

Jazz-band

Cœuroy ANDRÉ (*Larousse mensuel illustré*, t. 6, n° 226, décembre 1925, p. 971-972)

France

André Cœuroy (1891-1976), de son vrai nom Jean Belime, est l'un des critiques musicaux les plus influents de l'entre-deux-guerres. Germaniste de formation, il crée *La Revue musicale* avec Henry Prunières en 1920. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages (sur Wagner, Puccini, la musique française, etc.) et d'innombrables articles. Il est aussi l'un des premiers défenseurs de la phonographie. En décembre 1925, peu après avoir mené avec André Schaeffner (1895-1980) l'importante « Enquête sur le Jazz-Band » dans *Paris-Midi* (voir Anthologie), il livre une entrée consacrée à ce type d'orchestre pour le dictionnaire Larousse.

Jazz-band : n. m. (mot anglais d'origine américaine). Type d'orchestre d'origine américaine et nègre, caractérisé par le rythme syncopé de sa musique, le rôle donné à l'improvisation, aux glissements d'un ton dans un autre, et à l'emploi original des instruments de percussion.

ENCYCL. L'origine du *jazz-band* est nègre. La musique nègre est, avant tout, rythmique en son principe ; le jazz représente donc l'émancipation et la suprématie de celui-ci sur la mélodie.

En Amérique, où le *jazz* a pris naissance, la musique nègre est représentée sous deux formes : les chants religieux ou *spirituals*¹, et les *rag-times*². Les *spirituals* constituent l'essence véritable du folklore

¹ Le *spiritual* (connu aussi comme *negro spiritual*) désigne un genre musical, apparu à la fin du XVIII^e siècle aux États-Unis au sein de la communauté afro-américaine. Il est issu de la rencontre entre les hymnes chrétiens tirés de l'Ancien Testament et de différentes traditions vocales africaines perpétuées aux États-Unis par les esclaves. À partir de la fin du XIX^e siècle, le *spiritual* a progressivement été reconnu comme l'un des genres majeurs de la musique traditionnelle étatsunienne.

² L'expression « ragtime » (ou « rag-time ») remonte à la fin du XIX^e siècle. « Rag » signifie approximativement « bousculer », « altérer ». « Altérer le tempo » (plutôt que « le temps », vraisemblablement) consiste donc à malmener la mise en place rythmique, c'est-à-dire ne pas l'interpréter

nègre ; ce sont des mélodies de caractère primitif, à paroles naïves, souvent élémentaires, que les nègres, simples et superstitieux, chantent en travaillant dans les plantations. Ces *spirituals* sont caractérisés par l'emploi constant de la *syncope*. Le *rag-time* est plus proprement rythmique : il a donné naissance à diverses formes de danses dont la plus connue est le *cake-walk*³. Les Américains, à la recherche d'un art musical

littéralement. On est ici au seuil de la paraphrase, premier pas vers l'improvisation. Deux grands corpus reçoivent ce même nom de ragtime mais doivent être clairement distingués. L'un est une musique de piano inventée par des pianistes du Missouri. L'autre est joué par des orchestres de grand format, le plus souvent des *brass bands*. Les deux musiques sont majoritairement écrites (mais l'improvisation n'en est pas totalement absente) et elles sont fondées sur une certaine utilisation de la syncope. On considère que l'événement fondateur du ragtime est la Chicago World's Fair (« Exposition mondiale de Chicago ») de 1893 où des pianistes, dont Scott Joplin, se sont réunis pour se confronter et faire connaître leur musique (qu'on n'appelait pas encore de ragtime) à un très large public. Les mots « rag » et « ragtime » commencent à apparaître dans la musique publiée en 1896. En 1897, la première pièce publiée en tant que « rag » est celle de William Krell : « Mississippi Rag », avec pour sous-titre : « The First Rag-Time Two-step Ever Written, and First Played by Krell's Orchestra, Chicago » (« Le premier rag-time two-step jamais écrit, d'abord joué par l'orchestre de Krell, Chicago »). « Louisiana Rag », « Harlem Rag » paraissent la même année. Si le genre perdure, son âge d'or est relativement court, une vingtaine d'années tout au plus. La périodisation la plus courante le découpe en trois phases : *Classic Ragtime* ou *Early Ragtime*, 1896-1906, *Popular Ragtime* ou *Ragtime Craze*, 1906-1912, et *Advanced Ragtime*, 1913-1917. Le compositeur le plus connu est Scott Joplin (1862-1917). Il est l'auteur notamment du célèbre « Maple Leaf Rag », publié en 1899, ainsi que de deux opéras, *A Guest of Honor* (1903) et *Treemonisha* (1911). Parmi les autres grands compositeurs de ragtime, on peut citer aussi Tom Turpin (1873-1922), propriétaire à Saint Louis d'un saloon qui fut un lieu d'incubation du ragtime, et également auteur du premier rag publié par un musicien noir, « Harlem Rag » ; et encore James Scott (1885-1938), Joseph Lamb (1887-1960) et Ben Harney (1872-1938), pianiste blanc qui fut l'auteur du premier manuel de ragtime, *The Ragtime Instructor*, publié en 1897. À la Nouvelle-Orléans, outre Jelly Roll Morton et de l'aveu même de ce dernier, le plus grand pianiste de ragtime – qui ne fut jamais enregistré – était Tony Jackson (1882-1921). Le terme et le genre musical sont connus du public francophone depuis le milieu de la décennie 1900 à partir duquel des enregistrements sont disponibles. Dès 1910, des éditeurs français et belges publient régulièrement des morceaux relevant de ce genre musical. Certains compositeurs savants s'y intéressent lors de cette période : Erik Satie (« Le Ragtime du Paquebot » dans *Parade*, 1917), Igor Stravinsky (« Ragtime », dans *L'Histoire du soldat*, 1917, *Ragtime pour onze instruments*, 1917-1918, *Piano-Rag-Music*, 1918). Maurice Ravel, qui l'évoque dans sa lettre à Colette à propos de *L'Enfant et les sortilèges* (voir Ravel 1919), lui préférera le fox-trot.

³ Le cake-walk est une danse qui aurait été dansée par les esclaves dans les plantations. Il ne semble pas exister de témoignage direct à ce propos. La première description extensive, sujette à caution, en est donnée par Rudi Blesh et Harriet Janis dans leur célèbre *They All Played Ragtime. The True Story of an American Music*, publié en 1950. Se fondant sur le témoignage d'un *entertainer* afro-américain, Shepard N. Edmonds, alors âgé de « presque quatre-vingts ans », lui-même fils d'esclaves, les auteurs expliquent : « Le cakewalk était à l'origine une danse des plantations, simplement un mouvement heureux qu'ils faisaient au son du banjo parce qu'ils ne pouvaient pas tenir en place. C'était généralement le dimanche, quand il y avait peu de travail. [...] Les esclaves jeunes et vieux s'habillaient de beaux atours de seconde main pour un tour de piste caracolant de haute tenue. Ils singeaient les belles manières des Blancs dans la "grande maison", mais leurs maîtres, qui se rassemblaient pour regarder la fête, ne s'en rendaient pas compte. On suppose que la tradition d'une récompense sous forme de prix commença avec un maître donnant un gâteau au couple accomplissant le mouvement le plus fier » (Blesh et Janis 1950, p. 96, notre traduction). Sur l'arrivée du cake-walk en France au début du XX^e siècle, voir Cugny 2014, p. 94-103.

neuf et autochtone, s'en sont emparés et en ont tiré la forme actuelle du *jazz*. C'est ce qu'a indiqué dans un article très documenté de la *Revue musicale* sur l'influence du *jazz* (avril 1924) Miss Marion Bauer, jeune femme compositeur américaine :

Le « jazz » d'aujourd'hui était hier « ragtime », avant-hier « cake-walk » et « coon songs » (chansons nègres)⁴ – et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom. Le mot « jazz » est d'usage plus récent, tandis que le mot « ragtime » s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui les deux mots sont synonymes, quoique, à vrai dire, « jazz » désigne plutôt une méthode d'orchestration, tandis que « ragtime » désigne un rythme syncopé irrésistible. Le « jazz » apparaît comme une mise en œuvre des éléments mélodiques et rythmiques décelés par le « ragtime » ; car dans le « jazz » non seulement le rythme est syncopé, mais les harmonies présentent des anticipations ou des retards en syncopes : de là de bizarres effets d'harmonie propres à satisfaire les oreilles les plus modernes. Un autre terme encore plus récent – il est apparu il y a deux ou trois ans - est celui de « blues », mot d'argot qui désigne un état d'âme confinant à la mélancolie, ce « cafard » qui naît du sentiment du vide de l'existence au milieu même de la trépidante vie contemporaine de New-York⁵.

Le jazz-band est né vers 1914 dans les bas-fonds de l'Amérique, en ce quartier de San Francisco, Barbary Coast⁶, où l'on trouve le rebut de tous les ports et de toutes les races. Son nom est formé de deux mots, dont l'un, anglais, signifie orchestre (*band*) et dont l'autre (*jazz*) est d'origine obscure. Certains le font dériver d'une expression en usage dans les bouges de la Nouvelle-Orléans : « *Jazz them boys !* », qui correspondrait à peu près à « Hardi les gars ! ». Selon d'autres, le tenancier d'un cabaret nègre, Jasbo Brown, aurait pris l'habitude d'esquiver les mots trop grivois

⁴ Jim Crow et Zip Coon sont deux personnages de fiction inventés au XIX^e siècle, pour figurer le stéréotype raciste du Noir stupide. L'étymologie de Zip Coon indiquerait une abréviation de *raccoon* (raton laveur), l'un des termes dépréciatifs utilisés pour désigner les Afro-Américains. Le nom *coon songs* devait être initialement associé aux chansons parodiques qui mettaient en scène ce stéréotype. Mais ce n'est qu'en 1890 qu'elles connurent un nouveau départ avec la composition par un performeur afro-américain, Ernest Hogan, de la chanson « All Coons Look Alike to Me ».

⁵ Marion 1924 (voir Anthologie).

⁶ Cette hypothèse figure également dans un article de 1924 de la compositrice et critique musicale étasunienne Marion E. Bauer (1882-1955) publié dans *La Revue musicale* (Bauer 1924). Paul Whiteman l'évoque également dans son livre de 1926 : « *We first met – jazz and I – at a dance dive on the Barbary Coast. It screeched and bellowed at me from a trick platform in the middle of a smoke-hazed, beer-fumed room* » (Whiteman et McBride 1926, p. 32). Barbary Coast est un symbole de quartier mal famé. Il se peut qu'il ait été de longue date associé métaphoriquement au caractère supposé interlope du jazz.

de ses chansons en jouant du tambour sur un haut de forme ou en soufflant dans un tube en fer blanc, et l'auditoire, que ces bruits imprévus enchantaient, aurait manifesté sa joie en criant familièrement : « Encore, Jasbo ! Encore, Jas ! »⁷.

Quoi qu'il en soit de cette étymologie anecdotique, elle implique qu'à l'origine le jazz est lié à l'évocation d'un bruit comique et brutal. C'est pourquoi, au début, en raison de son ascendance négro-rythmique, le rôle de la batterie, dans l'orchestre de jazz, fut le plus important. On se rappelle l'enthousiasme des foules à voir le nègre soliste Buddy⁸, du Syncopated Orchestra⁹, jongler avec tous les instruments de percussion

⁷ Comme en témoignent, entre autres, Singleton 1922, Hoérée 1927 (qui sont repris dans Anthologie), Schneider 1924, Cœuroy 1925, Schwerké 1926a et 1926b, Cœuroy 1926 et Malherbe 1929, cette explication est l'une des plus répandues sur l'origine du mot « jazz ». Comme toutes les autres, elle est fortement sujette à caution. Peter Tamony en a dressé une généalogie assez vraisemblable. Le patronyme « Jasbo » (ou « Jazbo » ou « Jazzbo ») serait dérivé du français « chasse-beau », qui désigne une danse. On trouve cette thèse pour la première fois, selon l'ethnomusicologue Alan Merriam (Merriam et Garner 1968), dans un article paru aux États-Unis en juin 1919 dans la revue *Music Trade Review* (il sera repris deux mois plus tard dans *Current Opinion* [Anonyme 1919]). Dans un article paru en français en 1959, Peter Tamony explique : « [Au XIX^e siècle, la] *chasse* était un pas de danse célèbre, un mouvement glissé, un pied devant l'autre. Verra-t-on en chasse un ancêtre de jazz ? Les étymologistes suggèrent aussi que jazz est un dérivé de *Jasbo* ou *Jazzbo*. Dans les représentations des minstrels, dit-on, un certain Mr. Jasbo était un spécialiste du “cake-walk”. Alors qu'il désignait préalablement le danseur, le terme *jasbo* ou *jazzbo* aurait indiqué, par contamination, la musique elle-même et, comme l'anglais a tendance à laisser tomber les dernières syllabes, *jazzbo* serait devenu *jazz*. *Jazzbo*, dit-on encore, serait lui-même issu du français, ou plutôt du français-créole : *chasse-beau*. Le danseur qui “chasse” est à son tour “chassé” par les danseurs parce que le “coq de la promenade” (*cook of the walk*) [*sic*], le champion du *cake-walk*, a leur préférence. C'est lui, en définitive, qui “chasse” tous les autres prétendants se trouvant sur la piste. Est-il arbitraire de suggérer que l'américanisme *gism-jasm* et le français créole *chasse-beau* ou *jasbo* (*jazzbo*) se télescopèrent dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour devenir “jazz” ? D'après Clay Smith, le terme *jazz* était déjà en usage chez les travailleurs des mines, dans l'Ouest, vers les années quatre-vingt-dix » (Tamony 1959, p. 80-81). Quoi qu'il en soit de sa vraisemblance, cette explication sera sans cesse reprise, en témoignent les nombreuses références que l'on trouvera dans la présente édition.

⁸ Il s'agit du batteur afro-américain Charles « Buddie » (ou Buddy) Gilmore (1880-1944). En 1918, il fait partie du New York Syncopated Orchestra de Will Marion Cook (1869-1944), renommé Southern Syncopated Orchestra en juillet 1919, à l'occasion de la tournée de près de trois ans qui le fit découvrir en Europe. En février 1920, lorsque cet orchestre se scinde en deux, Gilmore choisit de rester avec la faction soutenant le gestionnaire de l'orchestre George Lattimore (1837-v. 1931) plutôt qu'avec son fondateur, le compositeur Will Marion Cook. C'est avec ce nouvel orchestre que, deux ans après son arrivée à Londres, il se produit pour la première fois à Paris. Buddie Gilmore est incontestablement, avant Louis Mitchell (1885-1957), l'un des premiers représentants de la figure spectaculaire du batteur pyrotechnique que le public admire.

⁹ Cet orchestre rassemblant des musiciens afro-américains fut créé à New York par le violoniste et compositeur Will Marion Cook. Initialement nommé New York Syncopated Orchestra, il fut rebaptisé Southern Syncopated Orchestra à l'occasion d'une tournée européenne qui, de 1919 à 1922, en fit une des formations afro-américaines les plus populaires hors des États-Unis. Ernest Ansermet la découvrit à Londres lors de la première étape de cette tournée durant laquelle le Southern Syncopated Orchestra se produisit au Philharmonic Hall de juillet à décembre 1919 avec

(dénommés *traps*), ce qui provoqua quelques erreurs, d'ailleurs passagères, dans la composition des jazz-bands européens, comme l'emploi d'instruments hétéroclites (trompes d'automobiles, sirènes, claxons [*sic*], etc.), qui ne s'y sont pas maintenus.

Les premiers jazz nègres à New York (en 1914-1915) étaient ainsi composés : piano, violon, cornet à pistons, clarinette, trombone, banjo et batterie¹⁰. Leur caractéristique était l'improvisation : le cornet ou la clarinette arrêtant net sa phrase mélodique pour se lancer dans des fioritures, cadences, variations, mais *sans jamais cesser de respecter le rythme*. Les cuivres étaient toujours « bouchés », la clarinette jouait dans un registre anormal, le trombone exécutait un perpétuel *glissando*, au point qu'on a pu dire que le jazz-band est un orchestre essentiellement composé d'instruments qui peuvent « glisser » d'un ton à l'autre, comme les instruments à cordes et les trombones. Seul, le violon gardait la mélodie continue, et le piano, tout en marquant les soubassements du rythme, dessinait l'arrière-fond harmonique. L'impression générale était déplaisante, barbare, pourtant intéressante.

On voit que le saxophone, aujourd'hui roi du jazz, n'y figurait pas au début. Il s'y est introduit en raison de son timbre suave, des acrobaties qu'il permet à des virtuoses consommés, et surtout des nuances prodigieuses dont il est capable et qui ne nécessitent pas moins de six sourdines différentes. Peu à peu, la batterie, d'abord toute-puissante, a été reléguée à l'arrière-plan. L'élément mélodique a repris le dessus, et n'est plus guère soutenu que par des indications rythmiques claires et sobres, où la batterie, à peine indiquée, sert plutôt à la couleur qu'au rythme.

À l'heure actuelle, le jazz le plus complet, et désormais classique, est celui de Paul Whiteman¹¹. Il comprend vingt-trois exécutants

notamment Sidney Bechet, qu'Ansermet remarque à cette occasion. En février 1920, l'orchestre se scinde en deux, une faction soutenant le gestionnaire de l'orchestre George Lattimore, l'autre son fondateur. Ces bribes de l'orchestre originel apparaissent jusqu'en 1922 en Europe sous différents noms et différentes directions, notamment celle de Henry M. Wellmon (1883-1945), musicien afro-américain résidant à Londres.

¹⁰ À partir de ce point, le texte sera repris tel quel au chapitre intitulé « État civil et influence » de *Le Jazz* (Schaeffner et Cœuroy 1926).

¹¹ 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

disposant de *trente-six* instruments. On saisit ici la différence principale avec nos orchestres traditionnels : chaque exécutant de jazz est un soliste et doit jouer successivement de plusieurs instruments. C'est ainsi que le premier saxophone de l'orchestre Whiteman, Ross Gorman, joue de onze instruments, parmi lesquels le hautbois, le cor anglais, l'hecklephone¹², les clarinettes en *mi* bémol et *si* bémol, la clarinette basse, le cor de basset, l'octavion¹³. Chaque joueur de saxophone dispose de trois instruments de registres différents.

La composition de l'orchestre Whiteman est (d'après César Saerchinger¹⁴, un des meilleurs spécialistes de l'étude du jazz) la suivante :

2 à 3 violons (nombre parfois porté à 8 pour obtenir certains effets),
 2 basses et 2 tubas,
 1 banjo,
 2 trompettes (alternant avec cors d'harmonie),
 2 trombones (dont l'un alternant avec un euphonium),
 2 à 3 cors,
 3 saxophones (chacun en trois registres, alternant avec clarinettes),
 1 sarrusophone¹⁵,
 1 sousaphone¹⁶,
 2 pianos (dont l'un alternant avec le célesta),
 timbales et batterie.

C'est, en somme, un orchestre d'instruments à vent soutenu par quelques cordes ; exactement le contraire de nos orchestres traditionnels.

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 a dit de lui que « personne n'a encore porté ce titre avec autant de conviction et de dignité » (Ellington 1973, p. 103, notre traduction).

¹² L'heckelphone est un instrument de la famille des bois, à anche double et perce conique, inventé par William Heckel en 1904.

¹³ Aucun instrument connu ne répond à ce nom.

¹⁴ Cesar Saerchinger (1884-1971) : homme de radio et musicologue étatsunien né en France, naturalisé étatsunien en 1910. Directeur européen de Columbia Broadcasting System de 1930 à 1937, il est crédité des premières retransmissions radio transatlantiques. Il fut le responsable éditorial de *Art of the Music* en 14 volumes et l'auteur d'une biographie d'Arthur Schnabel publiée en 1958. Il n'a pas toutefois laissé de textes portant spécifiquement sur le jazz.

¹⁵ Le sarrusophone est un instrument de la famille des bois, à anche double et perce conique, inventé vers 1850 par Pierre-Auguste Sarrus et Pierre-Louis Gautrot.

¹⁶ Le sousaphone s'apparente à l'hélicon. Instrument caractéristique des fanfares, il doit son nom au compositeur et directeur de fanfare John Philip Sousa (1854-1932), dont le succès a joué un grand rôle dans la popularisation de cet instrument.

De l'aveu unanime, l'orchestre Whiteman est unique au monde, grâce à la virtuosité de chaque exécutant : résultat du « dressage » du chef qui, avant de le fonder, jouait de l'alto dans un orchestre symphonique normal. L'orchestre Whiteman s'est fait connaître au Palais-Royal, restaurant élégant de New York, puis a donné, à lui seul, un concert à l'Aeolian Hall (le 12 février 1924)¹⁷ et au grand Carnegie Hall, avec un succès prodigieux.

La diffusion du jazz est aujourd'hui si grande en Amérique, que les ouvrages pédagogiques se sont multipliés. Il existe des méthodes spéciales pour l'étude des « glissandi » au trombone, pour l'emploi des registres anormaux de la clarinette. Il s'est fondé à New York une école spéciale : *the Winn School of Popular Music*¹⁸, où sont enseignées trois méthodes, l'une relative à l'exécution de la musique populaire, la seconde particulière aux rag-times, la troisième spéciale au jazz et aux blues. Une large place y est faite à l'improvisation, qui demeure la caractéristique de la musique de jazz.

En France, le jazz a été importé en 1918, sous forme embryonnaire, au Casino de Paris, par Gaby Deslys¹⁹ et Harry Pilcer²⁰. L'époque coïncidait avec la théorie, que la musique se régénérât par le cirque et le

¹⁷ Concert au cours duquel fut créée la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin avec le compositeur lui-même au piano.

¹⁸ Ayant siégé à Kansas City, la Winn School of Popular Music de Edward R. Winn a publié le *Winn's Practical Method of Popular Music and Ragtime Piano Playing* en deux volumes (1. Élémentaire et intermédiaire, 2. Avancé jusqu'à la plus grande maîtrise). Dans le texte de la publicité de cette méthode, paru dans le *Kansas City Sun* le 30 novembre 1918, il est écrit qu'il : « permet au pianiste débutant ou avancé d'acquérir rapidement et facilement l'art de convertir à vue N'IMPORTE QUELLE composition musicale en ragtime de classe. Des rudiments jusqu'à la plus parfaite maîtrise, embrassant tous les styles de rag » (notre traduction). Dans un exemplaire de l'œuvre de 1920, on apprend que la première date de dépôt de droits d'auteur de la méthode Winn remonte au 1913. En 1921, un *Winn's How to Play Popular Music* est publié à New York.

¹⁹ Gaby Deslys, née Marie Élise Gabrielle Caire (1881-1920), est une chanteuse et artiste de music-hall française. Au cours des années 1900, sa carrière connaît une ascension rapide qui la mène au sommet de la notoriété dans le milieu des revues, non seulement en France, mais également en Angleterre et aux États-Unis, où elle s'illustre dans plusieurs revues à Broadway. Elle joue également dans un film muet étatsunien en 1915, *Her Triumph* de Percy Nash, et en tournera d'autres en France. Elle est, avec son partenaire Harry Pilcer, la vedette de la revue de Jacques-Charles (1882-1971) *Laisse-les tomber !* qui ouvre au Casino de Paris le 12 décembre 1917 suivie par une exhibition du Sherbo American Band du batteur Murray Pilcer, le frère de Harry. Cet événement est souvent considéré comme le véritable début du jazz en France (Cugny 2014, p. 416). Gaby Deslys est emportée par la grippe espagnole suite à la grande épidémie de 1919.

²⁰ Harry Pilcer (1885-1961) est un danseur étatsunien repéré en 1912 dans la troupe de *boys* du Winter Garden de New York par Gaby Deslys qui s'y produisait alors. Pilcer suit Gaby Deslys à son retour en France où les deux se produiront dans de nombreuses revues. Le danseur finira par ouvrir à Paris une école de danse et son propre cabaret à Montmartre, « Chez Harry Pilcer ».

music-hall ; de là, l'attention accordée par d'éminents compositeurs (Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, etc.) à ce qui ne fut d'abord qu'un numéro de music-hall et qui, quelques années plus tôt, eût risqué de passer à peu près inaperçu. Puis ce furent les Billy Arnolds²¹ au Casino de Cannes, à Deauville et, en 1921, à la Salle des Agriculteurs à Paris où ils donnèrent un « concert de jazz »²².

L'intérêt orchestral qui s'attache au jazz est indéniable. Les musiciens les moins suspects de snobisme en conviennent. Et un critique aussi pondéré que clairvoyant, Émile Vuillermoz²³, a pu écrire, au cours du printemps de la présente année:

Les ignorants, seuls, s'imaginent que le jazz-band est une phalange de bruiteurs qui n'ont d'autre ambition que de déchaîner un tintamarre infernal en tapant sur des casseroles, des sonnettes, des plaques de tôle, en grattant frénétiquement du banjo et en arrachant à un trombone de longs beuglements désespérés. Les initiés savent au contraire que cette formule nouvelle d'orchestration a pour objet l'étude des riches possibilités des instruments à vent les moins vulgarisés. Ceux qui possèdent des disques de gramophone contenant quelques-unes des exécutions saisissantes de l'orchestre de Paul Whiteman connaissent les merveilleuses ressources de cette technique inédite qui n'est d'ailleurs à la portée que de certains « as » de profession.

C'est en vue de poursuivre chez nous les curieuses recherches des virtuoses américains, que de brillants transfuges des orchestres Colonne et Pasdeloup ont constitué le Billy-Max-Strilken's Orchestra qui offre en ce moment aux auditeurs du Canari un régal musical inattendu de timbres émouvants et de rythmes syncopés. Il y a là des équilibres de

²¹ Billy Arnold (1886-1954) est un pianiste de jazz étatsunien. Il arrive en Grande-Bretagne en 1919 (où le compositeur Darius Milhaud l'entend à l'Hammersmith de Londres), puis en France en 1921. Il est très souvent cité dans les écrits français sur le jazz des années 1920, notamment en vertu de la participation de son orchestre au premier « concert-salade » de Jean Wiéner.

²² Le 6 décembre 1921, Jean Wiéner organise à la Salle des Agriculteurs, 8 rue d'Athènes à Paris, le premier de ses « concerts-salade » dont le propos est de présenter au même programme des musiques savantes et populaires. Lors de cette manifestation inaugurale, on entend « l'orchestre américain de Billy Arnold », des fragments du *Sacre du printemps* joué sur un Pleyela (piano mécanique conçu par la maison Pleyel) et la *Sonate pour piano et instruments à vent* de Darius Milhaud avec le compositeur au piano (Cugny 2014, p. 339).

²³ Émile Vuillermoz (1878-1960) a mené conjointement des études juridiques, littéraires et musicales. Renonçant rapidement à ses ambitions de compositeur, il devient l'un des observateurs les plus attentifs de la vie musicale de son époque, et plus particulièrement de toutes les innovations stylistiques et technologiques susceptible de faire évoluer la musique. À ses yeux, le jazz constitue bien plus qu'une simple mode, comme certains chroniqueurs de l'époque peuvent l'écrire. Attentif à une musique dont il pressent les bouleversements qu'elle porte en elle, il en propose au quotidien du matin *L'Éclair* la première analyse sérieuse (Vuillermoz 1923). Pionnier de la critique cinématographique, Vuillermoz fut également l'un des initiateurs de la critique de jazz.

sonorités absolument neuves et d'une saveur précieuse. Vous y trouvez, au grand complet, toute la magnifique famille des saxophones, de la basse au soprano, qui créent des ensembles d'une somptuosité et d'une beauté inoubliables avec leurs accents si profondément humains. Énée-Marcel Lafarge²⁴ a composé en particulier, pour ce chœur si vibrant et si frémissant, un *Sing'ô Saxophone* à la fois gauche et hallucinant qui fait passer sur l'assistance la plus frivole une émotion irrésistible. Mais bientôt la trépidante et nerveuse impulsion d'une batterie très nuancée et l'incisive ironie de la trompette bouchée qui se sert parfois de sa sourdine pour obtenir une articulation vocale humoristique et clownesque dispersent cette poignante mélancolie qui pleure secrètement dans les blues et les mélodies-fox²⁵.

Si l'intérêt orchestral du jazz est indéniable, on n'en peut encore dire autant de son intérêt strictement musical. La musique de jazz pâtit d'une double erreur initiale : celle de la danse, et celle de l'arrangement. Le jazz n'a servi au début qu'à populariser des danses (rag-times, fox-trots²⁶, shimmys²⁷), dont les premiers exemples sont le *Pack up you sins*²⁸ d'Irving Berlin (fox-trot à rythme fortement syncopé), *Linger a while*²⁹ de Vincent Rose, *Limehouse blues*³⁰ de Braham. Irving Berlin³¹ est le plus

²⁴ Énée-Marcel Lafarge (18..?-1969) a été un compositeur et éditeur de musique français.

²⁵ L'article cité est issu de la chronique musicale d'Émile Vuillermoz dans *Excelsior* (Vuillermoz 1925).

²⁶ Littéralement « pas du renard », elle fait partie des différents pas de danse imitant ceux des animaux (*turkey trot, horse trot, grizzly bear step, etc.*) qui se développent pendant la décennie 1910 sur des morceaux de ragtime. En raison de sa simplicité, le fox-trot finit par s'imposer comme la danse reine de la période 1910-1940, au point que l'étiquette finit par désigner la majorité des morceaux joués par les jazz-bands. Musicalement, les limites du genre sont assez floues. La plupart des morceaux qualifiés de fox-trot comportent généralement une rythmique inspirée du modèle de la « pompe » du ragtime, et des mélodies (parfois en valeurs longues) comportant des rythmes syncopés. Le couple de danseurs Irene et Vernon Castle, qui ont popularisé le fox-trot à partir de 1914, attribuait l'invention de son pas de danse caractéristique à des danseurs afro-américains.

²⁷ Le shimmy est un pas de danse popularisé aux États-Unis à partir de 1917 et de 1919 dans les pays francophones. Il se caractérise par une ondulation des épaules qui résulte en des postures suggestives. Musicalement, les morceaux musicaux relevant de ce genre ne se distinguent pas fondamentalement des fox-trots.

²⁸ « Pack up Your Sins and Go to the Devil », paroles et musique de Irving Berlin, 1922. Le morceau a été enregistré le 2 novembre 1922 par Paul Whiteman pour la marque Victor (B-27111).

²⁹ « Linger Awhile », musique de Vincent Rose, 1923. Le morceau a été enregistré le 22 novembre 1923 par Paul Whiteman pour la marque Victor (B-28978).

³⁰ « Limehouse Blues », musique de Philip Braham, 1921. Le morceau a été enregistré le 22 janvier 1924 par Paul Whiteman pour la marque Victor (B-29335).

³¹ Irving Berlin, de son vrai nom Israel Isidore Baline (1888-1989), né en Russie et arrivé aux États-Unis à l'âge de cinq ans, est l'un des compositeurs les plus prolifiques et renommés de Broadway et est considéré comme l'un des pères du *Great American Songbook*. Son succès déborda largement le territoire étatsunien. En France notamment, il est cité à de très nombreuses reprises et souvent présenté, en tant que compositeur, comme un éminent représentant du jazz. Publié en 1911, son

fécond et le plus adroit de ces producteurs de danses. Du moins y a-t-il là création. Mais, pour plus de commodité, la légion des simples arrangeurs a adapté au jazz des morceaux connus, de *Peer Gynt* à la *Berceuse* de Gretchaninov en passant par la Prière de la *Tosca*. L'arrangeur attitré de l'orchestre Whiteman est Ferdie [sic] Grofé³², qui transforme en jazz n'importe quelle musique.

C'est d'ailleurs là qu'il faut chercher l'intérêt musical du jazz : d'abord, dans son influence sur la musique moderne ; ensuite et surtout, dans ses possibilités réelles de musique autonome. Les échos du jazz apparaissent à l'orchestre dans *Parade* de Satie (rag-time du Paquebot), dans *Adieu, New-York* de Georges Auric, dans le *Concertino* d'Arthur Honegger ou dans plusieurs passages de la dernière œuvre dramatique de Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges* ; pour musique de chambre, dans la *Sonatine syncopée* de Jean Wiéner, pour piano, dans le *Piano-Rag-Music* de Strawinski. Il arrive fréquemment en Amérique que le jazz soit employé, au théâtre, comme accompagnement d'opérettes : ainsi dans *Shuffle Along*³³ de Noble Sissle et Eubie Blake, ou dans *Liza* de Maceo Pinkard³⁴. D'autres opérettes-jazz ont été signées par Irving Berlin, Jerome Kern³⁵, etc.

Mais l'idéal de la musique de jazz doit être une musique directement pensée pour cette forme d'orchestre, et c'est là que la musique de jazz est encore dans l'enfance. Des essais ont été déjà tentés, et quelques-uns méritent de retenir l'attention : la *Suite of Serenades* de

« Alexander's Ragtime Band » rencontrait un succès planétaire, au point que des dizaines de versions de la pièce furent successivement enregistrées et un film éponyme fut tourné en 1938.

³² Ferde Grofé (1892-1972) est un compositeur, pianiste et arrangeur étatsunien. Il travailla comme arrangeur pour Paul Whiteman et George Gerswhin (notamment pour sa *Rhapsody in Blue*, dont il réalisa l'orchestration pour deux pianos).

³³ *Shuffle Along* est une des premières comédies musicales entièrement afro-américaines, considérée comme un jalon essentiel du Black Broadway. Elle fut écrite par Noble Sissle (1889-1975) et James Hubert "Eubie" Blake (1887-1983) et créée à Broadway le 23 mai 1921 au Daly's 63rd Street Theatre. Elle restera quatorze mois à New York, quinze semaines à Chicago, autant à Boston. Trois troupes finiront par faire tourner le spectacle dans tous les États-Unis, mais il ne viendra jamais en France (Cugny 2014, p. 227-228).

³⁴ Maceo Pinkard (1897-1962) est un compositeur, parolier, producteur et éditeur afro-américain. Il écrit et produit la comédie musicale *Liza* qui ouvre à Broadway en novembre 1922.

³⁵ Jerome Kern (1885-1945) est un compositeur étatsunien de comédie musicale, l'un des plus célèbres et des plus prolifiques : plus de sept cent chansons et des centaines de productions scéniques, parmi lesquelles *Show Boat*, produit à Broadway par Florenz Ziegfeld en 1927, considérée comme le modèle narratif pour toute la comédie musicale à venir.

Victor Herbert³⁶, pour orchestre et jazz (mais elle est encore conçue selon les méthodes du style orchestral usuel), les *Trois morceaux américains* d'Eastwood Lane³⁷, la *Rhapsody in blues* [sic] de George Gershwin sur lequel les fervents du jazz fondent de grands espoirs (cette rapsodie est une sorte de concerto pour piano avec jazz, où l'on sent que l'auteur a véritablement pensé ses mélodies « en fonction » du saxophone beaucoup plus que du violon), les *Études de jazz* (pour deux pianos) d'E. Burlingame Hill³⁸, la *Syncopated* de Leo Sowerby³⁹, la *Juba Dance* du nègre Nathaniel Dett⁴⁰, le *Daniel Jazz* de Louis Gruenberg⁴¹, etc.

Ce n'est pas le lieu d'indiquer toutes les possibilités nouvelles, harmoniques, mélodiques et orchestrales qui sont incluses dans le jazz. Un fait est certain : c'est que ces possibilités n'ont encore été systématiquement dégagées par personne. Mais rien ne dit qu'elles ne le seront pas quelque jour. Au reste, la question a beaucoup moins d'importance pour l'Europe que pour l'Amérique. Beaucoup de jeunes

³⁶ Victor Herbert (1859-1924) est un violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur irlandais auteur d'opérettes qui s'installa aux États-Unis en 1886. En 1924, il écrit la *Suite for Serenades* pour l'orchestre de Paul Whiteman.

³⁷ On ne trouve pas trace d'une œuvre intitulée *Three American Pieces* ou un titre approchant dans le catalogue d'Eastwood Lane (1879-1951), compositeur étatsunien, auteur de musiques pour piano et de ballet. Cette information pourrait provenir d'un article paru dans un magazine étatsunien, *The Independent*. Effectivement, dans le numéro du 3 janvier 1925, intitulé « Jazz Breaks into Society », l'on trouve le commentaire d'un concert donné par l'orchestre de Paul Whiteman le 15 janvier 1924 au Carnegie Hall de New York. On y lit notamment : « *Of two of the new numbers offered by Mr. Whiteman [...], Eastwood Lane's three American musical pieces, practically short symphonic poems, and Mana-Zucca's graceful Waltz Brilliante are agreeable numbers, and help to give Whiteman's program some variety* » (cité dans Koenig 2002, p. 373). Si l'auteur, respectant ailleurs la règle graphique des noms d'œuvre écrits en italiques ne le fait pas pour les « trois pièces musicales américaines », c'est vraisemblablement parce qu'il les désigne ainsi génériquement et non par leur titre. André Cœuroy reprend textuellement ces données dans son article de 1926 pour *L'Art vivant* (Cœuroy 1926).

³⁸ Edward Burlingame Hill (1872-1960) est un compositeur et enseignant étatsunien. Sa *Jazz Study* pour deux pianos est publiée en 1924.

³⁹ Leo Sowerby (1895-1968) est un compositeur étatsunien. Aucune trace d'une pièce de ce dernier incluant le mot « syncopated ».

⁴⁰ Robert Nathaniel Dett (1882-1943) est un compositeur afro-américain pionnier de l'intégration des musiques afro-américaines (les *spirituals* en particulier) à la musique savante. Il enseigna au Lincoln Institute de Jefferson City (Missouri), puis au Hampton Institute (Virginie) dont il devint le premier directeur musical afro-américain. La « Juba Dance » évoquée par Cœuroy représente le dernier mouvement de sa suite pour piano, *In the Bottoms*, composée en 1913.

⁴¹ Louis Gruenberg (1884-1964) est un pianiste et compositeur étatsunien d'origine russe très impliqué dans la diffusion aux États-Unis de la musique des compositeurs contemporains européens (il dirige notamment la première américaine du *Pierrot lunaire* de Schönberg en 1923). Gruenberg est l'auteur de plusieurs opéras et de nombreuses musiques de film. En 1925, il écrit *The Daniel Jazz* pour orchestre.

compositeurs américains sont absolument convaincus que la forme jazz est la véritable musique américaine de l'avenir. Dans leur recherche d'une musique autochtone, purement américaine – qu'ils ont vainement espérée jusqu'ici dans l'assimilation successive de tous les styles européens -, ils y découvrent un élément de jeunesse, de spontanéité et de plaisir physique qui leur paraît convenir mieux que tout autre à leur tempérament. C'est la thèse que soutient fort brillamment, le compositeur Louis Gruenberg, qui ne dissimule nullement, par ailleurs, que le jazz, en son état actuel, est trop monotone, insuffisamment nuancé, et ne relève qu'à peine de l'art. En tout état de cause, le jazz que nous connaissons en Europe n'est présentement qu'une caricature de ce que le Jazz idéal pourrait être.

Bibliographie

- Anonyme (1919), « Delving into the Genealogy of Jazz », *Current Opinion*, vol. 57, n° 2, p. 97-99.
- Anthologie : Cugny, Laurent, et Martin Guerpin (à paraître), *Écrits francophones sur le jazz (presse, essais, roman, théâtre, poésie). Une anthologie annotée et commentée (1918-1929)*, Paris, Vrin.
- Bauer, Marion (1924), « L'influence du jazz-band », *La Revue musicale*, vol. 5, n° 6, 1^{er} avril, p. 31-36.
- Blesh, Rudi et Harriet Janis (1950), *They All Played Ragtime. The True Story of an American Music*, New York, Knopf.
- Cœuroy, André (1926), « Jazz », *Art vivant*, vol. 2, n° 40, 15 août, p. 615-617.
- Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France, tome 1 : Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.
- Ellington, Duke (1973), *Music Is My Mistress*, New York, Da Capo Press.
- Hoérée, Arthur (1927), « Le Jazz », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 11, p. 615-617.
- Koenig Karl (2002), *Jazz in Print 1856-1929. An Anthology of Selected Early Reading in Jazz History*, Hillsdale, Pendragon.
- Malherbe, Henri (1929), « Chronique musicale – Le Jazz », *Le Temps*, vol. 69, n° 24 837, 21 août, p. 3.
- Merriam, Alan P., et Fradley H. Garner (1968), « Jazz. The Word », *Ethnomusicology*, vol. 12, n° 3, p. 373-396.
- Schaeffner, André, et André Cœuroy (1925), « Les enquêtes de *Paris-Midi* – Le Jazz-band », *Paris-Midi*, vol. 15, n° 39-57, 59-67, 69, 72-76, 80, 83-84, 90, 93, p. 3.
- Schaeffner, André, et André Cœuroy (1926), *Le Jazz*, Paris, Claude Aveline.
- Schneider, Louis (1924), « Le Crépuscule du Jazz-Band », *Le Gaulois*, vol. 59, n° 17 142, 10 septembre, p. 1.
- Schwerké, Irving (1926a), « Le jazz est mort ! Vive le jazz », *Guide du concert*, vol. 12, n° 22, 12 mars, p. 647-649.
- Schwerké, Irving (1926b), « Le jazz est mort ! Vive le jazz » (suite et fin) », *Guide du concert*, vol. 12, n° 23, 19 mars, p. 679-682.

- Singleton, Esther (1922), « États-Unis d'Amérique », « Jazz-music », dans Albert Lavignac, et Lionel de La Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie : Histoire de la musique*, tome 5, Paris, Delagrave, p. 3227-3329.
- Tamony, Peter (1959), « Jazz, les origines d'un mot », *Les Cahiers du jazz*, 1^{re} série, n° 1, p. 78-83.
- Vuillermoz, Émile (1923), « Rag-time et Jazz-band », dans *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès, p. 207-215.
- Vuillermoz, Émile (1925), « La Musique », *Excelsior*, vol. 16, n° 5 187, 23 février 1925, p.3.
- Whiteman, Paul, et Mary M. McBride (1926), *Jazz*, New York, J. H. Sears & Co.