

Revue des revues musicales – Jazz

Karel ALBERT (*Music*, vol. 1, n° 9, juin 1925, p. 10-11)

Belgique

Karel Albert (1901-1987) est un compositeur belge. Il livre dans la revue *Music* un texte qui résume assez bien la *doxa* de l'époque à propos du jazz. Vision racialisée – les « races » ont des caractéristiques et des hérédités auxquelles les individus ne peuvent échapper – et évolutionniste – le jazz est une production primitive avec les forces (fraîcheur d'inspiration, vitalité, originalité) et la faiblesse de cette condition (rusticité, simplisme, naïveté). Les Blancs de leur côté, forts de leurs acquis civilisationnels et de la technique acquise sont en mesure de se saisir de ce matériau brut et informe pour l'ennoblir (et mieux s'en séparer). Cette vision est résumée d'une phrase : « le jazz est un point de départ, non un but ».

Musikblätter des Anbruch de Vienne a consacré au jazz un numéro spécial. Puisque ce nouveau domaine, qui a pris à bon droit une place importante dans l'activité musicale contemporaine, intéresse tout particulièrement une grosse fraction de nos lecteurs, nous n'hésitons pas à leur offrir la primeur d'une étude que le compositeur Karel Albert consacre à ce numéro. Nous en faisons suivre ici la traduction :

« Au début était le rythme ».

Louis Gruenberg¹ commence son article par cette déclaration. Elle devrait se trouver en exergue de ce numéro car quel que soit le point de vue où ils se placent et sous quel angle aussi ils considèrent la question, tous les signataires des études qui y figurent, que ce soit Jemnitz², Louis

¹ Louis Gruenberg (1884-1964) est un pianiste et compositeur étatsunien d'origine russe très impliqué dans la diffusion aux États-Unis des œuvres 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.

² Sándor Jemnitz (1890-1963), connu également sous le nom d'Alexander Jemnitz, compositeur, chef d'orchestre, critique musical et pédagogue hongrois.

Gruenberg (New York), Darius Milhaud (Paris), Scherchinger³ ou Grainger⁴, tous se servent du même élément pour essayer d'approfondir et d'expliquer l'existence du jazz.

Alexandre Jemnitz cherche dans le jazz les prémices d'un renouvellement de la forme. Au total, son article en revient à peu près à cette conclusion : seule une forme d'art neuve, diverse et vouée à la popularité est capable de s'appropriier tous les éléments d'une époque et de les élever du hasard à une forme-idée universelle. Lorsqu'une telle forme est trouvée, elle devient rapidement une mode. On assemble tout le matériel que l'on a à la main et l'on étudie, à la lumière de la nouvelle forme, dans quelle mesure les éléments traditionnels conservés répondent aux exigences de la nouvelle conception, dans quelle mesure cette dernière possède en elle-même la force de survivre dans l'avenir. Le jazz est pour notre époque une forme-idée dans ce sens. Sa puissance de nivellement, sa force attachante ne sont pas autant que d'aucuns le prétendent dues à son coloris sonore bien spécifique. L'élément rythmique remplit ici un rôle bien plus considérable. Il faut, d'ailleurs, constater que les époques où la couleur dominait ne furent jamais celles d'une forme-idée universelle.

Le jazz n'est pas uniquement une émancipation du rythme, il est le symbole de la suprématie de la rythmique sur la mélodie. C'est ce qui fait son actualité, car si l'on considère les œuvres des compositeurs touchés par l'esprit nouveau, on ne tarde pas à être convaincu que l'élément rythmique occupera bientôt une place primordiale.

Pour Louis Gruenberg, le jazz est une apparition typiquement américaine et, d'ailleurs, la seule base sur laquelle une « New-World music » peut être construite. Le manque d'originalité qui caractérisait jusqu'ici les œuvres d'art américaines était la conséquence même de la composition hétéroclite du peuple américain. Lorsque diverses races vinrent habiter le nouveau continent, celles-ci apportèrent de leur pays d'origine, aussi bien que leurs mœurs, leur instinct musical héréditaire. C'est ce qui explique la pauvreté d'innovation des Américains, toutes leurs

³ Peut-être Victor Schertzinger (1890-1941), compositeur de musique de film, réalisateur, scénariste et producteur américain. Il a également composé des chansons telles que « I Remember You » et « Tangerine » (paroles de Johnny Mercer).

⁴ Percy Grainger (1882-1961), compositeur, pianiste et saxophoniste australien, connu principalement pour ses arrangements de musiques traditionnelles, de Norvège, d'Angleterre ou du Danemark. Il est également l'inventeur de la théorie de l'*Elastic scoring* et d'un instrument musical, la « *Free Music Machine* », considérée parfois comme un des ancêtres du synthétiseur.

œuvres étant des échos du Vieux-Monde. Les nègres jouèrent le rôle principal. Ils n'avaient eu aucun contact avec la civilisation européenne et leur personnalité racique avait été conservée. Les nègres s'exprimaient en deux formes qui parfois se compénétraient : des chansons religieuses⁵ et des Rag-time⁶. Lorsque des formes définies naquirent du Rag-time, tel le Cake-Walk⁷, l'esprit des blancs aidé de leur technique raffinée s'attaqua

-
- ⁵ L'auteur se réfère ici au *spiritual*. Connu aussi comme *negro spiritual*, ce dernier 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.
- ⁶ 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.
- ⁷ Le cakewalk est la première danse afro-américaine diffusée dans l'espace francophone. La vogue de cette musique y remonte précisément à l'année 1903 et au succès de la revue *Les Joyeux Nègres* au Nouveau-Cirque. En France, les premières partitions et les premiers enregistrements du genre furent diffusés dès le début des années 1900.

aux nouvelles idées afin de les exploiter. Les musiques populaires nées de ce compromis ne tardèrent pas à conquérir l'Amérique et l'Europe par leurs rythmes curieux, mais assez rapidement familiers. La pratique et le temps en firent des choses plus raffinées, plus compliquées aussi parfois, que l'on ne tarda pas à baptiser du néologisme anglais : Jazz, dont l'origine n'a pu être fixée jusqu'ici. César Scherschinger (Londres) nous apprend que l'on doit prononcer : dschais [sic].

Le jazz est l'élément principal de la musique américaine actuelle, parce que lui seul contient des ingrédients qui sont, pour l'Amérique, d'impulsion originelle : chose qu'aucun autre des éléments présents n'offre au Nouveau-Monde. Le jazz est un point de départ, non un but. Logiquement, le compositeur qui voudra s'en approprier des éléments ou qui s'en inspirera, devra en premier lieu se libérer de la contrainte qu'offre l'élément « danse » ; il devra, secondement, s'approprier la technique moderne dans toute son étendue et devra s'habituer à ne plus concevoir le rôle des instruments en groupe mais en solistes non indépendants. Conséquemment, la structure architectonique d'œuvres symphoniques autant que d'opéras nécessitera de nouvelles méthodes car ce qui est né de sentiments européens ne pourra sans quelques abdications prétendre à exprimer l'âme américaine. La nation américaine est optimiste et pleine de fraîcheur intellectuelle. Ce sont ces particularités qui prédominent si irrésistiblement dans la musique de jazz. La musique qui vient doit être une musique heureuse. Les bruits et les rythmes nouveaux devront être utilisés avec économie car il importe que le fond soit spiritualisé. Seul, de cette façon, un nouvel art peut naître et grandir.

Darius Milhaud reste européen dans ses considérations. La force du jazz réside dans sa nouveauté technique en tous domaines. En 1918, il arrive de New York. Gaby Deslys⁸ et Harry Pilcer⁹ le présentent au Casino

⁸ 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.

⁹ 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

de Paris. Depuis lors, tout un développement s'est opéré. Aux premières cataractes sonores a succédé une nouvelle mise en valeur de la mélodie. Nous sommes à la période des « Blues ». La mélodie se découvre tandis qu'une simple figuration rythmique la soutient. La batterie n'est plus du tout prédominante et occupe une place plus mesurée mais de plus grande portée en profondeur. Le jazz reste cependant encore l'esclave de la danse. Quelques tentatives de libération ont été tentées par Satie, dans *Rag-Time du Paquebot de Parade*, par Auric dans *Adieu New York*, qui est le portrait d'un fox-trot¹⁰ dans le cadre de l'orchestre symphonique, par Strawinsky dans *Piano-Rag-Music* et par Jean Wiéner¹¹ dans sa *Sonatine syncopée* et plusieurs autres œuvres. Voici un pas. Il reste maintenant à offrir aux jazz-bands de la musique de chambre et des sonates conçues dans les limites du matériel sonore dont ils disposent.

Ce qu'il faudra surtout retenir de ces articles, c'est la déclaration d'un compositeur américain même : « le jazz est un point de départ, non un but ». À ce propos, trop d'opinions règnent malheureusement, et c'est pour cela qu'il nous a plu de voir la chose si justement soulignée sous la plume d'une compétence comme Louis Gruenberg.

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 ».

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

Bibliographie

Cugny, Laurent (2014), *Une histoire du jazz en France*, tome 1 : *Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure.

Ravel, Maurice (1919), « [Correspondance avec Colette de Jouvenel] », lettres n° 154 et 155 dans *Lettres, écrits, entretiens*, réunis, présentes et annotés par Arbie Orenstein, traductions de Dennis Collins, interprétations historiques par Jean Touzelet, Paris, Flammarion, 1989, p. 171-172.