

CHRONIQUE MUSICALE

Le jazz

L'été présent continue de s'écouler dans le tapage. Les campagnes les plus reculées retentissent des clameurs impétueuses du jazz et du rag-time. Tous nos contemporains se sont mis à la mode sonore et chorégraphique qui nous vient des Etats-Unis. Les provinciaux eux-mêmes, qui en faisaient mépris hier, en usent aujourd'hui avec indiscrétion. Dans un milieu de grande tradition, à Pont-Audemer, j'ai entendu un jazz-band, venu à gros frais de Paris, résonner pendant une nuit, à l'occasion de fiançailles. Ce n'est pas seulement dans les théâtres, les dancings, les restaurants et les cafés qu'éclatent sans arrêt ces chants aigus et pressants. Voici qu'ils sont devenus aussi les musiques obligées des fêtes familiales.

Jamais plante exotique greffée n'a fleuri plus vivace, plus prolifère. Le jazz a trop influé sur la musique moderne et sur nos mœurs pour ne pas mériter d'être étudié au fond. Il a soulevé une puissance d'universalité dont les savants et les critiques doivent tenir compte. Il ouvre un jour nouveau sur la société humaine actuelle.

Soumettons-nous à l'empire des faits. Sans nous embarrasser de sévérités mal entendues, sans être portés d'autre part à renchérrir, essayons de considérer ce coin de l'histoire musicale qui reflète nos frivoles délires. Justement le docteur Stephen Chauvet vient de publier un ouvrage d'une fine analyse sur la *Musique nègre* (1). Pour marquer les points vifs de la production lyrique américaine, nous pouvons nous aider également des observations ingénieuses réunies par MM. André Cœuroy et André Schaeffner dans leur livre intitulé *Le Jazz* (2). Enfin M. Irving Schwerké, le stu-

dieux critique musical de la *Chicago Tribune*, nous offre dans sa brochure : *Le Jazz est mort. Vive le jazz!* (3) les plus suggestifs traits de signalement de l'époque mélodique et harmonique que nous vivons.

D'où vient le mot *jazz*? On a longuement discuté sur sa racine. Les uns l'attribuent à Jasbo Brown, cabaretier noir de Chicago, qui divertissait ses clients, en 1915, à jouer du trombone dans un chapeau haut de forme. D'autres veulent découvrir son origine dans le nom déformé de *Razz's band*, bizarre petit orchestre de quatre instruments à vent qu'on pouvait entendre en 1914 dans les cafés de la Nouvelle-Orléans. Selon MM. Cœuroy et Schaeffner, le terme est né de cette expression exclamative dont on se servait dans les bas-fonds de la même Nouvelle-Orléans, *Jazz them, boys!* (Allez-y, les gars!) Dans un accès d'humeur qui le ferait prendre pour un ministre travailliste, M. Irving Schwerké juge « ridicules et fantaisistes » ces étymologies. Sa vue est d'ailleurs assez exacte quand il fait simplement dériver le vocable *jazz* du verbe français *jaser*. « La première application du terme à la musique, écrit notre confrère américain, fut l'œuvre des esclaves nègres de la Louisiane et de la Caroline du sud, où le français fut pour un certain temps la langue dominante. »

Acceptons cette paronomasie, encore que, dans l'esprit du critique musical de la *Chicago Tribune*, elle ne soit pas à notre honneur. Car M. Irving Schwerké n'a pas une tendresse excessive pour le jazz-band. « La prolifération phonique du jazz moderne, dit-il, est sans conteste en rapport avec quelques aspects de la vie américaine actuelle, mais ce n'est pas là une raison suffisante pour soutenir que le jazz représente l'Amérique, pas plus qu'il n'est exact de proclamer que les grivoises chansonnettes françaises (qui sont aussi des émanations de certains aspects de la vie) représentent ou symbolisent la France. » La littérature musicale française a de quoi nous rassurer sur ces petits malheurs. Peut-on en dire autant de la littérature musicale des Etats-Unis?

En tenant dans une défaveur imméritée cette forme moderne de la musique populaire qu'est le jazz, il semble bien que M. Irving Schwerké et quelques-uns de ses compatriotes cèdent à des mouvements d'orgueil et de superstition. Ces airs américains, d'un rythme cahoté, brisé, nerveux, absurde, et pleins de stridences, de caprices et d'emportements, sont appropriés aux mœurs présentes. Ils se combinent avec le désordre et le tourbillon accéléré qui entraînent notre monde.

La dernière guerre a aboli les esthétiques

(3) *Le Jazz et « David », roi*, par Irving Schwerké, Paris, les Presses modernes.

autant que les éthiques du passé. Nous avons été obligés de revenir au début des arts et des civilisations. D'autre part, la rapidité des communications entre peuples a singulièrement étendu la clientèle des industriels de cette matière internationale qu'est par essence la musique. Il s'agit de satisfaire aux besoins sentimentaux d'un public immense et forcément inculte. Le jazz, avec sa mélodie élémentaire, son contrepoint follement improvisé et sa basse naïvement continue, devait convenir à merveille à cette période aigre et recommençante de l'humanité.

Ne nous méfions pas trop du goût de notre siècle. Goethe a dit que nos grandes œuvres ont, à l'origine, été des œuvres de circonstance. Chaque époque a son mouvement selon lequel les hommes agissent, chantent et dansent. Les rythmes particuliers aux rondes, aux bourrées, aux pavanes, aux chaconnes, aux gaillardes, aux menuets, aux gavottes, aux valse, aux polkas, aux gigue, aux quadrilles pourraient servir à caractériser, chacun pour leur part, l'espèce humaine dans un moment donné. Rappelez-vous avec quelle indignation ont été accueillis autrefois la sarabande espagnole, le menuet, et, hier encore, la valse lente. Pourtant, d'illustres compositeurs classiques avaient enfoncé leurs plus pures inspirations dans ces formules lyriques. Le fait se reproduit aujourd'hui. André Messager, MM. Gabriel Pierné, Maurice Ravel, Stravinsky, Prokofieff, Albert Roussel se sont empressés d'utiliser les recettes piquantes du jazz en des pages d'aimable mémoire. Un compositeur américain de musique légère, M. Gershwin, a été jusqu'à écrire une *Blues symphonie*, et un artiste hollandais, M. Pijper, a fait exécuter cette saison à l'Orchestre symphonique de Paris une *3^e Symphonie*, où il s'est attaché d'une grande ardeur à nous convaincre de la valeur des procédés hardis et pittoresques du *negro spiritual*. Ces musiques, dont l'expression bornée, tapageuse et barbare choquait les âmes délicates, évoluent peu à peu vers une forme supérieure. D'aucuns songent déjà à en tirer de grandes lumières pour la musique nationale américaine.

On ne saurait assigner de date précise à l'introduction du jazz en Amérique. M. Irving Schwerké prétend qu'il y a deux cent cinquante ans les esclaves nègres des plantations françaises de la Louisiane et de la Caroline du sud *jasaient* sur des instruments primitifs « taillés dans des roseaux, des gourdes, des bois durs et des os ». Depuis, les musiciens noirs des Etats-Unis ont appris à se servir de banjos, de clarinettes, de violons, de cuivres bouchés, de saxophones et de la batterie. Un jazz-band, composé d'une vingtaine d'exécutants dont les plus âgés avaient à peine treize

ans, a fait, paraît-il, une longue tournée de concerts en Europe, il y a une quarantaine d'années. Cet orchestre d'enfants noirs n'avait aucune préparation technique. Les petits ménestrels de la Caroline du sud n'étaient guidés que par leurs merveilleux dons de nature. Ils inventaient sur-le-champ leurs parties respectives sur un thème mélodique créé de verve. L'effet de ces morceaux de franche inspiration était, dit-on, irrésistible. La reine Victoria, qui voulait absolument entendre les trouvères puérils, se laissa persuader elle-même de leurs mérites pétulants. A Charleston, à la fin de 1925, ce jazz-band de gamins ingénieux et exaltés subsistait encore, avec un personnel nouvellement recruté. Il donnait des séances dans la rue au profit d'orphelins pauvres.

De nombreux jazz-bands d'un système encore barbare se rencontraient dans les provinces méridionales des Etats-Unis après la guerre de Sécession. Dans leurs aspects actuels, ils n'apparurent pour la première fois à New-York qu'à la fin de 1914. Banjos, violons, clarinettes, cornets à pistons, trombones, pianos et batterie entraient dans leur composition. Les instruments, d'une fabrication simpliste, d'une ébauche grossière en étaient déjà bannis. Mais les exécutants noirs de ces troupes étaient demeurés, comme leurs ancêtres esclaves, des improvisateurs d'un sens musical curieusement vif, souple et étendu. Car le jazz est avant tout affaire d'improvisation. Il y avait autrefois une *commedia dell'arte*, où, sur un canevas convenu, les acteurs inventaient leurs répliques pendant les représentations. On peut dire que le jazz est aujourd'hui une *musica dell'arte*.

« Chaque instrument, dit M. Darius Milhaud, suit sa ligne mélodique propre et improvisé en suivant la trame harmonique qui soutient le morceau exécuté. » Qu'ils chantent, dansent ou jouent d'un ou de plusieurs instruments, les artistes noirs d'un *band* se détachent de l'ensemble pour nous faire admirer, en solistes, le contrepoint spontané de leur fantaisie personnelle. Ainsi, d'un groupe de gymnastes également entraînés, les athlètes s'avancent un par un pour nous donner à applaudir les tours particuliers dont ils sont fiers. Le jazz qui, dans son expression première, n'est que diversion piquante, divination convulsive, ne souffre pas d'être figé par écrit. C'est une mélodie libre et naturelle comme le bruissement du feuillage, le murmure de la source et le chant de l'oiseau.

Par contre, le *rag-time* — chant coupé de syncopes, superposé sur un accompagnement monotone et rudimentaire — peut être chiffré. Le premier *rag-time* dont le public new-yorkais se soit engoué vers 1912 est *The Georgia Camp Meeting*, de M. Kerry Mills. L'histoire

qu'on conte à ce sujet est assez plaisante. M. Mills exerçait à New-York la profession de maître de musique. Ses élèves se faisant de plus en plus rares, il allait tomber dans une profonde misère quand il eut l'idée d'écrire et de faire éditer *The Georgia Camp Meeting*. Cette page d'un compositeur inconnu ne tenta pas d'abord les acheteurs. Il s'agissait d'en propager le mérite par la publicité. Dans sa disgrâce, M. Kerry Mills réunit ses derniers dollars pour s'habiller de neuf. Richement accoutré, il entra dans chaque magasin de musique de New-York et se présenta comme l'auteur de *Georgia Camp Meeting*. On lui demandait naturellement si son œuvre se vendait. Il répondait invariablement : « *The Georgia Camp Meeting* obtient un succès fou. Il est impossible à mon éditeur de fournir tous les exemplaires qu'on lui commande. Si vous en désirez quelques-uns, il faut vous y prendre d'avance... » Tous les marchands de musique, emportés d'une émulation subite, se firent livrer des stocks de *Georgia Camp Meeting*. Pour les écouler, ils vantèrent à qui mieux mieux l'entraînante composition qui fut répandue partout à profusion. Le calcul de l'ingénieux musicien-commerçant était juste. Son stratagème réussit au delà de tout espoir. Grâce à ce seul et court ouvrage, M. Kerry Mills fut comblé de tous les dons de la fortune. Pourquoi faut-il que nos compositeurs qui vont bonnement leur chemin ne soient pas animés par une complaisance aussi diligente envers eux-mêmes!

Il nous reste à parler des *blues*, c'est-à-dire des « bleus ». « Le « bleu », écrit M. Irving Schwerké, est une harmonie piquante qui s'ajoute à la syncope, et non pas un rythme de fox-trot, comme on le croit généralement. Il marque dans la musique populaire l'avènement d'accords excentriques et ambigus, d'altérations abusives, de cadences trompeuses et de modulations désordonnées. » Selon Mme Marion Bauer, le *bleu* vient d'un mot d'argot qui désigne la mélancolie, le « cafard » dont sont rongés les Américains entre leurs heures de travail frénétique. Par amertume, ils s'insurgent contre la tonalité, la mesure et tout le système harmonique en honneur dans le vieux continent. *The Magic Melody*, de M. Jérôme Kern, qui parut en 1915, fut le premier air où l'on observa ces dissonances agressives, mêlées aux syncopes. M. Jérôme Kern n'eut pas besoin d'aussi solides précautions que M. Kerry Mills pour imposer ce produit de sa fabrication. La foule dont il contentait le désir profond fut conquise avec promptitude à son parti de divergence et de complication.

Le Casino de Paris nous initia dès 1918 aux turbulences et aux enivrements du jazz. Les « Billy Arnolds » nous en donnèrent de nou-

velles lumières en 1921. Alors la mode s'empara avec indiscrétion. De tous côtés, théâtres, orchestres grands et petits, phonographes et appareils de T. S. F. nous instruisirent de cette branche populaire de la musique américaine. Mais on nous reprochait de n'en pas tenir les mouvements dans leur pureté. Aucun orchestre d'Europe, affirme M. Irving Schwerké, ne fait de véritable musique de jazz. Pourtant, aux représentations de la *Revue nègre* au théâtre des Champs-Élysées, aux séances données par M. Jack Hylton et par M. Paul Withemann, aux exhibitions des *Black Birds*, nous avons pu être pleinement informés de la nature authentique du jazz. Il ne s'agit, pour les artistes noirs, que d'embellir d'un contrepoint instantané un thème mélodique vulgaire et ressassé à l'extrême. M. Schwerké prétend que le jazz est « le dérivé de certains courants de la vie américaine, de l'orientalisme hébraïque, du rythme et de l'harmonie nègres ». MM. Cœuroy et Schaeffner considèrent, eux, que « la double superposition du choral protestant et d'instrumentation moderne a permis à l'orchestre primitif des nègres d'Afrique de réparaître de nos jours sous le masque plus civilisé, quoique tout aussi brutal, du jazz ». Ainsi les Américains n'ont fait qu'adapter avec maladresse certaines formes vénérables ou actuelles de notre musique.

L'intuition musicale des joueurs de jazz a, il est vrai, quelque chose de fantastique. A côté de leurs saisissantes trouvailles rythmiques, harmoniques et contrapontiques, on peut remarquer qu'ils sacrifient constamment à l'effet et abusent d'artifices d'une trivialité choquante. Ils babillent, chantonnet ou criaillent comme des enfants fantasques et ignorants. De notre syntaxe musicale ils se font un jargon haletant, nasillard ou strident. Faut-il les prendre musicalement au sérieux?

Il est humiliant pour nos musiciens de songer qu'aujourd'hui toute la musique de danse, en Europe, est composée de fox-trots, de steps et de valse importés d'Amérique, avec quelques tangos venus d'Argentine. Neuf sur dix de nos opérètes nouvelles sont également empruntées aux Etats-Unis. Notre société névrosée, tourmentée, irréfléchie, est atteinte d'américanisme et de négromanie. Nous habitons d'harmonieux palais vétustes. La jeunesse moderne ne veut plus vivre que dans des cabanes ou des bungalows. Nous avons la passion du dépaysement, de l'évasion, de l'abaissement. Quand la raison nous fera revenir, dans une époque plus mûre, des frivolités qui nous occupent, nous retournerons sans chagrin à la musique des civilisés.

(1) *Musique nègre*, par Stephen Chauvet, Paris, Société d'éditeurs géographiques, maritimes et coloniales.

(2) *Le Jazz*, par André Cœuroy et André Schaeffner, Paris, éditions Claude Aveline.