

hache près de luy, il vouloit tailler peu à peu ces billots jusqu'à ce qu'il les eust portez aux tons qu'il vouloit les approprier, car plus ils estoient courts, plus haut en seroit le son, comme il l'experimentoit par le moyen d'un bâton qu'il avoit à la main, avec quoy il frapoit sur le bout de ces billots [;] je pris son bâton — continue Ligon, — et fis l'essay du son, trouvant que les six billots avoient six tons distincts, les uns au-dessus des autres, ce qui me fit estonner, de ce que de luy-mesme, et sans aucun enseignement, il fust parvenu jusques-là » (1). Anecdote très précieuse, puisqu'elle montre un nègre essayer, à la simple audition d'un instrument à cordes européen, d'atteindre à une comparable diversité de sons exacts, quoique en reproduisant le type d'instrument le plus primitif en Afrique, après les tambours.

Le vide, qui existe — comme nous le disions — sous les touches du balafon, est corrigé, la plupart du temps, par la présence de résonateurs spéciaux, coques de fruits presque toujours confondues avec des Calebasses, mais qui sont en réalité, parce que plus dures, les coques d'un fruit nommé *évale* : on les perce « de deux trous — comme l'écrit l'abbé Trille (2) — l'un juste au-dessous de la touche pour recueillir et amplifier les ondes sonores », l'autre « souvent recouvert d'une membrane », — cette même membrane n'étant formée, selon Paul du Chaillu, que de la peau du ventre d'une grosse araignée (3). Ce jeu de fausses Calebasses sous les lames de bois compte pour beaucoup dans l'intérêt que le balafon a éveillé chez tous les explorateurs. Dès l'ouvrage de Richard Jobson (1623), l'existence de ce collier de résonateurs est remarquée et commentée. Golberry va même jusqu'à soutenir que pareil instrument, qu'il rapproche de l'épinette, « est trop compliqué pour avoir été inventé par les nègres, qui ignorent les principes de la musique (4). Or, une connaissance plus approfondie des instruments africains lui aurait montré combien au contraire est typique de l'art instrumental des nègres la présence, en les plus divers cas, de tels résonateurs. A voir tant de planchettes, de monocordes, de simples arcs dont la vibration est comme précieusement recueillie dans le creux d'une coquille, d'une gourde, d'une Calebasse, d'une cruche même et peut-être aussi dans le creux de deux mains, Golberry aurait saisi la généralisation à travers l'Afrique entière d'un procédé si curieux de résonance (5). Depuis le *Totentrommel* des Manjandscha — que cite Ankermann — et où l'on frappe une boule de caoutchouc fixée sur une planchette, elle-même posée sur le bord supérieur de quelque grosse cruche ou de quelque Calebasse géante, jusqu'à cet arc fiché en terre — dont parle Schweinfurth — et où la corde est attachée *au-dessus d'une cavité naturelle* pour produire « un susurre très diversifié, des modulations en sourdine, réellement agréables », ne retrouvons-nous pas là toujours un même geste précautionneux par quoi les nègres, bien qu'ils se livrent maintes fois à de dispendieux déploiements de batterie, cueillent la moindre vibration sonore, semblent humer dans la nature les plus imperceptibles qualités de timbre, accusant toujours ainsi chez eux cette « ingé-

(1) *Loc. cit.*, p. 83.

(2) Abbé Trille, *op. cit.*

(3) Paul Du Chaillu, *op. cit.*, p. 164.

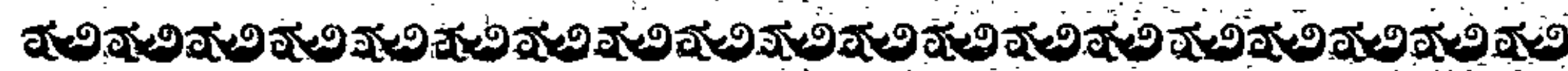
(4) *Op. cit.*, pp. 417-18.

(5) Cf. l'ouvrage d'Ankermann, *die Afrikanischen Musikinstrumente*. Voir aussi au Musée du Trocadéro.

niosité » à produire des sons variés et harmonieux, avec une pareille simplicité de moyens » et qui, — selon Schweinfurth — « témoigne d'un sens musical très subtil » ? (1)

(A suivre.)

André SCHAEFFNER.



## LA SEMAINE MUSICALE

Music-hall du Théâtre des Champs-Élysées.  
Orchestre de Paul WHITEMAN.

L'orchestre Whiteman nous arrivait à Paris vraiment précédé d'une renommée mondiale. Nous lui devons, sans aucun doute, les meilleurs disques de gramophone sur lequel eussent été recueillis des airs de jazz. Et même — selon nous — mis à part quelques disques de chants andalous avec accompagnement de guitare, jamais le gramophone n'avait encore atteint à semblable perfection, — même si l'idée de nous nous faisons de l'orchestre Whiteman s'y trouvait un peu faussée. Car le gramophone réduisait à quelques timbres essentiels (cuivres, saxophones, piano et célesta) ce qui dans la réalité se trouvait mêlé à d'autres timbres et comme adouci par eux (nappes de cordes). A la première surprise fournie par le pittoresque de l'ensemble (tout d'abord Paul Whiteman lui-même, comme un gros maître d'équipage échappé d'un roman d'aventure et d'humour qu'aurait écrit Mac Orlan : trente-deux musiciens tous habillés pareillement — pantalon gris, jaquette bleue, boutons d'or, cravate rose abricot) succéda une autre surprise — celle d'apercevoir à gauche des deux pianos, de nombreux violons au jeu large que n'aurait pas dédaigné un orchestre viennois. Dès lors, et au fur et à mesure que les divers numéros du programme se suivaient, nous nous rendions compte que par l'orchestre Whiteman l'Amérique commençait à répudier le jazz. Du jazz de *la Revue nègre* à cet orchestre composé de blancs — sauf un chanteur « coloré », — il y avait toute la distance d'une pirogue à un transatlantique. Ici, quelques nègres comme accrochés à une planche grossière que les rythmes ballotaient; là, une souple aisance dans les mouvements, tout un attirail perfectionné, des rallentodos, une variété de temps qui ne répondait plus à cette continuité forcenée d'un même rythme que le ragtime avait toujours été pour nous. Dès lors, *l'Histoire du soldat* de Stravinsky et *la Création du monde* de Milhaud nous apparaissaient plus proches du jazz nègre que n'en était cet orchestre de virtuoses, dérivant plutôt de Johann Strauss, de Rimsky-Korsakoff et de Debussy.

La leçon du jazz extraite par Stravinsky, par Milhaud ou par Wiéner-Doucet avait consisté en ce qu'une modicité et une certaine rugosité de moyens pouvaient être dorénavant voulues comme sources nouvelles de plaisir musical : percussion très apparente; cuivres ou bois à découvert, surpris en leur anguleuse nudité; blanc et noir des pianos. Au contraire, ici nous revenions à quelque étape russo-viennoise de la somptuosité orchestrale.

De telles remarques ne nous sauraient faire perdre de vue la qualité incomparable de ces sonorités, l'excellence de ces exécutants. Un joueur de banjo — espagnol sans doute — tel que nous n'en avons jamais entendu,

(1) *Loc. cit.*, ch. vii.



penché sur son instrument comme sur une grosse pendule dont il aurait tourné les aiguilles à la plus folle allure. Une sorte d'acrobate capable de souffler en deux instruments à vent à la fois (renouvelant ainsi le paradoxe des mystérieux joueurs de doubles flûtes égyptiennes), de mettre son violon dans les positions les plus incommodes et même de jouer de la pompe à bicyclette! Des cuivres et des saxophones d'une sonorité inouïe. Deux pianistes qui formaient à la fois attentive basse et bondissant concertino. Un virtuose du glissando sur l'accordéon. Bref, à peu près une collection de monstres qu'un Barnum de la musique nous aurait d'abord produits en troupe compacte et disciplinée, puis qu'il aurait détachés un à un — pour la joie de nos yeux autant que de nos oreilles. André SCHÆFFNER.

## Concours du Conservatoire

### TRAGÉDIE (Hommes et Femmes).

(Lundi 28 juin).

Neuf candidats se sont présentés cette année pour la tragédie; l'attrance qu'exerce Melpomène, il est facile de s'en rendre compte, devient de plus en plus modérée. Les élèves trouvent évidemment plus profitables la comédie et le drame, et surtout le cinéma qui, en ces temps de pénurie, rapporte de sérieux cachets. Mais à cette carence de jeunes gens et de jeunes filles désireux de conquérir des lauriers dans les œuvres classiques de Corneille ou de Racine, il y a encore d'autres causes. Qu'est-ce que la tragédie? C'est un genre exceptionnel de théâtre qui présente des êtres surhumains mêlés à des événements au-dessus de nous et parlant un langage au-dessus de ce que peuvent penser et dire des êtres moyens tels que le commun des mortels, au XVII<sup>e</sup> siècle comme au nôtre. En notre époque, nous rapetissons tout, en mythologie comme en histoire; car, selon le dicton, il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre; les érudits et l'opérette, à ce titre-là, ont fait un tort immense aux héros légendaires. Et puis le Théâtre libre et le réalisme, qui en a été le prédécesseur, dans la littérature et l'art dramatique ne nous haussent plus aux sentiments sublimes prêtés aux personnages par les poètes. La tragédie est donc jouée en pantoufles et non en cothurnes par les élèves du Conservatoire. Seuls, quelques professeurs ont conservé le secret du classicisme, du lyrisme et du romantisme; ils n'arrivent que rarement à l'inculquer à leurs élèves, qui font de ces belles tirades et de ces beaux sentiments quelque chose de gris et de morne.

Voltaire l'avait bien prévu lorsqu'il définissait ainsi la tragédie, lui qui avait écrit *Zaïre* et *Mérope* en puisant ses sujets en dehors de la mythologie et de l'histoire romaine ou grecque, parce que sans doute il ne se sentait pas le souffle assez puissant pour s'inspirer aux sources de ses glorieux devanciers du XVII<sup>e</sup> siècle: « La tragédie ne doit pas être à l'eau de rose. Il lui faut des passions furieuses, des grands crimes, des remords violents. Elle ne doit être ni fadement amoureuse, ni raisonneuse. Si la tragédie n'est pas terrible, si elle ne transporte pas nos âmes, elle est insipide. » Mettez le mot tragédien où Voltaire a mis tragédie, et vous aurez les meilleurs conseils, les plus profitables règles de direction que vous pourrez imaginer.

Il a pourtant oublié quelque chose, cet excellent Arouet de Voltaire: c'est qu'à côté de la foi qui transporte les montagnes... et les artistes, la tragédie exige de la force physique; or, personne parmi les neuf candidats qui ont défilé sous nos yeux n'avait ce souffle puissant, cette respiration solide, ces poumons d'acier, cette voix imposante, qui sont les premiers outils nécessaires au métier du tragédien. La voix de l'interprète du vers ou de la

prose est soumise aux mêmes lois que celle du chanteur: celui ou celle qui ne fait pas la gymnastique nécessaire pour faire sortir de soi-même ces dons parfois latents doit renoncer à la carrière théâtrale. Ceux que nous appellerons les tragédiens confidentiels — qui n'ont rien de commun avec les confidents de tragédie — doivent être découragés de leur entreprise pleine de déboires par tous les moyens dont peuvent disposer leurs professeurs, le jury et même le public.

Le jury de l'autre jour l'aurait-il compris ainsi? Car, pour répondre au très mauvais concours qui lui avait été infligé, il a été avare de récompenses. Félicitons-en M. Henri Rabaud, président, M<sup>me</sup> Bartet, MM. Paul Valéry (de l'Académie française), Albert Carré, Émile Fabre, Félix Séguin, André Rivoire, Henri Bidou, Silvain, Paul Géraldy, Georges Berr, Paul Abram (co-directeur de l'Odéon) et Jean Chantavoine, secrétaire. Voulant mettre un frein aux vers faux, aux hémistiches bousculés, aux *e* muets élidés et même aux *e* muets trop prononcés, aux « liaisons dangereuses » qui se nomment vulgairement « cuirs », en somme à la mutilation imméritée des alexandrins, ils n'ont accordé que de rares récompenses.

#### Hommes.

Pas de premier prix.

Pas de second prix.

*Premier accessit.* — M. Gitenet, qui avait concouru en 1924 et fut soldat en 1924-1925. M. Gitenet (classe Leitner) a montré un certain tempérament dans la scène d'Oreste avec Pylade, au troisième acte d'*Andromaque*. M. Gitenet serre les dents et cela nuit à son articulation. Il comprend ce qu'il dit; mais je crains qu'il n'ait joué sa scène en raisonneur et que rien dans la compréhension de son rôle n'ait pu faire prévoir les fureurs d'Oreste au cinquième acte.

*Seconds accessits.* — MM. Détrouyat (classe du Minil) et Dumesnil (classe Truffier); M. Détrouyat possède une bonne voix et articule avec assez de netteté; il a prêté, au personnage de Narcisse (quatrième acte de *Britannicus*) une allure bourgeoise et finaude, assez éloignée du genre tragique; M. Dumesnil a pris le rôle de Mathan au troisième acte d'*Athalie* avec une intelligence claire et une voix bien sourde.

#### Femmes.

Pas de premier prix.

*Second prix.* — M<sup>lle</sup> Romée (2<sup>e</sup> accessit en 1925) (classe Leitner). Chez cette élève intelligente, rien de ce qu'exige la tragédie; le physique est agréable et ne s'assombrit pas; la voix est posée, mais manque de variété dans son timbre. Une comédienne bien plus qu'une tragédienne.

*Premier accessit.* — M<sup>lle</sup> Roland (classe Leitner) avait concouru en 1925; une voix métallique qui rappelle celle de Madeleine Roch; dans *Camille*, au premier acte d'*Horace*, M<sup>lle</sup> Roland a chanté les vers et ne les a guère dits; il lui faudra aussi modifier sa prononciation et ne pas dire: « Tu me fais horreur ».

*Second accessit.* — M<sup>lle</sup> Hautin (classe Truffier) concourait dans le rôle de Roxane au deuxième acte de *Bajazet*. Cette élève, qui a de la prestance en scène, a tout à apprendre en ce qui concerne la façon de déclamer la tragédie. M. Truffier, son professeur, a dû le lui enseigner sans nul doute. Peut-être a-t-elle été admise à concourir comme exemple, car il fallait montrer à ses camarades et au public comment il ne faut pas dire les vers.

Trois victimes ont été offertes en holocauste au jury:

M. Foussard (classe Truffier) a « chanté » le rôle de *Britannicus* au troisième acte de la tragédie de Racine; pourquoi à d'autres moments l'a-t-il crié? C'est un secret que lui seul pourrait dévoiler. M. Laurent (classe du Minil) avait choisi la scène des fureurs d'Oreste au cinquième acte d'*Andromaque*; cet Oreste avait mis la pédale sourde dès la belle tirade:

Grâce aux Dieux mon malheur passe mon espérance.