



## LE JAZZ

Quand nous ouvrîmes l'an dernier, André Schaeffner et moi, dans *Paris-Midi*, notre enquête sur l'avenir du jazz, quelques grincheux, dont les noms ne sont pas tous obscurs, nous répondirent : « Le jazz, c'est de la musique nègre. » Ils entendaient nous faire mesurer par là le mépris où ils tenaient le monstre enquêté et les frères enquêteurs. Or, ils avaient raison, mais tout autrement qu'ils ne croyaient. Le jazz est bel et bien de la musique nègre, mais là où l'homme de la routine n'entend que bruit et ne discerne que grimaces, l'historien et l'artiste découvrent une source de vie. Le nègre d'Afrique a inventé tous les éléments du jazz, comme le démontrera sous peu dans un précieux petit livre (1) André Schaeffner, qui s'est donné la peine de dépouiller plusieurs dizaines de récits d'explorateurs : telles la *Relation des costes d'Afrique appelées Guinée* de Villault (1669) ou la flamande *Description de l'Afrique* de Dapper (1686) ; tels le *Voyage de Guinée* de Guillaume Bosman (1705) ou le *Voyage du Chevalier des Marchais en Guinée, isles voisines et à Cayenne, fait en 1725, 1726 et 1727*, publié par les soins du R. P. Labat, lui-même auteur de relations de voyages en Afrique et aux Antilles.

La percussion est liée à la danse : battements de mains, jeu de castagnettes. Un contrepoint de rythmes y est en puissance, et l'imagination rythmique, subtile et complexe, est la leçon profonde du jazz. Le jazz, comme le nègre, cueille la moindre vibration sonore pour provoquer, comme dit Schweinfurth, « un susurre, très diversifié, des modulations en sourdine, réellement agréables »

(1) A paraître sous le titre *Le Jazz* dans la Collection « La Musique Moderne », chez Claude Aveline.

avec une ingéniosité qui, malgré la simplicité des moyens, témoigne d'un sens musical aiguisé.

De là l'innombrable variété des tambours nègres dont le *balafon* représente le stade le plus évolué.

« Le balafon, dit très bien Schaeffner, est le premier signe dans la musique nègre d'une possibilité d'échapper à elle-même, tout en se demeurant fidèle par quelque endroit : le balafon tend en effet à échapper à la percussion en s'y livrant encore. Il compte, en outre, parmi les plus remarquables témoignages de cet attachement des nègres pour leurs instruments ancestraux, qu'à défaut d'avoir pu les conserver ils reproduisent sans cesse avec une étrange exactitude : car, en Afrique, rien d'apparemment ancien qui ne soit matériellement neuf, rien de neuf qui n'obéisse à un modèle établi depuis toujours. Aucun fétiche peut-être qui n'y remonte à une « haute époque », mais par le type seul — faute d'une matière assez durable — aucun instrument de musique que le nègre africain, dans sa nudité d'esclave, n'ait emporté, au moins par le souvenir, sur l'autre rive de l'Océan. » Le balafon, frère de notre xylophone, ouvre, à côté des tambours, une série que ferme le *banjo*. La qualité mate de leurs sons se retrouve dans toute la musique nègre, et cette qualité reparaitra jusque dans les timbres du jazz-band.»

Pour les instruments à vent, l'habileté des nègres à emboucher les trompettes d'ivoire et les trompes géantes est bien connue des voyageurs, comme aussi le penchant du musicien noir à s'adapter au jeu des instruments européens qu'il a pu trouver en Amérique. C'est vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que le nègre a commencé à se

familiariser avec nos cuivres et surtout avec toute la famille des saxophones : prélude au jazz contemporain. Grâce à cette habileté dans le jeu des cuivres, le jazz se trouve être « sur la ligne d'exacte coïncidence entre une certaine sorte de sabbat nègre et des procédés de choral ou d'instrumentation issus d'Europe. Entre ce qui a pu ou peut encore figurer le jazz chez les nègres d'Afrique et la forme africo-américaine du jazz d'aujourd'hui, s'est insérée toute une période d'abord d'évangélisme que marque la diffusion du choral protestant, puis d'éducation instrumentale à l'européenne.

Outre le sens rythmique et le goût de la percussion, le nègre possède un timbre de voix presque inimitable. Un chant nègre — un *won song* — perd toute sa personnalité s'il est interprété par un européen ; la musique nègre ne peut se transmettre par l'écriture ; elle n'est rien sans le style de l'exécution. Ainsi les intonations du jazz nègre ne peuvent être imitées ; elles impliquent une expérience vocale dont a profité le domaine des instruments. Ainsi le jazz en ses formes les plus pures apparaît comme la plus parfaite traduction instrumentale de l'ingénu choral nègre. L'humeur des chants fait l'humeur des timbres ; elle explique la mélancolique gaieté du jazz :

*Tant que nous sommes vivants et bien portants,  
Soyons gais, chantons, dansons et rions ;  
Car après la vie vient la mort ;  
Et alors le corps pourrit, le ver le mange,  
Et tout est fini pour toujours.*

Ces *spirituals*, mélodies de caractère primitif, à paroles naïves, souvent élémentaires, que les nègres simples et superstitieux chantent en travaillant dans les plantations, sont caractérisés par l'emploi constant de la syncope. Les compositeurs américains, dans leur recherche d'un art neuf et autochtone, s'en sont emparés. Le jazz est né de leurs efforts, et Miss Marion Bauer, jeune compositrice de New-York, a excellemment retracé à grands traits la genèse de l'aventure :

« Le « jazz » d'aujourd'hui était hier « rag-time », « cake-walk » et « coon-songs » — et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom. Le mot « jazz » est d'usage récent, tandis que le mot « rag-time » s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui, les deux mots sont synonymes, quoique, à vrai dire, « jazz » désigne plutôt une méthode d'orchestration, tandis que « rag-time » désigne un rythme syncopé irrésistible. Le « jazz » apparaît comme une mise en œuvre des éléments mélodiques et rythmiques décelés par le « rag-time » ; car dans le « jazz » non seulement le rythme est syncopé, mais les harmonies présentent des anticipations ou des retards en syncopes : de là de bizarres effets d'harmonie propres à satisfaire les oreilles les plus modernes. Un autre terme encore plus récent — il est apparu il y a deux ou trois ans — est celui de *blues*, mot d'argot qui désigne un état d'âme confinant à la mélancolie : ce « cafard », qui naît du sentiment du vide de l'existence, au milieu même de la trépidante vie contemporaine de New-York. »

Schaeffner est donc parfaitement fondé à dire que des musiques violentes d'Afrique aux chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, aux *spirituals*, au jazz enfin, il ne s'agit toujours que d'un même fait musical,

dont les aspects, au vrai, sont peu variés : et cette expression réduite à un minimum n'en a pas moins conquis trois continents.

\* \* \*

Pour les conquérir, il est sorti d'un bouge d'Amérique. Mais cet enfant naturel des bas-fonds, plusieurs villes se disputent aujourd'hui l'honneur de l'avoir baptisé. La pègre de la Nouvelle-Orléans usait volontiers d'une expression dont la consonnance — *jazz them-boys* — évoquait aux oreilles des danseurs ce qu'un vigoureux « *Hardi les gars* » peut évoquer à celles des protégés de Carco. Mais ceux de Barbary Coast, à San Francisco, qui ont plus d'imagination comique, soutiennent que le nommé Jasbo Brown, tenancier d'un cabaret nègre, aurait pris l'habitude d'esquiver les grivoiseries de ses chansons en jouant du tambour sur un haut-de-forme et en soufflant dans un tube en fer-blanc, tandis que l'auditoire, que ces bruits enchantaient, criait : « Encore Jasbo ! Encore Jas ! »

Quoi qu'il en soit de cette étymologie pittoresque (à laquelle d'aventureux linguistes préfèrent la paternité du verbe français *jaser*), elle implique que le jazz est lié, pour le gros public, à l'évocation d'un bruit comique et brutal. C'est pourquoi, au début, le rôle de la batterie dans l'orchestre de jazz fut d'une extrême importance, avec sa pléiade d'instruments de percussion, nommés *traps*, auxquels s'adjoignirent, pendant la période héroïque, des compagnons hétéroclites — klaxons ou trompes d'automobile — qui, par bonheur, ne s'y sont pas maintenus.

Les premiers jazz nègres à New-York (en 1914-15) étaient ainsi composés : piano, violon, cornet à pistons, clarinette, trombone, banjo et batterie. Leur caractéristique était l'improvisation : le cornet ou la clarinette arrêtant net sa phrase mélodique pour se lancer dans des fioritures, cadences, variations mais sans jamais cesser de respecter le rythme. Les cuivres étaient toujours bouchés, la clarinette jouait dans un registre anormal, le trombone exécutait un perpétuel glissando, au point qu'on a pu dire que le jazz-band est un orchestre essentiellement composé d'instruments qui peuvent « glisser » d'un ton à un autre, comme les instruments à cordes et les trombones.

Seul, le violon assurait à la mélodie une continuité, et le piano, tout en marquant les soubassements du rythme dessinait l'arrière-fond harmonique. Le plaisir était barbare et attirant.

Le saxophone, aujourd'hui roi du jazz, n'y figurait pas au début. Il a conquis sa place en raison de son timbre suave, des acrobaties qu'il permet à des virtuoses consommés, et surtout des nuances prodigieuses dont il est capable et qui ne nécessitent pas moins de six sourdines différentes. Peu à peu, la batterie, d'abord toute puissante, a été reléguée à l'arrière-plan. L'élément mélodique a repris le dessus, et n'est plus guère soutenu que par des indications rythmiques claires et sobres, où la batterie à peine indiquée, sert plutôt à la couleur qu'au rythme.

Le jazz le plus complet d'aujourd'hui, celui de Paul Whiteman, fait clairement ressortir la différence qui le sépare de nos orchestres traditionnels : chaque execu-

tant de jazz est un soliste et doit jouer successivement de plusieurs instruments. Le premier saxophone de l'orchestre Whiteman joue de onze instruments, parmi lesquels le hautbois, le cor anglais, l'heckelphone, les clarinettes en mi bémol et si bémol, la clarinette basse, le cor de basset, l'octavien. Chaque joueur de saxophone dispose de trois instruments de registres différents.

La composition de l'orchestre Whiteman est la suivante :

2 à 3 violons (nombre parfois porté à 8 pour obtenir certains effectifs),

2 basses et 2 tubes,

1 banjo,

2 trompettes (alternant avec cors d'harmonie),

2 trombones (dont l'un alternant avec un euphonium),

2 à 3 cors,

3 saxophones (chacun en 3 registres, alternant avec clarinettes),

1 sarrusophone,

1 sousaphone,

2 pianos (dont l'un alternant avec le célesta),

timbales et batterie,

C'est en somme un orchestre d'instruments à vent soutenu par quelques cordes : exactement le contraire de nos orchestres traditionnels.

\* \* \*

Personne mieux que Mac-Orlan n'a décelé dans le jazz le romantique de notre temps, source populaire émouvante, « où se cabre et se renverse la silhouette d'une jeune fille de 1923 montant et descendant un gratte-ciel dans la cage d'un ascenseur de cristal. » Il est bien vrai que les airs américains se sont mêlés étroitement à notre existence publique et sentimentale, au point qu'un Ravel, un Roussel, un Schmith, hommes d'une génération déjà grisonnante ont accordé la plus amicale attention à ce qui ne fut d'abord, avec Gaby Deslys et Harry Pilcer, qu'un numéro de music-hall. Au vrai, nous n'en sommes point encore au stade pédagogique des Américains, qui ont fondé à New-York une école spéciale où sont enseignées trois méthodes de musique populaire, dont l'une est particulière au jazz et aux blues : une place éminente y est réservée à l'improvisation, caractéristique de la musique de jazz.

Mais, si l'intérêt *orchestral* du jazz est certain, on n'en peut encore dire autant de son intérêt strictement *musical*. La musique de jazz souffre d'une double erreur : celle de la *danse*, et celle de l'*arrangement*. Le jazz n'a servi au début qu'à populariser des danses dont les premiers exemples sont ceux d'Irving Berlin, le plus fécond et le plus droit des créateurs autodidactes. Du moins y a-t-il là création. Mais, pour plus de commodités, la

horde des simples arrangeurs a adapté au jazz les plus fatiguées des romances.

C'est ailleurs qu'il faut chercher l'intérêt musical du jazz : d'abord dans son influence sur la musique moderne, ensuite et surtout dans ses possibilités réelles de musique autonome. Les échos du jazz apparaissent, à l'orchestre, dans *Parade*, de Satie (*Rag-time du Paquebot*), dans *Adieu New-York*, de Georges Auric, dans le *Concertino*, d'Arthur Honegger ou dans plusieurs passages de la dernière œuvre dramatique de Maurice Ravel, *l'Enfant et les Sortilèges* ; pour musique de chambre, dans la *Sonatine syncopée*, de Jean Wiener ; pour piano dans la *Piano-Rag-Music* de Stravinski. Il arrive fréquemment, en Amérique, que le jazz soit employé, au théâtre, comme accompagnement d'opérettes : ainsi dans *Shuffle Along*, de Noble Sissle et Eubie Blake, ou dans *Liza*, de Macco Pinkard. D'autres opérettes-jazz ont été signées par Irving Berlin, Jérôme Kern, etc... Mais l'idéal de la musique de jazz doit être une musique *directement* pensée pour cette forme d'orchestre, et c'est là que la musique de jazz est encore dans l'enfance. Des essais ont été déjà tentés, et quelques-uns méritent de retenir l'attention : la *Suite of Serenades*, de Victor Herbert, pour orchestre et jazz (mais encore conçue selon les méthodes du style orchestral usuel) ; les *Trois morceaux américains*, d'Eastwood Lane ; la *Rhapsody in Blues*, de Géorgie Gershwin, sur lequel les fervents du jazz fondent de grands espoirs (cette rapsodie est une sorte de concerto pour piano avec jazz où l'on sent que l'auteur a véritablement pensé ses mélodies « en fonction » du saxophone beaucoup plus que du violon) ; les *Études de jazz* (pour deux pianos), d'E. Burlingame Hill ; la *Syncopated*, de Leo Sowerby ; la *Juba Dance*, du nègre Nathaniel Dett ; le *Daniel Jazz*, de Louis Gruenberg, etc...

En vain fermera-t-on l'oreille au jazz. Il n'est pas une création de la mode. Il est vie. Il est art. Il est ivresse des sons et des bruits. Il est joie animale des mouvements souples. Il est mélancolie des passions. Il est nous d'aujourd'hui. « Si l'on considère avec un peu d'attention la composition même d'un jazz-band, on s'aperçoit que cet orchestre doit en effet plaire à la plupart d'entre nous, quand, le moteur fatigué, nous désirons recharger, en quelque sorte, nos accumulateurs. Il faut alors demander aux spectacles artistiques les forces qu'en d'autres temps ou en d'autres circonstances, la nature fournissait sans qu'il soit besoin, pour cela, de se soumettre à un effort intellectuel. Si l'air que l'on respire, si le soleil qui réchauffe et le vent peuvent donner à l'homme une excitation nécessaire, une



musique, assimilée par endosmose ou capillarité, selon la place qu'on occupe, peut également agir sur les rouages essentiels de notre organisme. Le jazz-band marche à la vitesse du sang dans nos artères, la vitesse qu'il a acquise en fin de journée. L'auteur d'*Aux Lumières de Paris* voit juste, à l'accoutumée. Le jazz a trouvé son poète et son philosophe.

André CŒUROY.