

LE COURRIER MUSICAL

ET THÉÂTRAL

ABONNEMENT
pour la France et les Colonies
Un an Fr. 60

ABONNEMENT
pour les Pays étrangers
Un an Fr. 100

LE JAZZ ET LA MUSIQUE D'AUJOURD'HUI

par Arthur HOÉRÉE

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 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 la 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 Chalupt devine les lois du Jazz, Mac-Orlan sa poésie profonde, Vuillermoz sa vérité 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 :

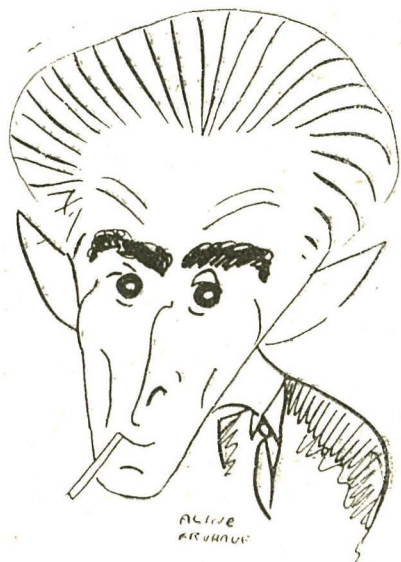
« Le band américain l'accompagnait sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel. A droite de la petite troupe en habit noir, il y avait un barman de bruits (...).

« M. Pilcer et Mlle Gaby Deslys (...) dansaient sur cet ouragan de rythmes et de tambour une sorte de catastrophe apprivoisée. »

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 1914-1915 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-time et toutes les danses américaines d'avant guerre sont à la base du fox-trot actuel. Les marches cyclopéennes d'un Souza — qui est d'origine allemande — 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 près 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 ». Car la plupart des auteurs de fox-trots, I. Berlin 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, influeront directement sur la production du Jazz — blanche ou nègre. Après avoir étudié ses divers éléments je conclusais, dans l'étude précitée, par ordre chronologique inverse : « 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, elle 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 chromaisme), 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 rag-time, 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), Wiener 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 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 Gruenberg). Les timbres propres au Jazz passent à l'orchestre, qu'il s'agisse de ses voix « épisodiques » (les roucoulements de la *jazo-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 Berners ; 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 œuvres d'orchestre ou de chambre, comme autrefois les *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuet*,



MAURICE RAVEL.



(Dessin de P. Pasquier.)
JACQUES IBERT.



GEORGES GERSHWIN.



PAUL WHITEMAN.

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 en Russie, Wiener dans ses chants, introduisent des *Blues*. Le fox-trot anime une ravissante *Sonoline* (piano et flûte) du Polonais Tansman, les *Etudes de Jazz* du Tchèque Schulhof et adapte ses séduisantes surprises 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 théière et de la tasse de *L'Enfant et les Sortilèges* (Ravel), dans *Les Biches* (Poulenc), dans une scène de dancing du *Dernier Pierrot* (du Balte Rathaus), comme accompagnement d'un épisode filmé dans *Royal Palace* (de l'Allemand Kurt Weill). Ferroud, dans *Chirurgie* (un récent succès à Monte-Carlo), 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 Krenek) qui connut le printemps 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 monté. 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'Éuterpe de la musique de music-hall et de jazz (?) — cette cacophonie de sauvages (1) — voilà certes une hérésie et les premiers stigmates d'une décadence certaine.

(1) 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.



DIMITRI TIOMKIN

André Cœuroy (2) nous assure même que certains groupements musicaux d'Europe Centrale demandent une loi protectrice contre le jazz tandis que « Sekles, maître de Hindemith, riposte en créant une classe de Jazz, au Conservatoire de Francfort qu'il dirige ». 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. A témoin Gruenberg, Herbert, Eastwood Lane, Sowerby et d'autres qui ne considèrent point le Jazz comme une obsession néfaste, contrairement au film américain : *Jazz*, dont c'est le thème. Le très doué Gershwin, auteur de ch ansons et de danses célèbres (*Fascinating Rhythm Swanee, Some body loves me, The Man I love, Oh Kay! Clap Yo' Hands*), nous donne des œuvres solides comme le fameux *Rhapsody in Blue*, le séduisant *Concerto en Fa* (créé ce dernier printemps à l'Opéra par le pianiste Tiomkin, direction Golschmann), et surtout ses *Préludes* pour piano, où il atteint à la maîtrise. L'opérette française avec Christiné, Yvain et Moretti, emprunte quelque peu aux danses américaines, et *No, no, Nanette* de l'Anglais Youmans donne des possibilités nouvelles au genre. Le public du 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 épouventé et s'enthousiasme pour des numéros entiers où brillent des orchestres spécialisés (Whiteman, Billy Arnolds, Jack Hilton) ou encore des ensembles de chanteurs blancs (Revellers) ou nègres (Johnstone et Layton, Fisk Jubilee, ceux-ci dans les *Spirituals* (déformation nègre du choral protestant). D'excellents, pianistes, comme Wiener et Doucet ou encore Fray et Braggiotti transportent le Jazz à la salle de concert sous l'aspect de deux pianos dialoguant.

Les trainards 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.

ARTHUR HOÉRÉE.

(2) Dans un récent ouvrage, synthèse remarquable : *Panorama de la Musique Contemporaine* (Édit. Kra).

SUR PAUL BAUDRY

(A propos de son centenaire.)

Baudry peintre français, Baudry peintre d'histoire, Baudry décorateur de murailles, dont on célèbre le centenaire, Baudry qui a laissé au cœur de Paris de si remarquables travaux que beaucoup ignorent. Quelle aventure d'en parler. Ne vais-je pas tourner vers moi mille lances acérées prêtes, dans le magasin aux accessoires, à transpercer ceux qui lèvent encore leurs yeux au-dessus des cimaises et qui cherchent au-delà des pilastres et des bandeaux, dans le creux ouaté des coupoles, des traces émouvantes de la pensée humaine.

Ai-je dit « Grande peinture » ? Ceci a perdu sa signification mais lorsque Baudry vivait on disait encore cela. On le disait aussi du temps de Delacroix... et dans d'autres temps très reculés... Aujourd'hui, siècle de toutes les humilités, ou de savants personnages venus de très loin pour nous apprendre à bien vivre ont décrété que le fin du fin, pour un peintre, devait être le tableau de chevalet, nous avons peur, nous avons peur d'eux, de nous, de tout. Nous aurions peut-être le désir de ces grandeurs passées mais la crainte de n'être pas « ceux qu'on attend » paralyse combien de générosités et combien d'orgueils ! Oh ! le doux siècle de pédants et de culs-de-jatte, le doux siècle du nivellement, pourquoi voulez-vous qu'il regarde cet orgueilleux, qui voulait faire de grandes œuvres ? Je sais bien que « notre » La Fontaine a fait l'histoire des Raisins, mais sait-on encore que la France a eu La Fontaine ! Et après tout est-ce leur faute s'ils ont peur.

Eh bien oui, c'est leur faute, et Baudry me donne aujourd'hui l'occasion de leur dire « leur » vérité, que nous ne soyons pas tous d'accord sur ses qualités peu m'importe ; qu'il ait laissé, en son temps, à Chavannes la gloire d'une œuvre indiscutable et immortelle, c'est affaire à Dieu (et non à nous), qui lui a permis de faire ceci et non cela, mais ce qu'il a fait, ce qu'il a créé à force d'orgueil, d'amour, de confiance en soi et dans les autres, à force de générosité ingénue, malgré tant de forces contraires : l'enfance humble, les maîtres serviables mais limités, l'esprit académique, le goût des poncifs d'une époque encore endormie depuis la rude secousse de Delacroix, n'est-ce pas là vertus françaises, grâces d'état de notre sol et de nos pairs ? Qui disait qu'il n'y avait pas de tradition, pas d'hérités en art ?

Peut-être l'ai-je dit, je ne m'en accuse pas mais aujourd'hui je sens que je suis peut-être victime d'une idée trop généreuse et trop générale. Si, il y a tout cela dans Baudry et c'est sa force et surtout c'est la force de son exemple. Peintre Français, nourri de renaissance Italienne, intoxiqué par l'école et le faux antique de l'école, loin de toute nature par son éducation, il revient

après une longue parabole, à la Nature et à la nature française, pleine de souplesse, de grâce et de force contenue. La grandiloquence italienne le touche encore, mais il sourit et d'un coup tous les drames s'écroulent devant ses yeux clairs. Il voit très bien malgré son maître Drolling et quelques autres bien intentionnés mais si dépourvus de génie, que la peinture, c'est de la couleur et sa couleur mange du coup son idée. Allez voir, non ses peintures de l'Opéra, que le grand Garnier a tout de même réservées un peu haut à notre admiration et sous quelles dorures ! mais les esquisses du grand foyer qui sont à la bibliothèque. Là est notre Baudry, tout contre Chavannes, tout contre notre terre française, coude à coude, épaule contre épaule suivant docilement la ligne que les vieux ont tracée mais, ayant ouvert les fenêtres, les yeux déjà prêts à comprendre ce que cinquante ans plus tard d'autres trouveront si aisément, après tant d'appels. C'est à cause de cela qu'il peut nous être cher et que nous pouvons être, devant sa mémoire, si respectueux et si admiratifs. Son grand courage ne fut sans doute pas poussé par un génie éclatant mais il avait en lui une parcelle de ce frémissement qui remue comme en larges ondes, certaines générations privilégiées. Il a eu sa part du festin et nous a rendu avec générosité ce qu'il avait reçu.

Il l'a fait surtout avec une si belle allure. Petit enfant de sabotier, il eut au moins cette chance de ne pas être rejeté de sa famille parce qu'il voulait peindre, et il garda toujours cette pointe de sentiment si touchant d'associer ses parents à ses gloires et à ses victoires. Mais à partir de ceci tout est contre lui : la chance d'entrer à l'École ; la chance d'être prix de Rome ; la chance de vivre parmi l'art Italien ; et de tout cela il en fait de la peinture. Ce n'est pas un homme riche cet enfant de sabotier. Il travaille pour vivre mais il aboutit à l'Opéra et il aurait eu un morceau du Panthéon, comme Chavannes, si la mort n'avait arrêté son expérience. J'ai déjà mis le nom de Chavannes auprès du sien au début de ces lignes ; ce n'est pas par hasard. C'est par cet attachement aux grands désintéressés de notre pays que nous pouvons secouer certains jougs que doucement très doucement — en douce comme on dit élégamment maintenant — on veut nous poser sur le front. Pour quel attelage ? J'ai un peu froid en y pensant. C'est donc aux morts de nous tendre la main, à eux de nous aider à écarter le péril « multicolore » et de ceux-là il nous faut tout de même considérer Baudry comme un des très grands.

Mais si nous voulons qu'ils nous tendent cette main fraternelle n'est-ce pas à nous d'abord de la leur demander ?

FRANÇOIS QUELVÉE.

La Semaine Musicale et Théâtrale

publie les Programmes de tous les Théâtres

Le numéro : 0 fr. 75

et de tous les Concerts.

Abonnement : 20 fr.