

LE MENESTREL

4709. — 88^e Année. — N° 31.

Vendredi 30 Juillet 1926.

NOTES

sur la Musique des Afro-Américains⁽¹⁾

(Suite)

CARACTÈRE fondu des enchaînements mélodiques, subtile et d'abord inconsciente syncope, — de ces propriétés spécifiques de l'organe nègre la phrase presque sans respiration, la mélodie infinie, quoique anormalement scandée, du saxophone tire en partie son existence. Mais si le jazz est, par l'emploi hardi et varié de la percussion et par une perpétuelle allusion aux procédés vocaux du chanteur nègre, comme une synthèse des divers moyens sonores particuliers aux noirs, il consiste aussi en une confusion des divers procédés polyphoniques en faveur sur le continent africain avec ceux acquis plus tard en Amérique.

Autant que nous voyions en le jazz comme une simple conversation entre divers instruments, chacun prenant à tour de rôle la parole, — ce qui donnerait quelque appui à la thèse de M. Irving Schwerké d'après quoi le mot *jazz* viendrait du français *jaser* (2), la façon même dont les nègres chantent entre eux prête à féconde analyse. En Afrique comme en Amérique se retrouve le chant de type soit *responsorial*, soit *antiphonique*, qui dans l'antiquité chrétienne avait déjà préludé à la naissance de nos formes musicales.

Ainsi M.-X. Golberry relate tel curieux exemple dans l'Afrique du XVIII^e siècle : « Quelquefois des villages éloignés l'un de l'autre d'une demi-lieue, et même d'une lieue, exécutent le même chant et se répondent alternativement; cette communication des voix de deux villages dure souvent deux heures de suite; l'un ou l'autre change de cantique, et ce changement se trouve toujours adopté par le village voisin. Alors il faut voir, pendant que cette correspondance harmonique dure, dans quel silence et avec quelle attention les jeunes nègres et les jeunes négresses écoutent quand le village voisin chante son couplet... » (3). A la même époque, Stedman parle d'un chant exécuté par les nègres de la Guyane hollandaise de la façon suivante : « L'un d'eux prononce d'abord une sentence, puis il la chante, et tous les autres répètent en chœur; celle-ci achevée, on en prononce une autre qu'on chante et qu'on répète de même » (4). Ce va-et-vient entre un soliste et un tutti, ou entre deux chœurs, si favorable au développement de la forme rondeau ou du concerto, se retrouvera intact chez les

noirs d'Amérique. Les hymnes religieux dont parle John Mason Brown (1) montrent un refrain chanté par tous les fidèles et qui « donne au chef le temps de se rappeler le verset suivant ». De même les *River songs* consistent en le violent contraste, entre la voix isolée d'un lecteur et la soudaine masse vocale de tous les matelots du pont ou de ceux qui étaient « perchés un peu partout » (2). William Francis Allen (3) saisit d'ailleurs en les chants religieux des traces de la danse primitive d'Afrique : soit qu'une troupe de danseurs chante elle-même le couplet ou le refrain, puis tourne en silence, — soit qu'un *band* « composé de quelques-uns des meilleurs chanteurs et de danseurs fatigués, se range de côté dans la salle pour soutenir les autres en exécutant la totalité de la chanson et en frappant des mains ou en se tapant le genou ».

Mais c'est en leurs harmonisations vocales de caractère spontané, dans leurs chants en choral que les Afro-Américains ont peut-être dégagé le meilleur d'eux-mêmes et ont amorcé de plus près l'invention du jazz. Il faudrait en chercher l'origine dans l'imitation des chorals protestants qu'ils connurent auprès des missions évangéliques, — imitation qui alla même jusqu'à l'emprunt direct à la mélodie de ces chorals. Quoi de plus curieux que le même choral luthérien, sur lequel repose une partie de l'œuvre de J.-S. Bach, ait permis au jazz de s'édifier à son tour; deux des influences musicales les plus fortes de notre époque — et apparemment aujourd'hui les plus opposées à l'esprit même du choral protestant — ont chacune à l'origine participé de celui-ci.

Il ne semble pas à cet égard qu'une étude comparative des *negro spirituals* actuels et de ce que nous savons des chorals luthériens, anglicans et même *huguenots* des premiers temps de la Réforme, ait encore été profondément tentée : il est probable que de ce fait l'on réduirait le nombre des mélodies d'origine purement nègre (4), et que l'on verrait dans le choral protestant venu d'Angleterre, de Hollande et probablement aussi d'Allemagne et de France, une source plus générale des chants afro-américains (5). Toute une étude reste à établir —

(1) Voir le *Ménestrel* des 25 juin, 2, 9, 16 et 23 juillet 1926.

(2) Cf. *Guide du Concert*, numéros des 12 et 19 mars 1926.

(3) *Op. cit.*, t. II, p. 415.

(4) *Op. cit.*, t. III, ch. xxvi.

(1) *Songs of the slaves* (« Lippincotts magazine », déc. 1868), cit. in : Ch. L. Edwards, *Bahama songs and stories* (Memoirs of the American folklore society, vol. III, 1895).

(2) *Ibid.* Cf. aussi *Encycl. de la musique*, t. V, p. 3252.

(3) Article paru dans la *Nation* du 30 mai 1867, cité par Ch. Edwards, *loc. cit.*

(4) Les principaux recueils de mélodies afro-américaines sont : *Slave songs of the United States*, éd. by W. F. Allen, etc. (New-York, 1867); Pike, *the Jubilee Singers* (Boston et New-York, 1873); Krehbiel, *Afro-american folk songs* (New-York, 1914); Natalie Curtis, *Negro folk-songs* (New-York, 1919-1920); sans parler des harmonisations de Burleigh (New-York, 1921).

(5) Sir Harry Johnston, *the Negro in the New World* (Londres, Methuen, 1910) : « The plantations songs so well sung by these choruses in the States are hymns, the words of which were in

et qui ne pourrait être réalisée qu'à proximité des bibliothèques américaines — sur l'histoire du choral protestant aux États-Unis dans les rapports de celui-ci avec la musique nègre, sur les progrès de l'évangélisation des esclaves dans les rapports de cette dernière avec la création du *negro spiritual*. Car il est certain que le nègre, grâce à la plasticité donnée avec son tempérament musical, a saisi en le choral de ses premiers missionnaires une forme en quoi il pouvait couler le récit de ses souffrances et de ses naïfs espoirs, — une forme dont il tira peut-être un meilleur et plus étrange parti que ne l'on fait ses maîtres (1).

John Cornelius Griggs, l'auteur de *Studien über die Musik in Amerika* (2), tout en rappelant l'hostilité des Puritains pour l'art, remarque que c'est cependant à eux que l'Amérique doit de posséder une musique : mais si de ce terrain vraiment aride s'est nourrie une musique populaire américaine, nous croyons que les nègres y ont tenu un rôle essentiel. La musique populaire américaine est aujourd'hui toute d'inspiration nègre et, comme l'écrit M^{me} Marion Bauer : « Le jazz d'aujourd'hui était hier *ragtime*, avant-hier *cake-walk* et *coon songs* [...] — et, en réalité, c'est la chanson nègre qui est toujours à la base, quel que soit le nom » (3). La fascination particulière de cette musique sur l'Américain s'explique, selon nous, par tout ce qu'il y retrouve — consciemment ou non — du choral de ses sectes religieuses mêlé au souvenir de tant de mélodies qu'enfant il avait entendues de la bouche de sa bonne, la fameuse *Mammy Mary* (4). Car l'Américain, qu'il le veuille ou non, est dès son enfance entouré de chants et d'histoires nègres : l'une des formes menaçantes — et la plus insidieuse — de cette pesée toujours plus profonde de la question noire aux États-Unis. Maudit, comme l'était en Afrique, parmi les nègres eux-mêmes, le griot, dont le cadavre ne pouvait être enterré et devait pourrir debout au creux d'un arbre, le poète-musicien nègre n'en gouverne pas moins les destinées du folklore américain : là, par l'esprit, se consomme ce mariage de deux races que les usages réprouvent encore dans la chair (5). Et si l'Américain, se détournant à toute

most cases of negro invention during the old slavery days, while the tunes to which they are sung probably accompanied the Methodist hymns of the eighteenth century, and may be of English or French origin, several hundred years old. None of these melodies seem to be of African origin ».

(1) « Il est vrai que le nègre a trouvé tout prêts les éléments musicaux (gammes, cadences, formules mélodiques, etc.) dans les hymnes des missionnaires. Mais cette musique civilisée n'est pas arrivée à satisfaire et encore moins à absorber sa faculté de création musicale. Cela lui a simplement permis de commencer à un stade éloigné de plusieurs siècles de la genèse de la musique. Aux hymnes, il a emprunté la tonalité majeure et les éléments de structure musicale. Mais son instinct d'Africain est resté naïf et créateur. Aucune mélodie qu'il n'ait apprise sans la modifier ou l'embellir. Les mélodies religieuses, mises en pièces par l'émotion religieuse du nègre, ressortaient avec un rythme, une tonalité, un sentiment nouveaux. Les hymnes trainards sont devenus rythmés et vigoureux. Leur pâle sentimentalité s'est transformée et s'est fondue dans le moule des tonalités primitives et a été vivifiée par l'honnête sensualité de la danse ». (Maderwell, *op. cit.*).

(2) Leipzig, Breitkopf u. Haertel, 1894, pp. 8 et 89.

(3) *L'Influence du « Jazz-band »* (*Revue musicale*, avril 1924).

(4) Cf. le recueil récemment paru de *Negro folk singing games...*, par Grace Cleveland Porter (Londres, Curwen).

(5) Sur l'acuité du problème afro-américain aux États-Unis, lire principalement les pages remarquables d'Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (Paris, Gosselin, 1835, t. II, chap. x) et d'Élisée Reclus, *Nouvelle Géographie universelle* (Paris, Hachette, 1892, t. XVI, pp. 96-99 et 688-699).

force de la musique ainsi infestée de son pays, regarde vers l'Europe, celle-ci ne lui renverra qu'échos de musique nègre : tour à tour Debussy (1), Strawinsky (2), les Six, Ravel même (3), Hindemith, d'autres encore lui décèleront les ravages d'une influence qui, sans la mise en servitude des nègres et sans le direct contact de ceux-ci avec la civilisation moderne des États-Unis, n'aurait eu lieu, sous cette forme comme peut-être sous une autre.

Choral puritain, lui-même devenu fort composite sur la terre américaine; derniers perfectionnements de la mécanique sonore; solitude morale des esclaves dans les États du Sud, puis de leurs descendants parmi la complication matérielle des villes du Nord — telle cette désespérance peinte par un Giorgio de Chirico sous un ciel éteint de monde finissant et qui est bien la nôtre devant une civilisation de plus en plus sans commune mesure avec nous: il fallut ces trois éléments réunis pour que le nègre d'Afrique fut au départ d'une aussi vaste influence musicale. Même par ses dons propres, il n'aurait su faire ce à quoi la vie américaine seule devait servir de véhicule.

Là son contact avec le choral protestant n'a pas revêtu l'aspect qu'il aurait pris en Afrique même, sous le régime de la colonisation. Les rapports qui peuvent exister entre un noir et un blanc se trouvent être en Amérique d'un caractère trop singulier pour n'avoir pas marqué douloureusement toute la spiritualité nègre. Que l'on se représente, en effet, ces humains chez qui, comme le remarque Alexis de Tocqueville, « le fait immatériel et fugitif de l'esclavage » semble à jamais combiné avec « le fait matériel et permanent de la différence de race », qui participent à la même civilisation matérielle et ressortissent à la même juridiction que celles de leurs anciens maîtres, mais sont rejetés en des églises et en des universités spéciales, pour ne s'y servir cependant que des mêmes armes spirituelles. Quel sens prend alors cette expression de « Terre promise » dans les chants du nègre à qui sur cette terre rien n'est *promis*, à qui — W.-E. Channing le disait déjà — l'avenir n'offre « rien de mieux que le présent » et le force à être « la créature de l'heure présente, des sens, des appétits, des passions! » (4) Quoique pressantes fussent en le musicien nègre les sollicitations du rythme, de quel prix deviennent pour son cœur des mélodies porteuses de telles paroles salutaires, des chorals formant ainsi le réceptacle aérien de ses seuls espoirs légitimes! Sens mélodique qui ne se découvre peut-être et ne devient aussi exceptionnellement aigu qu'avec la ferveur elle-même des paroles. Pressentant tout ce qu'il y peut mettre, le nègre s'empare du choral comme d'une chose désormais sienne, l'assouplit tel que ce dernier ne le fut jamais et l'adapte à son mode de prière, de plainte, de nostalgie. A Hampton, à Tuskegee, à Fisk, à Borden-town, ailleurs encore, l'enseignement du choral se placera à la base même de toute culture nègre (5). Reçue des blancs, cette forme musicale semblera parfois se

(1) *Golliwoggs cake-walk* (1908), *Minstrels* (1910), *Général Lavine* (1913).

(2) A partir de 1918 : *Ragtime*, *Histoire du Soldat*, etc., jusqu'au *Concerto* inclusivement (1924).

(3) *L'Enfant et les Sortilèges*.

(4) Passage emprunté à Channing (*De l'esclavage*) et cité par E. Laboulaye in : *De l'esclavage aux États-Unis et de sa législation* (Paris, Lacroix-Comon, 1855).

(5) Johnston, *loc. cit.* — Cf. aussi les *Arts à Paris*, n° 12, mai 1926.

retourner contre eux, comme une douce protestation, à moins qu'elle ne sache les séduire sous la variété de ses déguisements.

* *

Bien avant l'émancipation des nègres dans les États du Sud — nous rappelle M^{me} Esther Singleton — « dans les grands domaines on se servait des esclaves nègres pour accompagner les danses. Ils jouaient par cœur, étant donné leur facilité à retenir un air sitôt qu'ils l'avaient entendu et à fournir une bonne *seconde*, comme ils disaient, pour l'harmonie ». En ignorant même de quels instruments ces nègres devaient bien jouer, nous dirons pourtant que ceux-ci atteignaient déjà là aux meilleures qualités du jazz. Ce contrepoint spontané, cette exécution de mémoire, nous les retrouverons dans la formule du jazz comme dans celle des *spirituals* : l'exécution de mémoire n'étant d'ailleurs ici et là que la conséquence d'un contrepoint qui s'improvise sur un chant donné, de nuances d'intonation qu'aucun procédé graphique ne saurait spécifier. Or, nous citerons ici l'un des textes les plus essentiels que nous ayons produits jusque-là; dû à William-Francis Allen, il marque avec exactitude comment les nègres chantaient leurs *spirituals* dès avant 1867 : « Le chant n'est pas divisé en parties comme nous l'entendons, mais aucun chanteur ne semble chanter la même chose que l'autre. Le chef commence à chanter les premiers mots de chaque verset qu'il improvise souvent, et les autres, qui le soutiennent, entonnent le refrain ou même accompagnent le soliste quand les paroles leur sont bien connues. Lorsque l'accompagnement commence, souvent le chef s'arrête, laissant les autres deviner le reste des paroles, ou parfois un autre les reprend. Les *accompagnateurs* eux-mêmes semblent suivre leur propre fantaisie, commençant où il leur plaît et s'arrêtant de même, attaquant une octave au-dessus ou au-dessous (s'ils chantent l'air trop bas ou trop haut) ou plaçant quelque autre note qui s'accorde bien, de manière à donner une impression de complexité et de variété, et cela parfaitement en mesure et sans détonner. Ce qui rend d'autant plus difficile de détacher le fil de la mélodie de cet étrange réseau, c'est que, comme les oiseaux, ils semblent assez souvent émettre des sons qu'on ne peut pas représenter avec précision par les notes de la gamme et souvent *glissent d'une note à l'autre ou usent de tournures et de cadences inexprimables en notes*. Il est très difficile de rendre en notation et signes courants les ballades nègres. Les roulades bizarres exécutées dans la gorge et le curieux effet rythmique produit par des voix séparées, faisant chœur à des intervalles irréguliers, rendent leur expression musicale [...] difficile » (1). Dans cette description ne suffirait-il pas de remplacer les voix par des instruments pour retrouver le mécanisme exact d'un jazz nègre? Darius Milhaud, traitant de celui-ci, n'écrit-il point en effet : « Chaque instrument suit sa ligne mélodique propre et improvise en suivant la trame harmonique qui soutient le morceau exécuté » — et en outre ne parle-t-il pas de « quarts de ton obtenus par un mélange de la technique du glissando et du vibrato (allongement de la coulisse du trombone, forte vibration du piston, de la trompette, déplacement imperceptible

du doigt sur la corde du violon » (2), — tandis que M^{me} Marion Bauer définit le jazz comme « un orchestre composé d'instruments qui peuvent *glisser* d'un ton à un autre » et dont jouent des nègres souvent « incapables de déchiffrer une note de musique », improvisant « avec une complexité de rythmes et de syncopes pour lesquelles il n'existe pas de notation exacte » (3)?

(A suivre).

André SCHAEFFNER.

~~~~~

## LA SEMAINE MUSICALE

Opéra. — *Kitège*, de RIMSKY-KORSAKOFF.

La saison musicale à Paris vient de se clôturer par deux belles auditions intégrales (en concert) d'une des dernières œuvres de Rimsky-Korsakoff, *le Dit de la ville invisible de Kitège*. Cette œuvre avait déjà été partiellement donnée, et d'une façon fort émouvante, par M. Nicolas Tcherepnine, avec deux pianos pour tout orchestre, lors des concerts de la *Revue musicale* de 1925. Là, déjà, s'était découvert à nous l'un des sommets de la musique russe, une œuvre où, malgré quelques inégalités, Rimsky-Korsakoff sut vraiment se dépasser lui-même, aller par delà cette pédante minutie de professeur qui, jusqu'alors, lui avait fait convertir toute œuvre musicale en une brillante et creuse rhapsodie d'orchestre, en une mosaïque de timbres recherchés et de thèmes aux langoureuses secondes augmentées. D'une part, la beauté du récit légendaire que reprit Belsky; d'autre part, cette sorte de décantation qui s'exerça dans le style orchestral du maître vieillissant et qui permettrait assez de comparer le rôle de *Kitège* à celui du *Martyre de Saint Sébastien* dans l'œuvre de Debussy — le dernier raffinement orchestral étant de réduire les timbres à des nuances bleutées et rosacées d'une ineffable pureté — tout cela avait autant permis à Rimsky-Korsakoff de faire de son avant-dernière œuvre (1904, soit quatre ans avant sa mort) l'égale presque de la *Khovantchina* et des *Noces*. Mais plus encore sur la création de *Kitège* avait joué l'influence wagnérienne — non pas sans oppression parfois — et grâce à laquelle les forêts de *Siegfried* et de *Parsifal* nous réapparurent, mais dépayées, couvertes de teintes slaves et comme se prolongeant en un limpide et indéfinissable orient. Le thème poétique et musical de la forêt, si cher au romantisme germanique, venait finir là son régulier et solennel balancement, parmi le miroitement doré des icônes, dans une magique végétation chorale. Panthéismes romantiques et byzantins se rejoignaient définitivement au sein même de la musique.

*Kitège*, dont ce dernier soir le deuxième acte et plusieurs instants du troisième nous parurent se placer sur les confins de la génialité, reçut une interprétation de choix avec M. Émil Cooper à l'orchestre, avec divers chanteurs comme M<sup>mes</sup> Derginskaya, Sadoven, Antonowitch, de Gonitch, MM. Bolschakoff, Wessclowsky, Zaporozetz, Kaydanoff, etc., enfin avec des chœurs mixtes russes dirigés par M. Aristoff.

A. S.

(3) *Loc. cit.*

~~~~~

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL

(pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encartée dans ce numéro, *Only one*, charleston, nouvelle danse américaine, d'Alfredo Barbionli.

(1) *Slave songs of the United States*. Reprod. par Ch. L. E. Edwards, *op. cit.*, dans l'appendice (pages 103-111) et dans l'*Encyclopédie de la Musique*, t. V, p. 3253.

(2) *Loc. cit.*