



L'Influence du « Jazz-Band »

Pour le « rat des champs » le paysage n'a pas la même valeur que pour « le rat de ville ». Il en va de même pour le « jazz » en Amérique : on danse, on s'amuse, on l'entend partout sans s'apercevoir qu'il est devenu *une* langue nationale, même s'il n'est pas *la* langue nationale de chez nous. On dit toujours que nous n'avons pas de musique populaire, mais n'assistons-nous pas à la naissance même d'une musique populaire ? (Seulement ce n'est peut-être pas un enfant légitime !) L'Amérique est un amalgame de tous les peuples, mais l'américanisme, facteur psychologique, plus puissant que l'hérédité, est un microbe dont on ne peut éviter l'inoculation. Le « jazz » est la seule musique du nouveau monde qu'on connaisse en Europe ; bien qu'on commence à y entendre, de temps en temps, la musique « cultivée », on répète, et non sans raison qu'il n'y a pas de musique proprement américaine en dehors du « jazz ». Je ne veux pas dire que nous n'ayons pas des compositeurs très sérieux, très doués, très sincères, qui ont même beaucoup influé sur la vie musicale, mais les véritables influences ont été des influences forcément étrangères : françaises, allemandes, russes, anglaises, italiennes, espagnoles, etc., et, malgré tout l'américanisme, nous nous sommes mis aux pieds des maîtres européens.

Nous disons nous-mêmes que nous n'avons pas de Walt Whitman en musique. Walt Whitman porte le surnom de « Poète de la Démocratie » et il a développé un style et une philosophie de la vie, proprement américains.

Il était en avance sur son temps, et pendant des années, ses livres n'eurent pas accès dans les bibliothèques publiques ; on le regardait comme un hérétique, immoral et dangereux : aujourd'hui il est le premier poète du passé et nous cherchons des musiciens qui pourraient donner à la musique un cachet américain, comme il l'a donné à la poésie et la pensée philosophique.

Le « jazz » d'aujourd'hui était hier « ragtime », avant-hier « cake-walk » et « coon songs » (chansons nègres) — et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom. Le mot « jazz » est d'usage récent, tandis que le mot « ragtime » s'emploie depuis plus de vingt ans. Aujourd'hui les deux mots sont synonymes, quoique, à vrai dire, « jazz » désigne plutôt une méthode d'orchestration, tandis que « ragtime » désigne un rythme syncopé irrésistible. Le « jazz » apparaît comme une mise en œuvre des éléments mélodiques et rythmiques décelés par le « ragtime » ; car dans le « jazz » non seulement le rythme est syncopé, mais les harmonies présentent des anticipations ou des retards en syncopes : de là de bizarres effets d'harmonie propres à satisfaire les oreilles les plus modernes...

Un autre terme encore plus récent — il est apparu il y a deux ou trois ans — est celui de « blues », mot d'argot qui désigne un état d'âme confinant à la mélancolie, ce « cafard » qui naît du sentiment du vide de l'existence au milieu même de la trépidante vie contemporaine de New-York : et le mot n'aurait pas atteint à la popularité qu'il connaît aujourd'hui s'il n'avait répondu à une réalité psychologique : ce n'est pas sans raison que les compositeurs américains orientent leurs recherches et s'efforcent de développer leur art en ce sens : les années qui viennent nous montreront que cette voie n'est pas une impasse, et qu'elle conduit au but souhaité par tous les musiciens d'Amérique : une véritable expression musicale américaine.

Le père du « jazz » est Irving Berlin, qui a écrit l'*Alexanders Ragtime Band* ; c'était un cake-walk, mais on y trouve toutes les qualités du « jazz ». Depuis lors, il a écrit une énorme quantité de musique populaire : il est très travailleur — et très riche. Bien qu'il ne soit ni nègre ni même Américain de naissance il a le génie du « jazz » : trop peu familier avec la musique pour transcrire ce qu'il compose (il joue du piano avec un doigt),

il entend néanmoins tous les effets qu'il cherche, — et qu'il trouve avec une extraordinaire facilité.

Le « jazz band » est un orchestre composé d'instruments qui peuvent « glisser » d'un ton à un autre, comme les instruments à cordes et les trombones. Or, quand il s'agit d'exécuter ces glissandos, d'assourdir les cuivres, d'utiliser les saxophones et les clarinettes dans leurs registres extrêmes, de tirer des instruments à percussion des effets originaux (comme un autre chœur d'instruments ajouté à l'orchestre) et de donner une impression sauvage et primitive, personne mieux que les nègres ne peut réaliser ces conditions dont il est impossible d'indiquer les modes sur le papier. Il y a beaucoup de joueurs de « ragtime » et de « jazz » en Amérique qui sont incapables de déchiffrer une note de musique : ils jouent d'après l'oreille et ils improvisent, en jouant, avec une complexité de rythmes et de syncopes pour lesquelles il n'existe pas de notation exacte. Et voici encore une chose très intéressante à noter : le « jazz » est la première musique d'Occident qui emploie le *quart de ton*. Y a-t-il là évolution des sons harmoniques ou un retour aux sons naturels ?

Je ne sais si le « jazz drum » et les « traps » existent en Europe, mais ils sont aussi nécessaires au « jazz band » que les autres instruments eux-mêmes. C'est une espèce de batterie ainsi disposée qu'elle peut être jouée avec le pied ; le temps principal se bat sur un grand tambour et sur les cymbales, les mains restant libres pour jouer, en syncopes, sur de petits tambours. Il n'y a personne, dans la profession de joueur de jazz, qui ait plus de travail que le préposé aux « traps » !

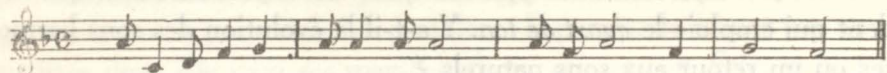
La lignée de la musique nègre est double : la musique de « jazz band », vocale et instrumentale, qui est une musique séculaire, et le chant religieux, dit « spiritual ». Depuis quelques années déjà on trouve des arrangements de ces « spirituals » dans les programmes de récitals de chant, même les plus sérieux, parce que c'est dans les « spirituals » qu'on trouve l'essence véritable du folklore. Il existe une quantité de ces mélodies qui ont bien conservé leur caractère primitif. Les paroles de ces chants religieux sont quelquefois très bizarres, très naïves, absolument élémentaires. Les nègres chantent en travaillant, et comme ils sont (ou plutôt comme ils étaient)

des êtres très simples, superstitieux et croyants, la religion a joué un rôle fort important dans leur vie quotidienne ; et pendant leurs travaux ils improvisaient souvent des chansons, mélodie et paroles tout ensemble. On retrouve la syncope dans ces chansons comme dans le « jazz », mais avec une douceur et une sincérité qui n'existe pas souvent dans la musique de danse. Par exemple, voici quelques mesures d'une mélodie bien connue — *Deep River* — (c'est-à-dire le fleuve profond, le Jourdain) :



On y voit non seulement le rythme caractéristique, mais aussi l'emploi de la gamme pentatonique ; le septième degré dans la seconde mesure est, sans doute, une addition assez moderne.

Voici encore un « spiritual » d'un caractère beaucoup plus vif ; on y retrouve l'effet de la syncope ; le septième degré est évité :



No - bo - dy knows the trou-ble I've seen No - bo - dy but Je - sus!

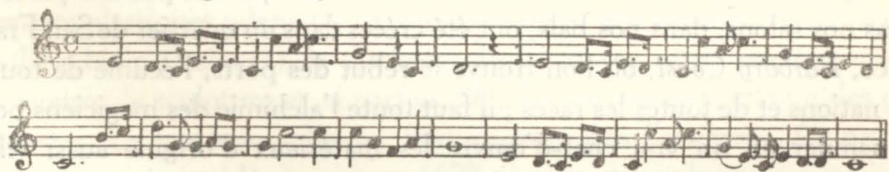
Dans la musique nègre on se sert beaucoup d'une septième inférieure qui produit un effet très caractéristique, et c'est encore une indication de l'origine élémentaire de cette musique.

Nos compositeurs se sont très souvent servis du « spiritual », non seulement dans les transcriptions, mais aussi dans les grandes compositions pour orchestre. John Powell, Virginien de naissance, a écrit une *Rhapsodie Nègre*, qui est une des meilleures compositions américaines, et c'est une musique qui ne pouvait être écrite que par un Américain. Il m'a montré la partition d'une œuvre nouvelle avec un thème du genre « folk song » nègre : septième inférieure, rythme syncopé, et sentiment de tendresse extraordinaire. Il m'a dit l'avoir entendu chanter par la vieille « negro mammy » (une domestique de la famille) en Virginie. Et quand il a dit à la vieille : « Je veux cette mélodie, Mammy, il faut me la donner », elle répondit : « Non, non, Marse John, allez vous-en, vous ne pouvez pas l'avoir, je suis en conversation avec mon Jésus ! »

Harold Morris, jeune compositeur très sérieux et très doué, natif du Texas, se sert toujours, et, j'ose le dire, inconsciemment, des syncopes qui montrent combien sa jeunesse subit cette influence, notamment dans sa musique de chambre. Edward Burlingame Hill a écrit une *Etude de Jazz* pour deux pianos, — composition très bien construite et fort adroite, dont l'effet est vraiment musical, sans vulgarité aucune. Il existe également pour piano un morceau très caractéristique, souvent joué dans les récitals : c'est la *Juba Dance* de Nathaniel Dett, qui est lui-même nègre et professeur de musique dans un grand collège nègre. H. T. Burleigh, chanteur (également nègre) dans une de nos plus grandes églises épiscopales de New-York, nous a donné une quantité d'arrangements de « spirituals » qui ont beaucoup de valeur musicale (1).

Louis Gruenberg, qui est au premier rang des compositeurs américains, a fait récemment des expériences sur les possibilités du jazz considéré, indépendamment de l'idée de danse, comme un facteur psychologique dans des compositions sérieuses avec l'emploi des acquisitions les plus récentes de l'orchestre.

La Guerre de Sécession a été l'instigatrice d'une quantité de chansons populaires sur les nègres. Stephen Foster nous a légué plusieurs très belles mélodies qui sont devenues de véritables « folk songs » que nous aimons et chantons comme vous aimez et chantez en France *Au clair de la Lune*, ou *Il était une Bergère* ; par exemple *Old Folks at Home*, plus connu par son premier vers : *Way down upon the Suwanee River*.



Il est très intéressant de noter l'impression que la musique nègre fait aux étrangers. Il y a déjà longtemps, Dvorak, ayant visité l'Amérique, a composé sa *Symphonie du Nouveau Monde* et un Quatuor à cordes, dans

(1) Henry S. Gilbert a composé un ballet, *Place Congo* (joué à l'Opéra Metropolitain à New-York,) qui représente une danse assez sauvage et pleine de caractère. Gilbert s'intéresse beaucoup à la musique des Indiens américains, mais c'est là une autre source de la musique américaine.

lesquels il a utilisé des thèmes nègres. Debussy dans *Golliwogg's Cake Walk*, et plus spécialement dans *Minstrels* et *Gen. Lavine, Excentrique*, s'est servi du rythme des chansons nègres et a fait revivre les caractères, déjà anciens, de ce que l'on appelait jadis *Minstrel Show* (spectacle où de vrais nègres (à moins que ce ne fussent des blancs noircis) débitaient des chansons populaires et des histoires comiques assez peu convenables). En Angleterre, Cyril Scott a écrit un *Chant Nègre*, qu'on joue beaucoup, où il n'a pas essayé d'imiter le rythme du « ragtime » ; mais il évite le quatrième et le septième degré de la gamme ; de là peut-être son titre.

Mais ce sont surtout les compositeurs européens d'aujourd'hui qui se jettent sur le « jazz » comme chiens affamés sur un os : Stravinsky, Milhaud, Casella, Jean Wiéner dans sa *Sonate Syncopée* ; et les résultats sont assez intéressants. Il est évident que la période de l'impressionnisme est passée, et que nous sommes sous le signe d'un réalisme qui reflète la civilisation contemporaine. Le rythme est une manifestation physiologique et matérielle, ce qui reste du sauvage dans l'homme. Aujourd'hui on constate un retour au rythme, à la brutalité, au bruit, réaction contre une période de préciosité et d'intellectualisme. La fin de *l'Histoire du Soldat*, avec le long passage écrit pour les tambours, est un magnifique exemple de l'influence du rythme pur.

Le « jazz » est le véritable enfant de l'époque ; mais il ne faut pas oublier qu'il est aussi l'enfant des bas-fonds du monde civilisé et qu'il provient des couches inférieures de la société. Les danses qui ont pénétré partout, dans nos salons, dans nos bals, ont été créées dans un quartier de San Francisco, *Barbary Coast*, où l'on trouve le rebut des ports, l'écume de toutes les nations et de toutes les races ; il faut toute l'alchimie des magiciens pour transmuier en un vrai chef-d'œuvre les matériaux d'origine aussi vile ! Et peut-être va-t-on m'opposer les suites du XVII^e et du XVIII^e siècles, et les mazurkas, ou les polonaises ou les valse de Chopin qui sont les expressions de l'art le plus élevé. Mais le « jazz » a de l'avenir, et l'avenir reste le tribunal suprême !

MARION BAUER.