

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE :

L'ÉVOLUTION DU JAZZ-BAND ET LA MUSIQUE DES NÈGRES D'AMÉRIQUE DU NORD
NOTRE COUVERTURE :

Origines de l'rythme
Le « Salon de la Musique » à la Foire de Paris

LES THÉÂTRES :
Théâtre des Variétés : *Giboulette*.
Théâtre-Lyrique : *Le Djorghi* ; *Souper de Noël*.

LA QUINZAINE LYRIQUE :
Académie Nationale : *Hérodiade*.
Opéra-Comique : *Aphrodite*.
Opéra : *PADMAVATI*.

LES CONCERTS :
Société des Concerts du Conservatoire
Concerts-Pasteloup

Société Nationale ; S. M. I., Œuvres de M. Ph. Gaubert ; Conférences-concerts ; Œuvres de M. Maurice Imbert ; Nouveaux-Concerts ; Au Lyceum ; Les Mardis de la Musique ; Schola Cantorum ; The Paris Musical Society ; Musique Moderne ; Musique de Chambre ; Musique classique et moderne ; Concerts-Touche ; U. F. P. C. ; Travail aux Champs ; Concert du Génie ; Estampes japonaises ; Quatrième Vocal Français ; Mmes Roulland, Gabrié, et Boucheril ; Mmes Soulaige, de Samplany ; M. G. Simon ; Mlles Euzenat, Ringworth et M. G. Lefeuve ; MM. E.

DAHUS MILHAUD

GEORGES JOANNY

EDOUARD DASTÈRE

CH. TENROC

CH. TENROC

L.-CH. BATAILLE

A. DANIELOU

PERRIE LENOIR

Ysaye et Y. Nal ; Mme Marya Freund et M. Horszowski ; Mme Marguerite Hubert, Mlle A. de Paris ; Mlle de Villiers-Saintard, M. Guillaume ; MM. Ed. Parade et A. Asselin ; Mme S. Schneecogit et M. A. Lévy ; Mlle D. Sternberg et J. Vauguets ; Mmes M. Lehaque et Marty-Zepelius ; MM. Ralph Lawton et R. de Wariick ; M. G. Enesco ; M. Ithuri ; Concerts-Pleyel ; M. G. Bosokoff ; Mme Lucy Vulliamin ; Mme Nelly Marjot ; MM. Nazy de Stocklin ; Mme Kelly-Deiorne ; M. V. Gille ; M. N. Orloff ; M. Y. Chardon ; M. Ceto Diaz ; Mlle H. Rouchine ; Mlle Pédelleve ; Mlle D. Molli ; M. J. Dennerly ; Mme C. d'Avril ; M. Rodouski ; Mme Ginesse ; M. E. Pujol ; M. H. Menonoff ; Mlle R. Oriens ; Mme Mary Motinier ; Mlle Namara ; M. S. Weikster ; M. E. Howard-Jones ; Mme A. Derlange.

LES DÉPARTEMENTS :
CONCERTS : Angers, Arcachon, Dijon, Grenoble, Le Havre, Le Puy, Monte-Carlo, Rennes, Thionville, Tours, Vannes.

THÉÂTRES : Monte-Carlo.
L'ÉTRANGER :
Bruxelles, Londres, New-York.

MUSIQUES NOUVELLES A. LIR
ÉCHOS.

BIBLIOGRAPHIE.
POURTRAITS ET ILLUSTRATIONS : Yvonne Gell, Lyse Charny, Geneviève Vix, René Benedetti, Nazy de Stocklin, Renée Neyrac, Yvonne Limon, Léon Jehin, Léonie Lapé, Charles Lagourgue, Jean Soullier, Emma Boynet, Germaine Fillat.

NOS SUPPLÉMENTS MUSICAUX

(Réservés à nos Abonnés)

CLOCHES*, Mélodie de HENRY D'OLLONE

Si l'auteur des Cloches est moins connu dans le monde musical que son frère, M. Max d'Ollone, il n'en est pas moins célèbre dans d'autres domaines. Il n'est autre que le Général d'Ollone, l'explorateur de la Côte d'Ivoire et du Tibet, dont les conférences ont été partout applaudies, ainsi que l'auteur de nombreux ouvrages couronnés par l'Académie Française et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Ses brillantes carrières militaire et littéraire ne lui ont jamais fait oublier que, dès son enfance, comme son frère, M. Max d'Ollone, il s'est adonné à l'étude de la musique et à la composition. Jusqu'à présent il avait tenu secret son bagage musical, pourtant déjà considérable, mais la guerre lui ayant inspiré un grand poème symphonique pour chœurs et orchestre : l'Héroïque, que nous espérons entendre l'an prochain, il s'est décidé à publier quelques-unes de ses œuvres artistiques. La page dont nous offrons aujourd'hui, la première à nos lecteurs, est une mélodie très douce et rêveuse, pour voix de contralto ou de basse, dont M. Henry d'Ollone a écrit lui-même le texte.

LA MER**, Mélodie de G. BOURGOIN

Tramée sur un poème de Briceux, l'œuvre de Mlle G. Bourgoin anime tous les sentiments qu'exprime celui-ci tour à tour avec une chaleur ou un coloris heureusement adéquat. La ligne mélodique est très vocale et l'accompagnement, écrit dans une langue limpide bien que recherchée, en souligne les inflexions avec justesse. Il est avant tout d'essence orchestrale.

POURQUOI**, pour piano, de R. SCHUMANN

Cette œuvre pure et profonde est extraite des Pièces Romantiques. En dépit de sa simplicité apparente, son interprétation exige une technique très sûre et une sensibilité particulièrement aigüe.

L'ÉVOLUTION DU JAZZ BAND

ET

LA MUSIQUE DES NÈGRES D'AMÉRIQUE DU NORD

En 1918, le jazz-band arrive de New-York, et ce sont Gaby Deslys et M. Pileur, au Casino de Paris, qui nous l'amènent. Je ne veux pas rappeler le choc subi, le réveil soudain, cette école de rythme qui nous secoue, ces éléments sonores jusqu'alors jamais groupés et brusquement à notre disposition. L'importance de la syncope dans les rythmes et dans les mélodies, posée sur un fond d'une régularité sourde aussi essentielle que la circulation du sang, que les battements du cœur ou que les pulsations ; la mise au point de la percussion, tous les instruments de batterie, dont la nomenclature figure dans nos traités d'orchestration, simplifiés, groupés et devenant un seul instrument complexe et si complet que lorsque M. Buddy, le « drummer » du Syncopated Orchestra exécute un solo de percussion, nous nous trouvons en face d'un morceau construit, équilibré rythmiquement et d'une incroyable variété d'expression qui provient des timbres des différents instruments de batterie dont il joue à la fois ; la technique instrumentale nouvelle, le piano ayant la sécheresse et la précision d'un tambour et d'un banjo, la résurrection du saxophone, le trombone dont les glissandos deviennent un des moyens d'expression les plus courants et à qui l'on confie les mélodies les plus douces, ainsi qu'à la trompette, les emplois fréquents pour ces deux instruments de la sourdine, du porte-voix, des vibratos de la coulisse ou du piston, des « flatterzunge » ; la clarinette dans l'aigu, avec une violence dans l'attaque, une force dans le son, une technique de glissades et d'oscillations de la note qui déconcerte nos meilleurs instrumentistes ; l'apparition du banjo, plus sec, plus nerveux, plus sonore que la harpe ou les pizzicati de quatuor ; la technique très spéciale du violon grêle et agile, utilisant les vibratos les plus larges, les glissés les moins rapides.

La force du jazz vient de la nouveauté de sa technique dans tous les domaines. Au point de vue rythmique, l'étude des possibilités résultant de l'emploi permanent de la syncope permet l'expression de cette musique avec les moyens les plus simples et sans avoir

recours à une orchestration riche et variée. En 1920-1921, il suffisait d'entendre, au Bar Gaya, rue Duphot, M. Jean Wiener au piano et M. Vance Lowry au saxophone ou au banjo pour s'assimiler la musique de jazz, présentée d'une manière absolument complète, pure et intacte avec le minimum de moyens employés.

Au point de vue de l'orchestration, l'emploi des divers instruments énumérés plus haut et la mise au point de leur technique spéciale ont permis une variété d'expression extraordinaire. Il faut naturellement, pour en juger, se trouver en présence d'un jazz-band sérieux, formé de musiciens solides, qui travaillent ensemble régulièrement comme le font nos bons quatuors à cordes, et en utilisant des orchestrations d'une valeur indiscutable dans le genre de celles de M. Irving Berlin. Il y a eu, et cela a créé bien des erreurs et des malentendus, des jazz-bands médiocres, chez lesquels le dosage des sonorités était insuffisant, la technique instrumentale pauvre et la percussion confiée à des instrumentistes sans goût qui croyaient l'enrichir en y ajoutant de « faux » éléments, tels que les trompes d'auto, les sirènes, les clacksons, etc... et c'est vraiment extraordinaire combien les instruments d'exception sont vite démodés, classés comme une pièce d'archives, même lorsqu'on se trouve en présence du water-whistle par exemple, pourtant d'une jolie sonorité, intermédiaire entre le sifflet et la voix humaine. Mais écoutez un jazz-band sérieux comme celui de M. Billy Arnold ou de M. Paul Whiteman. Rien n'est livré au hasard ; tout est dosé avec un tact parfait, une mesure et un équilibre qui sont ceux d'un musicien qui connaît merveilleusement les possibilités de chaque instrument. Suivez pendant une soirée les Billy Arnold aux Casinos de Cannes ou de Deauville. Tantôt ce sont quatre saxophones, tantôt un violon, une clarinette, une trompette, un trombone, enfin c'est une variété infinie de combinaisons instrumentales qui se mêlent successivement au piano et à la percussion, et qui ont chacune leur sens, leur logique, leur sonorité, leur expression authentiques.

*Publié avec l'autorisation de MM. Maurice Senart, 30, rue du Dragon, Paris.
**Publié avec l'autorisation de MM. Durand et C^e, 4, place de la Madeleine, Paris.

Depuis les premiers jazz entendus ici, l'évolution a été considérable. A cette cataracte sonore a succédé une mise en valeur remarquable des éléments mélodiques : c'est la période des « Blues ». La mélodie dépolluée, soutenue par des dessins rythmiques très nets et très sobres, la percussion à peine sensible, de plus en plus intérieure. Puis cela va des interprétations presque mécaniques et avec l'éclat de l'acier de M. Paul Whiteman, au Palais Royal, à New-York, aux sonorités presque imperceptibles, sensibles et impalpables du jazz de l'hôtel Brunswick de Boston.

Les Américains du Nord ont vraiment trouvé dans le jazz l'expression d'une forme d'art qui, leur est absolument propre et leurs principaux jazz-bands arrivent à une perfection d'exécution qui devrait leur faire partager la célébrité d'associations symphoniques comme nos Concerts du Conservatoire, ou de groupements comme notre Société moderne d'instruments à vent ou le Quatuor Capet, notre quatuor le plus réputé.

Les voici à la tête d'éléments sonores et rythmiques absolument nouveaux et bien à eux, mais comment les utiliser ? Ils ne s'en sont servis jusqu'à présent que dans leurs dansings et la musique écrite pour le jazz-band n'est pas encore sortie des rag-times, fox-trots, shimmys, etc... L'erreur a été d'utiliser, ou les transcrivant pour l'orchestre de jazz et en se servant de leurs éléments mélodiques comme thèmes de danses, des morceaux célèbres, depuis la prière de la Tosca jusqu'à Peer Gynt en passant par le *Berceuse* de Grechaninov. Cette faute de goût est du même ordre que celle qui consistait à mélanger aux instruments de percussion les trompes d'auto, etc... Il faudrait à ces merveilleux orchestres un répertoire de concert. M. Jean Wiéner, dans son concert du 6 décembre 1921, nous a fait entendre, salle des Agriculteurs, le jazz-band de M. Billy Arnold. Il était juste de faire entendre en « concert » ces admirables musiciens, mais il serait juste qu'ils aient en dehors de leur répertoire de danses des morceaux de musique de chambre écrits pour utiliser les combinaisons de leur orchestre. L'influence de ces danses américaines nous a donné ici le rag-time du Paquebot dans *Parade* de M. Erik Salie, ou *Adieu New-York* de M. Georges Auric. Dans ces œuvres, nous avons le portrait d'un rag-time ou d'un fox-trot à travers l'orchestre symphonique. Dans le *Piano Rag Music* de M. Igor Stravinsky, nous avons un morceau de piano qui utilise les éléments rythmiques du rag, mais traités en morceau de concert. M. Jean Wiéner, dans sa *Sonatine Syncopée*, nous offre une œuvre de musique de chambre qui prend sa source dans les éléments les plus variés du jazz, mais traités en forme de Sonate. Ceci est une étape de plus. Il reste à présent à offrir aux jazz-bands des œuvres de musique de chambre instrumentale, des Sonates concertantes écrites pour les instruments qui composent les jazz habituels.

Au point de vue harmonique, étant donné le caractère exclusivement de musique de dancing du répertoire des jazz-bands, l'évolution est plus lente, mais suit la même courbe qu'a suivie l'harmonie contemporaine. Les successions d'accords de septièmes dominantes et de neuvièmes, qui surprenaient tant en 1900, sont à présent couramment employées dans les dernières danses à la mode (dans *Joy*, de MM. Jones et Jimmy Johnson par exemple). Nul doute que dans quelques années, les harmonies polytonales et atonales seront du domaine courant des danses qui succéderont aux shimmys de 1920 : déjà, nous trouvons l'accord parfait majeur et mineur à la fois (comme dans *Kitten on the Keys* de M. Zec Confrey).

Il existe aux Etats-Unis toute une série d'ouvrages techniques sur le jazz, des méthodes de trombone (indiquant les principaux glissandos à employer et les meilleures manières de les utiliser), de saxophone, de clarinette (avec toutes les possibilités techniques nouvelles pour le jazz). Il existe également à New-York une école, The Winn School of Popular Music, qui a publié trois méthodes (*How to play popular music*, *How to play rag-time*, *How to play jazz and blues*), d'un intérêt technique remarquable, dans lesquelles tous les éléments spéciaux de ce genre de musique sont étudiés d'une manière logique et complète. Ces traités sont précieux, non seulement au point de vue de l'étude technique de l'exécution d'un morceau de musique de jazz, mais au point de vue de l'étude des éléments d'improvisation et d'écriture qui donnent à cette musique son caractère particulier, tels que les échappées, les dissonances de passage, les accords brisés, les arpegges, les trilles, les embellissements, les ornements, les variations, les cadences qui s'introduisent *ad libitum* dans

le courant des différentes parties instrumentales, à la condition que la régularité rythmique ne soit pas altérée.

A côté de cette musique mécanisée et aussi précise qu'une machine, grâce à son écriture si nette et à l'exécution d'un ensemble absolument unique qu'obtiennent les orchestres de jazz américains, nous trouvons une musique qui, bien qu'issue de la même source, a évolué d'une manière toute différente, chez les nègres de l'Amerique du Nord. Il faut évidemment rechercher l'origine de la musique de jazz chez les nègres. Le côté primitif africain est resté profondément ancré chez les noirs des Etats-Unis, et c'est là qu'il faut voir la source de cette puissance rythmique formidable, ainsi que celle de ces mélodies si expressives, qui sont douées du lyrisme que seules les races opprimées peuvent produire. Les premiers morceaux de musique nègre publiés sont les *Negro Spirituals*, chants religieux d'esclaves, d'origine populaire très ancienne. Ils ont été recueillis et notés par M. Burleigh. Ces chants ne sont pas d'un sentiment très différent de celui des mélodies qui se retrouvent dans les « Blues » dont la forme est l'œuvre de M. Handy... Ecoutez le *Saint-Louis Blues*, le *Aunt Hagard Children's Blues*. C'est la même tendresse, la même tristesse, la même foi que celles qui animaient les esclaves qui, dans leurs chants, comparaient leur sort à celui des Juifs captifs en Egypte et qui appelaient de toute leur âme un Moïse qui les sauverait (*Go down, Moses!*).

En dehors de leur musique de danse, dont le côté d'improvisation donne une expression et une vie que nous ne trouvons que chez les noirs, ils ont employé le jazz au théâtre d'une manière des plus heureuses ! Il existe des opérettes d'une musicalité délicieuse, comme *Shuffle Along* de MM. Noble Sissle et Eubie Blake ou *Liza* de M. Maceo Pinkard, dans lesquelles les chanteurs, les chœurs, les danseurs sont accompagnés par un orchestre de jazz. Dans *Liza*, l'orchestre se compose d'une flûte, une clarinette, deux trompettes, un trombone, la percussion groupée pour un seul instrumentiste, un piano, un quatuor à cordes (dont l'alto est remplacé par un saxophone) et une contrebasse.

Actuellement, chez les nègres, les éléments ethniques sont restés plus intacts. Si, dans les jazz américains, tout est d'une mise au point parfaite et rien n'est laissé sans étude, chez les noirs, la part de l'improvisation est plus grande, mais quelles ressources musicales formidables et quelle puissance d'imagination ! Il faut avoir pour réaliser cela sans défaut. Au point de vue technique, on trouve chez eux une plus grande aisance : chaque instrument suit sa ligne mélodique propre et improvise en suivant la trame harmonique qui soutient le morceau exécuté. Nous sommes constamment en présence d'un jeu de lignes souvent d'une complexité déconcertante, de l'emploi d'accords parfaits majeurs et mineurs simultanés et de quarts de tons obtenus par un mélange de la technique du glissando et du vibrato (allongement de la coulisse du trombone, forte vibration du piston de la trompette, déplacement imperceptible du doigt sur la corde du violon). Le quart de ton a un caractère uniquement expressif et se rattache à l'harmonie diatonique au même titre que le chromatisme considéré comme notes de passage au milieu d'une gamme diatonique et qui n'a aucun rapport avec le système de quart de ton actuellement à l'étude dans l'Europe centrale et basé sur la multiplication par deux des douze notes de la gamme et se rattachant à l'harmonie atonale.

Nous sortons d'ailleurs chez les nègres du caractère purement de musique « mondaine » que nous trouvons trop uniquement chez les jazz d'Américains. Chez eux, la danse garde un caractère africain et sauvage ; l'insistance et l'intensité des rythmes et des mélodies en font une chose tragique et désespérée. Dans un petit dancing de New-York, comme le Capitol, qui se trouve dans le haut de Lennox Avenue vers la 140^e rue, il n'est pas rare d'entendre une négresse chanter la même mélodie pendant plus d'une heure, mélodie souvent poignante et d'un dessin aussi pur que n'importe quel beau récitatif classique, soutenue par un jazz qui forme un fond de mélodies incessamment renouvelées. Les variations sont telles qu'elles prennent l'ampleur d'une symphonie. Nous voici loin des élégantes danses de Broadway que nous entendons ici à l'hôtel Claridge ! Là, nous touchons à la source même de cette musique, au côté si profondément humain qu'elle est capable d'avoir et qui bouleverse aussi complètement que n'importe quel chef-d'œuvre de la musique universellement reconnu !

DARIUS MILHAUD.

NOTRE COUVERTURE

Yvonne GALL

de l'Opéra et de l'Opéra-Comique

Mlle Yvonne Gall figure actuellement parmi les plus notables cantatrices françaises. Son soprano vigoureux et souple, d'une ampleur égale dans le médium et dans les registres élevés, est assorti d'un timbre particulièrement lumineux dont l'attrait conquiert d'emblée les suffrages.

Sa remarquable création de Scemo, à l'Opéra, a marqué une étape singulièrement décisive dans sa carrière. Mlle Yvonne Gall a su démontrer que le prestige du chant et la virtuosité technique puisée aux meilleures sources ne suffisent point à l'art décoratif et lyrique du théâtre. Dès ce jour, l'artiste était née, ou plutôt avait épanoui ses germes latents. Ses triomphes en Amérique l'ont classée, à côté des plus grands vedettes internationales, au nombre assez restreint des plus brillants et plus complets soprans dramatiques.

Il n'est pas inutile de rappeler ici ses interprétations saillantes : Manon, Louise, Faust, La Tosca, son admirable création des Noces Corinthiennes, son inoubliable interprétation d'Eva dans les Maitres Chanteurs. Yseult la guette.

Par la richesse de son style et la sincérité de l'émotion, Mlle Yvonne Gall n'est pas moins décisive au concert. Son intelligence musicale lui permet d'explorer avec la même aisance les dans passionnés et l'expression plus indécemment volée de la mélodie moderne — à moins celles de Debussy et de M. Fauré qu'elle inscrit hier au concert Victor Staub. Et cette face de son talent n'est pas l'une des moins significatives de l'artiste maitresse de son art et du contrôle de sa sensibilité. Ajoutons même un détail qui pour nous a bien son prix : c'est l'aspect raciquement français qui se dégage de sa simplicité, de sa plasticité même, de ce goût nuancé et généreux à la fois, qui forcent la sympathie et déconcertent l'admiration. Mlle Gall est aujourd'hui dans le parfait épanouissement, je ne dirai pas de sa méthode impeccable, mais encore de sa valeur esthétique : elle est en possession de tous les moyens qui concourent à la perfection de cet art si complexe — cette « fleur de beau » », comme disait Montaigne.

Georges JOANNY.