



DARIUS MILHAUD

**PRÉCURSEUR
DES MUSIQUES
DU MONDE**

Le Bœuf sur le toit
Scaramouche
Saudades do Brasil
La Création du monde
Le Bal martiniquais



**FRÉMEAUX
& ASSOCIÉS**



Jean Cocteau au piano et le Groupe des Six : Darius Milhaud, Georges Auric, sur le dessin, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc et Louis Durey

DARIUS MILHAUD, PRÉCURSEUR DES MUSIQUES DU MONDE

Une ouverture aux musiques du monde ?

Le séjour que fit Darius Milhaud de février 1917 à mi-1919 au Brésil, en Martinique et aux USA, marque une connexion intellectuelle et esthétique avec les musiques populaires des Amériques. Si cette anthologie se concentre sur les œuvres en lien avec ces expressions musicales, d'autant que ce sont ces pièces qui retiennent les plus l'attention aujourd'hui, c'est pour soutenir l'idée que Darius Milhaud fut un des précurseurs de l'intrication des musiques du monde et de l'écriture érudite européenne dès les premières décennies du XX^e siècle.

Un précurseur de l'intrication de la musique savante européenne et des musiques populaires ?
Lorsque Darius Milhaud débarque à Rio de Janeiro en février 1917, il a 25 ans. Bien qu'il soit encore un compositeur en devenir, les grandes caractéristiques de son style s'ébauchent dans des musiques de scène (sur un livret de Gide) ou la mise en musique de poèmes de Francis Jammes et de Claudel. Il recourt déjà à la polytonalité et est considéré, sans doute un peu abusivement, comme un compositeur avant-gardiste alors qu'il s'inscrit dans la tradition française

lumineuse d'un Bizet ou d'un Chabrier. Au Brésil, il rencontre la même intensité solaire qu'en ses terres provençales, ainsi qu'une musique populaire tonique qui ne manque pas de l'étonner et de le séduire ; il en offre une traduction dans son art. D'où notre questionnement : ne faut-il pas le considérer comme un précurseur des intrications de la musique « savante » de forme européenne avec les musiques du monde, et ce dès les années 1920 ? Chacun se forgera sa propre opinion à l'écoute des œuvres sélectionnées dans cette anthologie qui font explicitement référence aux genres musicaux brésiliens, martiniquais et au jazz.

« Ma vie heureuse » est le titre que Darius Milhaud a donné à ses mémoires. Il est vrai que sa curiosité intellectuelle, son appétit de vivre malgré une santé toujours chancelante, et sa personnalité, lui ont permis de se connecter avec un plaisir communicatif à toutes les idées nouvelles qui embrasaient un vingtième siècle rugissant. Il lui était impossible de ne pas s'immerger dans l'art nègre, le cubisme, les Ballets Russes, le jazz naissant et les Années folles. Milhaud (1892-1974) avait un don pour lancer des projets avec des personnalités aussi différentes que Paul Claudel, Jean Cocteau, Fernand Léger, Raoul Dufy, Arthur Honegger ainsi que les pianistes Jean Wiener, Clément Doucet, Robert Casadesu et le violoniste René Benedetti. Et que dire de l'amitié avec Blaise Cendrars si ce n'est qu'on peut se demander s'il ne serait pas un peu l'ombre portée au niveau musical de celui avec qui il a conçu le ballet *La Création du monde*. Ces deux artistes savaient capter la modernité dans le cinéma naissant, dans la vitalité parfois frivole mais toujours riche d'enseignements des musiques populaires.

Tous deux étaient des aventuriers, des nomades sans ceillères à l'affût des choses qui titillent l'esprit et les sens. Tous deux chérissaient le cinéma et Chaplin, et tous deux plongèrent avec délices dans la culture brésilienne.

Milhaud voyage au Brésil, aux Antilles et aux USA à la fin des années 1910. Les musiques populaires qu'il découvre l'ensorcèlent tant que le désir d'écriture le prend immédiatement. Comment faire sien cet ailleurs musical sinon en dégageant le suc et la substantifique moelle ? Il ne suit pas le parcours ethnologique d'un Béla Bartók qui enregistre sur le terrain les musiques folkloriques, non, il préfère s'immerger dans la vie quotidienne en laissant sa sensibilité capter ce qui sonne étrange à l'oreille d'un européen. Il n'est nullement un plagiaire comme certaines mauvaises langues ne manqueront pas de le dire parce qu'il se comporte finalement comme un anthropophage qui ingurgite l'étranger pour le recracher à sa manière, collant ainsi à l'esthétique des poètes modernistes brésiliens Oswald de Andrade et Mário de Andrade, l'auteur du fameux livre *Macunaíma*. C'est ce tour de main, sa plasticité dans l'écriture, qui le prédisposent, selon nous, à devenir un précurseur des musiques du monde en notre vieille Europe.

Afin que la démarche de Darius Milhaud soit bien comprise, cette anthologie fait le choix de mettre en regard des illustrations sonores des musiques populaires brésiliennes et américaines de l'époque entendues par le compositeur et de ses propres compositions. On notera dans *Le Bœuf sur le toit*, dans *Scaramouche*, dans *Le Bal martiniquais* ainsi

que dans *Carnaval à la Nouvelle-Orléans* qu'il y fut largement sensible.

Darius Milhaud et le Brésil

Sa santé étant précaire (il souffrira toute sa vie de rhumatismes), Darius Milhaud est exempté de service national et n'ira jamais sur le front des opérations militaires. Il rejoint en 1917 Paul Claudel à l'ambassade de France à Rio de Janeiro, capitale du pays à l'époque et il quittera le Brésil en novembre 1918. Il débarque donc à Rio de Janeiro en février 1917, au moment du carnaval, alors que la samba *Pelo Telefone* est sur toutes les lèvres, ce qui ne manque pas de le fasciner. Petite précision néanmoins, ce n'est pas encore le temps du défilé des écoles de samba qui n'interviendra qu'au cours des années 1930, mais celui des « ranchos » et des « corsos » le long de l'avenida Atlântica.

Milhaud écrit en 1920 dans la *Revue Musicale* un article intitulé : *Le Brésil* : « Ce serait utile que les musiciens brésiliens érudits comprennent l'importance des compositeurs de tangos, maxixes, sambas et caterêts comme Tupinambá ou le génial Nazareth. La richesse rythmique, la fantaisie, toujours renouvelée, la verve, la vivacité, l'invention mélodique d'une imagination prodigieuse que l'on rencontre chez les deux maîtres sont la gloire de l'art brésilien ». Et d'ajouter plus tard : « Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. Il y avait une suspension imperceptible dans la syncope, une respiration sans préoccupation, une pause légère que je trouvais difficile à dominer. J'ai acheté beaucoup de maxixes et tangos et j'ai finalement pu exprimer

et analyser le petit rien si typiquement brésilien. Un des meilleurs compositeurs de ce genre musical, Nazareth, avait pour habitude de jouer du piano devant la porte du cinéma de l'avenida Rio Branco (il s'agit du cinéma Odeon, qui donnera son titre à une composition désormais inscrite dans le patrimoine brésilien). Sa manière fluide, impalpable et triste de jouer m'a également aidé à mieux connaître l'âme brésilienne ».

Plusieurs œuvres de Milhaud font référence aux musiques populaires brésiliennes. Les compositions principales, qui furent bien reçues par le public français, sont *Le Bœuf sur le toit*, *Saudades do Brasil* et *Scaramouche*, auxquelles il faut ajouter les *Danses de Jacaremirim*, certes moins jouées mais toutes aussi belles. Revenons en détail sur ces pièces.

Le Bœuf sur Le toit

Ce titre emblématique, qui sera la raison sociale d'un restaurant sis au 28 rue Boissy d'Anglas où toute la haute société s'encanaille chaque soir, est une francisation d'une chanson populaire : *O Boi No Telhado*, un « tango brasileiro » de José Monteiro, alias Zé Boiadeiro, lancé au carnaval de 1918. Cet artiste voyagera d'ailleurs à Paris avec les Oito Batutas comme chanteur et percussionniste. Dans le folklore nordestin, ce qu'on nomme « la partilha do boi », chante le partage des morceaux de l'animal découpé. C'est dans ce restaurant de Louis Moysès que Jean Wiener et Clément Doucet se produisent avec verve et élégance.

Devenu un ballet sur un canevas de Cocteau et des décors de Raoul Dufy, *Le Bœuf sur le toit* est une suite d'épisodes structurés autour de mélodies brésiliennes aux tournures harmoniques inattendues. On relève trois cycles augmentés de récapitulation et d'une coda ; chaque cycle comprend quatre itérations du thème du rondo ainsi qu'une traversée de douze tonalités majeures et de plusieurs tonalités mineures.

Dans *As Crônicas Bovinas*, site dédié au *Bœuf sur le toit*, la musicologue Daniella Thompson, qui a réalisé un travail critique de qualité, pointe les emprunts (on devrait plutôt parler d'allusions ou de citations) de Darius Milhaud et souligne qu'il n'a jamais révélé l'origine de ses sources bien qu'il ait précisé par écrit : « j'ai accolé quelques mélodies populaires, tangos, maxixes, sambas et même un fado portugais et j'ai mis un thème de rondo entre chacune ». Et d'ajouter : « mon travail est énormément influencé par un souvenir du Brésil que j'ai tant aimé. J'ai envisagé de faire un type de rhapsodie basé sur les musiques que j'avais entendu là-bas mais dans une forme assez libre. Je voulais faire une pièce d'un mouvement ininterrompu, coloré et torrentiel. Je pensais aussi aux films de Chaplin d'où le sous-titre *Fantaisie pour le cinéma*. Au départ, je pensais que ça pourrait accompagner un film. Cocteau, lui, voulait une représentation qu'il mettrait en scène ».

L'idée défendue par Cocteau est mise en œuvre quand le poète vend le projet au comte de Beaumont, propriétaire de La Comédie des Champs-Élysées. Il imagine un bar en Amérique pendant la prohibition.

(On se demande bien pourquoi dans la mesure où la musique ne fait nullement référence à l'Amérique du Nord). L'œuvre sera jouée à Londres et aussi au Brésil où la presse, au nationalisme exacerbé, réagit fort négativement face aux emprunts des musiques populaires locales qui donneraient une image négative du pays.

Les thèmes populaires cités par Milhaud

Où Darius Milhaud est-il allé puiser « ce petit rien si typiquement brésilien, cette suspension imperceptible de la syncope » sinon chez les deux « maîtres » qu'il cite : Marcello Tupynambà et Ernesto Nazareth ? Et il est vrai que onze des trente mélodies sont de la plume de ces derniers. De Nazareth sont citées *Carioca*, *Escovado*, et *Valsa* ; de Tupynambá, on relève sept thèmes dont *Até Eu* et *Até a Volta* ainsi que *Tristeza do Caboclo*, *Sodade*, *Sou Batuta*, et *Viola Cantadira* sans oublier la première mélodie : *São Paulo Futuro*, un maxixe. Mais d'autres compositeurs sont visités et non des moindres : *Caboca de Caxanga* est du génial guitariste João Pernambuco et un tango d'Alexandre Levy (pauliste de père français mort en 1892) est repris comme le sont aussi *Gaucho*, le thème fameux de *Chiquinha Gonzaga* et *Flor de Abacate* d'Alvaro Sandim (1864-1919). Les titres *Sertanejo* et *Para Todo* sont de Eduardo Souto qui fut le premier artiste noir à connaître un immense succès.

Notes sur les musiciens brésiliens présents dans les illustrations de cette anthologie

Ils étaient des artistes en évidence dans toutes les couches sociales brésiliennes à l'époque, et Darius

Milhaud ne pouvait que découvrir et déguster leurs œuvres. Donnons quelques éléments biographiques de ces musiciens dont la mémoire n'est pas perdue tant leurs compositions ont marqué leur temps. Commençons par Marcelo Tupinambá (ou Marcello Tupynambá). C'est le pseudonyme artistique de Fernando Alvares Lobo (1881-1953), qui bien que détenteur d'un diplôme d'ingénieur en travaux publics et qui fut réellement un temps actif dans ce champ d'activité, est avant tout un musicien et un compositeur originaire de São Paulo. Fils d'un directeur d'opéra, il aura le privilège d'accompagner à l'âge de 15 ans l'immense flûtiste soliste mulâtre Patápio Silva. Il compose en 1914 la musique de la revue São Paulo Futuro (*Viola Cantadera, Matuto et Maricota, Sai da Chuva* sont des thèmes de la revue). Ses mélodies *Até Eu* et *Até a volta* sont interprétées dans notre anthologie par le groupe Os Oito Batutas et on vérifie aisément la présence des citations réalisées par Darius Milhaud. Il ne faut absolument pas négliger Anacleto de Medeiros (1866-1907) qui fut un des principaux acteurs de la scène musicale de l'époque. Leader de A Banda do Corpo Dos Bombeiros de Rio de Janeiro, ce clarinetiste mulâtre est un immense compositeur de choro et il est celui qui a amené les grands orchestres à le jouer. Sa formation interprète ici un thème d'Ernesto Nazareth : *Brejeiro* qui veut dire polisson. S'il fallait désigner un génie du choro, une figure essentielle, ce serait Alfredo da Rocha Viana Junior (1898-1973), aka Pixinguinha. Compositeur, flûtiste et saxophoniste, il est aussi un arrangeur recherché. Il est venu pour un semestre en 1922 à Paris, avec les Oito Batutas (les huit « craques » du choro). Le

groupe comprend, entre autres, son frère China, son grand ami Donga, l'auteur du fameux samba *Pelo Telefone*, João da Baiana, tous plus ou moins liés au candomblé et à la macumba. Ce groupe à géométrie variable, actif jusqu'au début des années 1930, distille une musique d'une modernité étonnante. João Pernambuco (João Teixeira Guimarães, 1883-1947), nordestin, analphabète, autodidacte de la musique à la personnalité complexe, est un guitariste et un compositeur exceptionnel (encensé par Villa Lobos, entre autres). Il fut le fondateur du groupe Caxangá (où on compte la présence de Pixinguinha et Donga). De lui, nous présentons *Graina* interprété par Os Oito Batutas, un thème peu éloigné de *Caboca de Caxangá* cité dans *Le Bœuf sur le Toit*. Orphelin à 11 ans, marqué par les goûts musicaux de sa mère pour Chopin, « pianeiro » (pianiste populaire comme disent les brésiliens), Ernesto Nazareth (1863-1934) est un compositeur incontournable de la musique populaire brésilienne. Il est présent dans notre anthologie avec ses versions en piano solo de *Apanhei-te Cavaquinho* et *Escovado*. Son immense succès *Brejeiro* est interprété par A Banda do Corpo dos Bombeiros de Rio de Janeiro (le corps des pompiers de Rio de Janeiro) en un climat colonial délicieux qui garde aujourd'hui encore toute sa saveur.

Cinéma Fantaisie

Dans notre anthologie, *Cinéma Fantaisie op. 58 B pour violon et piano* est interprétée par René Benedetti au violon et Jean Wiener au piano (la cadence est d'Arthur Honegger) ; mais la pièce est conçue dans sa première version pour violon et

orchestre (2 flûtes, hautbois, 2 clarinettes, basson, 2 cors, 2 trompettes, trombone, batterie et cordes.) Elle a été composée en 1919 et créée en 1921. Elle est de fait une démarcation du *Bœuf sur Le toit*. Son titre même confirme l'engouement de Milhaud pour le cinéma. On avoue adorer cette pièce interprétée par René Benedetti autant que l'œuvre-phare qu'est *Le Bœuf sur le toit*.

Scaramouche, op. 156 b

Cette œuvre est créée en 1937 par Marcelle Meyer et Ida Jankelevitch. Elle a été composée à la demande de Marguerite Long qui souhaitait une pièce courte pour ses deux élèves précitées. Dans notre anthologie, on présente la version enregistrée en 1938 par Milhaud lui-même en duo avec Marcelle Meyer. Le compositeur exploite une musique de scène qu'il venait d'écrire pour accompagner le texte d'une pièce inspirée de Molière en 1937 et jouée par le Théâtre Scaramouche dirigé par son ami Charles Vildrac. Le premier mouvement est dans un style comedia dell'arte, le second est un thème expressif et mélancolique, assez blues (ce second mouvement emprunte à *Bolivar*, l'opus 148 de 1935, conçu pour un opéra de Jules Supervielle) alors que le dernier mouvement intitulé *A Brasileira* (en bon portugais, il faudrait écrire « A Brasileira ») est une samba endiablée qui ne manque jamais de faire effet sur les auditeurs.

Saudades do Brasil opus 37

Il s'agit de douze danses pour piano basées sur un rythme à deux temps : tango brasileiro (une variante du choro qui n'a rien à voir avec le tango argentin)

et samba. Dans notre anthologie, nous donnons aussi la transcription pour orchestre (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 trompettes, 2 trombones, timbales, batterie et cordes.). Cette description musicale et mentale de quartiers de Rio de Janeiro est aussi belle, séduisante et novatrice que les pièces consacrées à l'Andalousie par Isaac Albeniz, ce qui n'est pas peu dire. *Ipanema* est dédié à Arthur Rubinstein, *Gavea* à Madame Henrique Oswald, *Tijuca* au pianiste catalan Ricardo Viñes et *Paisandu* à Paul Claudel. Nous présentons quatre des mélodies de *Saudades do Brasil* interprétées par Milhaud lui-même et les autres mélodies par Jacques Février, soit deux approches complémentaires.

La Création du monde op 81 a

Les affinités de Milhaud avec les musiques nouvelles de l'Amérique trouvent leur première expression avec *La Création du monde*. Il est vrai qu'après avoir quitté Rio de Janeiro en novembre 1918, Milhaud effectue un périple de quatre mois dans les Antilles et à New York. Comme Claude Debussy et Ravel, il sera sensible au jazz naissant et au ragtime, et *La Création du monde* est une des adaptations les plus personnelles du jazz dans la musique européenne de l'époque.

La Création du monde est un ballet imaginé par Cendrars qui a un attrait pour l'Art Nègre, en vogue dans le Paris des Années Folles. L'argument est tiré de l'Anthologie Nègre que Cendrars vient de publier. L'action débute au moment du chaos, alors que trois déités se consultent. La vie végétale et celle animale naissent peu à peu, puis l'homme et la femme vont

exécuter une danse de désir, le tout se concluant sur un baiser qui annonce le printemps.

Cette pièce est conçue pour un petit orchestre de 17 instruments, avec une partie soliste pour saxophone alto, chose rare à l'époque. Les six parties sont jouées en un seul mouvement. Les instruments à vent sont privilégiés, alors que le piano et les cordes sont principalement utilisés au niveau rythmique. C'est de fait un mariage de la musique classique et du jazz, une histoire de métissage musical qui évoque le ragtime, le blues et les premiers enregistrements de Paul Whiteman. Les harmonies du jazz coexistent avec la polytonalité caractéristique du compositeur, alors que l'architecture en arc de cercle avec une fugue centrale évoque les modèles européens. On notera bien les glissandos des trombones, les trompettes jouées en sourdine et la ligne mélodique dévolue au seul saxophone. Les premières critiques négatives furent levées au fil du temps.

Cendrars embarque son ami Fernand Léger dans l'aventure. Pour les décors, ce dernier s'inspire du primitivisme et des masques africains. Ce sont les *Ballets Suédois* de Rolf de Maré sur une chorégraphie de Jean Börlin qui assurent la représentation donnée le 25 octobre 1923 sous la direction de Vladimir Golschmann.

Milhaud et les USA

Les autres œuvres en référence aux USA et aux musiques noires seront *Carnaval à la Nouvelle-Orléans*, une pièce pour deux pianos de 1947 et *Trois Rag-Caprices*, pièces qui enrichissent sa palette de coloris et de

rythmes tout en restant dans l'esprit de ses compositions au parfum brésilien. Elles prêtent moins le flanc aux critiques de plagiat et sont même l'illustration parfaite de la manière dont Milhaud s'approprie les ingrédients populaires. En plus de son premier voyage, pour fuir l'antisémitisme et le fait qu'il fut catalogué comme « compositeur dégénéré » par les nazis, Milhaud résidera aux USA, de 1940 à 1947, où il enseignera. Nous avons pensé qu'il serait bon de mettre en regard de ses compositions des enregistrements novateurs de musiciens de jazz comme Eubie Blake, Jelly Roll Morton et Fats Waller. Le pianiste Eubie Blake (1887-1983), dont le premier enregistrement date de 1917, a connu une longue collaboration avec le chanteur et chef d'orchestre Noble Sissle (1889-1975) et a composé *Shuffle Along*, un des premiers musicaux noirs ayant connu le succès à Broadway. Le medley intitulé *Souvenir du Bœuf sur le toit* présenté par Jean Wiener et Clément Doucet est présent pour illustrer ce qu'était l'atmosphère au restaurant de la rue Boissy d'Anglas, une ambiance musicale où le jazz et les comédies musicales de Broadway dominent. Le mégalomane Jelly Roll Morton (1885-1941), personnalité haute en couleurs, métis de La Nouvelle-Orléans, fier de son ascendance française synthétise le ragtime en une couleur « latin tinge » bien représentative du métissage de la ville alors que Fats Waller (1904-1943) dévoile une façon et un swing généreux qui expliquent l'immense succès public qu'il connut.

Le Bal martiniquais op 249

Lors de son voyage de retour en France, Darius Milhaud repasse par la Martinique qu'il avait visitée en

novembre 1918. Il compose alors *La Liberté des Antilles*, un cycle de chansons pour voix et piano, sur des textes en créole (*Bonjour Messieurs les libérateurs, Trois ans de souffrance*). Quelques années auparavant, en 1941, bercé par ses souvenirs, il avait écrit *Le Bal martiniquais* dont il existe aussi une version orchestrée. Comme pour les œuvres liées au Brésil et aux USA, Darius Milhaud épouse le même processus créatif de métissage entre écriture érudite européenne et allusion, citation et remodelage des musiques du Nouveau Monde en une démarche souriante toute de générosité.

**Teca CALAZANS
et Philippe LESAGE**

Cette anthologie est dédiée au compositeur Georges Delerue (1925-1992) qui fut l'élève de Darius Milhaud.

© 2025 FRÉMEAUX & ASSOCIÉS

Broadway nord à partir de 38^e St., New York City, montrant le jardin d'hiver, Maxine Elliott's, Casino et cinémas Knickerbocker



Darius Milhaud chez lui à San Francisco



DARIUS MILHAUD, *A PRECURSOR OF WORLD MUSIC*

An overture to world music?

From February 1917 to the middle of 1919, Darius Milhaud visited Brazil, Martinique and the USA, and his stay in the region marked an intellectual and aesthetic connection with the popular music of the Americas. If this anthology focuses on works of music linked to the latter — all the more so since these are the pieces that capture the most attention today — it is because this composer's work upholds the notion that in the first decades of the 20th century, Milhaud was already a precursor of the intricate relationship between world music and the more scholarly compositions written in Europe.

A precursor of interrelations between scholarly and popular music?

When Milhaud arrived in Rio in February 1917 he was 25 years old and already a budding composer. But the great characteristics of his style had surfaced earlier, in

music he'd written for the theatre (André Gide signed the libretto), or in the music to which he set poems by Francis Jammes and Paul Claudel. Already interested in polytonality, he was considered (somewhat unsuitably) as an avant-gardist composer, although he belonged to the luminous French tradition of a Bizet or a Chabrier. In Brazil he encountered the same solar intensity he'd known in his native Provence, while discovering a tonic form of Brazilian popular music that didn't fail to astonish and seduce him; his own musical artistry would become a translation of it. Hence the question: from the beginning of the twenties, shouldn't we consider him a precursor of the intricacies between “learned” European works and what we now call “world music”? Everyone will form their own opinion after listening to the pieces selected for this anthology, all of them explicit references to the musical genres of Brazil, Martinique, and jazz.

Darius Milhaud's first version of his memoirs (published as "Notes without Music") would later carry the title "My Happy Life." It's true that his intellectual curiosity, his appetite for life despite an always fragile health, and his own personality, allowed him to connect with all the new ideas that were setting fire to a roaring twentieth century (and he did so with communicative pleasure). He couldn't avoid immersing himself in the *Art Nègre* movement, Cubism, the Ballets Russes, or France's *Années folles* (Americans called it "The Jazz Age"). Milhaud (b.1892, d.1974) had a gift for launching projects with different personalities, like Paul Claudel, Jean Cocteau, Fernand Léger, Raoul Dufy, Arthur Honegger... or the pianists Jean Wiener, Clément Doucet and Robert Casadesus, or again the violinist René Benedetti. Then there was his friendship with Blaise Cendrars, which makes you wonder if he hadn't somehow been the "musical shadow" of Cendrars, with whom he conceived the ballet *La Création du monde*. Milhaud and Cendrars were artists who knew how to capture modernity, firstly in the early days of film and then in the vitality — sometimes frivolous, but always providing rich lessons — that was to be found in popular music. Both were adventurers, nomads without blinkers, and so always on the look-out for things that titillated the mind and senses. Both loved the films of Chaplin, and both dived into Brazilian culture with delight.

Milhaud journeyed to Brazil, the French Antilles and the USA before the arrival of the twenties. The variety of popular music he discovered enchanted him so

much that he picked up his pen at once. How could he appropriate this foreign music, if not by drawing its juices and its very marrow into his own composing? Not that he followed the ethnological path of a Bela Bartok, who recorded traditional music in the field, no: Milhaud preferred an immersion in everyday life, and let his own sensibilities capture whatever sounded strange to the ear of a European. He was no plagiarist — despite the hostile observations of some of his critics — but rather a kind of cannibal who swallowed foreigners and then spit them out in another form... He was close to the aesthetic of the modernist Brazilian poets, Oswald de Andrade and Mario de Andrade, the author of the famous novel *Macunaíma*. In our opinion it was that sleight of hand, that plasticity in his composing, that predisposed him to become a precursor of world music in our old Europe.

To make Milhaud's approach easier to understand, this anthology has a choice of sound-illustrations taken from the popular music of Brazil and America in that period, and they enable comparison with his own works. In pieces like *Le Bœuf sur le toit*, *Scaramouche*, the *Bal martiniquais* or *Carnaval à la Nouvelle Orléans*, one can see the clear influence on Milhaud of the music he heard on his voyage.

Darius Milhaud and Brazil.

His health was precarious as we've said (he suffered from rheumatism throughout his life) and so Milhaud was exempted from military service and never went to war. In 1917 he joined Paul Claudel at the French

Embassy in Rio de Janeiro, the country's capital at the time, and remained in Brazil until November 1918. So he was in Rio for the 1917 Carnival, when the samba *Pelo Telefone* was on everyone's lips. It fascinated him. We might point out that this was not yet the time when samba schools paraded through the streets (they would only become familiar in the thirties) but there were already *ranchos* and *corsos* along the Avenida Atlantica.

In 1920, Milhaud wrote an article in the *Revue Musicale* under the title "Brazil" in which he said, *"It would be useful for Brazil's serious composers to understand the importance of the musicians writing tangos, maxixes, sambas and cateretês, like Tupinambá or Nazareth, a genius. The richness of the rhythm, the continually renewed fantasy, the verve, vivacity and prodigious imagination we encounter in these two masters are the glory of Brazilian art."* Further on he added, *"The rhythms of this popular music intrigued and fascinated me. There were imperceptible suspensions in syncopation, breaths with no concern, slight pauses that I found difficult to overcome. I purchased many maxixes and tangos, and finally I was able to express and analyse these little nothings that are so Brazilian. One of the finest composers in this musical genre is Nazareth, whose habit it was to play piano outside the entrance to the cinema on the Avenida Rio Branco."* (This was the Odeon cinema, which lent its name to a composition that would become part of Brazil's national heritage). Milhaud concluded, *"(Nazareth's) fluid, impalpable*

and nostalgic playing also helped me to better know the Brazilian soul."

Several works written by Milhaud contain references to popular Brazilian music, principally the ones that received a warm welcome in France: *Le Bœuf sur le toit*, *Saudades do Brasil* and *Scaramouche*, to which we must add the *Danses de Jacaremirim*, which are certainly less often performed but just as beautiful. We can look at them here in more detail.

Le Bœuf sur le toit

This emblematic title (also the name of a Parisian restaurant — it means 'the Ox on the Roof' — situated at 28, rue Boissy d'Anglas, where high society went slumming every night) is a Frenchified popular song from Brazil named *O Boi No Telhado*, a "tango brasileiro" written by José Monteiro (nicknamed Zé Boiadero) which was first released at the 1918 carnival. Monteiro visited Paris as a singer and percussionist, performing with *Oito Batutas*, and in the folklore of the Nordeste, the *"partilha do boi"* sings of sharing cuts of beef. The restaurant was owned by Louis Moysès, and it was the venue where Jean Wiener and Clément Doucet appeared with verve and elegance.

Le Bœuf sur le toit would become a ballet based on a canvas by Cocteau with decors by Raoul Dufy, and it is a suite of episodes structured around Brazilian melodies with unexpected harmonic twists. It has three cycles of cumulative songs (each with an additional verse) plus a coda; each cycle includes four iterations

of the rondo's theme and a passage of twelve major tones and several minor tones.

In articles for *As crônicas Bovinas* (or “Bœuf Chronicles”) in the webpages devoted to the *Bœuf sur le toit*, the musicologist, writer and critic Daniella Thompson points to borrowings from Darius Milhaud (we might have said rather “allusions” or “quotations») while emphasising that he never revealed the origin of his sources except to write that “*I had the leisure to study the folklore of this country, to attune myself to the rhythms of the tangos, maxixes and sambas, to the melancholy of the Portuguese fados.*” Milhaud added, “*My work is enormously influenced by a memory of the Brazil I loved so much. I thought of doing a type of rhapsody based on music I had heard there, but in a rather free form. I wanted to do a piece in one interrupted movement, colourful and torrential. I also thought of Chaplin's films, hence the subtitle 'Fantaisie pour le cinéma.' Originally I thought that it might accompany a film. What Cocteau wanted was a representation of it that he could put on a stage.*”

The idea that Cocteau was defending took on physical shape when the poet sold the project to the Comte de Beaumont, the proprietor of the theatre La Comédie des Champs-Élysées. He imagined an American bar during Prohibition, although we might wonder why, since the music contains no reference to North America. The work was staged in London, and also in Brazil where the press, whose nationalist leanings

were exacerbated, reacted with animosity on hearing borrowings from local popular music: they deemed that they gave a negative image of their country.

Popular themes quoted by Milhaud

So where did they come from, those “little nothings” of Darius Milhaud, those “*typically Brazilian, imperceptible suspensions in the syncopation,*” unless they were sourced in works by the two “masters” to whom he refers, namely Marcello Tupynambá and Ernesto Nazareth? There is no denying that eleven of the thirty melodies came from the pens of the latter. Nazareth's work is quoted in *Carioca*, *Escovado*, and *Valsa*; as for Tupynambá, one can note seven themes, *Até Eu* and *Até a Volta*, plus *Tristeza do Caboclo*, *Sodade*, *Sou Batuta* and *Viola Cantadeira*, not forgetting the first melody, *Sao Paulo Futuro*, which is a *maxixe*. But other composers were visited, and they were not insignificant either: *Caboca de Caxanga* was written by the wonderful guitarist João Pernambuco, and a tango by Alexandre Levy from Sao Paulo (whose father was French, and who died in 1892) is another melody that was taken up by Milhaud, as are *Gaucho*, the famous theme by Chiquinha Gonzaga, and *Flor de Abacate* by Alvaro Sandim (b.1864, d.1919). The titles *Sertanejo* and *Para Todo* were penned by Eduardo Souto, who was the first black artist to enjoy huge success.

Notes on the Brazilian musicians present in this anthology.

These artists were to be found in all classes of society in the Brazil of that period, and Milhaud could not

avoid discovering them and enjoying their work. The following provides a few biographical notes on these musicians, all of them still remembered thanks to compositions that marked their era. To begin with, they include Marcelo Tupynambá (Marcello Tupynambá is the old spelling). It was the pseudonym of the artist Fernando Alvares Lobo (b.1881 – d.1953), who was actually a certified engineer from Sao Paulo, although he was known above all as a musician and composer. His father was the leader of a town band, and Marcello was privileged (at age 15) to accompany the renowned mulatto flautist Patapio Silva. In 1914 he composed the music for the revue *Sao Paulo Futuro* (*Viola Cantadera*, *Matuto* and *Maricota*, *Sai da Chuva* are themes from the revue). His melodies *Até Eu* and *Até a Volta* are performed here by the group Os Oito Batutas, and it is easy to verify the presence of quotations from them used by Darius Milhaud. Another musician absolutely not to be neglected is Anacleto de Medeiros (1866-1907), who was one of the principal figures on the music scene of the period. He was the leader of A Banda do Corpo Dos Bombeiros of Rio De Janeiro (in other words, the band of the Rio Fire Brigade) and a mulatto clarinetist who was an immense composer of *choro* pieces (he convinced big bands that they should be playing them.) Here his own orchestra plays a theme by Ernesto Nazareth, *Brejeiro*, which means “a saucy rascal”... If you had to name a “choro genius,” or vital figure of the genre, then it would be Alfredo da Rocha Viana Junior (1898-1973), better known as Pixinguinha. A composer, flautist and saxophonist, Pixinguinha was also a sought-after arranger and

he would visit Paris for six months (in 1922) with the Oito Batutas (meaning the choro’s “eight aces”). Among others, the group included his brother China, his great friend Donga, author of the famous samba *Pelo Telefone*, and João da Baiana, all of them more or less inseparably linked with *candomble* and *macumba*. This group varied in size and was active until the early thirties, when it distilled music that was astonishingly modern. Joao Pernambuco (real name Joao Teixeira Guimaraes, 1883-1947), was from Nordeste. He was illiterate, a self-taught guitarist with a complex character who also became a composer (praised to the skies by Villa Lobos, among others.) He founded the group Caxanga, which also included Pixinguinha and Donga. We selected *Graúna* from his work, played here by Os Oito Batutas, a theme not too distant from *Caboca de Caxanga* quoted in *Le Bœuf sur le Toit*. Orphaned at the age of eleven, and marked by his mother’s taste for the music of Chopin, Ernesto Nazareth (1863-1934) was a *pianeiro* (the Brazilian word for a “popular piano player”) but also a remarkable composer in the world of Brazilian popular music. He is present in our anthology thanks to his solo piano versions of *Apanhei-te Cavaquinho* and *Escovado*. His immense hit *Brejeiro* is played by Rio’s Banda do Corpo Dos Bombeiros in a delicious colonial atmosphere that retains all its savour even today.

Cinéma fantaisie

The *Cinéma Fantaisie Op.58B* for violin and piano is played here by violinist René Benedetti with Jean Wiener at the piano (the cadenza is by Arthur Honegger). In its



initial version the piece was conceived for violin and orchestra (two flutes, oboe, two clarinets, bassoon, two horns, two trumpets, trombone, drums and strings.) Composed in 1919, its first performance was given in 1921 and it is in fact separate from the *Bœuf sur Le toit*, with its title even confirming Milhaud's taste for films. We confess we love this piece performed by René Benedetti as much as the seminal *Le Bœuf sur le toit*.

Scaramouche, Op. 156 b

The first performance of this work was given by Marcelle Meyer and Ida Jankelevitch in 1937, and it was composed at the request of Marguerite Long, who wished to have a short piece for her two pupils

mentioned above. In our anthology we present the version recorded in 1938 by Milhaud himself in duet with Marcelle Meyer. The composer exploits stage-music that he had just composed to accompany the text of a play dated 1937 (inspired by Molière) and performed by the Scaramouche Theatre under the direction of his friend Charles Vildrac. The first movement has a "Commedia dell'arte" style; the second is an expressive, melancholy theme that is rather "bluesy" (this second movement borrows from Bolivar's opus 148 dated 1935, conceived for an opera by Jules Supervielle), while the final movement entitled *A Brasileira* (the correct Portuguese title would be *A Brasileira*) is a boisterous samba that always impresses listeners.

Saudades do Brasil opus 67

These are twelve dances for piano based on a rhythm in two: *tango brasileiro*, a variant of the *choro* (quite different from the Argentinean tango) and a samba. Our anthology presents the transcription for orchestra (there are flutes, oboes, clarinets, bassoons, trumpets and trombones, all in pairs, plus timbales, drums and strings.) This musical and intellectual description of the districts of Rio de Janeiro is as beautiful, seductive and innovative as the pieces that Isaac Albeniz dedicated to Andalusia, which speaks for itself. *Ipanema* is dedicated to Arthur Rubinstein, *Gavea* to Madam Henrique Oswald, *Tijuca* to the Catalan pianist Ricardo Viñes, and *Paisandu* to Paul Claudel. We propose four melodies from the *Saudades do Brasil* performed by Milhaud himself and the other melodies by Jacques Février, in other words, approaches that complement each other.

La Création du monde op 81 a

Milhaud's affinities with the new musical forms of the Americas found their first expression with *La Création du monde*. It's true that after leaving Rio de Janeiro in November 1918, Milhaud spent four months travelling around the French Antilles and visiting New York. Like Debussy and Ravel, he became acquainted with nascent jazz forms and ragtime, and the *Création du monde* is one of the most personal jazz adaptations to be found in European music of the period.

The *Création du monde* is a ballet imagined by Cendrars, who took a liking to the "Art Nègre" movement

in vogue in Paris during the Roaring Twenties. The ballet's plot is taken from the *Anthologie Nègre* that Cendrars had just published. The action begins at the moment of chaos with three deities in consultation. Vegetal and animal life are gradually born, and then Man and Woman execute a dance of desire that concludes with a kiss that heralds the arrival of spring.

This is a piece conceived for a small orchestra of 17 instruments, with a solo part for an alto saxophone (a rare occurrence at the time.) The work has six parts played in a single movement. The wind instruments are privileged, while the piano and strings are used principally as rhythm instruments. This is actually a marriage between classical music and jazz, a story of musical hybridation that evokes ragtime, the blues and the first recordings of Paul Whiteman. Jazz harmonies coexist with the polytonal writing that is characteristic of the composer, while the curved architecture with its central fugue evoke European models. Note the glissandi from the trombones, the muted trumpets, and the melodic line that falls to the saxophone alone. The initially negative criticism of this work diminished with time.

Cendrars drew his friend Fernand Léger into the adventure. For the decors, Léger drew inspiration from Primitivism and African masks, and Rolf de Maré's Ballets Suédois, with choreographer Jean Börlin, would give a performance on 25 October 1923 conducted by Vladimir Golschmann.

Milhaud and the USA

The other works referring to the USA and black music would be *Carnaval à la Nouvelle-Orléans*, a piece for two pianos dated 1947, and *Trois Rag-Caprices*. The latter are less open to being criticised for plagiarism; in fact they even constitute a perfect illustration of the way in which Milhaud appropriated popular ingredients. They enhance his palette of colours and rhythms while retaining the spirit of his compositions carrying the scents of Brazil. In addition to his first voyage, Milhaud would reside in the USA as a teacher between 1940 and 1947, when he fled from antisemitism and the reality that the Nazis had catalogued him a “degenerate composer.” We thought it a good idea to allow listeners to compare his compositions with the innovative recordings of such jazz musicians as Eubie Blake, Jelly Roll Morton and Fats Waller. Pianist Eubie Blake (1887-1983), whose first recording was made in 1917, enjoyed a long association with singer/bandleader Noble Sissle (1889-1975) and he composed *Shuffle Along*, one of the first black musicals to be a hit show on Broadway. The medley entitled *Souvenir du Bœuf sur le Toit* presented by Jean Wiener and Clément Doucet is present here to illustrate the atmosphere that was to be found in the restaurant in the rue Boissy d'Anglas, an ambiance where jazz and Broadway musicals were dominant. The megalomaniac Jelly Roll Morton (1885-1941), a highly colourful character of mixed-race who hailed from New Orleans, was very proud of his French ancestry and provided a synthesis of ragtime with a “Latin tint” that was very representative of the city's mixed cultures. As for Fats

Waller (b.1904, d.1943), he revealed a gift of the gab and generous swing that easily explains his success with the public.

Le Bal martiniquais op 249

When he travelled back to France, Darius Milhaud paused his journey in Martinique, which he had already visited in November 1918. He composed *La Liberté des Antilles*, a song cycle for voice and piano, based on Creole texts (*Bonjour Messieurs les libérateurs, Trois ans de souffrance*). A few years beforehand in 1941, lulled by his souvenirs, he had written *Le Bal martiniquais* (of which an orchestral version also exists). As with the pieces linked to Brazil and the USA, Milhaud adopted the same creative process with its mixed-culture approach: the learned classical music of Europe in a remodelled hybrid with allusions, quotes from the music of the New World, all of that with a generous smile.

Teca CALAZANS and Philippe LESAGE

Adapted into english by **Martin Davies**

This anthology is dedicated to the composer Georges Delerue (1925-1992) who was Darius Milhaud's pupil.

DARIUS MILHAUD, PRÉCURSEUR DES MUSIQUES DU MONDE

CD1

1) **Le Bœuf sur le toit**, opus 58

Minneapolis Symphony Orchestra, dir Dimitri Mitropoulos

33 t Columbia US ML 2032

Enregistré à Minneapolis le 2 mars 1945

2) **Até Eu** (Marcelo Tupinambà)

Oito Batutas

Victor 73 – 826 B / 1923

3) **Até a Volta** (Marcelo Tupinambà)

Oito Batutas

Victor 73 – 825 B / 1923

4) **Apanhei-te Cavaquinho** (Ernesto Nazareth)

Ernesto Nazareth (piano)

Odeon 10718 – 10 septembre 1930

5) Mouvement I : Vif

6) Mouvement II : Modéré

7) Mouvement III : Brazileira

Scaramouche, opus 165 b

Marcelle Meyer & Darius Milhaud sur pianos Pleyel

78 t Gramophone DB 5086

Enregistré à Paris le 6 décembre 1938

8) **Brejeiro** (Ernesto Nazareth)

Banda do Corpo dos Bombeiros de Rio de Janeiro

Odeon 40621 / 1904

9) **Graúna** (João Pernambuco)

Oito Batutas

Victor 78-828 A / 1923

10) **Escovado** (Ernesto Nazareth)

Ernesto Nazareth (piano)

Odeon 20436 / 1907

11) Sorocaba

12) Sumare

13) Corcovado

14) Ipanema

Saudades do Brasil, opus 67

Darius Milhaud, piano

78 t Columbia LFX 40

Enregistré le 8 novembre 1928 (13 et 14) et le 13 janvier 1930

(11 et 12)

15) Botafogo

16) Leme

17) Copacabana

18) Gavea

19) Tijuca

20) Paineras

21) Laranjeiras

22) Paysandu

Saudades do Brasil, opus 67

Jacques Février – piano

33 t Ducretet Thomson 300 C 048

Enregistré à Paris le 17 & 18 septembre 1957

23) Ouverture

24) Sorocaba

25) Leme

26) Gavea

Saudades do Brasil, opus 67 b

Orchestré par Darius Milhaud

Le Trigentur Lyonnais dir Charles Strony

78 t Gramophone K 5720

Enregistré mai 1929

27) Sambinha

28) Tanguinho

29) Chorinho

Danses de Jacaremimir, opus 256

Louis Kaufman (violon) & Artur Balsam (piano)

78 T Capitol P- 8071

Enregistré à Paris en octobre 1949

CD2

- 1) **La Création du monde**, opus 81
Orchestre de 19 solistes dirigés par Darius Milhaud
78 t Columbia LFX 251- 252
Enregistré à Paris en février 1932
- 2) **Mardi Gras ! Chic à La Paille**
- 3) **Domino Noir De Cajon**
- 4) **On Danse Chez Monsieur Degas**
- 5) **Mille Cents Coups**
- Carnaval à la Nouvelle Orléans**, opus 275
Arthur Gold & Robert Fizdale (pianos)
33 t Columbia Masterworks ML 2128
Enregistré le 13 janvier 1950
- 6) **Sounds of Africa** (African Rag) (Eubie Blake)
Eubie Blake (piano)
Enregistré à New York en juillet 1921
- 7) **I Would Like to Know Why** (Eubie Blake et Noble Sissle)
Jean Wiener & Clément Doucet (pianos)
78 t Columbia D 13011
Enregistré à Londres le 14 décembre 1925
- 8) **King Porter Stomp** (E.J.R. Morton)
Jelly Roll Morton (piano)
78T Vocalion C 166 / E2869
Enregistré à Chicago le 20 avril 1926
- 9) **Sec et musclé**
- 10) **Romance. Tendrement**
- 11) **Précis et Nerveux**
- 3 Rag-Caprices**, opus 78
Vienna Symphony Orchestra, dir Henry Swoboda
33 t Westminster WL 5951
Enregistré en octobre 1959
- 12) **Souvenir du Bœuf sur le toit** (medley)
Jean Wiener & Clément Doucet (pianos)
78t Pathé PA 627
Enregistré à Paris le 10 mai 1935

- 13) **Handful of Keys** (Thomas Waller)
Thomas « Fats » Waller (piano)
78 t Victor 27768
Enregistré à New York en mars 1929
- 14) **Chanson Créole – Le Bal martiniquais**, opus 249
- 15) **Biguine – Le Bal martiniquais**, opus 249
Robert & Gaby Casadesu (pianos)
78 t Columbia US 71831
Enregistré à New York le 18 décembre 1948
- 16) **En L'ai Mone La** (Stellio)
Orchestre de l'Élan. Stellio (cl), Henri Boye (bjo), Finote Attuly (p), Paul Mathias(chacha, chant), Hnany (batterie)
78t Cristal CP 1044
Enregistré à Paris en novembre 1933
- 17) **Cinéma fantaisie**, opus 58 b
Cadence Arthur Honegger ; René Benedetti (violon), Jean Wiener (piano)
78 t Columbia D 15074 – 15075
Enregistré à Paris le 13 juin 1928

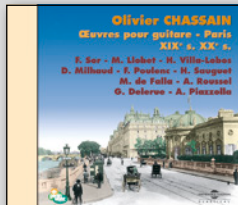




FA9509



FA5697



FA9019



FA457



FA5784



FA5865



FA5741



FA5624



FA5866