

Le Jazz et la musique d'aujourd'hui

Arthur HOÉRÉE (*Le Courrier musical*, vol. 30, n° 20, 1^{er} décembre 1928, p. 671-672)¹

France

Arthur Hoérée (1897-1986), auteur et compositeur belge, est un collaborateur régulier de *La Revue musicale*. À partir des années 1930, il est actif surtout dans la musique de film. En 1927, il livrait à *La Revue musicale* un long article simplement intitulé « Le Jazz »² dans lequel il proposait une longue analyse technique, principalement à partir de partitions de fox-trots³. André Schaeffner lui répondait dans le même organe (Schaeffner 1927), à quoi Hoérée produisait une contre-réponse qui constitue le présent texte. Ce texte ne s'éloigne pas significativement de celui de 1927 et en confirme les partis pris marquants : le cadre de la réflexion est résolument celui de l'écriture, de la composition, de l'orchestration, à l'aune desquels le jazz (du moins ce que l'auteur considère comme tel) est exclusivement scruté. Les musiciens de référence sont toujours les mêmes : Paul Whiteman, Jack Hylton, les Revelers, Wiéner et Doucet. Toujours point de Louis Armstrong ou de Duke Ellington à l'horizon, bien que leurs disques commencent à être disponibles en France.

Le jazz a provoqué des colères, soulevé des polémiques, des querelles esthétiques. Il ne fallait pas moins pour lui assurer une place prépondérante dans la musique d'aujourd'hui. Ou mieux, c'est parce qu'il

¹ Repris dans Hoérée 1929.

² Voir Anthologie.

³ Littéralement « pas du renard », il 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.

était bien vivant, si près de nous, si apte à réveiller notre désir rythmique latent qu'il a connu si prompt victoire et des mouvements si divers. Le désir impérieux de reconstruire après la tuerie, de se griser du vin de la danse après l'amertume des jours sombres de la guerre, a suffi à sa diffusion spontanée. Elie Faure écrivait, en 1917, dans *La Conquête* : « J'écris et quelque part on danse ! Je raisonne et quelque part on vit ! ». Le Jazz lui a donné raison. Les millions de jambes qui nerveusement questionnent sa surprise syncopée ont triomphé des esthéticiens négrophobes, des empêcheurs de danser en rond. Les intellectuels, les poètes s'inquiètent ; *Paris-Midi* ouvre une enquête ; le poète Chalupt⁴ devine les lois du jazz, Mac-Orlan, sa poésie profonde, Vuillermoz⁵, sa véritable esthétique ; le musicologue l'honore de recherches historiques ; les revues lui consacrent une rubrique où des spécialistes l'analysent et inventent sa terminologie. Le phonographe, le music-hall s'en emparent et le diffusent ; l'Amérique, son berceau, le déclare mort, sinon moribond et certes immoral. Le voilà donc en vie.

Son aventure européenne est simple. Introduit au Casino de Paris en 1918, il accompagnait un numéro de danse dont Cocteau, dans *le Coq et l'Arlequin*, nous donne une précieuse description :

Le band américain l'accompagnait sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel. À droite de la petite troupe en habit noir, il y avait un barman de bruits (...). M. Pilcer⁶ et M^{lle} Gaby Deslys⁷ (...) dansaient sur

⁴ René Chalupt (1885-1957), poète français.

⁵ 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 susceptibles 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 dans le quotidien du matin *L'Éclair* (fondé en 1888) la première analyse sérieuse en 1919 (article repris dans Vuillermoz 1923). Pionnier de la critique cinématographique, Vuillermoz fut également l'un des initiateurs de la critique de jazz.

⁶ Harry Pilcer (1885-1961) est un danseur étatsunien repéré en 1912 dans la troupe de « boys » du Winter Garden de New York par la danseuse française 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 dont *Laisse-les tomber* qui ouvre au Casino de Paris en décembre 1917. Le danseur finira par ouvrir à Paris une école de danse et son propre cabaret à Montmartre, « Chez Harry Pilcer ».

⁷ 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

cet ouragan de rythmes et de tambour une sorte de catastrophe apprivoisée⁸.

Le jazz conquiert rapidement Paris, l'Europe. Aux bands nègres ou blancs venus d'Amérique s'ajoutaient des imitations françaises, allemandes, souvent médiocres, parfois excellentes. L'histoire américaine du jazz, ses origines directes sont beaucoup plus troubles. Il semble né aux environs de 1914-15 dans une région limitée à la Caroline du Sud, à la Louisiane, à l'Illinois. Chicago et La Nouvelle-Orléans se disputent sa paternité. Sans doute, le rag-time⁹ et toutes les danses américaines d'avant-guerre sont à

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.

⁸ Certains extraits du *Coq et l'Arlequin* concernant le jazz sont repris dans Anthologie.

⁹ 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 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.

la base du fox-trot¹⁰ actuel. Les marches cyclopéennes d'un Souza – qui est d'origine allemande¹¹ – ont certes influencé l'idéal américain. Mais si l'on veut limiter le Jazz, non seulement aux procédés d'instrumentation et d'exécution, mais surtout au répertoire actuel – qui lui-même a évolué de façon sensible de 1915 à 1922 et se modifie tous les jours – il faut reconnaître qu'il est à l'intersection de plusieurs races et cristallise l'apport de plusieurs esthétiques apparemment irréductibles. Mettons à part le *Blues* qui reste l'apanage des compositeurs nègres. Sorte de fox-trot lent, peu syncopé, il tire son nom d'une expression argotique nègre assez proche de notre mot « cafard ». Le snobisme (il y a un snobisme du jazz) appelle indifféremment « Blues » les danses du répertoire de jazz. Mais toute la production que nous connaissons, celle qui nous attire, non seulement par ses rythmes, mais aussi par la souplesse et l'unité de son écriture, la subtilité lancinante de ses harmonies, cette production est uniquement de race blanche. Cela trouble, sans doute, les historiens qui ont étiqueté le jazz, art essentiellement nègre. J'ai tenté, dans *la Revue Musicale* (octobre 1927) l'analyse systématique de la musique de jazz actuelle en me basant sur la pratique des « arrangements »¹². Car la plupart des auteurs de fox-trots, Irwing [sic] Berlin¹³ en tête, n'étaient que de médiocres techniciens, et il a fallu faire appel à des harmonistes, des orchestrateurs, des pianistes américains, mais fréquemment russes, anglais, allemands ou français. Leur connaissance du vocabulaire sonore de l'Europe contemporaine, ou encore la simple mémoire des doigts détenteurs du langage de Chopin, Liszt, Franck, Debussy, influenceront directement sur la production du jazz – blanche ou nègre. Après avoir étudié ses divers éléments, je concluais, dans l'étude précitée, par ordre chronologique inverse :

¹⁰ Voir note 3.

¹¹ L'auteur reprend presque mot pour mot la thèse historique ainsi que l'orthographe et l'origine nationale – toutes deux fausses – de John Philip Sousa, déjà présentes dans son article de 1927 (repris dans Anthologie).

¹² L'auteur se réfère à Hoérée 1927 (repris dans Anthologie).

¹³ 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 « Alexander's Ragtime Band » rencontra un succès planétaire, au point que des dizaines de versions de la pièce furent successivement enregistrées et un film éponyme fut tourné en 1938.

Il a été donné aux Américains (surtout à ceux dont l'origine juive accordait un pouvoir assimilateur) d'assurer au jazz son unité en cristallisant dans le moule de la variation une technique harmonique européenne (de Mendelssohn à Ravel en s'arrêtant surtout à Debussy), une « mélodique » quelconque (parfois inspirée du choral protestant), la rythmique nègre et l'usage nègre de la batterie et des instruments.

Si le jazz influence la musique d'aujourd'hui, celle-ci a, certes, influencé le jazz. Ce dernier agit de deux façons : esthétiquement, techniquement. Il confirme, tout d'abord, une tendance que les œuvres de Ravel et surtout celles de Strawinsky décelaient avant la diffusion du jazz, à savoir : indépendance de la batterie à l'orchestre, prépondérance du rythme, renforcement du principe *tonal* et du *diatonisme* (en opposition à l'*atonalité*, au *chromatisme*), retour à la virtuosité, au *concerto*, si décrié durant la période wagnérienne et l'impressionnisme. Sans doute Strawinsky annonçait-il avec *le Sacre du Printemps* (1913) l'orientation nouvelle de la musique dont il est l'un des pionniers. Il y réalisait, dans certaines pages « fauves », les moments les plus véhéments des premiers orchestres jazz (qui depuis poursuivent un idéal beaucoup plus raffiné, presque « joli »). Mais si le génie d'un Strawinsky assouplissait le rythme en juxtaposant des mètres inégaux, le jazz exaltait (tout comme le ragtime, mais plus librement) le conflit entre la pulsation régulière de l'accompagnement et la mélodie syncopée ou encore basée sur un mètre soit inférieur, soit supérieur à l'unité de mesure : d'où ces décalages des traditionnels temps forts, cette dislocation de la cadence par des accents systématiquement irréguliers, l'une des séductions du jazz. Darius Milhaud a fait un heureux emploi de ces rythmes dans *les Malheurs d'Orphée* (chœur des Métiers, air d'Eurydice), Wiener¹⁴ dans son *Concerto franco-américain*. Toutefois, c'est la technique spécifiquement jazz qui a le plus profond écho dans la musique dite « sérieuse », plutôt du point de vue instrumental que formel. Un orchestre de jazz constitue un groupement complet, de sonorité neuve et variée, malgré son effectif

¹⁴ Jean Wiéner (ou Wiener, 1896-1982), pianiste et compositeur français. Élève d'André Gedalge au conservatoire de Paris, il s'intéresse très tôt au jazz que lui a fait connaître son ami Yves Nat. En 1923, il rencontre le pianiste belge Clément Doucet avec qui il forme un duo de pianos qui va connaître un énorme succès jusqu'à la Seconde Guerre mondiale (ils donneront plus de deux mille concerts). Wiéner compose une multitude de pièces aussi bien de musiques savante ou populaire que pour le cinéma, dont il devient l'un des compositeurs les plus prisés. Il est également l'initiateur à partir de 1921 des « concerts-salade » dans lesquels il s'attache à faire entendre des pièces savantes (souvent des créations) et des musiciens de jazz.

restreint (un, deux ou trois saxophones, une ou deux trompettes, trombone, tuba basse, piano, batterie ; les saxophonistes prennent parfois la clarinette, le violon ; le banjo devient rare). Cet ensemble heureux, le jeu indépendant de ces instruments nettement individualisés devaient séduire plus d'un musicien et faire naître des groupements analogues (exemple : *L'Histoire du Soldat* de Strawinsky, *Daniel Jazz* de l'américain Gruenberg¹⁵). Les timbres propres au jazz passent à l'orchestre, qu'il s'agisse de ces voix « épisodiques » (les roucoulements de la *jazzo-flûte* à coulisse dans la nuit lunaire de *l'Enfant et les Sortilèges* de Ravel ; le bêlement du *flex-a-tone* dans *le Triomphe de Neptune* de Lord Berners¹⁶ ; la fluidité de la *scie*, mélancolique, quasi humaine dans plus d'une œuvre) ; qu'il s'agisse d'une technique spéciale d'instruments courants (le jeu velouté, vibrant des saxophonistes américains dans *la Création du Monde* ballet nègre de Milhaud ; l'usage nègre de la batterie désarticulée, polyphone, incisive, ou par fines touches serties d'un arrêt mat dans *L'Histoire du Soldat*, dans *Noces* de Strawinsky, dans *la Création du Monde*) ; qu'il s'agisse de nouvelles sourdines pour le trombone et la trompette qui peuvent désormais glousser, coasser, bâiller (dans la scène du nègre de l'irrésistible *Angélique* de Jacques Ibert). Les formes du *blues*, du *fox-trot* s'incorporent aux œuvres d'orchestre ou de chambre, comme autrefois les *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuet*, *Polonaise*, *Valse*, dans les écrits de Couperin, J.-S. Bach, Lulli, Mozart, Chopin. Ravel dans sa *Sonate* piano et violon), Honegger dans son *Concerto* (piano et orchestre), un des succès de sa dernière tournée aux États-Unis, Wiener, dans ses chants, introduisent des *blues*. Le fox-trot anime une ravissante *Sonatine* (piano et flûte) du polonais Tansman¹⁷, les *Études de Jazz* du tchèque Schulhof¹⁸ et adapte ses séduisantes surprises

¹⁵ Louis Gruenberg (1884-1964) est un pianiste et compositeur étatsunien d'origine russe très impliqué dans la diffusion aux États-Unis des compositeurs contemporains (il dirige notamment la première du *Pierrot lunaire* de Schönberg en 1923). Il est l'auteur de plusieurs opéras et de nombreuses musiques de film. Il écrit *The Daniel Jazz* pour orchestre en 1925.

¹⁶ *Le Triomphe de Neptune* est une pantomime écrite par Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson (1883-1950), quatorzième baron Berners, musicien, romancier et peintre britannique. La production originale de 1926 comprenait George Balanchine.

¹⁷ Alexandre Tansman (1897-1986) est un compositeur et pianiste franco-polonais, auteur d'une production très abondante dans laquelle on compte notamment neuf symphonies, sept opéras ainsi que de nombreuses œuvres de musique de chambre et pour le piano.

¹⁸ Erwin Schulhoff (1894-1942) est un compositeur et pianiste austro-tchèque, auteur de huit symphonies et d'une nombreuse production de musique de chambre et pour piano. Il manifeste

rythmiques au *Ballet* de Poulenc, le plus original, à coup sûr, des admirables *Poèmes de Ronsard*. Le fox-trot apparaît aussi au théâtre, dans le duo de la Thèière et de la Tasse de *l'Enfant et les Sortilèges* (Ravel), dans *les Biches* (Poulenc), dans *le Fou de la Dame* (Delannoy), dans *l'Écran des jeunes filles* (Roland-Manuel), dans une scène de dancing du *Dernier Pierrot* (de Balte Rathaus), comme accompagnement d'un épisode filmé dans *Royal Palace* (de l'allemand Kurt Weill). Ferroud¹⁹, dans *Chirurgie* (représentée récemment aux Champs-Élysées) emprunte au *Charleston* certaine tournure rythmique du meilleur effet. L'Allemagne a découvert le jazz un peu tard... Ses critiques les plus avisés ont créé le terme « Opéra-Jazz » pour désigner le *Jonny mène la danse* (du tchèque Krenek²⁰) qui connut, l'an dernier aux Champs-Élysées, une chute assez bruyante. L'une des scènes, se passant dans un hôtel parisien, utilise un orchestre nègre dont les thèmes circulent dans toute la partition. Cela suffit-il à justifier la paternité d'un genre nouveau ? D'autant qu'au point de vue instrumental, rythmique, harmonique et mélodique, *Jonny* ne doit pas grand chose au jazz. L'usage de la batterie qui aurait pu camoufler l'œuvre sous une teinte « nègre » s'oppose même nettement à l'esprit du jazz. Toutefois, *Jonny* a connu un succès considérable, puisque près de soixante-dix scènes allemandes l'ont montée. À côté de cet enthousiasme, on a signalé des réactions violentes, le tumulte dans les salles. Certaines villes où les autorités sont intervenues ont interdit les représentations. Tout cela parce qu'on y voit un nègre embrasser une blanche, voler le violon d'un virtuose et triompher de ce vieux monde occidental qui danse et chante sous la férule de son archet endiablé. Et les racistes de s'indigner, et les jeunes de riposter ! Enfin, introduire dans le temple d'Euterpe de la musique de music-hall et de jazz (?) – cette cacophonie de sauvage²¹ – voilà, certes, une hérésie et les premiers stigmates d'une décadence certaine. On nous assure même que

très tôt son intérêt pour le jazz, lequel inspire un grand nombre de ses œuvres, dont notamment *Cinq études de jazz* (1927), *Esquisses de jazz pour piano* (1928), *Hot-Sonate* pour saxophone et piano (1930), *Suite dansante en jazz* pour piano (1931).

¹⁹ Pierre-Octave Ferroud (1900-1936), compositeur français. Il est également l'auteur de chroniques, notamment pour *Paris-Soir*.

²⁰ Ernst Krenek (1900-1991), compositeur autrichien, auteur entre autres de vingt-deux opéras, dont *Jonny Spielt auf* (1925), évoqué ici, qui intègre certains éléments du jazz.

²¹ Il sort du cadre de cette étude de s'appesantir sur la douceur *lancinante* – à part quelques *tutti* en force – sur le raffinement sonore, sur le caractère nostalgique du vrai jazz. Les détracteurs visent encore les premières et bruyantes imitations... françaises.

certains groupements musicaux d'Europe centrale demandent une loi protectrice contre le jazz, tandis que Sekles²², maître de Hindemith, riposte en créant une classe de jazz au Conservatoire de Francfort qu'il dirige²³. Il en existe déjà aux États-Unis et les Américains trouveront dans le jazz les éléments les plus favorables à l'éclosion d'une musique nationale. À témoin Gruenberg, Herbert²⁴, Eastwood Lane²⁵, Sowerby²⁶ et d'autres, qui ne considèrent point le jazz comme une obsession néfaste, contrairement au film américain : *Jazz*²⁷, dont c'est le thème. Le très doué Gershwin, auteur de chansons et de danses célèbres (*Fascinating Rhythm*²⁸, *Swanee*²⁹, *Somebody loves me*³⁰, *the Man I love*³¹, *Oh Kay ! Clap Yo' Hands*³²) nous donne des œuvres solides comme le fameux *Rhapsodie in Blue*³³, le séduisant *Concerto en fa* (créé l'an dernier à l'Opéra par le pianiste Tiomkin direction Golschmann³⁴), et surtout ses *Préludes* pour piano, où il atteint à la maîtrise. L'opérette française avec

²² Bernhard Sekles (1872-1934), compositeur et pédagogue allemand. Il fut également le professeur de Theodor W. Adorno.

²³ En 1928, Bernhard Sekles crée la première classe de jazz dans un conservatoire, le Dr. Hoch's Konservatorium de Francfort, qu'il dirige. Il en confie la direction à Mátyás Seiber (1905-1960).

²⁴ Victor Herbert (1859-1924) est un violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur irlandais, auteur d'opérettes, installé aux États-Unis en 1886. En 1924, il écrit *La Suite for Serenades* pour l'orchestre de Paul Whiteman.

²⁵ Eastwood Lane (1879-1951), compositeur étatsunien, auteur de musiques pour piano et de ballet.

²⁶ Leo Sowerby (1895-1968), compositeur étatsunien. Aucune trace d'une pièce incluant le mot « *syncopated* » n'a pu être trouvée.

²⁷ On peut supposer que l'auteur fait ici allusion à *The Jazz Singer*, réalisé par Alan Crossland, avec Al Jolson, sorti en 1927 et considéré comme le premier film parlant, dans lequel le principal personnage est déchiré entre la musique traditionnelle juive et sa passion pour le jazz que les gardiens de l'orthodoxie dans sa communauté voient comme une perversion (voir Cugny 2014 p. 386-389).

²⁸ « *Fascinating Rhythm* », musique de George Gershwin, paroles d'Ira Gershwin, 1924.

²⁹ « *Swanee* », musique de George Gershwin, paroles de Irving Caesar, 1919. Extrait de la comédie musicale *Demi-tasse*.

³⁰ « *Somebody Loves Me* », musique de George Gershwin, paroles de Ballard McDonald et Buddy DeSylva, 1924. Extrait de la comédie musicale *George White's Scandals of 1924*.

³¹ « *The Man I Love* », musique de George Gershwin, paroles d'Ira Gershwin, 1924, composée pour la comédie musicale *Lady, Be Good*.

³² « *Clap Yo Hands* », musique de George Gershwin, paroles d'Ira Gershwin, 1926, composée pour la comédie musicale *Oh, Kay !*.

³³ *Rhapsody in Blue*, commandée par Paul Whiteman pour son orchestre à George Gershwin et créée le 12 février 1924 à l' Aeolian Hall de New York.

³⁴ Le *Concerto en fa* y fut créé le 29 mai 1928 à l'Opéra par Dimitri Tiomkin (1894-1979) au piano et l'orchestre des Concerts Golschmann dirigé par Wladimir Golschmann (1883-1972).

Christiné³⁵, Yvain³⁶ et Moretti³⁷, emprunte quelque peu aux danses américaines, et *No, No, Nanette* de l'anglais Youmans³⁸ donne des possibilités nouvelles au genre. Le public de music-hall, sans saisir parmi ses accents humoristiques et sa finesse rythmique la profonde mélancolie du jazz, accepte sans sourciller son langage « avancé » qui hier encore l'eût épouvanté et s'enthousiasme pour des numéros entiers où brillent des orchestres spécialisés (Whiteman³⁹, Billy Arnolds⁴⁰, Savoy, Jack Hilton⁴¹ [sic]) ou encore des ensembles de chanteurs blancs (Revellers⁴²) ou nègres (Johnstone et Layton⁴³, Fisk Jubilee⁴⁴, ceux-ci dans les

³⁵ Henri Christiné (1867-1941), auteur, compositeur et éditeur français, spécialisé dans l'opérette (il est notamment l'auteur de *Phi-Phi*) et la chanson (*La Petite Tonkinoise*, *Valentine* et autres).

³⁶ Maurice Yvain (1891-1965), compositeur français spécialisé dans l'opérette, auteur notamment de la chanson « Mon homme ».

³⁷ Raoul Moretti (1893-1954), compositeur français spécialisé dans l'opérette et la chanson.

³⁸ Vincent Youmans (1898-1946), célèbre compositeur étatsunien (et non anglais) de Broadway. Entre 1921 et 1943 et il écrit la musique pour pas moins de quinze comédies musicales sur scène (dont *No-No Nanette* et *Hit the Deck*) et sept films.

³⁹ 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) font 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 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).

⁴⁰ 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 (6 décembre 1921, Salle des Agriculteurs). Voir Cugny 2014, p. 338-341.

⁴¹ Jack Hylton (1892-1965) est un chef d'orchestre britannique. Il rencontre un immense succès en Europe dans l'entre-deux-guerres. Son orchestre se situe dans le sillage de celui de Paul Whiteman, comme archétype du jazz symphonique, caractérisé par des effectifs importants et une musique policée, laissant très peu de place à l'improvisation.

⁴² The Revelers (l'orthographe originale comprend un « l » unique, généralement doublé en Europe) est un groupe vocal étatsunien fondé en 1918 sous le nom de The Shannon Four, qu'il change en 1925 pour The Revelers. Il devient rapidement célèbre pour ses harmonisations serrées à quatre voix accompagnées par un piano. Les membres fondateurs sont les ténors Franklyn Baur et Lewis James, le baryton Elliot Shaw, la basse Wilfred Glenn et le pianiste Ed Smalle. En 1927, le comédien allemand Harry Frommermann créera sur le même modèle les Comedian Harmonists.

⁴³ Duo de vocalistes afro-américains très célèbre à cette époque, formé de John Turner Layton Jr. (1894-1978) et Clarence Nathaniel "Tandy" Johnstone (1885-1953).

⁴⁴ Il s'agit des Fisk Jubilee Singers. À la suite de l'Émancipation et de la fin de la Guerre de Sécession, l'un des plus grands défis pour le pays nouveau est celui de l'éducation des masses d'anciens esclaves devenus citoyens. Dans ce cadre, en 1866 est créée à Nashville, Tennessee, la première université noire, Fisk University, avec pour problème principal la nécessité de lever des fonds pour

Spirituals, déformation nègre du choral protestant). D'excellents pianistes, comme Wiener et Doucet⁴⁵, ou encore Fray et Braggiotti⁴⁶, transportent le Jazz à la salle de concert sous l'aspect de deux pianos dialoguant.

Les traînards qui marquent le pas derrière leur époque persistent à trouver dans le jazz, où ils ne perçoivent que tintamarre grotesque, les ferments d'une décadence indubitable. Il a cependant quitté la salle de danse pour envahir en partie les temples de la musique, petits et grands, depuis l'Opéra jusqu'au Music-Hall en passant par la salle de concerts. Son origine modeste n'a point empêché son action, son succès. C'est que le jazz donnait, non seulement une leçon de style, d'orchestre, de timbre et de rythme, mais avant tout une leçon de vie.

garantir sa propre survie. Plusieurs moyens sont imaginés, dont celui consistant à fonder un chœur d'étudiants chantant des negro spirituals, dont le produit des concerts reviendrait à l'université. En 1871 naissent ainsi les Fisk Jubilee Singers, chœur *a cappella* d'une dizaine de chanteurs qui commence des tournées nationales et internationales. Le succès est tel que l'opération est renouvelée d'année en année durant des décennies. Cette formation fera le tour du monde plusieurs fois (mais ne se produira apparemment jamais en France). Elle jouera notamment devant la reine Victoria d'Angleterre en 1873.

⁴⁵ Clément Doucet, pianiste et compositeur belge (1895-1950), connu principalement pour son duo avec Jean Wiéner. Sa composition *Chopinata* arrange quelques œuvres de Chopin en jazz (voir Cugny 2014, p. 338-342).

⁴⁶ Jacques Fray (1903-1963) et Mario Braggiotti (1905-1996) forment un duo de piano sur le modèle de celui de Jean Wiéner et Clément Doucet. Ils se présentent à George Gershwin lors de sa venue à Paris en 1928 et Braggiotti devient ami avec le compositeur. Le duo est engagé par ce dernier pour la production londonienne de sa comédie musicale *Funny Face*. Il fera à partir de 1929 une belle carrière aux États-Unis.

Bibliographie

- Cocteau, Jean (1918-1919), *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Éditions de la Sirène.
- 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, octobre, p. 213-241.
- Hoérée, Arthur (1929), « Le Jazz et son influence sur la musique d'aujourd'hui », *Le Ménestrel*, vol. 91, n° 33, 16 août, p. 361-363.
- Faure, Elie (1917), *La conquête*, Paris, G. Crès.
- Ravel, Maurice (1919), « [Correspondance avec Colette de Jouvenel] », lettres n° 154 et 155 dans *Lettres, écrits, entretiens*, réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein, traductions de Dennis Collins, interprétations historiques par Jean Touzelet, Paris, Flammarion, 1989, p. 171-172.
- Schaeffner, André (1927), « Réflexions sur la musique – Le jazz », *La Revue musicale*, vol. 9, n° 1, novembre, p. 72-76.
- Vuillermoz, Émile (1923), « Rag-time et Jazz-band », dans *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, Crès, p. 207-215.