

LE MENESTREL

4868 — 91^e Année — N^o 33.

Vendredi 16 Août 1929.

Le Jazz

et son influence

sur la musique d'aujourd'hui

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 promptement 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 Chalupt devine les lois du jazz, Mac-Orlan, sa poésie profonde, Vuillermoz, 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. A droite de la petite troupe en habit noir, il y avait un barman de bruits (...).

» M. Pilcer et M^{lle} 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 1914-15 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-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 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 ». Car la plupart des auteurs de fox-trots, Irwing 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, où 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 : « 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 véhém-

ments 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 ces voix « épisodiques » (les roucoulements de la *jazz-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, coâsser, bailler (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 *Allémande*, *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 Tansman, les *Études 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 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). Ferroud, 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 Krennek) 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 endiable. 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 sauvage (1) — voilà, certes, une hérésie et les premiers stigmates d'une décadence certaine. On 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 chansons et de danses célèbres (*Fascinating Rhythm Swannee*, *Somebody loves me*, *the Man I love*, *Oh Kay!* *Clap Yo' Hands*) nous donne des œuvres solides comme le fameux *Rhapsodie in Blue*, le séduisant *Concerto en fa* (créé l'an dernier 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 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 épouventé et s'enthousiasme pour des numéros entiers où brillent des orchestres spécialisés (Whiteman, Billy Arnolds, Savoy, 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.

L'Association Wiener-Doucet, qui a lancé le genre,

(1) Il sort du cadre de cet 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.

conjugue de façon caractéristique le sémitisme assimilé et le lyrisme flamand. D'un côté, le maître sorcier, le corps possédé des rythmes infailibles, des chants incisifs qui pénètrent comme une douleur; de l'autre, le maître chanteur, improvisant de virtuoses arabesques, déclenchant des cascades emperlées d'accords cristallins; en quelque sorte, la tradition de Chopin au service du jazz. Et il n'est pas douteux, si le musicien de la mélancolie revenait aujourd'hui, qu'il délaisse la *Polonaise* pour le *Blues*.

Les traînants 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.

ROSSINI VU EN 1929

CENTENAIRE DE " GUILLAUME TELL "

(Suite) (1).

Tancredi n'est pourtant pas, parmi les opéras de Rossini, celui qui a connu les plus brillantes destinées ni les succès les plus prolongés. Quelque estime que les *dilettanti* — tel Stendhal — aient eu pour lui, il a été éclipsé par des ouvrages postérieurs, qui sans doute ont paru marquer un progrès sur cette production de jeunesse. Mais surtout il lui fut préféré des opéras bouffes; et il est de fait que c'est dans ceux-ci que le génie de Rossini s'est épanché dans toute sa plénitude. Nous avons pu le constater naguère, lorsqu'on nous a rendu — révélation pour la génération actuellement vivante — l'ouvrage, également de jeunesse, qui, dans la chronologie de ses œuvres, a succédé immédiatement (au bout de trois mois) à l'opéra seria, *l'Italiana in Algeri*.

Là, il nous fut permis de rire. C'est une habitude que nous avons perdue au théâtre, tout au moins dans les théâtres de musique. Rire très franc et sans arrière-pensée: *l'Italiane à Alger* n'est qu'une bouffonnerie; elle n'a pas la prétention de nous montrer un tableau de la vie, non plus que de nous inciter à penser; mais, telle qu'elle est, elle réalise à la perfection son dessein. En elle se retrouvent les mêmes qualités de fraîcheur et de spontanéité qui faisaient le charme de son aîné, l'opéra seria *Tancredi*, et cela seul nous inclinerait à la placer au premier rang des œuvres dont l'auteur a multiplié la production dans la suite, avec autant de qualités musicales qu'il y en a dans ces dernières, elle a pour elle la jeunesse, et cela ne se retrouve pas.

Combien il est vrai que Rossini était né pour l'opéra bouffe! Dès ce premier ouvrage (car il nous est permis de négliger les essais antérieurs) il se révèle complet, parfait, irrésistible! Rien de sérieux ici, si ce n'est la maîtrise dans l'art: l'auteur a l'air de se moquer, non

seulement de ses personnages et de l'action, mais de ses auditeurs, peut-être de lui-même. La hardiesse et la fantaisie de ses vocalises s'accordent au mieux avec le ton de la blague (s'il est permis d'employer ici ce mot, qui n'était pas encore d'usage en son temps); pourtant il fallait, pour les écrire, une rare habileté de style, de même qu'aux chanteurs le plus sérieux talent pour les interpréter. Rossini a emprunté à ses prédécesseurs, comme Cimarosa, la pratique des paroles prononcées dans un mouvement ultra-rapide, bredouillées, dirions-nous volontiers, mais disposées de façon à être très nettement articulées, tandis qu'au-dessous des voix l'orchestre dévide la trame d'une symphonie alerte et finement ouvree; et quel que soit le développement, parfois très étendu, des morceaux construits suivant ce système, on ne s'en lasse pas.

Il y a dans cet opéra bouffe un long finale, de dimensions égales à celles que nous avons mesurées dans *Tancredi*. Il pourrait sembler que le genre s'accommoderait mal à cette ampleur de forme: point du tout. Dans l'imbroglia où s'enchevêtrent les fils d'une intrigue au milieu de laquelle les personnages se déclarent perdus, ceux-ci en sont venus à s'avouer les uns aux autres qu'ils ont la tête cassée: l'un croit entendre le tintement d'une sonnette, un autre des coups de marteau, un troisième le grondement du canon ou le bruit de la tempête, le tout à la fois; et, sur ce thème qui, à la vérité, se prête pour le mieux, à l'interprétation musicale, se dessine un morceau d'ensemble d'un mouvement incroyable et d'un rythme irrésistible. C'est ici que le *crescendo* s'en donne à cœur joie! Vers le même temps Beethoven écrivait, par manière de plaisanterie, une page de musique instrumentale dont ce morceau évoque d'autant plus nécessairement le souvenir qu'on a dit qu'il l'a composée pour parodier les formules favorites de la musique italienne: *l'Allegretto scherzando* de la huitième symphonie: c'est, lui aussi, un chef-d'œuvre d'ingéniosité et de finesse. Lui reconnaîtra-t-on, entre autres mérites, celui d'avoir été plus court que le finale de *l'Italiane à Alger* et, avec moins de notes, d'en avoir dit tout autant? C'est possible; mais il importe peu, et le rapprochement n'est point pour faire tort à Rossini.

Malgré ses allures fantaisistes, la musique de Rossini, ici comme presque partout ailleurs, s'enferme d'elle-même, et très rigoureusement, dans les formes régulières. Le but principal du compositeur, en écrivant des opéras, est de construire des morceaux. Comme son génie d'invocation n'a pas encore ressenti la fatigue d'une production par trop intensive, il en résulte que presque tous ceux qu'il a écrits pour *l'Italiane à Alger* sont excellents. Le trio est un modèle de musicalité comparable à ce que nous offre de meilleur le chef-d'œuvre du genre, le *Barbier*. La partition contient des duos d'un mérite égal à celui de Figaro avec le Comte. Certains ensembles des voix féminines sont d'une harmonie délicieuse, et, sans exagérer la valeur de l'air de bravoure du principal personnage, nous pouvons dire au moins qu'il se distingue par un accent assez inattendu dans une action bouffonne, datant d'une époque qui était celle du premier réveil des aspirations nationales en Italie, cet air de *l'Italiane* chantant la joie du retour dans sa patrie prit, dans l'esprit de ceux qui l'entendirent les premiers, une signification qui le mettait au-dessus de celle d'un simple air de virtuosité. Déjà, trois mois auparavant, Rossini avait soulevé l'enthousiasme des Vénitiens par son invocation à la

(1) Voir le *Ménestrel* du 9 août 1929.