Document generated on 08/09/2025 4:20 a.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Within the Quota de Cole Porter et Charles Koechlin : la francisation du jazz américain

Cole Porter and Charles Koechlin's *Within the Quota*: Frenchifying American Jazz

Jacinthe Harbec

Volume 16, Number 1-2, Spring–Fall 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1039611ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1039611ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Harbec, J. (2015). *Within the Quota* de Cole Porter et Charles Koechlin : la francisation du jazz américain. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *16*(1-2), 39–50. https://doi.org/10.7202/1039611ar

Article abstract

Premiering on October 23, 1923, with Rolf de Maré's Ballets suédois, *Within the Quota* was commissioned for the American tour, which was planned to start the following month. Recounting the adventures of a Swedish immigrant arriving in New York, the ballet is set to music composed by Cole Porter and orchestrated by Charles Koechlin. Interestingly, after the New York production in November 1923, F. D. Perkins of the *New York Tribune* claimed that Porter's jazz was closer to the style of Darius Milhaud than that of George Gershwin. Is Porter, who had settled in Paris in 1919, articulating stylistic elements of his new musical environment through his score? And to what extent does Koechlin's orchestration contribute to the "Frenchification" of this American work?

This paper specifically aims to demonstrate that Porter's jazz style is infused with elements of modern French music. The demonstration of this Frenchification of jazz will examine, firstly, jazz traits in Porter's music, then Koechlin's orchestration by taking into account Porter's manuscript score for three pianos. The study will then focus on the "Frenchified" form of Porter's music on melodic and harmonic levels. This article concludes that, despite the fact that Porter emphasizes a jazz sound by making use of blue notes and strongly syncopated rhythms, *Within the Quota* is overflowing with features borrowed from the French composers Porter had been associating with since 1920.

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Within the Quota de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain

Jacinthe Harbec
(Université de Sherbrooke)

Le jazz, qui est en pleine effervescence dans le Paris des années 1920[1], occupe une place de choix dans le spectacle des Ballets suédois présenté le 25 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées. En effet, en plus des sonorités jazz retrouvées dans la célèbre *Création du monde* de Milhaud, le deuxième ballet inscrit au programme, intitulé *Within the Quota*[2], est une œuvre entièrement américaine se déroulant sur un fond de musique jazz. Considéré comme le premier « ballet américain » par Alexandre Tansman (Tugal *et al*. 1931, 126), *Within the Quota* est conçu par deux États-uniens de souche alors installés à Paris : le peintre Gerald Murphy (1888-1964), qui élabore l'argument et les décors de ce « ballet-sketch[3] », et le chanteur-compositeur Cole Porter (1891-1964), qui en conçoit la musique.

L'idée d'un ballet américain est étroitement liée à la tournée nord-américaine que Rolf de Maré, le directeur des Ballets suédois[4], prévoit effectuer en novembre 1923. Convaincu que c'est la voie à suivre pour séduire le public du « Nouveau Monde », il est à la recherche de collaborateurs de culture typiquement américaine. Darius Milhaud (1892-1974) et Fernand Léger (1881-1955), qui travaillent à ce moment précis sur *La Création du monde*, lui suggèrent sans hésitation les noms de Porter et de Murphy[5].

Amis depuis leurs études universitaires à Yale et à Harvard, Murphy et Porter[6] ont travaillé dans un remarquable esprit de collaboration pour créer une œuvre unissant argument, décor et musique, on ne peut plus d'actualité. Le sujet de l'immigration, qui sous-tend le ballet, est donc traité par deux Américains qui ont fui une Amérique devenue très conservatrice et se refermant sur elle-même. Comme plusieurs de leurs compatriotes, ils choisissent Paris pour sa vivacité culturelle et intellectuelle[7].

Alors que Murphy n'arrive à Paris qu'à l'été 1921, Porter a déjà pu se familiariser avec cet environnement culturel dès 1918, lorsqu'il rejoignit la Légion étrangère à la fin de la Grande Guerre. Fasciné par son bouillonnement artistique, il s'installe à Paris après l'armistice. En 1919, au retour d'un voyage aux États-Unis où il connaît un immense succès avec sa revue *Hitchy-Koo*, que lui avait commandée le comédien et producteur théâtral Raymond Hitchcock[8], Porter vise à faire carrière en France. Ayant des habiletés pour s'intégrer facilement au milieu musical parisien, il est régulièrement invité aux soirées de la princesse Edmond de Polignac[9],

1 Sur l'histoire du jazz en France au début du XX^e siècle, voir, entre autres, Jordan 2010, Nettelbeck 2004, Jackson 2003 et Denis-Constant et Roueff 2002.

2 À part la création de deux ballets, *La Création du monde* et *Within the Quota*, le programme du spectacle des Ballets suédois du 25 octobre 1923 comprenait de nouvelles œuvres instrumentales de compositeurs français : six pièces de Satie (deux *Gymnopédies, Rêverie de Pantagruel, Marche de cocagne, Jeux de Gargantua* et *Danses du piège de Méduse*), deux chorals de Koechlin ainsi qu'une pièce de chacun des compositeurs suivants : Henri Sauguet, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Cliquet-Pleyel (Häger 1989, 45).

3 Ainsi désigné dans le programme du spectacle (Häger 1989, 44).

4 Installée officiellement à Paris en 1920, la troupe des Ballets suédois de Rolf de Maré, reconnue pour ses spectacles avant-gardistes, devient immédiatement le grand compétiteur des Ballets russes de Serge Diaghilev. Les activités de la compagnie cesseront en janvier 1926 en raison des coûts exorbitants des productions. Pour en savoir davantage sur son historique, voir Näslund 2008 et Häger 1989.

5 Les écrits divergent sur cette question à savoir qui, précisément, a proposé le nom de Porter à de Maré. Alors que certains attribuent cette initiative à Milhaud (Kimball 1971, 65 ; Orledge 1975, 20 ; Näslund 2008, 340), d'autres affirment que la recommandation provient plutôt de Murphy (Fell 1967, 85-86 ; Levin 1995, 118 ; McBrien 1998, 89). Comme les faits sont imprécis, il se peut fort bien que les deux artistes, fréquentant le même milieu, se soient prononcés presque simultanément.

6 Les données biographiques mentionnées dans cet article sont puisées dans les quelques rares ouvrages publiés sur ces deux artistes. Pour les références sur Porter, voir Fell 1967 et Kimball 1971 ; sur Murphy, consulter McBrien 1998, Tomkis 2001 et Vaill 1999.

7 Cet engouement des artistes américains pour la ville de Paris est entre autres démontré dans l'ouvrage dirigé par Sophie Lévy (2003). Voir également Rubin 1974, 10 ; et Goetschel et Loyer 2005, 32.

8 C'est surtout l'une de ses chansons de la revue *Old-Fashioned Garden* qui le rendra célèbre (McBrien 1998, 70-73).

9 La princesse Edmond de Polignac joue un rôle important dans le développement des arts à Paris dans les années 1920, notamment sur le plan financier. D'ailleurs, elle compte parmi les personnes qui ont recommandé Porter à de Maré (Näslund 2008, 340).

chez qui se réunissent les compositeurs les plus en vue, dont Milhaud. L'artiste américain est réputé pour ses fins talents d'improvisateur de ragtimes à partir de paroles réellement fantaisistes (McBrien 1998, 67). Afin de peaufiner son langage musical, le compositeur de music-hall s'inscrit pendant deux ans à des cours d'écriture et d'orchestration à la Schola Cantorum.

C'est d'ailleurs Milhaud qui, au printemps 1923, présente Porter à Charles Koechlin (1867-1950). Fasciné par ses talents d'orchestrateur[10], Porter le sollicite comme professeur privé. À la fin juin 1923, Koechlin lui donne une formation intensive de huit leçons de composition et d'orchestration[11]. Au cours des mois d'été suivants, Porter consacre son temps à la commande des Ballets suédois. Compte tenu de l'envergure du projet et du court échéancier, il constate son manque d'expérience en matière d'orchestration et décide de confier cette tâche à Koechlin.

En raison du contexte spécifique dans lequel *Within the Quota* est élaboré, ce spectacle soulève certaines questions quant à son essence stylistique, car même s'il s'agit à la base d'une œuvre américaine, celle-ci témoigne de l'influence qu'exerce l'environnement culturel français sur les deux auteurs américains. Le critique du *News* mentionne qu'« ils sont, en fait, aussi Français que les Gaulois dans la conception, le traitement et la présentation [du ballet][12] » (*The News* DA1923[13]).

Alors qu'ils résident à l'étranger, ces artistes américains jettent un nouveau regard sur leur pays d'origine, ce qui a un effet direct sur leur démarche créative. Dans une entrevue donnée au *New York Herald*, Murphy mentionne que « vivre à Paris lui donnait du recul, […] et il voulait utiliser cette perspective différente pour décrire l'Amérique vue de loin » (Näslund 2008, 341[14]). Pour sa part, Porter déclare : « Il est plus facile d'écrire de la musique de jazz ici qu'à New York, notamment parce qu'aux États-Unis, on est exposé à l'influence de la chanson populaire. Et le jazz vaut mieux que cela. Il représente un énorme potentiel pour l'avenir de la musique » (Näslund 2008, 341-342[15]). Pour élever le jazz à un rang supérieur, Porter puise son inspiration dans le milieu musical qui l'entoure. À l'instar des compositeurs français qui gravitent autour de Satie, tels que Koechlin et Milhaud, il remodèle le langage jazz pour l'intégrer à la musique savante de l'époque[16].

Le présent article vise notamment à démontrer l'imprégnation de composantes propres à la musique française moderne au cœur de l'écriture jazz de Porter. Jusqu'à présent, on dispose d'un unique essai analytique sur la composition de *Within the Quota*. En effet, l'article de Robert Orledge (1975) comporte des éléments historiques et analytiques incontournables. Dans un premier temps, le musicologue anglais reconstitue les étapes reliées à la recréation, en 1970, de *Within the Quota* à New York. Comme tout indique, à cette époque, que la partition d'orchestre originale a été perdue après la tournée américaine et ce, malgré les recherches de Porter lui-même, le compositeur William Bolcom réalise en 1968 une nouvelle orchestration à partir du manuscrit pour trois pianos, découvert en 1966 par Robert Kimball dans le Fonds Cole Porter à l'Université Yale[17]. Dans un deuxième temps, Orledge décrit une autre copie du manuscrit pour trois pianos de Porter sur laquelle se trouvent les annotations orchestrales de Koechlin (Porter DA1923a). Ses annotations sont tellement précises que le musicologue qualifie ce manuscrit de « partition pré-orchestrale » (Orledge 1975, 27), ce qui lui permet de présenter une analyse comparative entre l'orchestration de Koechlin et celle de Bolcom. Ses conclusions sont déterminantes : l'orchestration de Koechlin est typiquement française (Orledge 1975, 28), ignorant ou délaissant les particularités instrumentales du *jazz-band*.

Les observations d'Orledge constituent le point de départ de mon étude sur la musique de *Within the Quota*. À partir de celles-ci, plusieurs précisions ont pu être apportées, puisque j'ai pu avoir accès pour ma part au manuscrit de la version orchestrée par Koechlin[18]. En effet, depuis 1990, année où est réalisée un enregistrement de l'œuvre dans sa version

[10] Koechlin a déjà réalisé des orchestrations pour des compositeurs reconnus. Nous pensons, entre autres, à *Pelléas et Mélisande* (1898) de Gabriel Fauré et au ballet *Khamma* (1911-1912) de Claude Debussy dont l'orchestration ne fut terminée qu'en janvier 1913 (Orledge 1989, 405).

[11] À l'été 1921, Linda Lee, la femme de Porter, qui aspire à ce que son mari développe son talent en matière de « musique savante », demande à Stravinski de donner à celui-ci des cours de composition. Stravinski a vraisemblablement décliné l'invitation (McBrien 1998, 89). Porter se considère donc privilégié de pouvoir suivre des cours avec Koechlin. Précisons toutefois qu'il recevra les huit leçons données par le maître d'orchestration à l'intérieur d'une période de onze jours (Orledge 1975, 21).

[12] « They are, in fact, as French as Francs in conception, treatment and exposition ». Toutes les traductions sont de l'auteure, sauf indication contraire.

[13] [NDLR : Les lettres DA indiquent que les documents proviennent d'un fonds d'archives. Ils sont listés dans la section « Documents d'archives » de la bibliographie.]

[14] Entrevue publiée dans *The New York Herald* le 25 octobre 1923, citée et traduite en français dans Näslund.

[15] Entrevue publiée dans *The New York Herald* le 25 octobre 1923, citée et traduite en français dans Näslund.

[16] Une démarche que Martin Guerpin qualifie de « détournements savants du jazz » (2013, 53).

[17] Cette même version a été reprise en concert par le chef Ashey Lawrence et capté par la British Broadcasting Corporation (BBC) le 5 novembre 1974 (Orledge 1975, 26-27).

[18] Je remercie entièrement Monsieur Marc Lerique-Koechlin qui a mis à ma disposition la partition d'orchestre de *Within the Quota*. La copie originale se trouve dans le Fonds des Ballets suédois, Archives du *Dansmuseet*, Stockholm (Porter DA1923b).

originale[19], on sait que le *Dansmuseet*[20] de Stockholm détient tout le matériel d'orchestre, ce qui avait été jusqu'alors nié pour des raisons inconnues[21].

Dans cet article, la démonstration de la *francisation* du jazz dans *Within the Quota* se fera en plusieurs étapes. Je dresserai tout d'abord un aperçu du spectacle avant de me pencher sur l'examen comme tel de la musique du ballet. À l'intérieur de l'étude analytique seront abordés les sujets suivants : les traits jazzistiques de Porter, l'orchestration « francisée » de Koechlin et le métissage franco-américain de la facture compositionnelle de Porter. En conclusion, je rapporterai quelques réactions de la presse française et américaine lors des premières représentations de *Within the Quota*.

Aperçu du « ballet-sketch » *Within the Quota* : les stéréotypes américains mis en scène

Within the Quota se veut une satire de la société américaine préoccupée d'appliquer plus sévèrement la loi sur le quota d'immigration adoptée en 1911. L'action se déroule devant une énorme page de journal où sont juxtaposées les nouvelles à sensation parues dans les quotidiens américains en 1923 (fig. 1). Le ballet, intitulé en français *L'Immigrant*, porte en fait sur les premières expériences humaines d'un Suédois à l'allure provinciale avec ses habits trop courts qui, valise et baluchon aux bras, débarque à New York à la poursuite du rêve américain[22]. Alors qu'il découvre la puissante métropole new-yorkaise où s'entrecroisent gratte-ciels, tramways et trains[23], l'Immigrant va croiser les personnes les plus farfelues, sorties directement du cinéma hollywoodien.

Figure 1 : Photographie de scène de *Within the Quota* (PhotoAtelier Sully DA1923).

Pour ce « ballet-ciné-sketch », comme le qualifie initialement Murphy, Porter compose dix numéros musicaux qui caricaturent sciemment la personnalité de ces figures « les plus caractéristiques de l'écran américain » (Mangeot 1923, 359). Les titres originaux de ces sketchs, rédigés dans la langue maternelle de Porter, tels qu'on les trouve dans le manuscrit de la partition pour trois pianos (Porter DA1923a), figurent dans la colonne de gauche du tableau 1. La colonne de droite propose une traduction française des titres originaux[24].

Tableau 1 : Nom des numéros de la partition de *Within the Quota*

I –	Opening	I –	L'Ouverture — L'Immigrant
II –	Heiress	II –	L'Héritière millionnaire
III –	Heinzaa—Reformer	III –	Le Réformateur de la corruption — Agent du fisc
IV –	Colored Gentleman	IV –	Le Gentilhomme de couleur
V –	Colored Gentleman Reformer	V –	Le Réformateur de la prohibition
VI –	Jazz Baby	VI –	La Jazz Baby
VII –	Jazz Baby Reformer	VII –	Le Réformateur de la Jazz Baby —sombre Quacker
VIII –	Cowboy	VIII –	Le Cowboy [et le Shérif]
XI –	Sweet Heart of the World	XI –	La Reine de tous les cœurs [La Petite Fiancée du monde entier]
X –	Finale	X –	La Finale

Les titres dressent ainsi la liste des personnages types — pour employer une expression du monde du théâtre — que rencontre l'Immigrant une fois débarqué du navire. La pièce est donc conçue de manière à ce que chacune de ses rencontres, fondamentalement malsaine, soit interceptée par un réformateur tout aussi corrompu[25].

Avant de plonger directement le spectateur dans cet univers euphorique du rêve américain, Porter commence

[19] En décembre 1990, un enregistrement de l'orchestration originale de Koechlin a été réalisé par John McGlinn (Porter 1990).
[20] « Musée de la danse. »
[21] Selon un échange avec Otfrid Nies, directeur des Archives Charles Koechlin, la date de cet enregistrement correspond au changement de direction au *Dansmuseet* (en 1989), lequel, ayant enfin confirmé la possession de la partition autographe de Koechlin, a autorisé le chef McGlinn à réaliser cet enregistrement. Je remercie Otfried Nies de m'avoir communiqué cette information si éclairante.
[22] Au départ, le ballet devait s'intituler *Landed* (*Le Débarqué*) en référence au personnage principal.
[23] Comme le montre l'illustration de la page couverture du programme dans laquelle Murphy a dessiné les icônes architecturaux de New York dans un amas de verticales et de diagonales. À l'avant-plan central de la composition figure l'Immigrant. L'illustration est reproduite dans Häger (1989, 210).
[24] Les traductions des titres sont dues à Näslund (2008, 337-347) ou trouvées dans les articles de presse d'époque.
[25] À noter que les réformateurs interprétés par le même danseur ne paraissent pas sur la photo de scène de la figure 1.

son récit musical à une étape antérieure au début de l'action réelle[26]. Ainsi, la musique de l'ouverture s'amorce-t-elle très doucement pour s'amplifier graduellement, comme si le transatlantique, se trouvant encore au large, s'approchait peu à peu de la côte américaine. Progressivement, la musique se transforme en un mince roulis orchestral transpercé par quelques sons stridents, évoquant le bruit tonitruant qui émane du port new-yorkais. Voici comment un critique de l'époque perçoit cette musique :

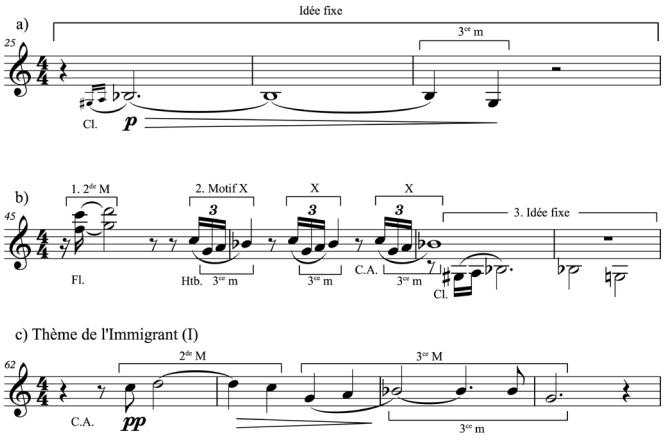
> Avant le lever du rideau […] [elle] suggère l'entrée d'un navire dans le port. On entend les sirènes mugir au loin et se rapprocher progressivement. Puis on entend le brouhaha du trafic et quelques mesures d'orgue de Barbarie. En fait, la musique, c'est New York. Ce n'est pas de la belle harmonie lisse, mais une description musicale vivante (Brown 1923, cité et traduit en français dans Näslund 2008, 345).

Les péripéties de l'Immigrant s'amorcent avec la rencontre de la riche Héritière (nº II) parée d'un immense collier de perles (fig. 1, personnage de droite). L'Héritière use de sa fortune pour séduire le nouvel arrivant. Sans tarder intervient un Agent du fisc (nº III) qui met fin à ce jeu immoral. Sorti tout droit d'un numéro de vaudeville, le Gentilhomme de couleur (nº IV) avec ses guêtres, son canotier, sa canne dans une main et un flacon de whisky dans l'autre, s'apprête à danser la claquette devant l'étranger scandinave (fig. 1, deuxième personnage de droite). Sa danse est brusquement interrompue par l'arrivée d'un Réformateur (nº V) qui confisque l'alcool et le force à fuir la place publique. Une fois seul, le Réformateur s'empresse pourtant de boire la liqueur prohibée. L'immoralité se poursuit avec l'arrivée de la sexy Jazz-Baby (nº VI). Sa jupe faite de fils suspendus laisse voir ses jambes élancées qu'elle met en valeur en dansant un *shimmy* (fig. 1, troisième personnage de gauche). La surprenant dans ses déhanchements, un « sombre Quaker » (Divoire 1923, 654) vient lui faire la morale (nº VIII). Subitement, un Cowboy (fig. 1, deuxième personnage de gauche[27]) brandit aveuglément ses deux révolvers pendant qu'un Shérif tente en vain de le contrôler (nº VIII). Avant que toute illusion ne s'estompe devant tant d'incongruités, la Petite Fiancée du monde entier (nº IX), incarnant l'actrice Mary Pickford avec ses boucles d'or, apparaît devant lui (fig. 1, troisième personnage de droite). Comme dans un rêve, cette icône du grand écran emmène l'Immigrant avec elle à Hollywood, où il mènera l'inespérée et fastueuse vie d'acteur. Dans un « Finale » brillant, un caméraman filme cette scène typiquement hollywoodienne, digne d'un réel *happy ending* (nº X).

De la musique jazz avant tout

La ville de New York étant le lieu de l'action, il s'agit pour Porter de composer une musique apte à traduire la vie trépidante qu'elle suscite. Pour lui, le jazz est de toute évidence le style qui représente le mieux l'esprit animé et agité de cette métropole. Élaborés à partir d'éléments jazzistiques, les thèmes très typés de la composition de *Within the Quota* exhibent des rythmes syncopés et des sonorités *bluesées* particulièrement perceptibles par la récurrence incessante de l'intervalle-clé de la tierce mineure. Aussi caractéristique du thème de l'Immigrant, l'intervalle de tierce mineure, qui parsème effectivement la partition, est établi comme une idée fixe dès la mesure 25 de « L'Ouverture », alors formée des notes *sol* et *si* bémol (ex. 1-a, mes. 25-27). À la mesure 45 (ex. 1-b), les mêmes notes *sol-si* bémol apparaissent à l'intérieur d'une ligne mélodique plus large construite à partir de trois motifs distincts : le premier se résume à un geste d'une seconde majeure ayant pour voix supérieure les notes *do-ré* ; le deuxième, identifié par la lettre « X », consiste en un trait rapide formé d'un intervalle de quarte juste descendant (*do-sol*) qui se referme en mouvement contraire par trois notes conjointes encadrées par les notes *sol* et *si* bémol ; le troisième réexpose l'idée fixe entendue à la mesure 25. Les trois motifs qui composent cette ligne prennent de plus en plus d'expansion sur le plan rythmique, pour devenir le thème principal de l'œuvre, que j'associe au personnage de l'Immigrant (ex. 1-c).

Exemple 1 Cole Porter, *Within the Quota*, construction du thème de l'Immigrant dans « I — L'Ouverture ».



Ce thème de l'Immigrant est omniprésent dans l'œuvre. Comme le montre le schéma formel (fig. 2), le thème de l'Immigrant (identifié par « I ») revient systématiquement

[26] N'ayant pas eu accès à l'argument de Murphy, nous avons reconstitué le récit d'après les descriptions faites par Divoire (1923, 654) et Levin (1995, 120-121).

[27] Ce Cowboy est typique des personnages figurant dans les westerns muets du genre Fred Thomson ou Tom Mix (Levin 1995, 121).

dans la deuxième partie de chaque numéro en adoptant le caractère thématique du personnage que le Suédois rencontre à ce moment précis. Ce faisant, il crée un dialogue avec chaque nouveau thème personnifié tout en concourant à l'unification de l'œuvre. Une étude formelle plus approfondie[28] révèle que Porter insiste dans sa composition sur l'élément de symétrie. À titre d'exemple, le thème de l'Immigrant se manifeste au point central des numéros I, II, IV et V. Quant au numéro X, il se relie au numéro IX par son contenu, et de ce point de vue, ce même thème de l'Immigrant se situe au centre de ces deux numéros rassemblés.

À l'intérieur d'une structure formelle réfléchie, Porter compose avant tout une musique populaire américaine, qui dépeint un riche kaléidoscope de danses à la mode telles que le fox-trot, le ragtime, le shimmy et la valse-tango[29], comme l'indique la partie inférieure du schéma formel (fig. 2). Malgré sa nature foncièrement états-unienne[30], la composition regorge toutefois de caractéristiques directement reliées à la musique du milieu artistique parisien qu'il fréquente.

L'orchestration : une francisation de la sonorité jazz

Tout porte à croire que Porter confie le travail d'orchestration à Koechlin sans lui donner de directives précises[31]. Aussi, le maître orchestrateur, qui est de loin un adepte du jazz[32], se tourne vers un effectif instrumental traditionnel dans sa réalisation plutôt que vers une instrumentation propre au grand ensemble jazz. Afin de référer minimalement à ce style musical américain, il intègre malgré tout un saxophone alto à son instrumentation.

Ainsi, l'œuvre est écrite pour un orchestre conventionnel incluant une section de bois, de cuivre, de percussion et de cordes au sein duquel Koechlin ajoute, en plus du saxophone alto, un piano, un célesta, une harpe et un xylophone à clavier[33]. Si l'on compare cette instrumentation avec celles des orchestres jazz s'étant déjà produits en France à la fin de la Première Guerre mondiale ou même avec d'autres formations similaires qui les ont suivis[34], l'orchestration de *Within the Quota* est exempte des instruments typiques tels que le banjo, la batterie sans oublier la section complète des saxophones[35].

Figure 2 : Schéma formel de *Within de Quota*.

Mesures	1	115	166	216	296	320	406	430	555	601
N^os^ de mouv	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX — — —	X
Titres	Ouverture Rêve-Immigrant	Héritière	Réformateur 1	Gentil-homme	Réformateur 2	Jazz-Baby	Réformateur 3	Cow-boy Shérif	Rêve Fiancée	Finale
Thèmes	R I	H I	Réf[1] I	G I	Réf[2] I	J-B I	Réf[3] I	C-B Sh I	R	I
	Intro-Valse	Fox-trot		Ragtime		Shimmy		Blues	Valse-Tango	

[28] L'analyse approfondie de la pièce occupe un chapitre complet dans Jacinthe Harbec, *Le ballet français à la croisée des arts : De Parade à Relâche*, à paraître.

[29] Sur les danses ci-haut mentionnées et leur popularité en France, voir, entre autres, Jordan (2010) et Jackson (2003).

[30] Depuis ses débuts comme compositeur de ballades afro-américaines et de music-halls, on remarque que Porter suit la tradition musicale de la *Tin Pan Alley*. Ce mouvement, qui naît à New York à la fin du XIX^e^ siècle, est associé au groupe d'éditeurs et de musiciens qui vendaient des partitions de chansons populaires (ou de pièces instrumentales), non seulement dans les magasins, mais en les jouant dans les rues. C'est une période qui correspond au plus grand marché de musique en feuille des temps. Au tournant du XX^e^ siècle, le mouvement *Tin Pan Alley* s'identifie à un éclectisme musical rassemblant plusieurs styles musicaux : outre des éléments issus du jazz de la Nouvelle-Orléans, on y applique les rythmes du fox-trot, du ragtime, de la valse et du shimmy, pour ne nommer que ces danses à la mode. Ces types de danse, qui se retrouvent d'ailleurs dans les music-halls et dans les salles de danse en plein essor, seront rapidement exportés en Europe. Pour plus de détails sur le *Tin Pan Alley*, consulter Shepherd (2016).

[31] Koechlin orchestre la partition de Porter du 18 au 27 septembre 1923 (Orledge 1989, 406). Après quelques retouches apportées au début d'octobre, la partition d'orchestre est livrée à Porter le 17 octobre 1923 (Orledge 1975, 22).

[32] À la question « Le *jazz-band* est pour vous "de la musique" ? » posée dans un sondage effectué par André Schaeffer et André Cœuroy en 1925, Koechlin répond ceci : « Je n'ai rien d'intéressant à vous dire, je suis trop ignorant en cette matière pour vous donner un avis motivé ». Le résultat de ce sondage paraît sous le titre « Enquête sur le *jazz-band* » dans *Paris-Midi* (8 mai-1^er^ juillet, 1925) et est reproduit dans Denis-Constant et Roueff 2002, 182-204.

[33] Plus précisément, la partition d'orchestre comprend les instruments suivants : deux flûtes (dont un piccolo), deux hautbois (dont un cor anglais), deux clarinettes en *la*, deux bassons, un contrebasson (facultatif), trois cors français, deux trompettes en *do*, deux trombones, un saxophone alto, des percussions (quatre timbales, une grosse caisse, des cymbales, des crotales et un triangle), un ou deux pianos, un célesta, une harpe, un xylophone à clavier et une section complète de cordes.

[34] Les *Harlem Hellfighters* du 369^e^ Régiment des États-Unis, dirigés par James Reese Europe, représentent l'ensemble à vent le plus connu à avoir parcouru les villes françaises à cette époque. Pour avoir un aperçu des autres orchestres noirs américains présents à Paris de 1917 à 1923, voir Cugny 2014, 125-126 et Denis-Constant et Roueff 2004, 145-146.

[35] Les clairons, l'euphonium et l'accordéon sont également souvent inclus dans l'instrumentation de ce genre d'ensemble. Aux instruments à vent est ajouté une grande section de cordes dans le cas des orchestres jouant dans les grandes salles de danse (par exemple, le Café de Paris et le Nouveau Cirque). C'est ce qu'on retrouve dans le « jazz symphonique » de Paul Whiteman, grand orchestre de danse populaire aux États-Unis dans les années 1920. Son orchestre se fait rapidement connaître grâce aux enregistrements qu'il effectue dès 1921 dans la catégorie « disque de danse » (Cugny 2014, 369). Le nom du chef d'orchestre américain est en fait familier à Milhaud qui, dans son article de 1923 « L'évolution du *jazz-band* et la musique des nègres d'Amérique du Nord », qualifie son ensemble de « *jazz-band* sérieux » (Milhaud 1982, 101). En réalité, les deux musiciens se vouent un respect et une fascination réciproques. Pour preuve, Whiteman, dans son programme de concert de musiques anciennes, modernes et jazz du 1^er^ novembre 1923 au Aeolian Theatre de New York, inscrit une œuvre de Milhaud parmi celles de Purcell, Bartók, Schoenberg, Delage et

De plus en plus, le saxophone joue un rôle de soliste capital dans la musique de couleur jazz, comme c'est le cas dans *La Création du monde* de Milhaud[36]. À l'opposé, Koechlin accorde très peu d'importance à ce nouvel instrument vedette, même s'il pressent que certaines mélodies se mouleraient bien à son timbre. Par exemple, sur le manuscrit « pré-orchestral » figure l'annotation « clarinette ou saxo » au-dessus de la ligne thématique de « L'Ouverture » (Porter DA1923a, 3). Or, la partition finale montre que le choix de l'orchestrateur s'arrêtera sur la clarinette (voir ex. 1). Et, tout au long de l'œuvre, sa préférence pour un autre instrument que le saxophone est évidente. Dans les faits, celui-ci ne se manifeste que dans trois passages succincts de la partition : dans les numéros VI, VIII et IX. Au numéro VI, le saxophone intervient seulement le temps d'une mesure (mesure 395) et, comble de la retenue, son timbre est dissimulé parmi les cors, les trompettes et le trombone qui le doublent. Dans le cas du numéro VIII, le saxophone joue la même ligne que les premiers violons qui énoncent deux fois le thème de l'Immigrant (mesures 527-554), alors que, dans le numéro IX, sa partie consiste, tout d'abord, en un contrechant qu'il partage avec la deuxième clarinette (mesures 573-594), pour ensuite se réduire à un motif d'ostinato harmonisé par les cors et une partie des cordes (mesures 595-600). À vrai dire, l'instrument jazz de prédilection n'apparaît jamais dans la partition comme pur soliste[37] ! Il ne fait que de rares et courtes interventions (moins que 60 mesures sur 651), et toujours de manière à ce que son timbre s'amalgame aux autres instruments.

Hormis cet élément spécifique, il reste que Koechlin est typiquement français dans sa façon d'orchestrer *Within the Quota*. Conforme à l'École française, il « évite en général un excès de doublures d'instruments en faveur de l'éclat qu'offrent les timbres purs » (Chiasson 2010, 411). Dans sa recherche d'orchestration à « timbres nets » (Koechlin 1954-1959, vol. 3, 8), il traite les instruments d'orchestre comme des solistes et les combine de manière particulière afin de conserver les attributs de « densité » ou de « transparence » qui leur sont propres (Chiasson 2010, 404).

À titre d'exemple, dans le numéro II (« L'Héritière millionaire »), le *riff*[38] est étonnamment attribué à la harpe, au célesta et au piano, tandis que la première énonciation du thème est confiée au cor anglais et aux violoncelles. Les énonciations thématiques subséquentes dans ce mouvement se font par les autres instruments de bois, doublés par l'alto solo ou les violoncelles, ou les deux ensemble. De son côté, le *riff* survenant dans la deuxième partie du numéro III, intitulé « Le Réformateur de la corruption », est joué par les clarinettes : celles-ci accompagnent le duo qu'entreprennent les bassons et l'alto.

Pour amplifier l'intensité de son orchestration, Koechlin recourt le plus souvent au registre aigu des instruments de bois (Koechlin 1954-1959, vol. 1, 220). D'ailleurs, Orledge remarque sa tendance « spécifiquement française » d'exploiter les effets aigus des instruments de bois dans son usage thématique (Orledge 1975, 28). Ajoutons que dans ce groupe d'instruments, il accorde une nette priorité à la clarinette.

Même si la clarinette joue un rôle important dans les *jazz-band* des années 1920[39], il demeure qu'au lieu de s'approprier les cuivres pour colorer la partition d'une sonorité plus américaine, l'orchestrateur français privilégie la famille des bois et des cordes. Ce constat est manifeste lorsque l'on compare son instrumentation avec celle de Bolcom, laquelle compte une imposante section de cuivres et de percussions. Contrairement à Koechlin, l'orchestrateur américain emploie les jeux de sourdines et de notes glissées aux trompettes et aux trombones à plusieurs moments de la composition (Orledge 1975, 27-28).

Toutefois, on ne peut ignorer certains passages qui se rapprochent de plus près du son jazz. Le numéro VIII constitue un bon exemple. En effet, la mélodie *blues* dans « Le Cowboy » est jouée aux trompettes, qui dialoguent tantôt avec les trombones, tantôt avec les cors. C'est d'ailleurs à la

Gershwin, entre autres (Médioni 2014, 92). Il faudra attendre en juillet 1926 pour que l'orchestre de Whiteman se produise sur la scène française (Denis-Constant et Roueff 2002, 35). À ce propos, Whiteman a dans son répertoire la fameuse *Rhapsody in Blue* (1924) qu'il a lui-même commandé à Gershwin. Comme ce dernier se sent incapable d'orchestrer l'œuvre (une réaction semblable à celle de Porter), c'est Ferde Grofé qui se charge de l'orchestration. L'effectif de la première des trois orchestrations (1924, 1926 et 1942) se compare aux grands ensembles jazz tournant en France à la même époque que *Within the Quota*. Aux fins de comparaison, l'instrumentation de *Rhapsody in Blue* comprend une flûte, un hautbois, des clarinettes, un basson, des saxophones (habituellement deux altos et un ténor), deux cors français, deux trompettes, deux clairons, deux trombones, un trombone basse, un tuba, deux pianos, un célesta, un banjo, des tambours, des timbales, une batterie, une section complète de cordes et un accordéon (Médioni 2014, 92-100).

[36] L'intérêt de Milhaud pour le jazz noir américain est bien illustré dans ses écrits : « Rencontre avec le jazz » (Milhaud 1998, 98-102) ; « États-Unis, 1922 » (Milhaud 1998, 112-116) ; « L'évolution du *jazz-band* et la musique des nègres d'Amérique du Nord (1923) » (Milhaud 1982, 99-101).

[37] Cette observation est aussi faite par Orledge (1975, 27). Le musicologue ira jusqu'à émettre l'hypothèse que Koechlin aurait *a posteriori* ajouté le saxophone sur le manuscrit annoté de Porter. Son hypothèse est fondée sur l'usage d'un crayon d'une autre couleur — le rouge — chaque fois que Koechlin annote le saxophone (Porter DA1923a).

[38] Très semblable à l'ostinato, le *riff* est un court motif répétitif comportant un patron rythmique distinctif (habituellement syncopé dans la musique jazz) et un contour mélodique mémorable. Il peut être employé dans les diverses familles d'instruments propres au *jazz-band* et se retrouver dans différents moments de la pièce : dès le début comme soutien harmonique ; dans les sections médianes servant de transition vers une nouvelle section ; dans les parties d'improvisations remplissant la fonction de fond sonore.

[39] C'est d'ailleurs clairement le cas dans *Rhapsody in Blue*.

fin de ce mouvement qu'intervient le saxophone alto, même s'il est doublé par les premiers violons.

Malgré un traitement instrumental issu de la tradition symphonique française, il faut admettre que l'orchestration de Koechlin joue un rôle déterminant dans la personnification thématique de la partition. Son savoir-faire se remarque notamment dans les jeux de contraste établis entre les différents numéros : plus précisément, entre les figures superficielles que rencontrent l'Immigrant (nos II, IV, VI et VIII) et celles des réformateurs austères (nos III, V, et VII). Alors que Koechlin applique au premier type de personnages une orchestration plus mélodieuse et légère, il assigne au deuxième type des instruments sombres et lourds, tels que les cors pour le Réformateur de la corruption (no III) et le violent tintamarre de timbales, de tam-tam et de grosse caisse pour le Réformateur de la prohibition (no V). Enfin, Koechlin choisit les sons les plus aigus et stridents de la flûte et du violon pour caractériser le côté intolérant et prude du Réformateur de la Jazz-Baby (no VII) face aux mœurs légères de la Jazz-Baby (no VI) exprimées plutôt par les bois de façon amusante. Les compétences de Koechlin en matière d'orchestration lui permettent ainsi de caricaturer à bon escient les stéréotypes véhiculés par les personnages.

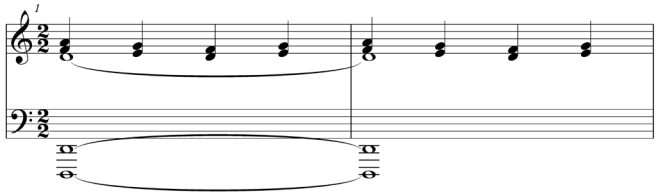
La facture compositionnelle : un métissage franco-américain

Mis à part l'orchestration koechlinienne, quelques composantes de la partition de Porter témoignent de l'assimilation du style français dans son propre langage pop américain[40]. Cette influence française se révèle notamment dans le type d'accompagnement choisi et dans les essais du compositeur pour intégrer dans son écriture de nouvelles structures harmoniques et mélodiques.

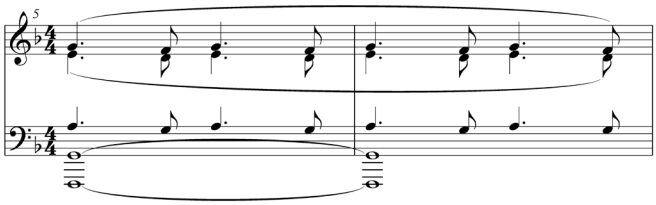
Sur le plan des parties d'accompagnement, la partition de *Within the Quota* est fondée sur des motifs d'ostinato et de notes pédales qui, pour leur part, sont plus ou moins rythmés et syncopés selon le numéro et le caractère du personnage dont il est question. Dès les premières mesures de l'œuvre, Porter établit un motif d'ostinato qui, étrangement, ressemble au premier motif de la *Création du monde*. Alors que Milhaud construit son ostinato sur un rythme régulier de noires[41] (ex. 2), Porter prête au sien un motif rythmique plus dansant, celui de la noire pointée suivie d'une croche (ex. 3). À noter que les notes *sol-fa* qui forment la ligne supérieure de l'ostinato de l'exemple 3 servent également de notes pédales qui résonnent pendant les 64 premières mesures de « L'Ouverture ».

Précisons que le traitement des notes pédales et du motif d'ostinato dans ce premier mouvement de l'œuvre ne correspond pas au procédé du *riff* en jazz. Les caractéristiques mélodico-rythmiques très distinctives de ce genre d'ostinato se reconnaissent, par ailleurs, dans plusieurs mouvements du ballet : elles apparaissent par exemple, dès le début des numéros II, IV, VI et VII comme support harmonique et arrière-plan rythmique pour accompagner les solos qui interviendront à tour de rôle. En contrepartie, Porter fait un usage très différent de l'ostinato dans d'autres passages de l'œuvre. Tout comme dans « L'Ouverture », il intègre dans les numéros IX et X des pédales en valeurs longues et soutenues et, dans les numéros III et V, des motifs figés qui agissent comme un bloc sonore continuellement répété, exempts de direction harmonique et mélodique. Ces deux composantes s'associent davantage à une écriture de musique « savante » qu'au langage jazz. En somme, les motifs d'ostinato et de notes pédales dans *Within the Quota* représentent des exemples de métissage des musiques jazz et française.

Exemple 2 : Darius Milhaud, *La Création du monde*, mes. 1-2.



Exemple 3 : Cole Porter, *Within the Quota*, « I — L'Ouverture », mes. 5-6.



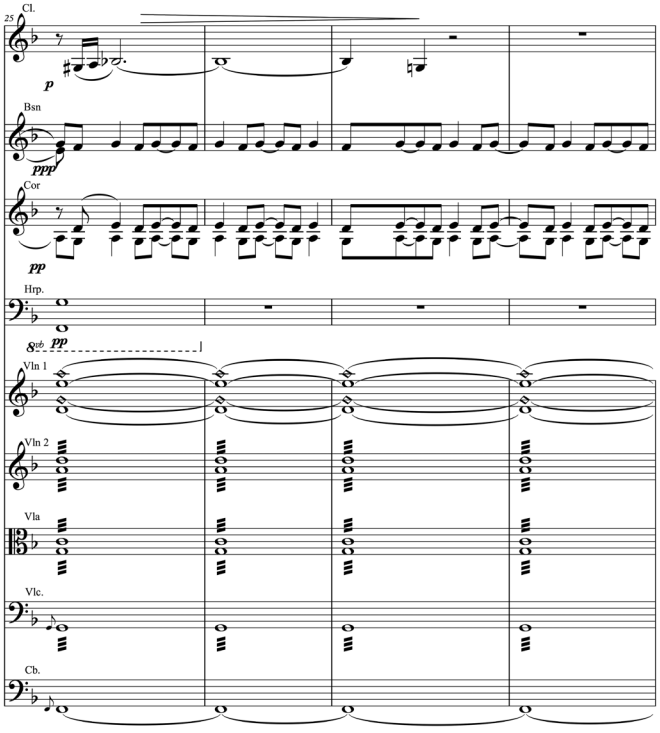
En ce qui a trait à la pratique harmonique, le compositeur de Broadway, qui est déjà habitué aux accords de septième et de neuvième, enrichit son vocabulaire de base au moyen

[40] Si la musique française devient l'unique cadre de référence de l'étude présentée, c'est qu'elle correspond à l'environnement musical et artistique dans lequel se trouve Porter. Il n'est donc pas exclu que certains éléments compositionnels mentionnés ici puissent aussi se retrouver dans des compositions conçues dans d'autres pays à la même époque.

[41] Dans le répertoire de musique de scène créée à Paris au début du XXe siècle, on pourrait également faire un rapprochement avec l'ouverture de *Petroushka* (1911) de Stravinski, dans laquelle les cors oscillent entre deux notes. *Parade* (1917) de Satie est aussi un exemple, parmi tant d'autres, dans lequel la musique s'appuie sur de longs passages en ostinatos.

de structures construites par quartes superposées[42], comme on l'entend dès la neuvième mesure de « L'Ouverture » du ballet. Sur la double pédale *fa-sol*, le célesta et le piano plaquent discrètement un accord composé de cinq notes en relation de quartes descendantes ou de quintes ascendantes : *do-sol-ré-la-mi*. C'est sur cette sonorité pentatonique que se développent tout au long de ce premier mouvement de l'œuvre les motifs rythmiques syncopés de plus en plus rapides et qu'interviennent les cellules mélodiques génératrices du thème de l'Immigrant. L'exemple 4, qui reproduit le premier énoncé de l'idée fixe, montre notamment les constituants de l'accompagnement : on y retrouve l'accord quartal, qui tient lieu de pédale, et le motif d'ostinato, une oscillation en rythme syncopé entre deux accords de septième mineure à une seconde majeure de distance (un accord de *la* et de *sol*, respectivement). Comme nous l'avons vu dans l'exemple 1, l'élément de seconde majeure est retenu dans l'élaboration du thème de l'Immigrant (ex. 1-c).

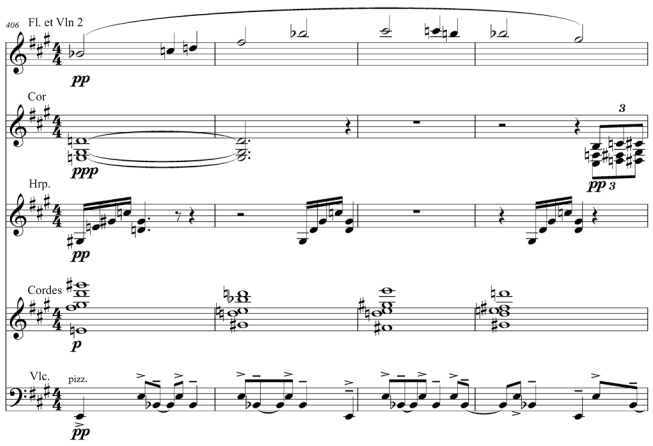
Exemple 4 : Cole Porter, *Within the Quota*, « I — L'Ouverture », mes. 25-28.



Notons que les harmonies quartales, déjà très présentes dans la musique française du début du XX^e^ siècle[43], sont encore peu communes dans le milieu jazz de l'époque. Il faudra attendre au moins les années 1950 pour que les musiciens jazz introduisent réellement ces accords de quartes dans leur vocabulaire.

Il en va de même pour d'autres sonorités, comme la gamme par tons, par exemple. Cette échelle de notes, si chère à Debussy, est utilisée dans les numéros VII et VIII de la composition de Porter. Dans le premier cas, le numéro « VII — Le Réformateur de la Jazz-Baby » (ex. 5), la ligne mélodique de la partie de la flûte et du deuxième violon, constituée de la gamme par tons à partir de *si* bémol[44], évolue lentement au-dessus d'une harmonie dissonante de *mi* neuvième majeure et quinte diminuée (accord par tons entiers) et d'un ostinato qui, lui, emprunte la quinte diminuée *mi-si* bémol.

Exemple 5 : Cole Porter, *Within the Quota*, « VII — Le Réformateur de la Jazz-Baby », mes. 406-409.



Dans le deuxième cas, soit le numéro « VIII — Le Cowboy », la trompette exécute en syncope quatre notes descendantes de cette gamme par tons déployant la même quinte diminuée *mi-si* bémol tout juste entendue (comparer les ex. 5 et 6). Cette descente par tons se mêle à des traits chromatiques issus de la gamme de *blues* (partie du violoncelle et, à certains égards, celle de la flûte[45]) pour former le thème du

[42] À noter que les accords par quartes ou quintes superposées, adoptés de plus en plus par les compositeurs modernes (Ravel, Debussy, Milhaud et Koechlin lui-même, pour ne nommer que ceux-là) font l'objet de rubriques dans les textes théoriques de Koechlin rédigés à partir de l'année où il côtoie Porter. On pense par exemple au chapitre « Nouvelles formations d'accords » dans *Traité de l'harmonie* (Koechlin 1928-1930, vol. 2, 94). Précisons que son *Traité* a été écrit entre 1923 et 1926 (Orledge 1989, 418). De Médicis (2010, 221) mentionne deux autres articles sur le sujet datant de 1925 : ils ont été publiés dans une encyclopédie dirigée par Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie sous le titre « Les tendances de la musique française contemporaine » (Koechlin 1925a) et « Évolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours » (Koechlin 1925b).

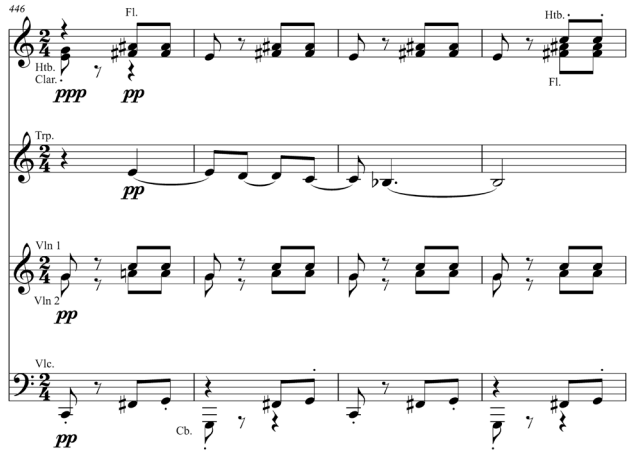
[43] Cette affirmation n'exclut pas que ce type d'harmonie est aussi en usage chez des compositeurs d'autres nationalités. D'ailleurs, Arnold Schoenberg aborde les « Accords de quarte » dans son *Traité d'harmonie*, publié en 1922 (1983, 490-503).

[44] Porter inclut dans ce passage par tons deux notes étrangères à la mesure 408 : le *do* dièse remplit le rôle de note d'appogiature, qui se résout au *do* naturel, et le *si* bémol agit comme note de passage.

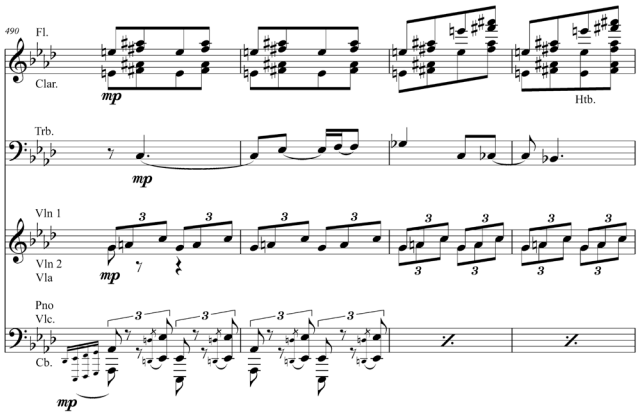
[45] Le prototype de la gamme de *blues* se compose des notes : *do-mi* bémol-*fa-fa* dièse-*sol-si* bémol.

« Cowboy ». La sonorité de cette gamme emblématique de la musique afro-américaine, si familière à Porter, réapparaît au début de la section B de ce même numéro, marquée par le solo du trombone qui incarne le Shérif (ex. 7).

Exemple 6 : Cole Porter, *Within the Quota*, « VIII — Le Cowboy », mes. 446-449.



Exemple 7 : Cole Porter, *Within the Quota*, « VIII — Le Cowboy », section B (Le Shérif), mes. 490-493.



Les deux exemples précédents montrent une autre caractéristique compositionnelle de Porter, qui consiste à organiser le matériau par strates sonores de manière à générer une écriture polytonale. À vrai dire, la musique dans les exemples 6 et 7 se compose d'une superposition de lignes (mélodiques ou constituée d'un ostinato) indépendantes les unes des autres. Ces différentes strates suggèrent des échelles modales différentes[46], même si la plupart des notes utilisées sont issues de la gamme de *blues*. Dans le cas de l'exemple 7, chacune des quatre strates illustre une composante distincte. À partir de la portée inférieure, on identifie :

- un motif de notes pédales alternant entre la tonique et la dominante de *la* bémol majeur ;
- un ostinato formé de trois notes (*sol-la-do*), exécuté par les violons et les altos, suggérant le *do* pentatonique ;
- une ligne mélodique, placée au trombone, écrite dans la gamme de *blues* de *do* ;
- un autre ostinato, entendu à la flûte et à la clarinette, dont l'arrangement des trois notes *mi-fa* dièse-*la* dièse propose plutôt la gamme par tons de *mi* ou la tonalité de *si* que la gamme de *blues* de *do*.

La simultanéité de ces quatre strates mélodiques provoque de ce fait même des dissonances, surtout causées par la rencontre des notes *la* bémol, *sol* et *mi*, sur les premières croches du temps, et celle des notes *la* naturel et *la* dièse, sur les deuxièmes croches du temps[47]. À chaque deuxième temps, le *mi* bémol de la basse se heurte au *mi* bécarre de la strate supérieure.

Par cet exemple, il semble évident que Porter tente d'intégrer la « polytonalité contrapuntique », procédé, qui foisonne dans la musique française et que défendent Koechlin et Milhaud dans leurs écrits théoriques respectifs[48].

Quoiqu'il fasse un usage moins complexe de la polytonalité développée par Milhaud ou Koechlin, Porter a recours à ce procédé dans chacune des sections finales des numéros du ballet, tout particulièrement au moment où le thème de l'Immigrant (identifié par la lettre « I » dans le schéma de la figure 2) se joint au thème principal du numéro en question.

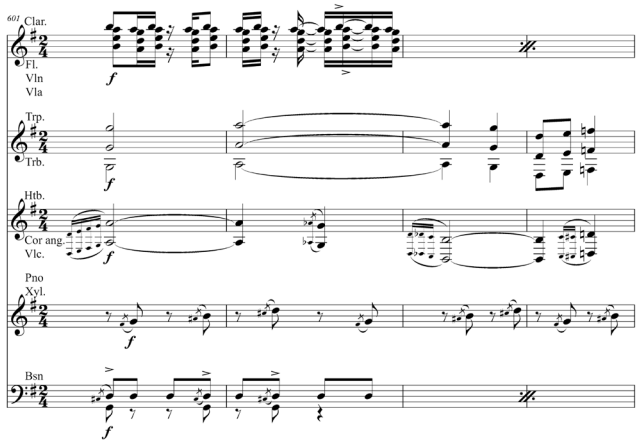
Toutefois, Porter décide de procéder différemment pour le véritable « Finale » du ballet. Rappelons d'abord que ce dernier numéro X s'unit au numéro IX qui, lui, est dansé par la Petite Fiancée du monde entier sur le thème entendu dans « L'Ouverture ». Au début du « Finale » proprement dit, le thème de l'Immigrant revient en grande pompe. L'exemple 8 montre les quatre premières mesures de ce thème principal majestueusement énoncé par les trompettes et trombones. Ce thème de l'Immigrant se manifeste en contrechant au-dessus des premières notes du thème de la Petite Fiancée, symbolisant leur union (ex. 8, hautbois, cor anglais, cors français et violoncelles). Pour souligner ce moment mémorable, Porter remplit alors les parties d'orchestre de plusieurs lignes mélodiques issues des péripéties précédentes, dont l'ostinato de « L'Ouverture » (flûtes, clarinettes et cordes).

[46] Pour une explication plus détaillée du concept de la polytonalité, voir, entre autres, Malhaire (2009, 11) et de Médicis (2005, 92).

[47] Le même type de friction se produit à chaque deuxième temps entre les flûtes et les violons dans l'exemple 6.

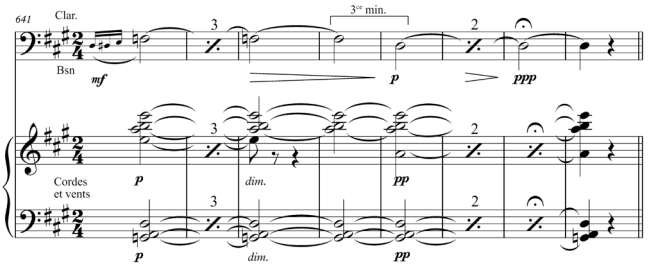
[48] Koechlin donne des exemples de la « polytonalité contrapuntique » dans son *Traité de l'harmonie*, écrit en 1922 (1928-1930, vol. 2, 258-260) ; quant à Milhaud, sa définition de la « polytonalité contrapuntique » est formulée dans son article « Polytonalité et atonalité », paru dans *La Revue musicale* en février 1923. L'article de Milhaud est repris dans *Notes sur la musique* (1982, 173-188).

Exemple 8 : Cole Porter, *Within the Quota*, « x — Finale », mes. 601 à 604.



Après avoir repris le duo thématique une seconde fois (mesures 609-616), les lignes mélodiques se fragmentent sans relâche en utilisant des rythmes de plus en plus courts. À travers ce tissu musical opaque et agité, les trompettes et les trombones insistent sur l'intervalle de la tierce *bluesée fa-ré* du thème de l'Immigrant, exécuté cette fois dans des rythmes rapides de syncope. Tout en énonçant une dernière fois cet intervalle-clé de tierce mineure, l'œuvre se termine en faisant résonner dans une douce quiétude l'harmonie quartale entendue dans les premières mesures. Comme s'il annonçait un heureux dénouement, cet accord par quartes est également soutenu par une double note de basse (ex. 9, *sol-la*), cette fois-ci élevée à un ton supérieur de sa première formulation *fa-sol* au début du récit (comparer les ex. 4 et 9).

Exemple 9 : Cole Porter, *Within the Quota*, « x — Finale », mes. 641 à 651.



Conclusion

Les éloges de la presse française envers la composition *Within the Quota* portent davantage sur la qualité « à la fois savante et habile » (de Lapommeraye 1923, 453-454) de l'orchestration de Koechlin que sur la musique comme telle de Porter, « qui semble rallier les excès du jazz » aux affirmations de Fernand Nozière (1923). « Nous rétrogradons de plusieurs années, dans les années du music-hall », déclare André Messager dans *Le Figaro* du 27 octobre 1923.

Cette réaction au travail de Porter est totalement inversée lorsque l'œuvre est présentée de l'autre côté de l'Atlantique. En effet, lors de la tournée américaine des Ballets suédois, qui s'est déroulée du 25 novembre 1923 au mois de mars 1924, c'est vraiment *Within the Quota* qui fait le plus sensation ; on le considèrera même comme « le plus riche et le plus divertissant des ballets suédois[49] » (*Albany Journal*, DA1924). C'est un spectacle « brillant, plein d'esprit, admirablement mimé et dansé », lit-on dans le *Musical Courier* du 13 décembre (cité et traduit dans Häger 1989, 47). D'après l'ensemble des commentaires recueillis, les deux auteurs américains ont réellement su charmer leurs compatriotes avec leur ballet mettant à l'honneur des icônes fantasmagoriques du cinéma hollywoodien et de musique jazz[50]. L'*Inquirer* applaudit Porter « d'avoir utilisé dans une grande œuvre du matériel typiquement américain que depuis si longtemps s'étaient appropriés les compositeurs européens[51] » (DA1923). Il est vrai que, dans le milieu de la création musicale française, plusieurs compositeurs ont déjà expérimenté le style jazz dans leurs œuvres. On pense, parmi tant d'autres, à Satie, Debussy, Stravinski, Milhaud, Ravel et Auric.

Malgré le caractère très américain de l'œuvre, F. D. Perkins affirme dans le *New York Tribune* du 29 novembre 1923 que le jazz de Porter contient plus de traces de Milhaud que de Gershwin (Orledge 1975, 26), qui a créé sa *Rhapsody in Blue* trois mois après la création américaine de *Within the Quota*[52]. Même si Porter met l'accent sur des sonorités jazzistiques qui résultent de l'utilisation de notes *bluesés* et de rythmes fortement syncopés, la partition de *Within the Quota* regorge d'éléments étrangers par rapport à la musique américaine des années 1920. La présence accrue de notes pédales soutenues, les passages en polytonalité, l'intégration de la gamme par tons et des harmonies quartales sont des éléments développés par les compositeurs français avec lesquels Porter tisse des liens depuis son arrivée à Paris.

En somme, *Within the Quota* est l'exemple d'une œuvre où l'influence de la musique française a joué un rôle déterminant dans la démarche créatrice d'un musicien américain. D'abord compositeur de music-hall de Broadway, Porter a su peaufiner son écriture pour en faire une œuvre qui fait bonne figure lorsqu'elle est présentée au côté de la *Création du monde* de Milhaud.

[49] « *Within the Quota* is easily the richest and most entertaining of the ballets suédois ».

[50] C'est ce que prétend Häger (1989, 47) d'après le *Musical Courier* du 13 décembre 1923. Voir aussi « Les Ballets Suédois at Garrick » (*Star* DA1923).

[51] « To turn to account on a large scale, the characteristically American material which has so long been laid under contributions by European composers ».

[52] L'œuvre *Rhapsody in Blue* a été créée le 12 février 1924 par l'orchestre de Paul Whiteman à l'Aœlian Theatre de New York (Médioni 2014, 91).

RÉFÉRENCES

Documents d'archives

Albany Journal (DA1924). « The Capitol. Swedish Ballet », 31 janvier, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 69), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

Inquirer (DA1923). « Schubert. Le Ballets suédois », 2 décembre, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 53), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

The News (DA1923). « The Swedish Ballets », 11 décembre, New York, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 59), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

PhotoAtelier Sully (DA1923). Décor et danseurs, *Within the Quota*, Paris, Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

PORTER, Cole (DA1923a). *Within the Quota*, partition manuscrite pour trois pianos, Fonds des manuscrits (Cons. ms. 15472), Département de la musique, Bibliothèque nationale de France, Paris.

PORTER, Cole (DA1923b). *Within the Quota*, orchestration de Charles Koechlin, partition d'orchestre, Fonds des Ballets suédois, Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

Star (DA1923). « "Les Ballets Suédois" at Garrick » 11 décembre, dans le Fonds des Ballets suédois (classeur 11, CD II, p. 59), Archives du *Dansmuseet*, Stockholm.

Autres références

CHIASSON, Frédéric (2010). « L'universalité de la méthode de Koechlin », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, p. 397-413.

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

DE LAPOMMERAYE, Pierre (1923). « Théâtre des Champs-Élysées : Ballets suédois », *Le Ménestrel*, vol. 85, n^o 44, 2 novembre, Paris, p. 453-454.

DE MÉDICIS, François (2005). « La polytonalité selon Darius Milhaud : "Plus subtile dans la douceur, plus violente dans la force…" », dans Michel Fischer et Danièle Pistone (dir.), *Polytonalité/Polymodalité : Histoire et actualité*, Paris, Observatoire musical français, p. 91-115.

DE MÉDICIS, François (2010). « Koechlin quartomancien ou l'art de lire l'avenir de la musique dans les quartes », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, p. 213-226.

DENIS-CONSTANT, Martin et Olivier ROUEFF (2002). *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du vingtième siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses.

DIVOIRE, Fernand (1923). « La Danse », *La Revue de France*, novembre-décembre, p. 653-656.

FELL, George (1967). *The Life That Late He Led*, London, W. H. Allen.

GOETSCHEL, Pascale et Emmanuelle LOYER (2005) [1995]. *Histoire culturelle de la France de la Belle Époque à nos jours*, 3^e édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin.

GUERPIN, Martin (2013). « Détournements savants du jazz en France et en Allemagne (1929-1922) : *Adieu New-York!* de Georges Auric et le « Ragtime » de la *Suite 1922* de Paul Hindemith », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 14, n^o 2, p. 53-61.

HÄGER, Bengt (1989). *Ballets Suédois*, Paris, Jacques Damase.

HARBEC, Jacinthe (à paraître). *Le ballet français à la croisée des arts : De Parade à Relâche*, Paris, Vrin.

JACKSON, Jeffrey H. (2003). *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham, Duke University Press.

JORDAN, Matthew F. (2010). *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*, Chicago, University of Illinois Press.

KIMBALL, Robert (dir.) (1971). *Cole*, New York, Holt, Rinehart and Winston.

KOECHLIN, Charles (1925a). « Les tendances de la musique française contemporaine », dans Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoir*e, vol. 2 : « Technique. Esthétique. Pédagogie », partie 1 : « Tendances de la musique. Technique générale », Paris, Librairie Delagrave, p. 56-145.

KOECHLIN, Charles (1925b). « Évolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours », dans Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol. 2 : « Technique. Esthétique. Pédagogie », partie 1 : « Tendances de la musique. Technique générale », Paris, Librairie Delagrave, p. 591-760.

KOECHLIN, Charles (1928-1930). *Traité de l'harmonie*, 3 vol., Paris, Max Eschig.

KOECHLIN, Charles (1954-1959). *Traité de l'orchestration*, 4 vol., Paris, Max Eschig.

Levin, Gail (1995). « The Ballets Suédois and American Culture », dans Nancy Van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, p. 118-127.

Lévy, Sophie (dir.) (2003). *Paris, Capitale de l'Amérique : L'avant-garde américaine à Paris 1918-1939*, Giverny, Musée d'art américain. Catalogue d'exposition pour le Musée d'art américain Giverny présentée du 31 août au 30 novembre 2003.

Malhaire, Philippe (2009). « Polytonalité. Étude historique, théorique et analytique », *Tempus Perfectum*, nº 6, Paris, Symétrie.

Mangeot, Auguste (1923). « Les Ballets suédois. L'École d'Arcueil. *La Création du monde*. *L'Immigrant* », *Le Monde musical*, nº 34, novembre, Paris, p. 358-359.

McBrien, William (1998). *Cole Porter: A Biography*, New York, Vintage Books.

Médioni, Franck (2014). *George Gershwin*, Paris, Gallimard.

Messager, André (1923). « Théâtre des Champs-Élysées. Représentation des Ballets suédois : *La Création du monde,* ballet de M. Blaise Cendrars. musique de M. Darius Milhaud ; *Within the Quota,* ballet-sketch de M. Gerald Murphy, musique de M. Cole Porter. Partie de concert », *Le Figaro*, 27 octobre, Paris, p. 3.

Milhaud, Darius (1982). *Notes sur la musique*. *Essais et chroniques*, textes réunis et présentés par Jérémy Drake, Paris, Flammarion.

Milhaud, Darius (1998) [1987]. *Ma vie heureuse*, Bourg-la-Reine, Zurfluh. Édition originale : Paris, Belfond.

Murdock, Robert M. (1995). « Gerald Murphy, Cole Porter, and the Ballets Suédois of *Within the Quota* », dans Nancy Van Norman Baer (dir.), *Paris Modern: The Swedish Ballet, 1920-1925*, San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, p. 108-117.

Näslund, Erik (2008). *Rolf de Maré : Fondateur des Ballets suédois, collectionneur d'art, créateur de musée*, édition française traduite par Étienne Clotuche, Arles (France), Actes Sud.

Nettelbeck, Colin W. (2004). *Dancing with De Beauvoir: Jazz and the French*, Melbourne, Melbourne University Press.

The New York Herald (1923). « American Ballet in Paris Tonight », 25 octobre, p. 1, 6.

Nozière, Fernand (1923). *L'Avenir*, 27 octobre.

Orledge, Robert (1975). « Cole Porter's Ballet *Within the Quota* », *The Yale University Library Gazette*, vol. 50, nº 1, juillet, p. 19-29.

Orledge, Robert (1989). *Charles Koechlin (1867-1950): His Life and Works*, Chur, Suisse, Harwood Academic Publishers.

Porter, Cole (1990). *Within the Quota*, John McGlinn, London Sinfonietta, EMI Classics CDC 7 54300 2, 1 disque compact (*Overtures & Ballet « Within the Quota »*).

Rubin, William (1974). *The Painting of Gerald Murphy*, avec la collaboration de Carolyn Lanchner, préface de Archibald MacLeish, New York, The Museum of Modern Art.

Shepherd, John (2016) [1982]. *Tin Pan Alley*, Londres, Routledge.

Schoenberg, Arnold (1983). *Traité d'harmonie*, traduit et présenté par Gérard Gubisch, Paris, Jean-Claude Lattès.

Tomkins, Calvin (2001). *Tendre était la vie*, traduit de l'anglais par Laure Vernière, Paris, La Table Ronde.

Tugal, Pierre *et al*. (1931). *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du Trianon.

Vaill, Amanda (1999). *Everybody Was So Young: Gerald and Sara Murphy : A Lost Generation Love Story*, New York, New York Times.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
VOLUME 16 – NUMÉROS 1 & 2 – 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial 7
Jean Boivin

Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950) : Études des transferts culturels

Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II 9
Annegret Fauser

Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York 23
Malou Haine

Within the Quota de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain 39
Jacinthe Harbec

Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God* 51
Christopher Moore

Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906) 63
Fiorella Sassanelli

Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz 77
Anne Legrand

À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du XX^e siècle ? 85
Marie-Thérèse Lefebvre

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943) 97
Marie Duchêne-Thégarid

Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States 113
James R. Briscoe, en collaboration avec Chloé Huvet

Et davantage qu'en complément :

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre pour piano de la maturité de Hensel 121
Laurence Manning

Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin . . . 133
Anthony Papavassiliou

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* 147
Aleksey Shegolev

Comptes rendus

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.). *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* 163
Andrew Wilson

Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.). *Quand la musique prend corps* 165
Lothaire Mabru

Brian Christopher Thompson. *Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891* . . . 168
Mireille Barrière

Résumés 173

Abstracts 177

Les auteurs 181

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (https://www.erudit.org/).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2015
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2015
Tous droits réservés pour tous les pays.