions, qui ont été élaborées ainsi pour une danse, sont destinées, par leur conception même, à cette seule et même danse, et celle-ci de son côté est liée à l'exécution par une danseuse ou une troupe déterminées. Les possibilités d'exécution, l'utilisation du travail musical sont extrêmement limitées pour le musicien.

Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant que l'on ne trouve guère de compositeurs connus qui s'occupent de cette sorte de travail. C'est un fait qu'on ne trouve pour ainsi dire jamais dans les programmes des danseurs ou danseuses allemands des musiciens ayant quelque renommée dans le domaine de la musique pure.

La différence entre la musique de danse allemande et française est frappante. En France, presque tous les compositeurs en renom se sont exercés à écrire de la musique de ballet. Et même les plus éclatantes victoires dans la musique

pure ont été obtenues par des partitions spécialement composées pour des ballets. Les points culminants dans l'œuvre d'un Strawinsky, Milhaud, Prokofieff ou Poulenc se trouvent dans les partitions de ballet. Par contre en Allemagne, Schönberg, Weill et Berg n'ont pas écrit un seul ballet ou une œuvre destinée à la danse ; Krenek et Hindemith ne se sont occupés de la danse qu'à leurs débuts. Mais dans leur œuvre, ces compositions n'ont aucune importance. Si des musiciens tels que Bela Bartok, Egon Wellesz, Wilhelm Grosz, Paul von Klenau, Karol Rathaus, Erwin Schulhoff et d'autres encore ont écrit des ballets, ce ne sont que des ballets dans le style ancien, c'est-à-dire qu'il s'agit d'œuvres

composées d'après un sujet littéraire ou auxquelles la chorégraphie ne vient s'ajouter que plus tard. Ces œuvres se situent en dehors de l'évolution de la danse allemande. On les range, en Allemagne, dans la catégorie de la « danse scénique », qui se place, selon la hiérarchie en vigueur, un degré au-dessous de la « danse absolue ». En tout cas, il est caractéristique que la musique et la danse ont suivi, à vrai dire, une évolution parallèle, bien qu'elles ne se soient jamais faites en commun : les danseurs se tenant strictement à l'écart des musiciens et vice-versa. Rudolf von Laban et Mary Wigman n'ont jamais interprété un ballet composé par un des musiciens mentionnés plus haut. Pour leurs danses ou pantomimes, ils ont préféré se faire écrire une partition par leurs collaborateurs musicaux.

Au point de vue musical, cette musique offre très peu d'intérêt. Mais elle donne d'autant plus de possibilités au danseur : elle lui permet de déployer librement sa personnalité de chorégraphe, en épousant son rythme individuel, sa technique et ses conceptions particulières. Le danseur, s'accordant parfaitement avec une musique qui a été écrite spécialement pour lui, peut manifester sa personnalité tout autrement que lorsqu'il doit se conformer à un schéma existant et fixe. Ainsi un genre de musique tout nouveau a vu le jour en Allemagne, une « musique de circonstance » (*Gebrauchsmusik*) dans le meilleur sens du mot. Cette musique ne prétend pas avoir une valeur absolue (*Eigenwert*), elle ne veut être considérée qu'en rapport avec la danse pour laquelle elle a été créée et c'est seulement l'exécution simultanée de la danse et de la musique qui lui confère une valeur artistique.

On comprend pourquoi toute cette musique est restée à l'état de manuscrit. Elle est éphémère comme la danse

pour laquelle elle a été composée. Mais les compositeurs qui se sont mis au service de la danse avec le plus grand dévouement méritent d'être connus. La musique pour les grands ensembles de Mary Wigman et la plupart de ses danses est due à Will Götze. Plus tard, Hanns Hasting a continué le travail suivant la ligne tracée par son prédécesseur, en composant la musique pour les derniers cycles de danse de Mary Wigman et les spectacles qu'elle a donnés avec son groupe. Harold Kreutzberg travailla avec Friedrich Wilkens, Palucca avec Herbert Trantow. Ces deux compositeurs sont du reste connus pour leurs œuvres de musique pure. Kurt Jooss, dans ses œuvres importantes, s'appuie sur la collaboration de Fritz A. Cohen.

L'évolution de la nouvelle danse allemande ayant eu lieu principalement en dehors des théâtres subventionnés, les moyens financiers furent a priori assez réduits. C'est la raison principale pour laquelle l'accompagnement musical se réduisait le plus souvent à un piano et quelques rares instruments. Mais la danse put tirer de grands avantages de cette indigence. On forma les « orchestres de percussion » (Geräuschorchester), composés principalement d'instruments à percussion, tels que gongs, tambours, tam-tams, tambourins, etc. Cette distribution garantit ipso facto une prédominance des éléments rythmiques, et, de plus, ces instruments peuvent être joués par des danseurs. La fusion intime entre la danse et la musique d'accompagnement est donc rendue possible. Il y a une grande distance parcourue entre les débuts de la musique de percussion jusqu'aux partitions raffinées des « orchestres de timbres » (Klangorchester) d'une Mary Wigman, du groupe d'Heller-Laxenburg ou de l'orchestre parfait du groupe de Dorothee Günther, de Munich. Il est facile d'établir des parallèles avec l'exotisme. La musique souligne ici nettement le retour de la danse allemande aux formes primitives.

Alfred SCHLEE.

---

## AVIS IMPORTANT

### L'Organisation des A. I. D.

*La Bibliothèque des A. I. D. réunit tous les ouvrages traitant de la Danse, de ses différentes formes, de ses disciplines et de ses rapports avec les autres arts. Elle constitue ainsi un centre spécialisé aussi utile aux chercheurs, écrivains ou érudits, qu'aux danseurs et chorégraphes qui s'intéressent à leur art et cherchent à lui ouvrir des voies nouvelles, ou à recourir aux enseignements des voies anciennes.*

*Un catalogue sur fiches permet de trouver rapidement l'ouvrage recherché parmi les livres de toutes les époques et en toutes langues que possède la bibliothèque. D'autres fiches permettent de connaître instantanément si un ouvrage quelconque sur la*

*danse existe dans une bibliothèque soit française, soit étrangère.*

*Tous les services de la bibliothèque sont gratuits, et celle-ci est ouverte tous les jours de dix heures à midi et de deux heures à cinq heures, sauf les samedis après-midi, les dimanches et les fêtes.*

*Une section spéciale de la Bibliothèque est consacrée à la musique et renferme un nombre très étendu de partitions complètes, d'arrangements et de morceaux séparés. Les Danseurs et Chorégraphes pourront y puiser le thème musical des réalisations qu'ils projettent. Le rapide examen d'un fichier leur permettra de connaître au préalable, le genre de chacun de ces ouvrages ainsi que sa durée.*

*La Bibliothèque musicale est gratuite au même titre que tous les services des A. I. D. Les heures d'ouverture sont les mêmes que celles de la bibliothèque proprement dite.*

*Les A. I. D. possèdent dans leurs collections une grande quantité de gravures et d'estampes de toutes les époques et de toutes provenances, certaines d'entre elles sont rarissimes. Elles sont classées dans des meubles spéciaux suivant leur genre et constituent une documentation exceptionnelle pour ceux qui veulent connaître plus particulièrement certaines figures de danse, le style d'un costume, etc...*

*Un fichier ingénieux permet de faire les recherches dans un minimum de temps.*

*Les A. I. D. possèdent des Archives proprement dites, qui renferment dans les fichiers toute la documentation ayant trait soit aux artistes soit aux groupements constitués : affiches, programmes, photos, biographies, etc... Les photographies ont été classées dans des cartonniers à part. Cette documentation permet de retrouver les principaux rôles créés ou interprétés par les Artistes, les costumes qu'ils portaient à l'époque, etc..., ou de reconstituer les productions des groupements et des chorégraphes, ballets, divertissements.*

*Plus de 2.000 coupures de presse en toutes langues sont reçues tous les mois aux A. I. D. : comptes rendus de récitals, articles spécialisés etc... Elles peuvent être consultées très facilement. La carrière d'un ou de plusieurs artistes, la composition ou l'évolution de groupes ou de corps de ballets peuvent, de cette façon, être suivies au jour le jour.*