



## Le Jazz

Le jazz est toujours à l'ordre du jour. L'Amérique, qui fut son berceau, l'a déclaré mort, sinon moribond. En Europe, il a soulevé l'indignation chez les uns ; chez les autres l'enthousiasme. D'aucuns y voient les stigmates d'une décadence inéluctable, puisqu'il faut puiser chez les nègres pour raviver les formes caduques de nos arts plastique ou sonore. D'autres, enfin, quelques jeunes musiciens et certains poètes, ont subi son charme, goûté sa forte saveur et glorifié le jazz envers et contre ses détracteurs. Peu importe. Le jazz est bien vivant. Tous les jours, un million de jambes nerveuses questionnent avidement ses surprises rythmiques ; les compositeurs l'introduisent de plus en plus dans leurs œuvres.

Je n'ai nullement l'intention, dans cette étude, de traiter historiquement la question. A chacun son métier. Je ne suis point historien et ne veux tenter ce que d'autres — très peu nombreux d'ailleurs — ont tenté avant moi et plus ou moins réussi. Toutefois j'ai toujours été attiré par le jazz pour ses qualités formelles, sa précision rythmique et surtout son style très homogène, unique et inédit. D'autre part, attentif à son évolution depuis 1919, j'ai pu, par de nombreuses lectures, des auditions et quelques expériences personnelles au contact d'un banjoïste nègre qui m'acceptait pour lecteur bénévole des nouveautés reçues d'Amérique, j'ai pu assimiler le clavier sous les doigts, cette manière si singulière du jazz, analyser son mécanisme et y acquérir une modeste compétence.



Sans égaler en scepticisme cet historien du *Crainquebille* d'Anatole France qui, spectateur d'une rixe éclatant sous sa fenêtre et, quelques jours plus tard, contredit

en tous points par un témoin de bonne foi, en arrive à mettre au feu le manuscrit de son *Histoire du monde*, je tiens cependant à signaler l'obscurité qui entoure la naissance du jazz et la divergence des solutions qui ont été proposées. La prétendue vérité historique ne saurait donc nous servir et il est quelque peu troublant de penser que de nos jours, sous nos yeux — en l'occurrence vers 1914 et dans une région limitée à l'Illinois, à la Caroline du Sud, la Floride et la Louisiane ou, d'une façon plus précise, à Chicago, New-York ou la Nouvelle-Orléans — naît une manière nouvelle de jouer une musique non moins nouvelle, que cette littérature et son principe d'exécution conquièrent rapidement le monde entier et que nous sommes incapables de fixer les lieu et date de naissance, de déterminer les parents de ce nouveau né ou du moins de retrouver l'inventeur ou les origines de son nom ! Car le mot « jazz » n'a pas encore une étymologie précise. Le dériver du français « jaser » me paraît inadmissible. Jasbo Brown, propriétaire d'un cabaret nègre de Chicago où il jouait du trombone aurait-il donné son nom, réduit à « Jas », aux premiers petits groupes nègres ou jazz-band qui sévissaient à la Nouvelle-Orléans et à New-York vers 1915 (1) ? Paris était non moins subjugué, dès 1918, par certaine danse américaine au Casino de Paris et 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 sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclette, se levant, se dandinant et souriant aux anges.

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

« La salle applaudissait debout, déracinée de sa mollesse par cet extraordinaire numéro qui est à la folie d'Offenbach ce que le tank peut être à une calèche de 70. »

Voilà bien la genèse du jazz-band avec les exagérations du début, vite réduites d'ailleurs, d'une batterie encombrée de bruiteurs bâtards dont certains orchestres français ont perpétué l'usage longtemps après leur courte apparition nègre. Et ce pour l'édification des détracteurs qui persistent à voir dans le vacarme du jazz un avant-goût des cacophonies infernales. Mais non, le jazz n'est point infernal. Je dirai même que dans les bons orchestres, quelques courts *tutti* à part, il est spécifiquement doux, voire douçâtre, telles certaines voix nègres. Mais les empêcheurs

(1) D'après Roger Graham, éditeur de musique à Chicago, Jasbo Brown aurait pratiqué vers 1914 une manière de jazz-band au café Schiller de Sam Hare, 31<sup>e</sup> rue où il avait réuni une cinquantaine de musiciens. Quand il n'avait pas bu, il jouait de la musique orthodoxe. Mais quant il était ivre, son piccolo rendait des sons d'un laisser aller assez violent et le roucoulement de son cornet qu'il coiffait d'une boîte à conserves (serait-ce là l'origine de certaine sourdine du jazz actuel?) mettait les clients en joie. Et ceux-ci, d'inviter Jasbo à reboire, à rejouer. D'où : Encore Jasbo ! Encore Jas ! Le jazz-music aurait bientôt influencé la danse et aurait donné naissance au *Jazz-dance*. Shelton Brooks de Chicago, dont les morceaux ont connu le succès en 1915 aurait fusionné les deux genres : le jazz était né.

de danser en rond préfèrent rester fidèles à une erreur qui leur est chère et commode à la fois, pour ne point revenir sur un jugement tout fait qui permette de condamner aujourd'hui en faveur d'hier. Ils s'obstinent, d'ailleurs, à appeler jazz ce qui n'en est point et à n'écouter que les ensembles médiocres, ou encore à n'en écouter aucun.

On ne peut davantage admettre que sa caresse lancinante, son pianissimo fréquent et le pointillé discret de sa batterie éveillent au fond des oreilles hostiles de subites et tonitruantes fureurs de klaxon et d'ustensiles ménagers. Voici cependant l'opinion d'un artiste averti, M. Camille Mauclair, recueillie lors d'une enquête sur *le Jazz*, que MM. André Cœuroy et André Schaeffner ont faite, par le truchement de *Paris-Midi* :

« ..... Mais qu'il se puisse créer une musique de jazz-band originale, indépendante, obéissant à ses lois propres, je ne crois pas, mon cher confrère, qu'elle soit autre chose que le « barritus » des mercenaires barbares qui mugissaient dans leurs boucliers et en frappaient le bord de leurs épées, en hurlant, quand ils réclamaient leur solde aux prêteurs romains de la décadence. Les Huns, en conseil, devaient faire aussi un assez joli tapage ; on dit grand bien des Sioux et des Pawnies pour le même motif, on nous a fait un éloge motivé de la cour de feu Behazin ; enfin, vous savez, comme moi, qu'à la Chambre, avec les pupitres, la cloche et les coupe-papier, il se fait, en ce genre, d'excellent travail. »

Enfin, en guise de conclusion : « J'appartiens à la race blanche ».

Et voilà le gros grief ! Mais le jazz, comme je tâcherai de le démontrer plus bas, se trouve à l'intersection de plusieurs races, de plusieurs cultures et, parmi ses éléments hétérogènes ne compte, au demeurant, que deux sixièmes d'apports nègres et encore, un de ces deux éléments, le rythme, est commun aux Arabes. Reste à savoir si les nègres de la côte d'Ivoire, déportés plus tard en Amérique, avaient influencé les Arabes, leurs voisins d'Afrique, ou emprunté à ces derniers, auxquels nous devons, entre autres choses, notre numération et le dessin si capricieux, si peu *européen* de nos chiffres. M. Mauclair les apprécie certes, comme il apprécie encore d'autres inventions ou expressions artistiques des races non blanches.

Une enquête d'ailleurs, ne signifie rien en soi. Ce référendum limité aux « spécialistes en vue » est forcément tendancieux dans les deux sens, mais il met à nu les divergences agressives des générations adjacentes et porte les stigmates d'une époque. Toutefois, il faut reconnaître que ses auteurs avaient posé la question de façon irritante pour ceux qui ont eu vingt ans avant le commencement du siècle et partant ont subi, aimé, suivi, une esthétique et vu triompher des nouveautés fort distantes de « la 5 CV, le Gillette, les wagons-couloirs, les cheveux courts, la prière d'insérer et le jazz-band », nécessaire de voyage de l'homme d'aujourd'hui, si l'on en croit Cœuroy et Schaeffner. Parmi tant de réponses plus ou moins intéressantes, la plupart

favorables au jazz, retenons celle du poète Chalupt, subtile et prudente à la fois. Elle souligne plus d'un paradoxe et ses critères me semblent ceux que tout historien du jazz devrait adopter dès l'abord. Je montrerai plus loin combien René Chalupt, d'abord auditeur attentif, puis séduit, enfin esthéticien du jazz, découvre instinctivement ses lois essentielles et touche d'un doigt distrait les conquêtes de l'analyste le plus persévérant. Et voici comment il ferme les hostilités :

« Il y a jase (*sic*) et jase, toute la gamme depuis le pire jusqu'au meilleur, et plus l'oreille y prend goût, plus elle devient exigeante sur la qualité. Les jases excellents sont rares, mais c'est de ceux-là seuls qu'il faut s'occuper. Je leur dois de précieuses jouissances musicales ..... Bien loin de trouver les jases vulgaires, je les considère, au contraire, comme le produit d'une sensibilité très raffinée. Il n'y a pas de hasard ni de désordre à l'origine de leur art, mais l'ordre et la précision. »



Il semblerait, *a priori*, que l'histoire musicale du jazz soit liée à l'histoire chorégraphique du fox-trot qui reste la danse type du jazz actuel. Ce parallélisme me semble douteux à plus d'un titre. Sans trancher la question — ma non-compétence en matière chorégraphique m'en empêche — je ferai remarquer que les jazz-bands exécutaient et exécutent encore plusieurs espèces de danses, telles que le one-step, le paso-doble, la valse — réservant à peine le tango à des orchestres spéciaux (1) — danses assez dissemblables et dont les noms, à défaut des figures actuelles, existaient tous avant la naissance du jazz-band, c'est-à-dire avant la guerre (2). Le jazz se manifesterait donc, au début, plutôt par ses procédés d'exécution que par sa littérature. D'autre part, le fox-trot se dansait en Europe avant la diffusion du jazz (1918) et semble le prolongement d'autres danses telles que le « Turkey trot » (pas du dindon) (1908) et le « Pas de l'ours » (1912), premières tentatives de renouvellement des insignifiantes danses mondaines d'alors. Londres se mêlait activement au mouvement. D'où cette courte rivalité entre l'Angleterre et l'Amérique

(1) — où dominent les « cordes » et l'accordéon. Les Argentins se servent aussi du *bandoneon*, sorte d'accordéon de coupe octogonale et à soufflet long.

(2) On pourrait dire avant l'armistice de 1918, auquel le jazz doit sa subite expansion. Car à son heure s'est éveillé, comme après toute guerre, le désir impérieux de danser sur les morts pour oublier leur détresse, d'arborer le masque de la joie, d'abord factice, puis réelle à force d'auto-excitation, de répercussion et de généralisation bruyantes. Les dancings poussaient de terre, les sauteries privées se multipliaient comme autant d'espoirs susceptibles de liquider les stocks que quatre années de suspension matrimoniale avaient accumulés.

qui se disputèrent un moment la paternité du fox-trot, voire du jazz-band. Du point de vue musical, l'ascendant le plus direct du fox-trot de 1918 est le one-step et certaines « american dances » portant l'épithète *excentric, characteristic*, toutes issues du rag-time qui florissait avant 1900 (1). Du point de vue chorégraphique, les figures de 1918 semblent devoir fort peu à la danse de 1914-15. Aucune concordance donc n'apparaît entre l'évolution sonore ou figurée du fox-trot, sauf sur le tard, quand l'accélération du *tempo* amène la suppression des petits pas devenus trop rapides. Signalons encore un trait commun à plusieurs danses d'après-guerre, en dehors de leur forte accentuation rythmique : l'emploi de certains pas identiques, mieux de mouvements identiques, le rythme et le style restant particuliers à chaque danse. Mais il y a là simple phénomène d'interpénétration et d'évolution contiguë. En 1918, voire en 1917, on danse en France le fox-trot dans sa forme essentielle. La musique est américaine, parfois anglaise, comme c'est le cas pour *Broken doll* (1915) qui connaît un grand succès, ainsi que la plupart des chansons dont le texte aide les mémoires peu musicales. Le premier fox-trot édité par la maison Salabert, le *Golden Fox-trot*, date aussi de 1915. Aux morceaux en vogue s'ajoutent des contrefaçons françaises assez médiocres : tout le monde se souvient du tyrannique *Pélican*. Le jazz-band, par contre, n'apparaît qu'en 1918 au Casino de Paris, comme je le notais plus haut et, dès lors, conquiert l'ancien continent. Je me souviens du pianiste belge Doucet, qui improvisait déjà en 1919, au Colisée, ses fines arabesques ponctuées par la batterie d'un nègre expert en contre-temps et qui devait nous donner plus tard, avec Jean Wiéner, ces incomparables exécutions à deux pianos. Il ne serait même pas inexact de dire que dès 1918, la France, puis l'Europe, qui assistent au développement subit du jazz, se mêlent à son histoire en participant à sa rapide évolution (2). L'évolution du jazz et de la musique du fox-trot, devenus d'ailleurs solidaires (la chorégraphie restant toujours indépendante sinon plus stable) a été surtout sensible de 1918 à 1922, date à laquelle le fox-trot, complètement dégagé des types ascendants, atteint la perfection d'écriture, une forme très équilibrée, une grande richesse

(1) Quoique le one-step se batte à deux temps et le fox-trot à quatre (parfois à C barré) les éditeurs de certains jazzi français indiquaient en tête des morceaux : « One-step ou fox-trot ». Et, de fait, certains fox-trots (*Yes! we have no bananas*, par exemple) se sont joués en one-step. Souza, qui était d'origine allemande, a certes influencé la musique américaine par ses marches auxquelles le two-step (pas redoublé) a dû sa vogue.

(2) Il ne s'agit pas ici d'une participation réelle, mais virtuelle. Mettons à part l'habileté assimilatrice de certains jazzi français « tournant » à l'étranger et dont l'interprétation fidèle, mais forcément personnelle, introduit des éléments non-américains (surtout dans l'improvisation) ; laissons aussi de côté les imitations allemandes de fox-trot, tels que *Salomé* et davantage encore les parodies de nos auteurs de musquette, qui empruntent aux premiers fox-trots, leur accompagnement de flon-flon mais n'en saisissent point l'esprit, en ignorant totalement le langage harmonique en partie originaire de chez nous, pour rester fidèle au vocabulaire désuet de Lecoq, Planquette, Goublier ou Ganne. Mais il nous faut considérer l'apport de toute la civilisation musicale d'Europe — en particulier de France et d'Allemagne — dont le fox-trot a subi l'influence, par le truchement des arrangeurs ou orchestrateurs blancs, et auquel il doit son caractère lancinant, la souplesse et la subtilité harmonique de son style.

rythmique, enfin ce style unique qui l'oppose à tout ce qui existait avant lui. Quatre ans ont suffi à l'épanouissement de ce genre, dont le langage, d'une exceptionnelle homogénéité confond les amorphes écrits de maints chercheurs stériles et crée en quelques mesures l'état d'âme le plus étrange, le plus insoupçonné qui soit et où l'incommensurable tristesse humaine rejoint la frénésie ancestrale de la danse. Peu ont saisi les modifications profondes qu'a subies le jazz et qui font des quelconques fox-trots de 1917 les compositions de 1922 qui nous enchantent et qui, égalées sans doute depuis, n'ont pas été surpassées. J'examinerai succinctement ces modifications au cours de la présente étude.



C'est malgré moi que je ferai de courtes incursions dans un domaine qui n'est point le mien. Qu'on me permette donc de m'appuyer et de m'étendre quelque peu sur un ouvrage de spécialistes où les éléments historiques ont la prépondérance. Il s'agit du volume qui a pour titre *le Jazz* (1) dû à André Cœuroy et André Schaeffner et dont Boris de Schloezer a rendu compte ici même (mai 1927). Sans être complet ni exempt de quelques erreurs, ce livre constitue l'effort le plus sérieux qui a été tenté du point de vue objectif, du moins en Europe.

La complexité du problème — les origines du jazz, comme je le notais plus haut, étant assez obscures — a amené Schaeffner à suivre une voie assez spéciale pour arriver à certaines conclusions du plus haut intérêt.

Le jazz se caractérise, pour la majorité, par ses éléments rythmiques, d'origine spécifiquement nègre. C'est donc la musique, les instruments, les danses, en un mot la tradition musicale des nègres, qu'il s'agira d'étudier ; surtout des nègres d'Afrique, ceux-ci ayant été déportés en Amérique. La méthode scientifique devait être celle du musicologue averti qu'est Schaeffner. Les relations d'explorateurs lui fourniront donc des renseignements précieux sur les manifestations musicales nègres des deux continents dont les analogies sont nombreuses. Il y a là une documentation importante et serrée qui représente un travail considérable et constitue le non moindre intérêt du livre. Les auteurs étudient successivement le rythme chez les nègres ; leurs tambours, instruments favoris comportant une grande variété ; le balafon, assez connexe du xylophone américain (2) ; le banjo dont la sonorité mate, si particulière à toute musique nègre, donne la sensation de la percussion et

(1) Éditions Claude Aveline (*la Musique moderne*, sous la direction de André Cœuroy).

(2) D'après Kastner et, plus tard, M. Sachs, le xylophone, importé en Europe au xv<sup>e</sup> siècle, aurait une origine asiatique.

du son déterminé ; les instruments à vent, les échelles. Schaeffner consacre un chapitre très pénétrant à la voix du nègre dont le timbre, pour lui, est inimitable, et qui constitue la genèse de toute musique nègre :

« En lui-même, le nègre est déjà un instrument de musique, autant par le rythme qui le hante que par l'habileté de ses membres et par les ressources de sa voix. Il porte en son corps l'idéal même de toute sa musique. Il pouvait donc partir d'Afrique nu ; à s'écouter, il retrouve les éléments primordiaux de son art. »

Le choral protestant fait également l'objet d'une étude montrant comment le nègre transforme le chant religieux introduit par les premiers missionnaires en une plainte d'expatrié ou d'esclave pour aboutir aux « spirituals ». De ces derniers il en est de profanes et de très syncopés qui rappellent le jazz. Remplacez le groupe choral par l'ensemble instrumental (au XVI<sup>e</sup> siècle, les œuvres vocales françaises et italiennes n'ont-elles pas été transposées instrumentalement?) et voici la « Naissance du Jazz. » Ce chapitre et celui qui a titre « État-civil et influence » sont beaucoup moins développés et plus hypothétiques faute de documents précis. La Nouvelle-Orléans et Chicago se disputent la paternité du jazz. Ce dernier se devait d'influencer l'Europe musicale (Strawinsky, Ravel, Milhaud, Honegger) quoique le jazz arrive trop tard, comme le remarque judicieusement Schaeffner, pour prendre visage de novateur. Il ne fait que préciser une tendance déjà existante : retour au concerto, prédominance du rythme, indépendance polyphonique de la batterie assurée par Ravel et surtout par le Strawinsky du *Sacre*. Toutefois si le tumulte du *Sacre* pouvait rappeler la furie élémentaire de certains *tutti* des premiers jazz-bands, la syncope strawinskienne trouve, à l'état embryonnaire, ses équivalents chez Beethoven et Schumann (cités par Schaeffner), chez Chopin et surtout Moussorgsky pourrait-on ajouter, par exemple, parmi les mélodies de ce dernier, dans *le Polisson* (1).

Dans la rubrique « Le jazz devant les juges » sont reproduites les réponses de quelques musiciens à l'enquête de *Paris-Midi* déjà signalée. Lionel de la Laurencie, Roussel, Ferroud, Tessier, Maurice Brillant, Boucher, André George et d'autres encore sont favorables au jazz. Par contre, Guy de Lioncourt, secrétaire général de la Schola Cantorum, ne voit aucun rapport entre le « bel art et les manifestations plus ou moins nègres » et la considération d'une musique de jazz « indépendante » lui fait ajouter : musique « indépendante, avant tout, des lois musicales. » Je répète que les détracteurs n'ont pas entendu de bons jazzs qui sont très rares et dont les premières imitations françaises et autres sont encore visées par eux. Mais nier que le jazz obéisse à certaines lois musicales, voilà certes une opinion émise à la légère.

(1) Faut-il en déduire que le caractère syncopé du *Sacre*, déjà sensible dans *Petrouchka*, soit d'origine purement européenne? Je n'oserais l'affirmer. On rencontre chez Strawinsky certains rythmes espagnols, et ces derniers sont-ils vierges de l'influence mauresque?

Sa forme développée, son principe modulant, son harmonisation correcte, sensible, usant parfois des licences debussystes, ses rythmes variés et précis sont autant de preuves irréfutables.

Par contre, je n'approuve pas entièrement les lignes enthousiastes de M. Messenger à l'adresse du grand orchestre Paul Whiteman qui, composé d'excellents instrumentistes, laisse entrevoir, certes, maintes combinaisons orchestrales nouvelles et des plus heureuses, mais où la bête virtuosité et le choix douteux des œuvres ne sauraient satisfaire ceux qui connaissent les petits groupements tels que les « Billy Arnolds », le « Savoy », les « Revellers » et ce que la littérature de jazz a produit de mieux. D'ailleurs, le petit ensemble Whiteman que nous connaissons par des disques est de beaucoup supérieur.

Un dernier chapitre où brille la plume caustique d'André Cœuroy, situe le jazz dans son temps, montre, à l'aide de quelques citations, son influence sur la pensée contemporaine et l'emprunt que lui font les poètes.

Le jazz actuel étant malgré son unité de style un composé hétérogène où les procédés rythmiques, harmoniques, mélodiques, instrumentaux n'ont pas une commune origine mais sont le résultat d'une fusion d'éléments raciques, esthétiques différents, le jazz procédant donc d'une syntaxe complexe, il fallait dissocier ses éléments constitutifs (cela n'est évidemment pas aisé) et remonter à leurs sources respectives. Schaeffner, au contraire, part de la tradition musicale nègre pour aboutir au fox-trot. Il ne peut atteindre qu'à l'une de ses fractions : l'usage nègre de la batterie, l'élément rythmique et peut-être l'effet choral, ce dernier étant un succédané du « spiritual » qui est lui-même une interprétation nègre du choral protestant. Le livre de MM. Cœuroy et Schaeffner, sans déplacer la question, n'en résout qu'une partie et constitue à proprement parler une substantielle introduction à l'étude du jazz. Il s'intituleraient plus exactement : « Étude des éléments nègres dans la musique de jazz. » (1).

(1) Dans le chapitre relatif au banjo, Schaeffner décrit les types primitifs et sacrifie quelque peu l'instrument actuel, qui possède normalement quatre cordes et s'accorde, malgré son nom de « banjo ténor », comme le violon alto (*do, sol, ré, la*). Il existe également des banjos à cinq cordes, ceux-ci assez rares. Schaeffner fait allusion à une corde supplémentaire, de moitié plus courte que les autres et qui, quoique la plus aigüe, est placée à côté de la corde la plus grave. Il en tire des conclusions très ingénieuses, tendant à expliquer le conflit entre la mélodie et le rythme régulier de la basse, conflit qui caractérise le ragtime. A cet effet, le nègre userait d'un jeu spécial du pouce, favorisant, en dernière analyse, la syncopation mélodique. Cette remarque, des plus fines, me paraît cependant hypothétique. Tout d'abord, la syncopation mélodique apparaît également à la guitare (exempte de « corde du pouce », notamment dans certaines danses sud-américaines comme la maxixe et la samba. Sans insister sur le fait que tous les banjos — même primitifs — ne possédaient pas une « corde du pouce », je tiens à faire remarquer que les banjoïstes se servaient d'un sillet mobile, appelé (récemment peut-être) « capodastre », permettant la transposition de l'accord du banjo par déplacements successifs sur le manche. Les avantages de ce dispositif sont multiples. Il simplifie le doigté pour les tons chargés d'altérations, quand le banjo accompagne des instruments ayant des « tons faciles », différents des siens (les « vents » par exemple), et permet même l'emploi d'un doigté unique pour tous les tons. Enfin, il semble prouver que les instrumentistes n'aimaient guère « monter » sur la touche et évitaient par son usage les positions élevées. Le jeu, près du sillet, des premiers banjoïstes dans les « bands » et le rôle qui leur était dévolu (jeu continu d'accords marquant ou contrecarrant le rythme général) le portent à croire. Dès lors, les doigts de la main gauche n'ont jamais eu l'occasion de se servir « mélodiquement » de la « corde du pouce », celle-ci ne s'étendant que sur la partie aigüe de la



Contrairement à l'idée répandue, je ne tiens pas le jazz pour<sup>1</sup> une expression essentiellement nègre, mais pour une interprétation nègre d'un art de race blanche et d'origine européenne. Toutefois c'est à quelques musiciens américains qu'il a été donné de cristalliser avec bonheur ses divers éléments. C'est l'examen des premiers fox-trots qui me permet de faire cette hypothèse (1). En effet, l'indice nègre (rythmes « décalés », effet choral, mélancolie), que nous goûtons dans les expressions du jazz d'aujourd'hui, n'apparaît guère dans les fox-trots de 1915 à 1917 et même 1918. Il augmente en raison même de l'évolution du genre et atteint à toute sa séduction quand les éléments d'origine européenne (contour sinueux des contre-chants, forme logiquement développée, subtilité harmonique) dominent nettement dans la langue du jazz. Je proposerai une explication à ce phénomène en conclusion de l'analyse qui suit où j'étudie sommairement les six éléments du fox-trot actuel (2).



La batterie joue un rôle essentiel dans le fox-trot ; elle est rythme avant tout, parfois couleur. On la confiait toujours, lors des premiers jazz-bands, à un nègre, autant dire que personne ne pouvait l'y égaler et qu'il était là dans son domaine propre. L'instrumentiste se sert à cet effet d'un grand tambour que « blouse » une mailloche actionnée par le pied, d'un tambour clair ou tarolle, d'une cymbale

touche. (Sa cheville se trouve souvent au milieu du manche. Parfois, la corde supplémentaire est aussi longue que les autres et passe, depuis la cheville, sous la touche, pour devenir visible en son milieu et jusqu'au chevalet.) Cette corde supplémentaire n'a donc pu être attaquée qu'à vide, comme son pédale ou, plus exactement, comme note commune des accords les plus fréquents, puisqu'elle donne à l'octave le son fondamental de l'accord. Je lui assumerais encore volontiers deux autres fonctions : celles de pédale renforçatrice (à la manière de l'accord-pédale de la vielle) et de simple corde d'un ensemble, rangée asymétriquement pour permettre certains accords, au besoin certains doigtés. C'est aussi le cas pour le ukelele, sorte de petite guitare, dont on accompagne, en Amérique, à l'aide d'une tablature imprimée au-dessus de chaque mesure, les fox-trot chantés, et qui s'accorde parfois ainsi : *la<sub>2</sub> ré<sub>3</sub> fa dièze<sub>3</sub> si<sub>3</sub>*.

Rappelons aussi que la caisse résonnante du banjo, actuellement fermée, était constituée — récemment encore — par un cercle de bois ouvert. Plus tard, on a tenté l'adjonction d'une cymbale fixée à l'intérieur du cercle, pour intensifier la résonance, ou mieux pour lui donner un caractère plus métallique, plus mat.

Schaeffner désigne par « traps » les instruments de la batterie. Personnellement, je ne connais que l'emploi du mot « drums » (tambours). Il compte aussi six sourdines pour le saxophone, alors que seuls trombones et trompettes (ou pistons) en ont.

(1) Il faudrait, pour plus de clarté, séparer fox-trot et jazz. Car si le fox-trot est toujours du jazz, ce dernier n'est pas toujours du fox-trot. Au point de vue auquel je me place ici, le fox-trot est une forme musicale, mettant en œuvre une technique spéciale : le jazz. Le mot jazz peut également viser le procédé d'exécution. Peu font la distinction. Somme toute, le fox-trot accusant toutes les particularités du jazz et étant à la base des autres formes du répertoire des jazz-bands (sauf de la valse), j'emploierai son nom dans le sens le plus large.

(2) Ce chiffre est approximatif et les cellules que je distingue dans le fox-trot, peuvent être l'objet d'une subdivision légèrement différente.

suspendue et, pour des effets plus rares où la coloration joue un rôle, un tambourin chinois, un bloc de bois dont les sonorités respectivement sourde et claire s'opposent (1). La mailloche du pied marque, tel un métronome infailible, les premier et troisième temps du 4/4 du fox-trot ; plus tard il aura tendance à doubler la battue en quatre noires égales pour revenir actuellement aux premier et second temps d'un C barré imaginaire : car le fox-trot est conçu et s'exécute à quatre temps. Grâce à une battue continuelle — régulière ou syncopée — les mains entretiennent, à l'aide de fines baguettes (2), la vie rythmique sur le tambour et sur le bloc pour les passages aigus, le tout assaisonné de quelques accents de cymbales annonçant, le plus souvent, la rentrée du thème.

Il arrive aussi que pied et mains se scellent dans la même syncope pour renforcer un décalage audacieux où la mesure, mise en péril, chavire en une cadence prévue pour reprendre automatiquement son équilibre. Cet usage prédominant de la batterie, où le jeu souple et « serré » du tambour est unique, nous le retrouvons chez mainte peuplade et spécialement dans toute manifestation musicale nègre. Les nègres marquent aussi de leur personnalité le jeu d'autres instruments, tel le trombone, dont la coulisse permet ces *glissandi* dont ils émaillent leur chant choral (3), tel le saxophone dont ils lient les sons par de légers *portamenti* provoqués par les lèvres, telle enfin la trompette en *si bémol* (le plus souvent le cornet à piston) qui acquiert par un tremblement du doigt sur le piston une sonorité vibrante inaccoutumée. Le trombone est susceptible du même effet par le va-et-vient rapide de la coulisse. Il n'est pas jusqu'à la clarinette qui reprenne avec son jeu dans le registre suraigu son rôle primitif de petite trompette (4) auquel quelques maîtres allemands étaient restés fidèles, notamment Weber (cela s'explique d'ailleurs par le jeu allemand de la clarinette, plus dur que celui qu'on pratique en France). L'usage nègre de la batterie et de certains instruments constitue le premier élément que je sépare dans le fox trot : c'est un élément d'exécution. La batterie épouse à peu près le schème rythmique du fox trot, plus exactement celui de sa mélodie qui, par la juxtaposition de ses mètres inégaux, réalise ce « rythme horizontal » riche parce que varié et opposé au banal « rythme vertical » (5) d'une basse immuable ou presque (batterie régulière du grand tambour). Du conflit de ces deux rythmes naît la syncope essentielle ou fox-trot, comme elle l'a été en partie au ragtime. Elle règle la batterie ou,

(1) Les bruiteurs bâtards comme la trompe d'auto, la crécelle, le jeu de clochettes (clochettes suisses) ont très vite disparu.

(2) — parfois à l'aide d'un petit balai métallique de grand effet sur le tambour.

(3) Dans certains *spirituals*, les remarquables *Fisk Jubille Singers* modulent en glissant à cinq voix d'un accord à un autre. La succession d'accords symétriques à un très petit intervalle (on apprécie facilement le quart de ton) est d'un très grand effet.

(4) *Clarinetto*, clarinette en italien, est le diminutif de *clarino* (trompette).

(5) Boris de Schlœzer fait cette ingénieuse distinction des deux rythmes, dans son étude sur Igor Strawinsky (*Revue Musicale*, décembre 1923).

inversement, s'est formée au contact de cette batterie, ce qui semble probable. Et voici le second élément que je sépare : le rythme nègre. Il mériterait une étude approfondie qui sortirait du cadre de cet essai. Je me bornerai à tracer son évolution dans le fox-trot. Le rythme trochaïque, une croche pointée suivie d'une double croche, est très fréquent dans le ragtime et dans les premiers fox-trots. On le rencontre d'ailleurs dans toute la musique, mais spécialement dans les danses et chants écossais ou irlandais (1). Il persiste encore dans la musique hawaïenne, la valse américaine, enfin dans le *Blues*, dérivé lent du fox-trot et qui tire son nom d'une expression argotique nègre correspondant à peu près à notre mot « cafard » (*voir plus loin l'exemple musical 10*). Je trouve, dans l'un de ces nombreux recueils de chansons populaires que l'on publie en Angleterre (2), une chanson écossaise de Burns, *The Soldier's Return*, sur l'air de *The Mill, Mill, O*. Le rythme en question apparaît dès l'anacrouse précédent la première barre de mesure. Avec la noire qui le suit il forme un dessin qui se reproduit tout au long de la chanson. Ce dessin se renverse à la quatrième noire de la première mesure, ce qui donne l'impression d'un rythme contrarié, d'un accent déplacé. On pense malgré soi au ragtime, au jazz. L'exemple suivant présente trois fragments mélodiques assez fréquents dans le fox-trot :

## EXEMPLE 1.



Les deux premiers n'ont rien de particulier si ce n'est la syncope simple (quatrième temps faible prolongé sur le premier temps fort de la mesure suivante) qui réunit les deux mesures, très naturellement, sans donner l'impression d'un heurt, d'une lutte, malgré le repos sur la quatrième noire. Et c'est bien là le propre du rythme du fox-trot. Il est naturel, aisé, sans s'appuyer sur les temps forts. Il y a plus. Dans le second fragment les accents placés sur trois des noires divisent somme toute les deux mesures — soit huit noires — en deux mesures à  $3/4$  et une à  $2/4$ . Ici apparaît donc le conflit entre la basse et la mélodie et qui sera l'un des procédés les plus typiques du fox-trot. Le troisième fragment, grâce à sa syncope composée, prolonge le *si bémol*, lui donne une valeur expressive nouvelle, une supériorité « potentielle », si je puis dire, sur les deux notes précédentes. Le court arrêt sur la noire pointée fait prévoir la chute sur le temps fort de la mesure qui suivra ; car,

(1) Ce détail a son importance si l'on songe aux émigrations écossaises et irlandaises en Amérique du Nord.

(2) *The People's Song Book* N° 2 (John Leng and Co, Dundee and London).

les décalages en « série symétrique » à part, tout écart rythmique implique aussitôt un retour à la norme par un temps fort appuyé. Ce dernier exemple rythmique apparaît dans mainte chanson des ménestrels nègres dont certaines sont dues à G. F. Root, H. S. Thomson, J. A. Bland, S. C. Foster. Ce dernier, qui a connu la vogue au siècle passé, l'emploie même assez fréquemment mais presque toujours à des fins de prosodie. Ainsi dans *Gentle Annie*, les mots *Annie, Never, many*, ne sauraient « tomber » plus naturellement que sur ce rythme de croche, noire pointée, tout comme *Lily* dans *Lily Dale* de Thomson. La langue anglaise serait-elle donc l'initiatrice de certains rythmes nègres, de même que la norvégienne dictait naguère des « chutes mélodiques » à Grieg et, plus récemment, le souci d'une prosodie rigoureuse assurait chez Ravel un débit original? Au demeurant, ce rythme est peut-être la déformation nègre, l'amollissement précis dans sa nonchalance apparente d'une figure plus simple qu'il remplace à tout moment : blanche, noire, noire. D'ailleurs, les accents que j'ai placés dans chaque fragment de l'exemple précédent ne sont là que pour indiquer les appuis de la mélodie et déterminer sa métrique. Car, contrairement aux exécutions d'imitateurs non avertis, contrairement aussi à l'usage qu'en font quelques compositeurs, les syncopes ne se renforcent, en général, d'aucun accent dans le dynamisme sonore, sous peine d'annihiler leur effet en avertissant l'oreille d'une barre de mesure, d'un temps fort non respectés. Il arrive cependant que les figures symétriques très caractérisées et décalées sur la basse, s'introduisent par un accent sur leur premier temps ou par un accord dans la même nuance, mais dont la multiplicité des notes fait illusion. La mélodie se débite sinon très régulièrement, sans à-coup, avec « naturel » et la juxtaposition de ses mètres inégaux déterminera seule le rythme du fox-trot.

Les accents des quatre fragments suivants montrent l'appui des figures rythmiques avancé d'une noire à cause d'une sorte d'anacrouse évitée (1), qui permet l'accentuation automatique des temps faibles (deuxième et quatrième).

## Ex. 2



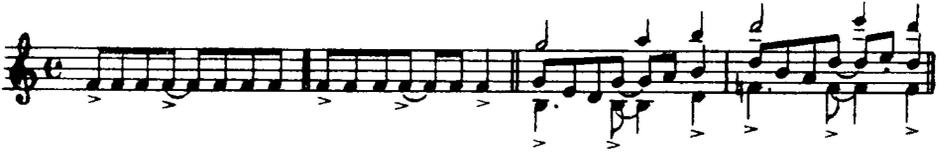
Ce balancement de quintes et de quartes, confié souvent à deux trompettes

(1) Le dessin des deux premiers fragments de l'exemple devrait normalement partir du quatrième temps levé; celui des deux derniers fragments, du premier.

bouchées, rappelle Debussy, Ravel et a servi de fonds rythmique à plus d'une danse qui connut la vogue, à *Porcelain Maid*, par exemple.

Une des plus vieilles formules du jazz, aujourd'hui oubliée mais à la base de certaines plus récentes, consiste en huit croches égales, les quatrième et cinquième étant liées :

## Ex. 3



Avec sa dérivée, elle remplit les espaces vides dans le cas d'une mélodie à valeurs longues. Elle « contrepointe », à l'occasion, un chant de violon et réalise en dernière analyse un déchant reproduisant, comme dans le dernier fragment de l'exemple, les notes essentielles de la mélodie conductrice (en petites notes), mais sur un rythme syncopé.

Dans ce domaine, Irving Berlin est passé maître. Son *Some sunny day* développe une mélodie fort simple, de coupe quasi banale : blanche, noire, noire (et dont le schème est indiqué en petites notes), mais qui acquiert au régime de la syncope perpétuelle une souplesse, une légèreté aérienne, une démarche élégante vraiment inattendues :

## Ex. 4

$\text{♩} = 112$  environ

Extrait publié avec l'autorisation de l'éditeur : Éditions Francis Salabert.

Il fit d'ailleurs sensation par son audace réfléchie, lors de son apparition en 1921, époque à laquelle les jazz-bands dignes de ce nom n'avaient pas encore popularisé les secrets du rythme syncopé. (La fin de l'exemple est commentée plus loin.)

Parmi les variétés chorégraphiques d'un même rythme initial, le *shimmy*, totalement disparu, le *black bottom*, celui-ci impliquant un retour à la simplicité, n'ajoutent

rien à leur ascendant, le fox-trot. Seul le *charleston* introduit une cadence nouvelle, sorte de rebondissement de la mesure, halètement de deux accords soudés par une cadence unique dans chaque mesure et, par ce fait, inattendue à chacun de ses retours.

Ex. 5



Extrait publié avec l'autorisation de l'éditeur : Éditions Francis Salabert.

Je transcris ces deux mesures du premier *Charleston* de Hendersen, telles que je les ai entendues jouer par un pianiste de jazz-band qui, forcément, improvisait. D'où la suppression des 4<sup>es</sup> temps et cet enchaînement de *septièmes* à la main gauche qui est très fréquent dans la musique de jazz actuelle.

Ce rythme, qui devait rendre populaire un autre charleston : *Yes Sir, that's my Baby* est, somme toute, l'ellipse de la formule déjà citée des huit croches égales, quatrième et cinquième liées (ex. 3) mais où seuls les deux accents principaux seraient frappés (première et quatrième croches) (1). Cette même formule désuète va fournir le décalage le plus séduisant comme aussi le plus fortuné du jazz. Il s'agit de croches égales groupées par trois, ce qui revient à opposer un  $3/8$  continuels aux quatre noires de la basse ou encore, si l'on considère deux  $3/8$  consécutifs, un  $3/4$  à un  $4/4$ . L'exemple 6 ci-dessous montre les deux acceptions (2).

Les accents indiqués déterminent le départ de chaque fraction rythmique. Au fond, l'accord de trois notes suffit à l'accentuation et introduit dans la cadence générale une dislocation, une sorte de cataclysme organisé du plus grand effet. Le deuxième fragment est basé sur le même décalage, mais lie les deux dernières croches de chaque  $3/8$  ce qui rend le procédé moins apparent. I. Berlin, dans son fameux *Some sunny day* (fin de l'exemple 4), en fait une coda des plus heureuses pour prolonger la mélodie terminée au premier temps de sa quinzième mesure et préparer la rentrée de la deuxième période (de la dix-septième à la trente-deuxième mesure). L'absence d'une basse-métronome transporte l'auditeur sur

(1) Dans une intéressante étude sur la rythmique du jazz (*Modern Music*, janvier 1927, New-York), Copland décompose le rythme du charleston en un  $3/8$  suivi d'un  $5/8$ . Ce ne me paraît non seulement correspondre à aucune réalité, puisqu'on trouve l'origine du rythme en question dans une formule propre au jazz, mais tendrait à introduire des mètres que le jazz ignore et d'ailleurs irréalisables si l'exécutant ne décomposait la mesure en deux temps de quatre croches chacun.

(2) Copland, dans l'article précité, ne considère que le  $3/4$  opposé au  $4/4$ .

un plan rythmique glissant où il perdrait pied si les deux dernières valeurs (croche, noire pointée, figure que j'ai étudiée au début de cette analyse) ne faisaient prévoir, par une courte suspension, le premier temps fort de la mesure qui suivra. Si l'on

## Ex. 6

Extrait publié avec l'autorisation des éditeurs :  
Publications Francis-Day, 30, rue de l'Échiquier,  
Paris X<sup>me</sup>.

accentuée la première croche de chaque  $3/8$  (troisième fragment de l'exemple) par un accord de la main gauche, le sentiment de la mesure à  $4/4$  est brutalement aboli. Le célèbre fox-trot *Chicago* emprunte à cette figure sa verve rythmique et Milhaud n'y est pas insensible, notamment dans la *Création du Monde* et dans *les Malheurs d'Orphée* (chœur des Métiers, air d'Euridice). Si, dans le premier fragment, on allonge la première croche et raccourcit la deuxième et ainsi de suite de façon à rétablir le rythme trochaïque du ragtime (croche pointée, double croche) on obtient la formule de départ du spirituel *Kitten on the Keys* (chats sur le clavier) de Confrey (dernier fragment de l'exemple).

Ce rythme, quasi régulier, est uniquement contrarié par la coupe ternaire de la figure et par la présence, toutes les trois notes, d'une *appoggiature* et de sa résolution. Il relève d'une mesure à  $3/4$ . Au ralenti, il remplira les vides d'une mélodie de Blues (deux avant-dernières mesures de l'exemple 10).

Voici, à titre documentaire, des exemples accidentels où se retrouvent, à l'état embryonnaire, les oppositions rythmiques des exemples précédents :

## Ex. 7

The image shows a musical score for two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The first section is marked 'Vivace' and has a time signature of 3/4. The second section is marked 'Assez vite' and has a time signature of 9/8. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano). The score includes various notes, rests, and dynamic markings.

Ce sont des fragments d'une valse en la bémol de Chopin (3/8 contre 3/4) et de l'accompagnement de *Sur l'herbe* de Ravel (3/16 contre 3/8). On pourrait ajouter le postlude d'une mélodie de Chausson : *Nocturne* (1886) et l'ingénieuse sonnerie de cloches (cors et piano) dans *la Queste de Dieu* (légende de Saint-Christophe) de Vincent d'Indy. L'exemple de Ravel, avec son accentuation par accord unique toutes les trois doubles croches, est déjà spécifiquement jazz, quoique de 1907 (1).

Toutefois c'est I. Berlin, le père du jazz, qui a codifié la formule. Son fils spirituel le plus réputé, Georges Gerschwin, auteur de la *Symphony in Blue*, manie le décalage avec non moins de bonheur. On se souvient de son *Stumbling* qui inaugurerait, pour ainsi dire, la combinaison 3/4 contre 4/4 et de son *Fascinating Rhythm* où deux mesures à 7/8 ou une à 7/4 s'appuient sur une basse de noires égales. Dans le refrain de *Toot Toot Tootsie*, Kahn emploie les combinaisons 3/4 et 3/8 sur une basse variée (ex. 8).

Le troisième *mi do* ramène un premier temps fort pour permettre, au saxophone probablement, la petite phrase capricieuse remplissant les huit temps vides (deux

(1) Il n'arrivera à personne, je crois, de douter de ma fervente admiration pour Ravel, mais il me faut remarquer que celui qui a pénétré l'âme et la technique de la valse jusqu'à nous en donner une image exacte, mieux, une interprétation tragique, toute en profondeur, n'a pu assimiler les procédés du jazz, alors que j'en trouve, d'anachroniques, sous sa plume.

Mettant à part la première des admirables *Chansons Madécasses*, où la flûte haletante décale les temps forts avec beaucoup d'à-propos, je vise surtout le fox-trot chanté de *l'Enfant et les Sortilèges*. Seule, l'éblouissante orchestration sauve cette page qui ignore les rythmes les plus typiques du jazz (pour s'attarder à ceux des premières imitations françaises), évoque extérieurement son esprit absent par quelques *glissandi* de trombones et transgresse enfin sa coupe formelle — ce qui troubla on ne peut plus les *Billy Arnolds* lors de la première lecture d'une transcription pour jazz de ce fox-trot. Le *Blues* de la récente sonate pour piano et violon est d'une couleur plus juste, d'un rythme plus exact, mais ne tire aucun parti de ses modulations, alors que pour le jazz elles sont le prétexte de réels changements de décor sonore. De plus, on y suit difficilement le plan, pourtant si clair, du *blues*, et l'on pense beaucoup plus, à l'audition des accords *pizzicati* du violon solo, renforcés d'accents irréguliers, à telle danse du *Sacre* au ralenti, qu'à un *blues* où chaque accent *anormal* est, en général, le point de départ ou d'arrivée d'une longueur mélodique déterminée. Ceci, bien entendu, indépendamment de la qualité musicale de ce *blues* qu'il y aurait mauvaise grâce à ne pas apprécier.

rondes) de la mélodie. On peut comparer ce procédé à celui, plus ancien, de la valse où des mélodies en blanches se répartissent sur des mesures à 3/4 (1).

## Ex. 8

Extrait publié avec l'autorisation de l'éditeur : Éditions Francis Salabert.

Là ne se limitent point les combinaisons rythmiques du fox-trot qui en connaît une grande variété et en créera peut-être des nouvelles encore. Mais on peut affirmer que, dès 1921, avec le *Kitten on the Keys* et le *Some sunny day* (1922), le principe rythmique du fox-trot a atteint son apogée. Je n'étonnerai personne en disant que les rythmes analysés ci-dessus n'ont qu'une valeur relative et que de leur succession, de l'économie de leur emploi, résulteront des combinaisons heureuses ou malheureuses (2). Certains effets saisissants sont même dus, parfois, à des rythmes normaux venant après de savants décalages.

Au terme de l'étude de ce deuxième élément, le dernier spécifiquement nègre, je dirai que l'exécution joue un rôle primordial dans la qualité rythmique d'un fox-trot : aucune mollesse, aucune brusquerie, mais du moelleux, de la précision. Jean Wiener dit avec raison de cette musique : « on ne peut pas l'interpréter ». C'est-à-dire qu'il ne faut lui adjoindre aucun élément affectif et que l'exécutant, demeuré objectif, doit réduire au minimum son équation personnelle. La grande souplesse de ces rythmes, leur « naturel » impliquent malgré la régularité de la basse-métronome, malgré le respect des valeurs, un imperceptible *rubato* dont les nègres ont eu, les premiers, le secret. On sent même, confusément, que certaines des formules étudiées ne sont que des « approchés » rigoureusement notés de rythmes normaux que le *rubato* nègre a systématiquement déformés. Il faut en convenir à l'audition, car les noires et les blanches du *Some sunny day*, par exemple, anticipées d'une croche, à une vitesse de 112 à la blanche, passent aisément pour des accents de valeur,

(1) Cf. Scène du bal dans le *Don Juan* de Mozart (superposition rythmique d'un menuet à 3/4, d'une contredanse à 2/4 et d'une valse à 1/4 par triolet de croches). Cf. *Symphonie héroïque* de Beethoven (accords de noires tous les deux temps dans le 3/4 du premier mouvement).

(2) Voir plus loin (ex. 11), la variété rythmique d'une « improvisation notée » du *tendre Teo fo trvo*.

pour des appuis expressifs (expressif dans le sens étymologique) et non plus pour des syncopes. La nonchalante liberté de la mélodie dans le jazz, au demeurant le produit d'une grande précision, n'est donc qu'une séduisante illusion dont je m'excuse d'avoir dévoilé le mystère. Mais cela me permettra de tirer la vraie leçon du jazz, à savoir que la vie rythmique d'une œuvre dépend surtout des proportions des segments mélodiques successifs et de l'ordonnance de leurs accents toniques. Et voilà, à l'encontre de l'opinion courante, qui éloigne du jazz les « secousses » du *Sacre* (1).

Si nous étudions maintenant la mélodie du fox-trot proprement dite, c'est-à-dire les rapports qui unissent ses degrés, nous ne trouvons dans ce troisième élément que fort peu de traces nègres. On peut même affirmer que toute mélodie convient au jazz, en particulier celle aux valeurs longues, permettant le « remplissage » rythmique et un contre-chant très libre à l'une des autres parties — tel un *cantus firmus* et son contrepoint. Toutefois il existe des fox-trots très réussis en valeurs brèves. Celles-ci apparaîtraient davantage dans le couplet, tandis que le refrain aimerait plutôt le chant large. Tout peut se « jazzer », depuis le grand air de Mario (dans *la Tosca*) qui fournit le refrain du fox-trot *Avalon*, jusqu'à certaine valse de Chopin. Un thème de valse s'y prête même fort bien en allongeant une de ses valeurs d'une noire par mesure. Ainsi le lancinant *What'll I do* de I. Berlin et la sentimentale *Marquita* (qui emprunte son tour « facile » à un thème de l'ouverture des *Joyeuses commères de Windsor*) ont eu des carrières aussi longues comme fox-trot que dans leur version primitive de valse. Enfin, le *Chant hindou* (du *Sadko* de Rimsky Korsakow) apparaît, dans son entier ou par fragment, dans bon nombre de danses célèbres et je ne connais rien de plus spécifiquement « jazz » que ses inflexions douçâtres ramenant chromatiquement la même note. S'il fallait chercher des particularités mélodiques dans le jazz, je pourrais citer l'intervalle restreint (souvent une sixte) et le minimum de notes dont procèdent les thèmes ; mais ceci est commun à de nombreux styles populaires et tributaire des exigences vocales. Toutefois, l'emploi de deux notes uniques, par une sorte de jonglerie d'équivoques, est fréquent tout comme on trouve des chansons sur trois notes dans le folklore sud-américain (Pérou, Chili) et dans le singulier *chtchédrîk*, triomphe du premier chœur ukrainien à Paris. Mais ces deux notes, souvent notes communes à des accords plus ou moins éloignés et prenant un visage nouveau à chaque modulation, n'ont qu'une fonction harmonique. Ce procédé est fréquent chez Wagner et Franck. Il se range donc plutôt dans le quatrième élément du fox-trot : l'harmonie. Sans entrer dans les détails, voici un exemple de cette jonglerie de deux notes sur un fond harmonique mouvant :

(1) Dans *Pétrouchka*, dans les passages du *Sacre*, exempts d'accents asymétriques et surtout dans les œuvres qui le suivent, Strawinsky use amplement du rythme mélodique (horizontal).

## Ex. 9



Extrait publié avec l'autorisation de l'éditeur : Éditions Francis Salabert.

C'est le refrain du *Sheik* (1921) dont j'ai extrait la mélodie à trois voix (sorte de choral confié tantôt aux saxophones, tantôt chanté par les exécutants) et la basse. Cette mélodie monte doucement, émerge un instant du rythme obstiné du piano et des autres instruments, pour s'éteindre sur la tonique. Le *mi, do* du *Toot Toot Tootsie* (ex. 8) est un autre exemple. On pourrait encore citer les refrains de *Hot Lips* (*Lèvres chaudes*), *I want to be happy* et *Tea for two* (celui-ci sur trois notes, ex. 11), ces deux derniers extraits du *No, no Nanette* de Youmans, *Yes sir that's my Baby*. Le *ré si ré si* du *Somebody's Wrong* (ex. 10) adapte le même procédé au blues et semble la plainte déchirante d'une race résignée.

On peut aussi émettre l'opinion que certaines danses sud-américaines, comme le *Tango argentin*, déjà florissant avant la naissance du fox-trot, ont influencé mélodiquement le jazz, encore que le tango, d'origine espagnole, ait été lui-même sensible, comme toute l'Amérique du Sud, à la musique italienne. Cet italianisme perdure encore dans la musique hawaïenne qui a joué un rôle dans le jazz et dont les valse, parfois quelque peu édulcorées, ont leur écho dans les valse dites américaines (celles de I. Berlin, par exemple). Je ne le pense pas. Il n'y a là rien que de très courant : un couplet majeur ou mineur, un refrain majeur dans le même ton. Assez fréquemment, cependant, le septième degré de la gamme est baissé d'un demi-ton. Cela autorise-t-il à diagnostiquer le mode hypophrygien ? Dans le très original *Mamma loves Papa, Papa loves Mamma*, la mélodie en *mi bémol* s'appuie souvent sur une sensible altérée. Or, ce *ré bémol* n'entraîne nullement le morceau en *la bémol* (comme l'impliqueraient les modulations par quintes successives assez respectés dans le jazz), mais bien en *si bémol*, prouvant ainsi qu'il appartient au ton de *mi bémol hypophrygien*. Mais cela n'est pas général et je pense comme René Chalupt, que « la matière mise en œuvre, réduite à sa nudité, est parfois assez médiocre. » Il ajoute même, irrévérencieusement, à propos des transcriptions d'œuvres classiques en fox-trots : « D'ennuyeuses et respectables symphonies auxquelles je songe puiseraient peut-être dans un semblable traitement une seconde jeunesse et des charmes renouvelés » (1).

(1) Réponse à l'enquête de *Paris-Midi* sur le jazz-band.

Le quatrième élément, l'harmonie, accuse nettement son origine européenne. Il a permis au fox-trot sa récente évolution. Assurément, le jazz ne nous apprend rien, harmoniquement parlant, et ce n'est point à l'emploi des accords de *neuvièmes* parallèles que va mon admiration. Mais le genre a merveilleusement assimilé les conquêtes sonores d'aujourd'hui, en fait un emploi des plus judicieux et réalise, somme toute, un langage d'une grande sensibilité. On y trouve cette souplesse modulante comme aussi l'harmonie, propres à Mendelssohn. Haendel et Mendelssohn ont beaucoup influencé l'Angleterre. Y aurait-il là une indication ou faut-il attribuer la ressemblance à l'usage commun du choral protestant qui, importé chez les nègres d'Amérique, a été transformé par eux à leur usage en *spirituals* et qui, d'autre part, inspira Mendelssohn plus d'une fois, dans la *Symphonie de la réformation*, par exemple? Les premiers fox-trots ne semblent pas dépasser cet idéal sonore. Puis ils se transforment assez brusquement sans qu'on ne sache trop pourquoi. Il me faut, ici, citer à nouveau le nom de Berlin à qui nous devons *Alexander's Rag-time Band* (1911) où point le fox-trot d'après-guerre. *Hitchyko*, chanson américaine (1912), présente déjà ces mouvements chromatiques intérieurs qui deviendront un des clichés du jazz. L'introduction de motifs du *Peer Gynt* de Grieg dans une danse américaine est peut-être un fait à considérer. Car Grieg a connu une gloire, sans doute éphémère, mais quasi universelle.

Les courtes *Pièces lyriques* pour piano et les deux suites de *Peer Gynt* ont été un succès de librairie que je crois sans précédent. Des milliers d'exemplaires s'exportaient chaque année dans toute l'Europe, principalement en Angleterre et probablement en Amérique. Or le jazz affectionne les suites de *septièmes*, de *neuvièmes*, les accords altérés, les modulations à la tierce, autant de procédés que Grieg pratiquait de la façon la plus séduisante et qui constituaient, vers 1885 (avant l'éclosion de l'école debussyste) un langage audacieux et discuté (1). L'art de Wagner et surtout de Franck se manifestent également (*septièmes diminuées avec appoggiatures*, basses conjointes et chromatiques, oscillations de deux notes sur harmonies changeantes comme dans les exemples 8, 9 et 10). La plupart des harmonisateurs de fox-trot étant pianistes, on conçoit aisément que la mémoire des doigts joue un rôle dans le choix des accords et il serait peut-être plus juste de citer, au lieu de Wagner et de Franck, le nom d'un compositeur, virtuose du clavier, auquel tous deux doivent maints de leurs procédés : Liszt. De même, l'écriture du *Kitten on*

(1) Grieg est démodé. Il ne faudrait jamais avoir entendu ces réussites de grâce, de gravité et de véhémence que sont *le Matin*, *la Mort d'Åse* ou *Dans la halle du Roi des Montagnes*, pour pouvoir les apprécier à leur juste valeur. L'apparition de *Peer Gynt* a été un événement. Nanti d'une robuste science acquise en Allemagne, son auteur s'est arraché brusquement à la patrie de Wagner pour fuir l'empire du thaumaturge de Bayreuth. Il semble avoir influencé le renouveau français de 1890 et reprendra sa place de modeste novateur plus tard, quand nous l'écouterons, ayant oublié son nom. Une anecdote : un de nos meilleurs spécialistes de musique d'avant-garde est rappelé d'enthousiasme au clavier. Son *bis* est une piécette charmante, d'une rare sensibilité... mais personne ne la connaît. Discussion. C'est du jeune Debussy est-il conclu, le vieux étant évidemment trop connu. Il s'agissait du *Nocturne* de Grieg.

*the Keys* dérive de Chopin. Signalons aussi les *tierces* expressives de Richard Strauss et l'emploi fréquent de la *septième de dominante* sur le septième degré baissé, que d'aucuns attribuent à Chabrier, mais que nous trouvons chez Fauré et chez Moussorgsky (*Sérénade des Chants et Danses de la Mort*). Mais ce sont les procédés chers à Debussy et parfois ceux de Ravel, que le jazz affectionne particulièrement et auxquels il doit sa persuasive poésie. Aux balancements de *quartes* et de *quintes* signalés au début de l'analyse (ex. 2) s'ajoutent la gamme par tons entiers en *tierces* (dans les codas de *Porcelain Maid* et *Crinoline Days*), les *quintes* et *neuvièmes* parallèles. L'enchaînement de *neuvièmes* à distance de *quinte* est le plus fréquent. Le *Somebody's Wrong* en est un exemple entre cent :

## Ex. 10

Extrait publié avec l'autorisation des éditeurs : Publications Francis Day, 30, rue de l'Échiquier, Paris X<sup>me</sup>.

A partir du *mi* de la basse, les *septièmes* et *neuvièmes* s'enchaînent, la basse descendant par *quinte*. Même la tonique *sol* porte, tout comme au début de l'exemple, une septième, *fa bécarré*, qui prédomine dans ce refrain en *sol* (peut-on évoquer pour cela le mode hypohrygien?) La dernière mesure de l'exemple reproduit la cadence finale (1) de ce beau blues, cadence dont le triolet chromatique, la *quinte augmentée*, la *septième* montant au *ré* pour former accord complet et la *dissonance fa* restant suspendue, semblent tracer un douloureux point d'interrogation. (Ce *fa* ne serait-il pas la *sixte ajoutée, mi* — d'un usage courant dans le jazz — mais « forcée » légèrement jusqu'au *mi dièze*? La justesse volontairement douteuse que les saxophonistes réservent souvent à cette dernière note porterait à le croire.)

(1) L'original ne comporte pas le triolet allant au *fa*; mais cette terminaison est devenue d'un usage quasi général dans le blues.

Il y a certes d'autres particularités harmoniques. Je me bornerai à signaler le glissement chromatique d'accords entiers, l'emprunt à la gamme mineure de son sixième degré (baissé) pour les tons majeurs, les modulations amenées mélodiquement, très simples mais qu'il faut entendre pour en saisir le charme. Car les moyens employés sont parfois d'une simplicité déroutante. Tout le monde connaît le populaire refrain de *Tea for two*, sa version courante n'a rien de spécialement raffiné. Or, les contre-temps de noires contiennent implicitement un mouvement de voix qu'un saxophoniste s'est un jour avisé de soutenir en blanches. Et voilà un des plus délicieux contre-chants qui soient (souligné par des traits dans les quatre premières mesures de l'exemple) (1).

## Ex. 11

*♩. 112 environ*

Extrait publié avec l'autorisation de l'éditeur : Éditions Francis Salabert.

Avec sa mélodie scandée différemment, le dernier triolet amollissant le rythme, avec sa subtile disposition accentuant la dissonance, ce refrain prend visage nouveau et l'on songe, malgré soi, à Ravel, à son délicieux accord de treizième [le ré entre ( ) étant sous-entendu], à celui qui soutient la cantilène de la *Pavane pour une Infante défunte* (2). La nuance *forte* implique de la part de l'improvisateur dont j'ai noté approximativement la réalisation (quatre dernières mesures) une manière tout

(1) Les *Billy Arnolds*, dont on n'oubliera pas de sitôt la remarquable exécution du *Tea for two*, se servaient aussi, me semble-t-il, de ce contre-chant.

(2) Comme la *Première arabesque* et la *Petite suite* ont popularisé le nom de Debussy, cette *Pavane*, que son auteur juge trop sévèrement, a rendu Ravel accessible à tous les publics, précisément pour sa qualité mélodique. Younans aura-t-il subi cette influence? Son *Tea for two*, par ses terminaisons modulantes, par sa substance même, semble conçu sous le signe Ravel.

opposée du même passage, le thème se trouvant fragmenté rythmiquement de la façon la plus inattendue et non pour faciliter l'exécution (à 112 à la blanche).

L'harmonie du fox-trot est donc nettement européenne de par sa nouveauté même. Elle s'est imposée sans difficulté aux oreilles les moins préparées à l'entendre parce que vivifiée par le rythme auquel les jambes sont uniquement sensibles. La danse a donc consacré le jazz et c'est par hasard qu'il présente un intérêt musical. René Chalupt, dans *Paris-Midi*, remarque encore judicieusement que la musiquette « bien française » continue à ignorer la palette debussyste à laquelle le jazz doit souvent sa séduction. Il me faut ajouter qu'il y a revirement et que certains procédés debussystes font de timides apparitions, mais en tant qu'importation américaine!

Si nous étudions maintenant le fox-trot, du point de vue formel, il ne peut nier, tout comme le ragtime, son origine : la chanson. Nous trouvons donc, au début, un couplet (16 mesures) et un refrain (32 mesures). Les périodes mélodiques sont toujours de 8 mesures et la coupe rythmique de chacune peut se chiffrer, même dans le cas des plus grands décalages, par 4+4 et non par 3+5, 2+6, 2+4+2 ou 2+3+3, comme l'ont cru quelques imitateurs, parmi les meilleurs de nos musiciens. Il y a deux refrains, le premier étant joué *piano* ou chanté, le second en *forte* ou repris par les instruments quand la voix s'est tue (1). Un *Da Capo ad libitum* permet la reprise totale du morceau. Pour allonger la chanson qui ne comprenait, somme toute, que deux motifs, on a ajouté pour la danse, surtout au début et dans les imitations, un *trio* « chantant » dans un ton voisin (souvent à la sous-dominante). Les instrumentistes variaient comme ils pouvaient les deux refrains réservant au refrain en *forte* des ornements ou des contre-chants improvisés. Cette forme (cinquième élément du fox-trot) est encore usitée aujourd'hui, mais sans *trio*. L'incapacité de certains orchestres d'improviser et, d'autre part, le désir de noter les aspects divers que les instrumentistes donnaient au morceau, ont amené petit à petit les compositeurs et orchestrateurs à noter les changements prévus et pour ainsi dire classiques, par des petites notes supplémentaires pour le second refrain. Enfin le *Da Capo* a été remplacé par l'écriture réelle des mêmes motifs, ceux-ci étant transposés dans un ton éloigné et ayant leur caractère modifié, telles les variations d'un refrain unique. Deux mesures de coda (comprises dans les 32 de chaque refrain) lient les différents compartiments du morceau. Dès lors, le compositeur était maître de la forme et pouvait « composer » son fox-trot, lui donner un sens dynamique formel ou expressif. Il pourra alterner passages véhéments ou calmes, chantants ou secs, syncopés ou « carrés », animer la matière sonore jusqu'à la frénésie ou laisser

(1) Chaque compartiment, exempt de *Crescendo*, garde sa nuance. Cette absence de dynamisme progressif que remplace ici l'opposition des plans sonores est à rapprocher du retour de certains contemporains à la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle, voire au clavecin dont Wanda Landowska a assuré la renaissance.

s'éteindre l'évocation. Le fox-trot d'aujourd'hui était né. Il s'élevait au-dessus de sa propre matière et prenait rang parmi les œuvres que classent leur souci de développement ou de forme. Sorte de *concerto*, en ce sens que le caractère improvisé y poursuit la virtuosité, ou encore grande variation, le fox-trot se voit adjoindre des compartiments de types déterminés : les *chorus* intermédiaires réalisés par un petit groupe variable, extrait de l'ensemble instrumental, tel le *concertino* du sein du *concerto grosso* (piano et batterie avec violon ou avec deux clarinettes, ou deux saxophones, ou encore un saxophone et deux trompettes) ; le *spécial chorus* où triomphent les contretemps ; le dernier *ensemble* auquel participent tous les instruments unissant chant, contrechant et broderies ; le *Patter*, sorte de trio reprenant le thème rythmiquement déformé par des accords secs, tandis que de fantaisistes traits de virtuosité remplissent les blancs. Une *introduction* et une cadence dénommée *break* (rupture), où brille souvent le pianiste, encadrent les différentes parties énoncées plus haut. L'effet choral y tient une place importante, soit que les instrumentistes chantent, soit que le trio de saxophones unissent leurs voix. Est-ce là encore un apport nègre dérivé des spirituals ? Il ne faut rien exagérer : le chant choral est universel. A chaque nouveau chorus, le kaléidoscope tourne et nous présente un décor neuf, soit qu'il y ait modulation, soit que la figure rythmique change ou que l'instrument chargé du thème prenne un contre-chant pour confier à un autre timbre le chant qu'il abandonne (1).

Me voici arrivé au dernier élément, le plus important à mon sens et le moins nègre : la mise en œuvre. J'entends par là le rôle du compositeur (n'écrivant le plus souvent que la mélodie), celui de l'arrangeur-harmoniste et de l'orchestrateur chargés d'harmoniser, de « nettoyer » le texte, de l'instrumenter et, au besoin, d'inventer les contrechants et broderies. Je dis de ce sixième élément qu'il est le plus important parce qu'il permet cette mise au point, ce définitif ainsi que ces alliances de timbres imprévues, ce jeu souple et sensuel des contrechants que nous aimons dans le jazz ; qu'il est le moins nègre parce que tous les fox-trots qui viennent jusqu'à nous sont écrits, arrangés, harmonisés et orchestrés par des blancs (2).

I. Berlin, le père du jazz (par ses fox-trots comme par ses valse qui expriment une même nostalgie), est d'origine russe. Peu ou point pianiste du tout, il tapotait d'un doigt les danses que des spécialistes harmonisaient ensuite — du moins, au début de sa carrière. Beaucoup de fox-trots ont été parfaits ainsi par des arrangeurs parfois d'origine anglaise, allemande, russe, peut-être française, par des Américains

(1) Voici le plan de *There's yes! Yes! in your eyes* : ton de *mi bémol*. Introduction (8 mesures) ; couplet (16 mesures) ; chorus en *mi bémol* (32 mesures, chant au saxophone alto) ; deuxième chorus en *mi bémol* (chant au trombone et saxophone ténor) ; troisième chorus en *sol* (chant au saxophone alto, contre-chant au violon). Ensemble (dernier *tutti* en *mi bémol*).

(2) Il existe des fox-trots écrits par des nègres, mais uniquement répandus en Amérique. Le *blues* semble surtout leur spécialité. L'Angleterre aussi compte actuellement d'excellents compositeurs et arrangeurs de jazz.

de race blanche et en tous cas par des hommes de métier, au courant des récentes acquisitions sonores. Faut-il s'étonner alors que tant d'éléments européens soient conjugués avec le jazz et qu'ils éveillent spontanément en nous des échos si profonds? Sans doute, les premiers jazzs étaient nègres (quoique les exécutants blancs les aient rapidement et parfaitement imités), mais jouaient-ils de la musique nègre? Je serais assez enclin à dire non afin de faire précéder d'une hypothèse acceptable les conclusions que me permettait de tirer, avant cette analyse, le développement du fox-trot, à savoir que les éléments nègres n'apparaissent pleinement qu'au faite de son évolution « blanche » et semi-européenne. La matière des premiers fox-trots est insignifiante, presque inférieure à celle du ragtime, qui n'a jamais préoccupé des musiciens de métier sûr (1). Cette matière, soumise lors de sa réalisation sonore, à la déformation des exécutants nègres, a pris un intérêt nouveau pour le compositeur blanc qui s'est attaché à fixer *a priori* les déformations (broderies, contrechant, syncopation, etc.) inévitables et d'ailleurs séduisantes. Sa nouvelle réalisation subit, à l'exécution, une nouvelle déformation — moins sensible — dont il tire encore une leçon. D'échange en échange (exécution nègre et apports blancs), les indices raciques s'interpénètrent, les divergences se résorbent. Le compositeur américain a finalement le dessus, se détache du tronc dont il a puisé la sève pour vivre autonome et réaliser l'idéal nègre d'une musique blanche apprise à l'école européenne, et non la moins neuve. La compétence musicale d'un Gershwin, d'un Confrey, par exemple, faisait prévoir, en fin de cause, cette hégémonie blanche qui permet une mise en œuvre parfaite, consciente et à notre usage, des caractéristiques nègres. Celles-ci ne pouvaient donc connaître leur plénitude qu'avec un jazz perfectionné, « civilisé » et parvenu à son apogée. Ce qui avère mon hypothèse.

A coup sûr, il n'était pas donné à tout le monde de réussir la fusion d'éléments aussi disparates sans laisser de soudures apparentes. L'Amérique, échiquier neuf, où blancs et noirs devaient jouer la partie était un sol propice, d'autant que les pionniers vainqueurs étaient de race juive dont on sait la puissance assimilatrice. Car Berlin est fils de rabbin russe et plusieurs noms qui me viennent à la mémoire rappellent leur origine israélite : Gus Kahn, Erdman, Snyder, Abel Baer, Youmans, Kern, Silver, Cohn. Enfin, les deux Français ayant pénétré le plus l'esprit du jazz s'appellent Darius Milhaud et Wiéner.

Le rôle de l'arrangeur est devenu de plus en plus important et le jazz s'en est trouvé petit à petit modifié. S'il ne consistait au début qu'à vérifier l'écriture de la réduction de piano et à en extraire les parties de l'orchestre, il devait s'étendre bientôt

(1) Le ragtime prend peu de place dans cette étude sur le jazz ; car pour moi, il est une chose et le jazz en est une autre. A leur base, il y a du nègre et même du Irving Berlin. Mais ils poursuivent des buts différents avec des techniques différentes. Enfin, leurs rôles, leurs sphères de diffusion me semblent fort distincts.

à la notation précise des moindres détails de l'exécution. La batterie et le banjo (qu'on abandonnait parfois à des instrumentistes non lecteurs) ont désormais leur partie écrite. L'effectif variable et réductible de l'orchestre nécessitait, d'autre part, des combinaisons spéciales, des « à défaut » que devaient réaliser les instruments essentiels, grâce à leur partie écrite sur deux, trois et même quatre portées (chaque portée indiquant soit le thème, soit le contrechant ou encore l'accompagnement rythmique). De cette façon l'instrumentiste brochant sur sa partie pouvait suivre le chant du voisin, remplir les trous dans le cas d'un orchestre restreint ou encore imaginer, malgré le matériel unique, plusieurs combinaisons sonores, les saxophones prenant, par exemple, la clarinette, le trombone le saxophone-baryton ou le tuba-basse, le violon la jazzoflûte et le banjo, la scie (1). L'improvisation restait, mais contrôlée. Quant à la technique d'orchestration, qui montre les grandes ressources des petits groupements bien constitués, elle n'a rien de particulier si ce n'est le parti continué qu'elle tire du contrechant réel ou du mouvement mélodique intérieur, sorte de figuration de l'harmonie. Sans m'arrêter au grand orchestre de Paul Whiterman dont la sonorité est spéciale et très homogène, voici la composition du jazz courant : la batterie (dont j'ai dit le rôle plus haut) ; le piano, métronome chargé de la basse continue, instrument percuteur, renforçateur dans le *tutti* ou encore à « toucher » quand les traits agiles tissent les broderies ; le violon, qui joue parfois le thème (dans la nuance piano) souvent le contrechant (il tente à disparaître tout comme le banjo, uniquement réservé aux temps et contretemps en accords) ; le groupe des saxophones (un, deux, parfois trois) absent dans les premiers jazzs et auquel est dévolu, petit à petit, le rôle essentiel (chant, contrechant, broderies dans le *special chorus*, effet choral en remplacement des voix) (2) ; le groupe des cuivres (une ou deux trompettes, un trombone, parfois un tuba-basse ou même contre-basse) qui font des tenues en *piano* et exécutent le thème dans le *forte*. Les trompettes se chargent volontiers de batteries en douceur ; le trombone, du mouvement mélodique intérieur dans le *tutti*. Un chapeau recouvrant le pavillon (« effet de cor »), des sourdines de toutes espèces, enrichissent le groupe des cuivres de timbres nou-

(1) Parmi les voix « épisodiques » du jazz, il faut attacher quelque importance à la jazzoflûte (et à son petit modèle, à l'octave supérieur), sorte de sifflet dont une coulisse mue continuellement par la main, transforme les sons en roulades de rossignol. Ravel, dans la nuit lunaire de son *Enfant et les sortilèges*, en fait un charmant emploi. Signalons aussi la scie, lame d'acier excitée par un archet et dont le tremblement, dû à la main la courbant ainsi que l'intensité de cette courbure, déterminent des sons vibrants et liés par un *portamento* continu. Instrument de travail transformé, par le nègre probablement, en instrument de musique, elle possède le timbre le plus émouvant, le plus pénétrant qui soit : la voix humaine sans doute ; mais avec elle, toute la mélancolie humaine. Le flex-a-tone est une variété fort peu raffinée de la scie. Le pouce courbe une lame assez courte vibrant sous le martelage de deux petites mailloches en bois.

(2) Le saxophone, par son timbre voilé et plaintif, par la souplesse de son émission allant du *P* au *F*, convenait on ne peut mieux au jazz. Son inventeur, le dinantais Adolphe Sax, a terminé sa carrière à Paris par la faillite. Il a doté les harmonies militaires, puis le jazz, d'une voix d'une extrême richesse et que l'on s'étonne ne point trouver installée depuis longtemps à l'orchestre. Enfin, Wagner lui doit, grâce à ses saxhorns, la réalisation instrumentale de la *Tétralogie*.

veaux : gloussement, éclatement, bâillement (1), vibration mirlitonnesque qui ne prêtent pas uniquement au rire et dont les bons jazes usent avec tact. De la sorte, sept ou huit instrumentistes (surtout s'ils jouent plus d'un instrument) suffisent aux combinaisons sonores les plus variées, les plus inattendues et suggèrent aisément les mirages les plus séduisants, tour à tour graves, fantaisistes, facétieux ou nostalgiques.

S'il me faut conclure, au terme de ce chapitre, je dirai, en procédant de façon inverse, qu'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 par le choral protestant), la rythmique nègre et l'usage nègre de la batterie et des instruments.

Le jazz n'est donc plus un art nègre, mais en marge de l'art nègre, au même titre que d'autres musiques de danses sud-américaines où l'on retrouve certains caractères communs au jazz : prédominance de la batterie, rythmes accentués ou syncopés, glissandis continuels. Tels sont le *Tango argentin*, à la cadence précise et brutale (et que de soi-disant spécialistes persistent à confondre avec la *Habanera*, lascive, souple, émaillée d'indolents triolets) ; le *Fado*, la *Samba*, la *Maxixe brésilienne*, avec ses hoquets à contretemps. Mais ces genres, tout comme la musique populaire espagnole dont ils dérivent en partie, sont prisonniers de la tonalité dont ils ne peuvent élargir le cadre. Sans doute les modes majeurs et mineurs s'y opposent et les phrases s'appuient sur des degrés altérés ; mais à part l'emploi du ton de la dominante, le principe modulant est inopérant, malgré de timides tentatives. La cause réside peut-être dans la pratique traditionnelle des instruments à cordes dont la littérature ressortit forcément à ses possibilités techniques (2). Ainsi, la musique hawaïenne, qui semble s'être développée à part malgré ses réminiscences italiennes (contours mélodiques, chants en tierces), se rapprocherait davantage du jazz par ses valse et ses fox-trots, uniquement pour des raisons instrumentales, le glissando étant de règle, les modulations assez faciles (3). Musiques de caractère, certes, elles ne nous satisfont pas entièrement. Il fallait au fox-trot le jeu varié de ses chants et contrechants, la subtilité harmonique, la souplesse modulante pour devenir universel, en raison même de l'universalité de ses éléments. Ceux qui détestent

(1) — à l'aide d'une sourdine obturée et ouverte par la main du trompette. Jacques Ibert, dans la scène du Nègre de sa spirituelle *Angélique*, en fait un usage des plus heureux.

(2) Les « cordes » dont le rendement est maximum quand elles sonnent à vide, ne se prêtent pas naturellement aux modulations. C'est, sans aucun doute, un progrès dans la facture instrumentale qui a permis le triomphe du principe modulant ; les « cordes » ont dû suivre.

(3) La guitare hawaïenne se joue à l'aide de médiateurs métalliques garnissant les doigts, tandis que l'autre main déplace, après l'attaque, un sillet mobile (recouvrant quelques-unes ou la totalité des cordes) jusqu'à la position suivante. Des *glissandi* polyphones enchainent ainsi les accords.

l'art nègre peuvent donc ne pas détester le jazz. Il a évolué, s'est perfectionné, est susceptible de renouvellement : il est vivant.



La longue analyse qui précède n'a rien de séduisant. Je l'ai tentée par une vieille habitude de scientifique transfuge et aussi — personne ne l'avait fait — pour réfuter méthodiquement les assertions faites à la légère par les détracteurs (1), en montrant la multiplicité des origines du jazz, certains aspects précis de sa technique, son évolution. Mais cela nullement dans l'intention d'élever le jazz, auquel je dois de précieuses jouissances, jusqu'au rang de symphonie en le prenant « au sérieux », en lui reconnaissant des qualités de formes et de développement que l'on demande précisément aux genres dits « supérieurs ». Je sais que cette musique ne nécessite aucune analyse, aucune explication, qu'il faut l'écouter, la vivre et l'aimer. C'est pourquoi j'engage ceux qui ont pu me suivre jusqu'ici d'écouter, à défaut de vrais jazz, quelques disques particulièrement réussis. Parmi les anciens, je citerai au hasard : *Tropical Palms*, *Ukelele Lady* (qui tire son titre de la petite guitare à quatre cordes, le ukelele, et où la voix du même chanteur se prête aux plus étonnantes vocalises de... soprano), *Dinah* et d'autres encore dus au fameux groupe des « Revelers ». On sera pris immédiatement par ce côté inédit, unique, définitif, par le sens *complet* du jazz dont la leçon musicale est une leçon de style. Je suis peut-être victime de l'unité de style ou du style tout court, mais j'ai toujours détesté le coq-à-l'âne historique dans une partition. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann pensaient ainsi et surtout Wagner dont les drames si variés possèdent chacun une seule couleur, une ambiance unique (2). Les descendants actuels de ces maîtres ne s'en souviennent pas toujours. Le jazz, dont l'unité de style est exceptionnel (surtout si l'on songe à sa genèse complexe), propose et résout un problème de style.

Je ne m'attarderai guère à la leçon esthétique du jazz. Les poètes l'ont tirée avec leur intuition coutumière. René Chalupe, à propos de son influence, écrit prudemment que « le jazz est si représentatif de notre époque éprise de son propre

(1) Voici la réponse de M. René Brancour, conservateur au musée du Conservatoire de Paris, à l'enquête de *Paris-Midi* sur le jazz-band :

« Si la danse de Saint-Guy et les ébats des chimpanzés relèvent de l'art chorégraphique, le jazz-band relève de l'art musical... ni plus, ni moins. » Plus loin : « Je ne crois pas à l'existence d'une esthétique contemporaine. » Ravel, Strawinsky, Schoenberg, Falla, Bartok, Honegger, Hindemith, etc., ne professent donc aucune esthétique... à moins qu'ils ne soient point contemporains.

(2) Voici quelques équations empiriques qui condensent la sensation d'unité que me laisse l'audition des drames wagnériens : *Lohengrin* = accord de *la majeur* aux violons aigus ; *les Maîtres chanteurs* : vaste accord d'*ut majeur* aux cuivres ; *Tristan et Isolde* = longue dissonance résolue sur le dernier accord de la partition (c'est une judicieuse remarque de André George qui me permet cette dernière équation).

pittoresque, qu'il est difficile de démêler s'il influence l'esthétique générale contemporaine ou s'il est influencé par elle. Il est aisé, en tout cas, de lui découvrir des correspondances dans la peinture et dans les lettres de nos jours ».

Dans la *Revue Pleyel* de juillet dernier, Wiéner souligne le côté *utile* et essentiellement *vrai* du jazz (1).

Albert Jeanneret, ici même (juillet dernier), précise d'une plume alerte la leçon du *temps* que comporte le jazz (2).

Paul Whiteman, interviewé sur son état de santé, le déclare « bien vivant ». On peut encore tenir pour assuré que Chopin, aujourd'hui, n'écrivait plus de mazurkas ni de polonaises, mais bien des fox-trots et des blues. La leçon du jazz est une leçon de vie. Ceux qui ne comprennent pas un beau fox-trot mais le dansent, le subissent et l'aiment. Ceux qui l'aiment le dansent rarement. Seuls les réactionnaires, amoureux du passé, le détestent. Le jazz dépasse la musique, c'est un phénomène *vital*. André Cœuroy, dans le livre analysé plus haut, conclut juste et vif comme un battement de tambour : « Il est nous d'aujourd'hui ».

Arthur HOERÉE.

(1) L'article intitulé : *De la musique moderne*, traite un point de l'histoire musicale française et consacre un chapitre important -- cela va de soi -- au jazz dont Wiéner parle avec la pénétration qu'on peut deviner. Nous devons tous beaucoup à Wiéner, au Wiéner organisateur de concert, au Wiéner pianiste, qui nous ravirait une journée entière quand il dialogue des blues avec Doucet. Je voudrais l'assurer de ma reconnaissance et de mon admiration, mais qu'il me permette de ne pas le suivre quand il écrit. Certes je suis d'accord et je l'ai écrit moi-même dans une étude sur l'opérette (*Beaux-Arts*, 15 octobre 1924) : « Il n'y a pas de genres inférieurs, mais des réalisations inférieures. » Il ne me viendra cependant jamais à l'idée d'égaliser une mélodie de Schubert à une chanson de Christiné, genre à part. J'aurais compris la comparaison avec Offenbach, Messager (*Véronique* est un pur chef-d'œuvre), Irving Berlin, Gershwin ou Youmans. Plus loin, à propos du debussysme :

« Alors Stravinsky... Alors le jazz... alors les Six.

« On est sauvé : le péril impressionniste est écarté.

« Debussy seul monte au ciel : il y a pour toujours sa belle place, avec Fauré, avec les grands.

Ceci est net et nie Ravel, alors que Chabrier et Gounod sont cités. Or, nier Ravel (*le Quatuor en fa, Ma mère l'Oye, l'Heure espagnole, le Trio, la Valse* appartiennent-ils au « péril impressionniste »?) c'est nier la moitié de Couperin le Grand et un bon morceau de Mozart. Le « Bach développe l'idée, Beethoven la forme », le « clair génie » de « Gounod et Satie », le « chichi » ravelien, le « Bach et le Jazz » (en tant que profession de foi, parfait, mais non plus comme critère) voilà autant d'opinions toutes faites, de clichés sans aucune valeur, qui sentent la sacristie et dont Wiéner (et avec lui tout un groupe) est victime. Certes, Cocteau est un grand artiste et son *Coq* un beau livre. Mais la vérité est infiniment plus complexe. Pourquoi, par exemple cette réinvention de Gounod, cet oubli de Bizet, ce mépris de Saint-Saëns? Il faut aller à l'étranger pour s'apercevoir que l'auteur de la *Symphonie avec Orgue* est toujours vivant et que la miraculeuse sensibilité d'un Fauré n'est, hélas ! qu'à la portée d'une seule race. Je ne désespère pas d'assister à la réinvention de Meyerbeer et de Massenet. En attendant, s'est-on aperçu que du mélodisme sans doute trop sensuel, mais certes fluide et raffiné de celui-ci sort en partie la musique française d'aujourd'hui et que celui-là était l'un des premiers orchestrateurs de son temps?

(2) Ici encore du parti-pris : « Schuman, Wagner, Franck, nous ont légué une machine monstrueuse, disproportionnée à nos besoins ». Est-ce le romantisme que Jeanneret condamne? Mais nous y revenons ! Enfin « disproportionnés à nos besoins », les *Scènes d'enfant*, les *Amours de poète*, le *Quatuor en fa* de Schumann? Évidemment, Satie vient, une fois de plus, à la rescousse. Plus loin : « l'actuelle suprématie du violon, à l'orchestre, est dès longtemps un ferment de décadence ». Bien sûr ! Mais avant Stravinsky, Weber et surtout Wagner (prédominance des bois dans le deuxième acte de *Tristan*, des cuivres dans les *Matras chanteurs*) ont réagi. Cela ne m'empêche pas de tenir Stravinsky pour l'un des plus grands musiciens, sinon le plus grand musicien qui soit. Kœchlin a raison quand il s'indigne contre cet étroit « mépris d'hier ».