

De l'influence du jazz sur la musique américaine, d'après Paul Whiteman, l'empereur millionnaire du super-jazz

Paul WHITEMAN (*La Lyre*, vol. 2, n° 23, septembre 1924, p. 30-31)

Québec

Paul Whiteman (1890-1967), est un altiste et chef d'orchestre étatsunien formé à la musique classique. Musicien du rang dans le San Francisco Symhponic Orchestra, il forme son propre orchestre de danse en 1918. Les enregistrements qu'il réalise pour la Victor Talking Machine Company (la plus importante firme discographique aux États-Unis) fait de son orchestre le principal représentant du jazz dans les années 1920. Sa réputation, aussi importante aux États-Unis qu'en Europe, où sa première tournée a lieu en 1926, fait grand bruit et suscite de nombreux articles. Sa musique, qui privilégie les arrangements sophistiqués à l'improvisation individuelle, a suscité l'admiration de nombreux musiciens de jazz dans les années 1920. Dans son autobiographie Duke Ellington (1899-1974) a dit de lui que « personne n'a encore porté ce titre avec autant de conviction et de dignité » (Ellington 1973, p. 103, traduction de l'éditeur). Dans cet article, Whiteman met en récit son succès, qui a consisté, selon lui, à discipliner un jazz naguère primitif au moyen de procédés issus de la musique classique, afin de le rendre acceptable pour le grand public tout en conservant son énergie. Cet argumentaire sera repris et développé deux ans plus tard dans *Jazz*, autobiographie et manifeste publié avec la collaboration de Margaret McBride. Sa traduction dans l'une des principales revues musicales québécoises des années 1920, *La Lyre* (rattachée à l'éditeur musical du même nom), constitue le premier texte francophone dans lequel un musicien de jazz s'exprime directement.

Paul Whiteman (1890-1967) est né à Denver, Colorado, où son père, Wilberforce James Whiteman, fut directeur de l'enseignement musical dans les écoles publiques pendant un demi-siècle. Son père fut le premier à organiser un orchestre de quelque importance dans une école publique américaine. Son fils grandit ainsi dans une atmosphère bien musicale. Il commença d'abord par jouer l'alto dans un orchestre dirigé par son père,

Pour citer cet article : Paul WHITEMAN, « De l'influence du jazz sur la musique américaine, d'après Paul Whiteman, l'empereur millionnaire du super-jazz », *La Lyre*, vol. 2, n° 23, septembre 1924, p. 30-31, repris dans *Le jazz dans la presse francophone : une édition annotée et commentée*, textes réunis et annotés par Laurent Cugny et Martin Guerpin, avec la collaboration éditoriale d'Alessandro Garino, <https://pressemusicale.emf.oicrm.org/editions-en-ligne/jazz-presse-francophone>, mis en ligne le 2 février 2022. L'article original est accessible dans la [banque de données Presse et musique en France XIX^e-XX^e siècles](#) en cliquant [ici](#).

parce qu'il était très difficile alors de trouver des musiciens capables de jouer de cet instrument. Il fit partie ensuite de l'Orchestre Symphonique de Denver, dirigé par Rafael Cavallo. Il continua son éducation musicale sous la direction d'un élève de Henry Schradieck, et aussi avec Max Bendix. Pendant quelque temps, il joua avec la Symphonie Russe et, lors de l'Exposition de San Francisco, entra à l'Orchestre Symphonique de cette ville. Il fut aussi membre du Quatuor à cordes Minetti.

Il semble qu'à un certain moment de sa vie, celui qui pense à son avenir réalise qu'il est destiné à faire quelque chose d'important, ou bien qu'il ne pourra jamais améliorer sa position. Il doit alors transporter ses pénates ailleurs, dans un autre champ d'action, à la recherche du succès. Voilà dans quelle condition je me trouvais alors moi-même, à San Francisco durant l'année 1915. Je me rendis compte que j'avais beaucoup travaillé et étudié durant toute ma vie. Je constatai que j'avais joué pendant des années dans de grands orchestres symphoniques, que je connaissais toute la musique classique pour orchestre, à partir de la partition du viola [alto], que je travaillais du matin au soir dans un grand orchestre, dans un quatuor, dans un orchestre d'hôtel et que je vendais mon expérience et mon travail pour \$ 125 par semaine. Je n'entrevois aucune chance d'avancement et j'étais ambitieux.

C'est à ce moment que le jazz commença à attirer l'attention du public américain. Mais c'était alors une musique si bruyante et si laide que tous les musiciens en étaient dégoûtés. Le jazz était composé d'un groupe d'instruments impossible à décrire, aidé et soutenu par un tambour, véritable virtuose de la percussion sur tous les ustensiles de cuisine. Ce dernier instrumentiste devait de plus être un humoriste et montrer son originalité en faisant toutes sortes de tours de passe-passe avec ses baguettes de tambour. Le chef, soit qu'il jouât le violon ou le saxophone, mettait souvent dans son jeu des bouffonneries qui ne manquaient jamais d'amuser les auditeurs.

De nouveaux instruments

Il y avait déjà dans cette vilaine combinaison du piano, du violon et du cornet des arrangements qui venaient en contravention avec des règles considérées de tout temps comme sacrées. À ce moment apparurent le banjo, les sourdines pour instruments à vent et, plus que cela, des

instrumentistes très habiles, capables de produire des effets nouveaux et frappants. Ensuite vint la famille des saxophones. Le saxophone fut inventé à Paris par Adolphe Sax, un flûtiste et clarinetteste remarquable. Sax essaya d'abord d'améliorer la clarinette, mais, en 1842, il inventa cet instrument qui porte son nom. Il vint de son pays, la Belgique, à Paris, pour montrer à Berlioz, qui en fut émerveillé, cet instrument d'une sonorité si nouvelle et si distinctive. On employa l'instrument dans les fanfares de France et dans d'autres pays. Sousa¹ en ajouta plusieurs à son corps de musique. Quelques compositeurs écrivirent des parties de saxophone dans leurs symphonies. Cependant, ce n'est que depuis son entrée dans le « jazzband » que cet instrument, si remarquable par sa sonorité aussi bien que par ses possibilités humoristiques, se révéla définitivement. Le saxophone est aujourd'hui le *Caruso de l'orchestre du jazz*.

À propos de partition

Toutes les possibilités de combinaisons musicales qu'offraient ces instruments m'intriguaient énormément. Dans ce temps-là, tous ceux qui jouaient dans un « jazzband » « fakaient » ou « vampaient », ou, en meilleur français, improvisaient. Il n'y avait pas de partition pour ce genre de musique. Je réalisai alors ce qu'il y avait à faire et je fus le premier à écrire une partition pour jazz, préparée avec autant de soin qu'une partition pour orchestre symphonique. De cette manière, les compositions pouvaient être jouées chaque fois avec les mêmes effets, ce qui était impossible avec l'ancien « jazzband », lorsque les musiciens faisaient leur possible pour jouer d'une manière différente à chaque exécution.

Je constatai d'abord que l'orchestration du jazz demandait beaucoup d'attention sous le rapport du rythme. Pour y remédier, je me

¹ John Philip Sousa (1854-1932), dont le nom est parfois orthographié « Souza » dans les premiers textes en français sur le jazz, est un compositeur chef d'orchestre étatsunien. Principalement composées pour des fanfares, ses marches l'ont rendu célèbre aux États-Unis et en Europe, à commencer par *Stars and Stripes Forever*, devenue en 1987 la marche officielle des États-Unis. À la tête de son orchestre, il donna plusieurs milliers de concerts à travers le monde jusqu'à son décès. Il joue un grand rôle dans la popularisation de la musique étatsunienne en France avant l'arrivée du jazz. En 1900, il se produit à l'Exposition universelle de Paris et attire l'attention de Claude Debussy, notamment pour ses morceaux inspirés des rythmes du cake-walk qu'il contribue à mettre en vogue en Europe.

servis du banjo, l'employant plutôt comme instrument de percussion, que comme instrument soliste.

Je trouvais aussi que toutes ces combinaisons bruyantes, ces sonneries de ferraille de l'ancien jazz étaient complètement inutiles et devaient être remplacées par quelque chose de plus musical.

On ne peut faire de la bonne musique qu'avec de bons musiciens. Je tâchai donc de grouper les meilleurs instrumentistes que je pus trouver. Mais, naturellement, les bons musiciens exigent des cachets plus élevés. C'est, comme en toute autre chose, une question d'offre et de demande.

En réalité, les vrais bons musiciens de jazz sont très rares. Dans mes meilleurs orchestres, mon premier musicien gagne, à l'année, environ \$ 600 par semaine, et les autres, en moyenne \$ 300 par semaine. Je veux parler de mon orchestre du Palais-Royal qui a remporté des succès des deux côtés de l'Atlantique². Ses membres sont choisis pour leur personnalité, leur musicalité et leur versatilité. Ils doivent toujours être bien mis. Le premier de ces musiciens joue quatorze instruments différents et souvent, il les emploie tous dans un même concert.

Il y a actuellement quatre cents hommes employés dans les vingt-deux orchestres de Paul Whiteman, qui jouent dans les principales villes des États-Unis à Paris, à Londres, à la Havane et à Mexico. Tous ces orchestres reçoivent un entraînement très soigné, ils sont soumis à une discipline spéciale et ils jouent d'après les directions que j'ai moi-même préparées à l'avance.

La définition de Sousa

On me demande souvent : « Qu'est-ce que le jazz ? ». Je ne connais pas de meilleure définition que celle donnée par John Philippe Sousa. D'après lui le mot vient de « jassbo », une expression employée autrefois dans les représentations de ménestrels, lorsque les musiciens « jazzaient » ou improvisaient leur musique. Le trombone ricanait, le cornet criait et la

² Palais Royal Orchestra (ou parfois Palais Royale Orchestra) et New Palais Royal Orchestra sont quelques-uns des noms utilisés par Paul Whiteman pour l'un des très nombreux orchestres qu'il contrôlait. Le nom provient probablement d'un cabaret de luxe situé dans les années 1920 à New York, dans le quartier de Times Square, dans lequel l'un de ces orchestres s'est vraisemblablement produit.

clarinette gémissait sous les coups des tambours. Ceci produisait une cacophonie de la pire espèce.

C'est de ce bruit sauvage, cependant, que nous est venu le jazz qui attire aujourd'hui l'attention de tous les musiciens sérieux. Au cours de l'année dernière, pendant que j'étais à Paris avec mon orchestre, j'eus l'occasion de rencontrer plusieurs musiciens distingués, venus pour entendre mes nouvelles combinaisons orchestrales. Je constatai que les magnifiques ouvrages des compositeurs comme [Edward] MacDowell, [John A.] Carpenter, [George W.] Chadwick, [Charles W.] Cadman, etc., ne les intéressaient pas beaucoup. « Nous connaissons tout cela, nous dirent-ils, mais le jazz est quelque chose de nouveau, quelque chose de particulièrement américain, comme les *Marches* de Sousa. Nous voulons connaître le jazz ». C'était reconnaître officiellement, en quelque sorte, cette musique nouvelle et bien américaine, dont j'avais remarqué l'existence dans le jazz qui se jouait il y a une dizaine d'années.

Ceci m'encouragea à donner un concert à la Salle Aeolian de New-York, avec mon meilleur orchestre, dont la plupart des membres, soit dit en passant, on fait partie de grands orchestres symphoniques. On remarqua à ce concert des grands musiciens comme Damrosch, Rachmaninoff, Mengelberg et autres, tous très enthousiastes au sujet des possibilités que donnait cette nouvelle combinaison d'instruments. Cet orchestre comprenait 22 musiciens répartis comme suit : huit premiers violons ; trois saxophones ; deux trompettes ; deux trombones ; deux cors ; deux pianos ; les tambours et les banjos.

Remarquez, alors, ce que l'on ne pourrait pas obtenir avec des musiciens comme ceux que j'emploie au Palais-Royal. Pourrait-on trouver dans tout le monde entier un tel groupe de musiciens, capables de transposer instantanément et dans n'importe quelle tonalité ?

Voici les noms de ces musiciens, avec le nombre d'instruments que chacun peut jouer dans un même concert :

[Ross] Gorman³ : le saxophone alto, le saxophone *si* bémol, le saxophone *mi* bémol, le hautbois, les hecklephone, la clarinette *si* bémol, la clarinette *mi* bémol, la clarinette alto, la clarinette basse et l'octavin.

³ Ross Gorman (1890 ou 1891-1953), connu notamment pour avoir été le « créateur » du célèbre glissando montant de clarinette dans l'ouverture de la *Rhapsody in Blue* créée le 12 février 1924 à l'Aeolian Hall de New York.

[*Charles*] *Strickaden* : le saxophone soprano, le saxophone alto, le saxophone ténor, le saxophone baryton, le hautbois et la clarinette.

[*Hale*] *Byers* : la flûte, le saxophone soprano *si* bémol, le saxophone ténor, le saxophone soprano en *do*, le saxophone baryton.

[*Henry*] *Busse* : la trompette et le flügelhorn.

[*Frank*] *Seigrist* : la trompette et le flügelhorn.

[*Roy*] *Maxon* : le trombone, l'euphonium et la trompette.

[*Jim*] *Cassidy* : le trombone, la basse et l'euphonium.

[*Al*] *Armer* : le tuba et la contrebasse à cordes.

[*Eddie ?*] *Lang* : le piano, la harpe et le célesta.

Le violon comme obligato [*sic*]

J'ajoute à ce groupe le violon, mais plutôt comme instrument obligato [*sic*] que comme instrument soliste. Comme vous le voyez, quatorze musiciens peuvent jouer quarante instruments et, par le fait même, obtenir des réalisations orchestrales, pour le moins, hors de l'ordinaire.

Cet orchestre fut le premier du genre à faire une tournée, tout comme un orchestre régulier, c'est-à-dire sans aucune bouffonnerie de la part des musiciens. Il fut le premier à paraître dans une grande comédie musicale du [*sic*] Broadway, dans une scène spécialement préparée à cet effet. Il fut le premier à donner un concert de jazz dans une des plus célèbres salles de concert du monde.

On me demande souvent quelle est la cause de mon succès ? C'est que je ne cherche pas à sortir de mon champ d'action. Je sais que le jazz est un genre de musique bien distinct. Je n'ai pas, non plus, la prétention de comparer mon orchestre aux grandes organisations symphoniques, car je connais, mieux que personne, quelles sont nos possibilités. Soit que nous jouions le thème simple et touchant d'une mélodie nègre, ou le « jazz-tune » au rythme martelé, vif et tourmenté, nous faisons toujours notre possible pour jouer de la manière la plus artistique. Mais, nous n'oublions jamais que nous formons un orchestre de jazz et que nous apportons quelque chose de nouveau et de délicieux à la turbulente Amérique :

à cette Amérique encore toute imbuë de l'esprit de ses pionniers et jamais satisfaite des conventions que lui apporte l'Europe. Nous ne pouvons pas nous attendre à ce que le premier homme que nous

rencontrerons dans la rue avec un numéro de la *Police Gazette* dans les mains, vienne nous payer une grosse somme pour entendre *Fantômes d'Obsen*⁴. Son éducation n'a pas été poussée jusque-là. Cependant, il sera fasciné par le jazz et cela élargira son horizon. C'est ce que j'ai constaté moi-même plusieurs fois. En d'autres termes, c'est de l'éducation musicale dans sa forme la plus pratique.

Influence du jazz sur les grands compositeurs

On ne peut nier que les grands compositeurs du monde entier seront influencés par le jazz. On pourrait même dire qu'ils le sont déjà, si l'on examine les dernières compositions de [Richard] Strauss, de [Percy A.] Grainger et de [John A.] Carpenter. Le jazz américain a fait le tour du globe. Les professeurs de piano ne constatent peut-être pas combien les élèves aiment ce rythme divertissant. Ils pourraient inviter les bons compositeurs à employer le jazz pour écrire des pièces d'études intéressantes et exemptes de toute vulgarité.

Lorsque je jouai l'arrangement du fameux *Chant indou* [sic] de Rimsky-Korsakoff, on m'accusa d'avoir déprécié un grand chef-d'œuvre. Je me console plutôt en pensant que Rimsky-Korsakoff, lui-même, aurait été charmé d'en entendre les effets obtenus par mon orchestration : de même qu'il aurait été étonné d'entendre le peuple américain tout entier sifflant dans la rue une mélodie qu'il destinait qu'aux quelques amateurs du grand opéra.

« Plagier » une pièce musicale sans en donner crédit au compositeur, est un vol réel. Mais si le jazz peut servir à la vulgarisation d'un chef-d'œuvre, tout l'honneur doit en revenir au jazz.

⁴ Il s'agit de la pièce *Les Revenants* (*Gangangere*) d'Henrik Ibsen, dont le nom est ici mal orthographié.

Bibliographie

Beaulieu, André, et Jean Hamelin (1973), *La presse québécoise des origines à nos jours*, vol. 4, Québec, Presses de l'Université Laval.

Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.

Rayno, Don (2003), *Paul Whiteman. Pioneer in American Music. Volume I : 1890-1930*, Lanham, Scarcrow Press.

Whiteman, Paul, et Margaret McBride (1926), *Jazz*, New York, J. H. Sears.