



**Le Jazz est mort !**

**Vive le Jazz !**

Le Jazz a pris dans la vie musicale actuelle une importance, sans doute éphémère mais incontestable, dont les musicographes de l'avenir s'autoriseront peut-être pour appeler l'époque où nous vivons l'« ère du jazz ». Mais qu'est-ce que le Jazz ? M. Irving Schwerké, critique musical au Chicago Tribune, représentant général pour l'Europe du Musical Digest, collaborateur de a nombreuses revues américaines et autres, a bien voulu répondre à notre question. Nos lecteurs trouveront dans ses articles un historique complet de cette forme musicale et d'utiles aperçus sur la campagne américaine qui a motivé notre enquête intitulée « La Musique immorale ? » [N. D. L. R.]

\* \* \*

Il n'y a pas au monde de spectacle musical aussi triste qu'un orchestre européen qui s'efforce à jouer du jazz. Il n'y a rien non plus d'aussi triste que de l'entendre.

Le jazz a fort étonné l'Europe. Il a fasciné le hoi-polloi et intéressé les intellectuels, mais c'est sans doute ce mot magique qui a charmé l'Europe, car depuis qu'on s'occupe de la musique du jazz, peu d'Européens en ont entendu, et l'ignorance de sa vraie nature est générale. L'Europe est pleine d'orchestres pour lesquels jazz signifie tam-tam, mais il n'y en a aucun, sauf quelques ensembles américains, qui fasse de la musique de jazz. Les critiques musicaux dont le rôle consiste à éclairer le public, sont pour la plupart meilleurs écrivains que bons observateurs ; par suite, les journaux et revues ont donné quantité d'informations verbeuses sur le jazz, mais, en somme, rien n'a été mis au point. L'Américain « moyen », il faut en convenir, ne pourrait pas mieux définir le jazz que l'Européen « moyen », mais l'Américain a toutefois l'avantage de pouvoir entendre de vrai jazz, et de savoir le reconnaître. Les Européens semblent s'enorgueillir de la croyance que le jazz est une occasion de vacarme, que son but est de faire un bruit infernal et de rendre ridicules ceux qui en jouent.

Actuellement encore, en Amérique comme en Europe, on n'exprime pas véritablement ce qu'on pense quand on parle du jazz. Neuf fois sur dix, on emploie le mot jazz pour *ragtime*. Ceci conduit à une confusion et il est grand temps de mettre les choses au point.

D toutes les manifestations musicales, le jazz est l'une des plus rares. Tel qu'il est aujourd'hui, le jazz se présente comme le dérivé de certains courants de la vie américaine, de l'orientalisme hébraïque, du rythme et de l'harmonie nègre. L'un de ces éléments est traditionnel, et sa nature même en a presque interdit l'imitation aux Européens. Dans leur ignorance du sujet (et nous parlons aussi des Américains), ils ont pris certains moyens excentriques d'expression pour l'expression même (1). Une batterie de cuisine, des casseroles, des instruments qui gémissent, hurlent... tout cela n'est pas du jazz. Ce n'est que du bruit. L'Europe apparemment aime le bruit, elle tolère de la part de ces soi-disant jazz beaucoup plus de « chahut » que l'Amérique.

Les mélodies du jazz et le jazz instrumental sont si intimement liés que c'est un problème de savoir où commencent les unes et où finit l'autre. D'où la conclusion de quelques théoriciens : le jazz moderne est l'ultime développement des types de chants populaires particuliers à l'Amérique.

L'histoire du chant américain se divise naturellement en quatre périodes (2). Dans la première, la période coloniale, les compositeurs américains indigènes commencèrent à donner une forme lyrique à leur inspiration, et beaucoup de chants agréables virent le jour en Amérique ; mais, à la fin de 1790 ce groupe de compositeurs disparut et l'on n'entendit plus leurs œuvres jusqu'au moment où de récentes recherches sur les origines de la musique américaine les remirent en lumière (3). La deuxième période s'étendit des environs de 1850 à la fin

(1) Dans « Conferencia », (Paris, 15 août 1924), on tente de mettre en relation le charivari et le jazz ; un tableau de tambours, de cymbales, de tambourins, etc., est étiqueté « Orchestre de Jazz-Band ».

(2) « Song Writing and Song Making » par Lucien G. Chaffin, New-York. Cet auteur fixe au chant américain 3 périodes ; mais, pour être complet, il semble que la période coloniale devrait être au moins mentionnée.

(3) Voir « Le premier compositeur américain », « Les pionniers des compositeurs américains », publiés par Arthur P. Schmidt Co., Boston, sur la direction de Harold Vincent Milligan.

du siècle. Les conditions en furent favorables. Le peuple alors ne demandait pas un chant nouveau toutes les cinq minutes, et les éditeurs ne connaissaient pas encore ce passe-temps lucratif qu'est l'exploitation des nouveautés. La troisième période ne fut pas aussi tranquille. Ses caractères se firent sentir nettement, pour la première fois, aux environs de 1910; et en 1912, le pays tout entier était envahi par une étrange musique populaire. Les éducateurs, les membres du clergé et d'autres, signalèrent les mélodies de cette période comme étant tout à fait compromettantes. A la déclaration de la Grande Guerre, la production mélodique devint incroyablement abondante et vulgaire, ce qui fut l'occasion pour les autorités qui se prétendaient bien informées, d'assurer que la musique populaire américaine était pour la jeunesse du continent un ferment d'immoralité. Les avertissements, cependant, demeurèrent sans effet, et les mélodies furent produites avec une rapidité sans cesse croissante. Après la guerre, la vogue diminua jusqu'au moment où commença, en 1921, la quatrième et présente période durant laquelle la musique populaire américaine (il est plaisant de le rappeler) s'efforce d'atteindre à un niveau plus élevé.

La musique classique a utilisé très souvent des danses comme la Sarabande, la Valse et le Menuet, pour n'en citer que quelques-unes, dont, en leur temps, les formes génériques ont été critiquées au nom de la décence, comme le jazz est critiqué aujourd'hui. La Sarabande, danse d'origine espagnole, fut considérée comme l'une des plus immorales. Le Menuet, généralement admiré pour sa simplicité artistique et son raffinement, devint un paravent commode cachant les liaisons amoureuses et les intrigues. Et quand la vieille valse fit pour la première fois son apparition, des milliers de braves gens demeurèrent convaincus que ceux qui la dansaient, se vouaient à la damnation éternelle. Des mélodies et des danses « perverses » furent en vogue bien des siècles avant que notre jazz entrât en scène. Il est à peine possible que la danse du jazz, de ces dix dernières années, soit aussi pernicieuse que pouvaient l'être les danses auxquelles on se livrait après la révolution française, sous une lumière fantastique, dans les églises et les cimetières. Il y a toujours eu des danses immorales, et il est un fait curieux que l'on rencontre toujours des gens pour condamner une forme musicale parce que quelques personnes lui ont donné une interprétation vile et sensuelle.

\* \*

Le premier élément et le plus essentiel du jazz est cette sorte de syncope connue sous le nom de *ragtime*. Larousse définit ainsi la syncope : « note émise sur un temps faible, continuée sur un temps fort ». Gerhakens, dans sa *Notation et Terminologie Musicales*, écrit qu'elle est « l'interruption provisoire d'une série normale d'accents ». Funk et Wagnals, dans leur *Dictionnaire*, indiquent qu'elle « commence sur la partie non accentuée de la mesure pour se terminer sur la partie accentuée ». *Le Dictionnaire de la Musique* d'Elson entre dans des détails et donne l'interprétation suivante : « Une division inégale du temps ou des notes ; un accent irrégulier ; réunion de la dernière note d'une mesure à la première note de la suivante ; note accentuée arrivant dans la partie non accentuée de la mesure ; la syncope est un accent artificiel, une interruption de la pulsation normale de la musique ; elle peut être produite en donnant un accent là où l'on ne l'attend pas, en supprimant l'accent là où on l'attend, ou en combinant les deux méthodes. Le rythme normal doit être repris après la syncope, ans quoi l'oreille recevra l'accent artificiel comme s'il était normal, et l'effet de la syncope est perdu. Les syncopes dans les accompagnements doivent être fortes pour être appréciables. »

D'autre part, le *ragtime* lui-même a été défini : « une mélodie fortement syncopée, superposée sur un accompagnement rigoureusement régulier, » avec l'observation complémentaire que c'est la combinaison de ces deux rythmes qui donne au *ragtime* son caractère (4).

Le mot syncope vient d'un terme médical dont la signification pathologique est « évanouissement », « battement excessif du cœur », ou encore, « perte momentanée de la sensibilité et du mouvement », etc... La musique syncopée produit l'excitation du système nerveux, le malaise de l'esprit et l'abandon moral. On conclut de ces définitions que le *ragtime* est une musique « pervertie et malhonnête », « musique pour morphinomanes », « apothéose de l'anormal », etc...

Le terme musical : « *ragtime* » n'est pas une invention récente. Il a paru, il y a des années, dans un bal du sud où l'un des nègres demandait à l'orchestre de répéter un certain morceau. A la demande : « Quel morceau ? », le nègre répliqua : « Celui qui avait une allure *ragged* (déchirée), une sorte de *ragtime* ». Cette expression était si juste que, bien des années après en avoir oublié l'auteur, les exécutants continuaient à appeler le morceau « *ragtime* ».

Le *ragtime* dépend tout d'abord du rythme, et, en second lieu, de la mélodie et de

(4) Lavignac, « Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire », vol. Russie etc., p. 3.327.

l'harmonie. Ces effets rythmiques essentiels, peuvent donc être produits sans l'aide d'instruments de musique ni de voix (5). Le moyen qui consiste à créer, par la syncope, une pulsation enfiévrée est aussi vieux que la musique elle-même. Tous les compositeurs de toutes les époques en ont usé. Le compositeur de génie et le compositeur de ragtime diffèrent cependant en ce que l'un sait jusqu'où il faut aller et quand il convient de s'arrêter, tandis que l'autre ne sait qu'exploiter un rythme et un seul, depuis le commencement d'un morceau jusqu'à la fin. Dans la composition, la syncope et le tempo rubato sont régis par la même loi : après une syncope et après un tempo rubato, il doit toujours y avoir un retour au rythme normal (6). Dans le ragtime ce procédé ne joue pas et ce qui n'est pas naturel le devient.

Le mérite d'avoir lancé le premier morceau de ragtime sur le marché musical revient à M. Kerry Mills. D'après l'histoire, M. Kerry Mills de New-York, était un professeur de musique aux prises avec des difficultés financières parce qu'il n'avait guère d'élèves. Mais, comme il n'était pas dépourvu d'esprit, voyant qu'il ne pouvait subvenir à ses besoins en enseignant la musique, il décida d'y arriver en publiant. Il se mit au travail, composa et fit paraître « The Georgia Camp Meeting ». Malgré les qualités inhérentes à l'œuvre, elle ne se vendit pas. Son auteur eut alors recours à un subterfuge et força le succès. Avec les quelques dollars qui lui restaient, il se fit vêtir aussi élégamment que possible, et rendit visite à tous les marchands de musique de New-York. Quand ils s'enquéraient de l'état de ses affaires, comme chacun d'eux, par civilité, était contraint de le faire, il répondait que les demandes pour le « Georgia Camp Meeting » étaient sans précédent et qu'il lui était impossible d'obtenir assez rapidement des exemplaires imprimés. Avec une ardeur sans pareille, les marchands de musique poussaient l'œuvre, commandaient un grand nombre d'exemplaires et faisaient tout ce qui était en leur pouvoir pour déterminer le succès. Le résultat de leurs efforts passa les espérances de M. Mills. « The Georgia Camp Meeting » acquit une immense popularité, M. Mills gagna beaucoup d'argent et le règne du ragtime commença. Grâce à la propagande des musiciens des salles de danse du nord aussi bien que du sud, toute la musique syncopée fut alors baptisée ragtime, et la première publication à laquelle on appliqua officiellement ce nom fut « The Georgia Camp Meeting ». La folie du ragtime lancée par M. Mills atteignit son apogée aux environs de 1912, et les raisons de sa formidable popularité, comme on vient de le voir, étaient à la fois physiologiques et psychologiques.

(A suivre.)

Irving SCHWERKÉ.

(5) Les visiteurs des Etats du Sud doivent se rappeler les fascinantes syncopes que les « darky shoe-shines » jouent sur les bottines de leurs clients, en manipulant d'une certaine façon la peau à relier ; c'est du ragtime. Les du vieux visiteurs Sud savent aussi ce que les nègres peuvent faire avec une paire de baguettes de tambour, des « os », et leurs talons.

(6) Voir Beethoven, « Symphonie héroïque », op. 55, 4<sup>e</sup> mouvement, pages 213-214, etc., de l'édition de poche Eulenburg ; « Reflets dans l'eau » de Debussy (Edition Durand) page 4, *En animant, Au mouvement* ; dernier mouvement du « Concerto italien » de J.-S. Bach ; l'« Adagio » de la 17<sup>e</sup> Sonate pour piano de Ph.-E. Bach. Des illustrations semblables existent à l'infini.

### EN LISANT...

**M. Maurice Boucher** (L'Avenir, 9 mars) : « Le vieux Bach est le plus actuel de tous les anciens. Il est aussi le seul que tous les partis de la politique musicale accepteraient pour président du conseil. Il plaît aux « consonants » parce qu'il est tout équilibré et harmonie ; les « dissonants » se flattent de voir en lui leur grand ancêtre, et ils n'ont certes pas tort, car il a su glisser dans son écriture, grâce aux notes de passage, des hardiesses étonnantes dont on admirait autrefois qu'elles fussent si douces et que l'on vante aujourd'hui pour leur goût amer. Enfin les « polytonaux », qu'on me pardonne le terme, déclarent avec preuves à l'appui, que son incroyable richesse de mélodies entrelacées l'a contraint plus d'une fois à trahir cette tonalité dont il fut pourtant un des plus illustres serveurs. »

**M. Vincent d'Indy** (Tablettes de la Schola, février 1926) écrit un bref article sur la Genèse de la IX<sup>e</sup> Symphonie. Il fixe les étapes de ce long travail « qui pré-

céda l'élection définitive de l'admirable thème du mutuel amour, thème par lequel Beethoven voulut clore sa dernière symphonie et divulguer ainsi la signification de l'œuvre ». Voici, au cours de 27 années, « les matériaux qui contribuèrent à édifier l'hymne sublime à la Charité » : une mélodie (1795) « Soupir d'un homme qui n'est pas aimé » ; où l'on trouve « une esquisse primitive de l'Ode de la Joie », Fantaisie pour piano, orchestre et chœurs op. 80 (1808), « composition assez étrange qui n'est évidemment pas l'une des meilleures productions de Beethoven mais qui reste curieuse par l'analogie de sa structure avec celle du finale de la IX<sup>e</sup> ».

Le « lied » de 1795 ne vise que l'amour d'un être pour un autre être ; dans la Fantaisie, op. 80, c'est l'union des esprits dans le culte de l'Art, qui est traité, tandis que la IX<sup>e</sup> Symphonie chante la fraternelle Charité entre tous les humains confiants en la protection du « tendre père qui règne là-haut, au-dessus des étoiles ».