

LE MENESTREL

4710. — 88^e Année. — N° 32.



Vendredi 6 Août 1926.

NOTES

sur la Musique des Afro-Américains⁽¹⁾

(Fin)



PREIL rapprochement de textes suffirait seul — croyons-nous — à établir la filiation de ces deux modes de musique afro-américaine. La substitution des voix aux instruments ne peut être d'ailleurs envisagée ni comme un obstacle, ni comme un fait spécifiquement nègre : toute l'histoire de la musique du xvi^e siècle étant là pour nous montrer les mêmes œuvres, italiennes ou françaises, d'abord chantées, puis abandonnées aux instruments ; et, plus généralement, les racines de presque toute musique instrumentale plongées dans un humus de musique vocale. Or, de même que nous avons vu tel détail du jeu de banjo (corde du pouce) passer dans le jeu de piano et devenir le germe du ragtime instrumental, de même le timbre particulier de la voix nègre et les effets qui en peuvent découler nous apparaîtront comme devant trouver de justes équivalents auprès du timbre du saxophone, auprès des glissandos de cuivres ou parmi l'emploi de certaines sourdines. Un *spiritual*, tel *De Gospel Train*, au style très syncopé, à l'allure déjà profane, sera donc de ceux qui se priveront assez vite, et le plus naturellement, du collier de paroles qui les marquait encore d'un signe religieux. Or, d'autre part, le récent *blues* (d'après un « mot d'argot qui désigne — selon M^{me} Marion Bauer — 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 ») (2) pourra, parmi la laïcisation continue des sentiments, équivaloir dans la vie profane à ce qu'était pour l'esclave le *spiritual* : nostalgie qui se complait désormais en elle-même et s'enferme en un style délibérément instrumental ; dernière venue de toute une gamme de formes intermédiaires entre le chant religieux, le chant profane et la musique purement instrumentale. Ainsi donc, une fois l'élan donné par ce premier acte d'annexion qui fit du choral protestant une œuvre afro-américaine, par ce procédé de continuelle syncopation que nous montrions inhérent à toute diction nègre et dont le ragtime ne devait être plus tard que la prise de conscience et le grossissement systématique, peu à peu, de transposition en transpo-

sition, toute une polyphonie proprement vocale allait, en se laïcisant, en se matérialisant, passer dans l'usage instrumental.

Du reste, le jazz, s'il est une conversation entre instruments, peut s'interpréter également comme une danse de ceux-ci, — et nous savons combien la danse nègre, déjà imprégnée d'habitudes responsoriales, anticipe sur les procédés du concerto. Le père Labat, dans son *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique* (1722), ne décrit-il pas une danse, qu'il disait particulière aux nègres venus du Congo, en ces termes : « Les danseurs hommes et femmes se mettent en rond et, sans bouger d'une place, ils ne font autre chose que lever les pieds en l'air et en frapper la terre avec une espèce de cadence, en tenant le corps à demi courbé les uns devant les autres, marmottant quelque histoire qu'un de la compagnie raconte, à laquelle les danseurs répondent par un refrain, pendant que les spectateurs battent des mains » (1) ? De même Adanson, dans son *Histoire naturelle du Sénégal* (1757), ne nous parle-t-il pas aussi d'une danse indigène où deux lignes, l'une d'hommes, l'autre de femmes, se placent vis-à-vis, au son de chants et de deux tambours, — parfois un homme se détachant de sa ligne et allant à la rencontre d'une femme, pour tous deux « se joindre en se frappant les cuisses les unes contre les autres » (2) ? Or, nous croyons que toutes les fois qu'en des danses se discernent ainsi comme des solistes et des chœurs divisés, chaque unité chorégraphique pouvant à la longue se doubler d'un groupe de musiciens, il se fixe dès lors des manières concertantes susceptibles de se transposer dans le domaine instrumental : à cet égard, les analogies possibles entre le concerto et le ballet ne nous paraissent pas avoir été soupçonnées partout. C'est donc en des régions comme la Louisiane et la Caroline du Sud (où se trouve Charleston), là où le souvenir des danses africaines était demeuré encore vif, que semble s'être établi un foyer favorable à l'élaboration du jazz. La *calinda*, mêlée de chants et que déjà le père Labat disait originaire de la côte de Guinée (3), la frénétique *bamboula* et la *coonjai*, elles-mêmes aussi mêlées de chants (4), d'autres danses créoles encore, les *camp-meetings* enfin — vastes réunions religieuses où les chants qui passent d'un soliste à l'assemblée entière, dégénèrent vite en un furieux trépignement rythmique (5) —, tout cela n'avait fait qu'entretenir chez le nègre, d'où également chez le Sontherner, le sou-

(1) T. IV (Paris, Cavelier, 1722), p. 158.

(2) *Loc. cit.*, pp. 61-63.

(3) *Ibid.*, p. 154.

(4) Cf. Comettant, *Trois ans aux États-Unis*, 2^e édit. (1858), pp. 315-316 ; Tiersot, *Notes d'ethnographie musicale* (2^e série), « Sammelbaende d. I. M. G. », 1910.

(5) Tiersot, *ibid.*

(1) Voir le *Ménestrel* des 25 juin, 2, 9, 16, 23 et 30 juillet 1926.

(2) Contrairement d'ailleurs à ce qu'écrivent M^{me} Marion Bauer et M. Irving Scherke, tel emploi du mot *blue* est d'origine plus largement anglo-saxonne. Le Docteur Noir dit à Stello : « Vous avez les *Diabls bleus*, maladie qui s'appelle en anglais *Blue devils*. » (ch. II).

venir de rythmes, de gestes, de dispositions formelles particulières à la chorégraphie spontanée, et pourtant déjà disciplinée, d'Afrique, et qui, tels, allaient survivre par le jazz. Des *camp-meetings*, — délires collectifs dont rien ne se retrouve plus en les doux et intimes *spirituals*, — aux *bamboulas* — avec leurs mouvements qui s'accroissent parmi l'excitation progressive des danseurs et des musiciens (1) —, se trouve déjà nettement annoncée telle forme du jazz où, sans doute, les instruments peuvent comme converser entre eux, mais parfois aussi apparaissent fouettés, égarés par le rythme, ainsi que l'étaient les danseurs et les chanteurs sous un accroissement de température rythmique. Le jazz, tantôt envers brutal des cantiques spirituels des nègres, tantôt leur souple équivalent instrumental, se trouvera donc au croisement d'habitudes de danse et de chant où à une première nature africaine se sera superposée une seconde, moins américaine d'ailleurs que d'Europe, — le mélange de toutes deux produisant un type instrumental que nous ne craignons pas de dénoncer comme l'une des formes de retour, parmi nous, du concerto grosso.

Un dernier texte emprunté à la littérature coloniale d'Afrique permettra de mieux préciser encore les origines lointaines et l'idée première du jazz. Voyageant *Au cœur de l'Afrique (1868-1871)*, le docteur George Schweinfurth eut l'occasion d'entendre telles monstrueuses manifestations sonores des Bongos qu'il décrit ainsi : « Les coups incessants d'énormes caisses, les mugissements de trompes géantes, qui, pour leur facture, ont nécessité l'abatage de grands arbres, forment une basse sur laquelle se détache, par accès, l'éclat aigu de petites cornes sifflantes, et produisent un grondement infernal que l'écho du désert répète à une distance de plusieurs milles. Des centaines de femmes et d'enfants, armés de gourdes remplies de cailloux qu'ils secouent avec frénésie, ajoutent leur bruit de crécelle au tumulte; ou parfois remplacent ces grelots par des brindilles sèches, qu'ils frappent les unes contre les autres ». Un chœur s'y mêle de plus : parfois il « s'éteint en un long gémissement [...] mais tout à coup les voix éclatent de nouveau avec une furie indicible, et le contraste n'est pas moins saisissant que lorsque le soleil, déchirant la nue, brille soudain à travers la pluie. [...] J'ai souvent assisté à ces concerts — continue Schweinfurth, — et chaque fois la musique des Bongos m'a paru être le fruit de l'instinct d'imitation, qui, plus ou moins développé, existe chez tous les hommes. Leurs orgies sonores m'ont toujours semblé n'avoir d'autre objet que de rappeler la furie des éléments » (2). Il semble, à lire pareille description, que là nous entendions les fragments les plus sauvages du *Sacre du printemps* — ceux, par exemple, de la glorification de l'Élue, où les vomissements indescriptibles des cors s'entremêlent à une percussion et à des dissonances exacerbées : caractère africain d'une œuvre que ni l'Occident ni l'Orient ne sauraient s'approprier autre part que sur le terrain de l'organisation thématique. Il se peut d'ailleurs qu'en Europe, sans la venue préalable du *Sacre*, le jazz n'eût eu aucune chance d'être compris : l'œuvre de Strawinsky, née en pleine découverte de l'art plastique nègre, devait, par un déploiement jusqu'alors inusité de batterie, par le

déchaînement de ses cuivres, par la dure insistance de ses rythmes, enfin par ses brusques renforcements de *tutti* et par son profil en saillies successives, nous accoutumer à cette forme hirsute de musique à quoi les Afro-américains furent comme invinciblement ramenés par la lutherie moderne. Or une qualité commune au *Sacre* et au jazz est que, s'ils ne songent proprement à imiter « la furie des éléments », ils y font tout de même songer par la force, digne d'un phénomène naturel, qu'ils mettent en jeu : comme le notait Jean Cocteau, lors de la première apparition du jazz en 1918, au Casino de Paris, nous voyons danser « sur cet ouragan de rythmes et de tambour une sorte de catastrophe apprivoisée » (1). Ce que l'orchestre des Bongos réalisait avec des instruments tout proches de la nature, le *Sacre* et le jazz l'obtiennent par des instruments autrement complexes ou selon la plus savante économie. Et si l'œuvre de Strawinsky n'évoque pas seulement le surgissement printanier, mais est lui-même un surgissement, un orchestre porté à la hauteur d'un phénomène naturel, d'un cataclysme, le jazz offre le paradoxe d'un violent état de nature, presque comparable à celui des Bongos, et pourtant retrouvé au détour de l'instrumentation moderne.

Concerto, le jazz l'est par les rentrées abruptes de *tutti*, par les phrases infiniment ornées et par la multiplicité des cadences grâce auxquelles chaque soliste fait valoir sa virtuosité et son don d'improvisation ou de variation — alors que la symphonie moderne, et avec elle le concerto-symphonie, ne donnait plus aucune place à ces deux qualités, — par l'existence nouvelle d'une *basse continue*, ici autant métrique qu'harmonique, que réalisent le piano (ce successeur du balafon) et le grand tambour; mais concerto désormais imprégné d'habitudes vocales et polyphoniques, évocateur de danses par son halètement de rythmes, lieu d'une certaine barbarie devenue licite pour qu'une fois devant nous se décharge tout ce courant de passions africaines que la musique occidentale, par pudeur de style, avait jusqu'alors refoulé.

* * *

Les origines immédiates du jazz restent troubles et sont trop couvertes de légendes pour que nous nous y attardions. Chicago et la Nouvelle-Orléans se disputent d'avoir la première appliqué le nom de *jazz-band* à un ensemble instrumental d'un piano, d'un violon, d'une clarinette (qui devait très vite alterner avec le saxophone), d'un cornet à pistons, d'un trombone, d'un banjo et de quelques instruments de batterie mis à portée d'un seul musicien. Cette formule de petit orchestre devait tantôt se contracter, tantôt s'élargir, mais pour demeurer autour du même choix restreint de timbres. De la salle de restaurant ou de dancing, le jazz allait passer assez rapidement dans la salle de spectacles ou de concerts — par cette même évolution que vers 1842-1844 les premières troupes de ménestrels nègres, avec leurs banjos, avec leurs tambourins et leurs castagnettes, avaient suivie elles aussi (1). Pour la seconde fois dans l'histoire des États-Unis le nègre, chargé d'accompagner les danses des blancs, devenait à son tour le maître du spectacle ou, à lui tout seul, spectacle sonore. Pour la seconde fois le nègre allait reprendre toutes les chansons

(1) Cf. Comettant, *l'Amérique telle qu'elle est* (Paris, Achille Faure, 1864), ch. xvi.

(2) Trad. par M^{me} H. Loreau (Paris, Hachette, 1875), ch. vii.

(1) *Le Coq et l'Arlequin* (Paris, éd. de la Sirène, 1918), pp. 21-22.

populaires que son propre folklore avait inspirées à des compositeurs blancs et donner à celles-là une pleine traduction nègre. Ce qu'avaient fait jadis des musiciens américains comme Stephen Collins Foster, comme Charles K. Harris (dont le succès en 1893 à la foire mondiale de Chicago contribua pour beaucoup à la diffusion du ragtime), allait être refait par un Irving Berlin, ce fils de rabbin russe émigré à qui nous dûmes l'*Alexander Ragtime band*, puis tant d'autres ragtimes que ce dernier était incapable d'harmoniser ou d'instrumenter lui-même : innombrable musique de caractère négroïde, mais qui n'attendait plus que l'authentique leçon du jazz nègre pour se parfaire et être répandu à travers le monde. Sans doute le puissant instinct de déformation chez le nègre compta pour beaucoup ici ; mais on oublie trop que cette volonté de déformation ne s'exerça jamais que dans une même direction, celle d'où étaient déjà venus ses vieux *coon-songs*, ses *spirituals*. Le nègre déforma, non seulement parce que c'était dans son caractère, mais parce qu'il *reformait* ainsi une musique à lui propre. D'où s'explique que Darius Milhaud, lors de son voyage aux États-Unis (vers 1922) ait trouvé dans des théâtres nègres de New-York un ensemble *jazz* plus spécifique qu'ailleurs et dont il devait tirer profit pour écrire sa *Création du monde*.

Là, abandonné à lui-même, le nègre opère sur cette musique américaine d'inspiration primitivement nègre, comme autrefois il avait opéré sur la musique des chorals protestants et sur les lambeaux de ses souvenirs africains : pur organe d'émission, le nègre se borne à malaxer, à triturer les éléments dont il se saisit ou se ressaisit, comme si importait peu qu'ils fussent, à l'origine, de tel auteur ou de tel autre, religieux ou profanes, sentimentaux ou burlesques, pourvu qu'ils devinssent ou redevinssent indistinctement nègres. Là l'idée d'*expression* ne vise plus le caractère de la chose exprimée, mais le ton plus généralement ethnique dont deux choses, même très dissemblables, peuvent être pareillement dites. D'où la *Revue nègre*, et tel hardi « coup de pouce » à un air de Youmans comme *Tea for two*, et telles successions ingénues de choral et de *charleston*.

Mais dans l'influence des Afro-américains sur la musique d'Europe, on a trop souvent confondu l'influence du jazz avec celle, plus ample, du ragtime. Et en cet ordre on ne s'est pas toujours demandé si le jazz et le ragtime se plaçaient à l'origine de l'évolution musicale actuelle ou étaient seulement des signes particuliers, entre bien d'autres, de cette évolution. Si national que nous ayons représenté le jazz, ne doit-on pas saisir aussi en lui un phénomène plus universel et qui participe d'une très vaste révolution sonore ?

Remarquons en effet que l'influence du jazz s'avéra d'autant plus forte chez qui déjà était naturellement porté vers le diatonisme, comme Strawinsky ou Milhaud. Ici, nulle révélation, mais le simple renforcement d'une opinion depuis longtemps faite. Or, de même nous verrions que les airs de jazz, les *blues* particulièrement, avec leurs accords de quinte augmentée, de septième diminuée, de neuvième, avec leur chromatisme à base rigoureusement tonale, n'ont

pu qu'exalter un franckisme déjà latent chez Milhaud. Et de même l'écriture syncopée de Strawinsky se trouvait déjà trop pleinement établie dans *Petrouchka* (1911) pour ne prendre auprès de l'exemple du jazz qu'un simple surcroît d'autorité. Partout le jazz arrive trop tard pour jouer le rôle de réel initiateur et cependant assez tôt pour accentuer une évolution qui le précède de peu. Sauf l'action prédominante qu'il exerce sur des œuvres de seconde zone, comme la *Création du Monde* de Milhaud ou le *Concertino* d'Arthur Honegger — œuvres dont on s'étonne même que les auteurs aient négligé de les produire plus tôt —, le jazz agit d'abord un peu partout comme une secousse dont la musique moderne avait besoin pour voir définitivement clair en elle : manœuvre de précaution après le dur réveil du *Sacre*. Le jazz aide à rompre plus nettement avec l'hiératisme des modes asiatiques, bien que son diatonisme ait été parfois suspecté sous prétexte qu'on ait saisi nombreuses traces d'échelles pentatoniques au Congo et dans les *spirituals* où les quatrième et septième degrés se trouvaient évités (1) : pareilles gammes défectives, qu'on relève chez les Écossais comme chez Wagner et chez Debussy, n'ayant jamais mis en péril le diatonisme, ni expliqué dans les harmonies de *spirituals* de si fréquentes cadences plagales, tant d'accords de dominante. Le jazz achève de donner au rythme et à la percussion qui marque celui-ci le rang que Ravel et surtout Strawinsky leur destinaient. Cette percussion même se nuance, tout en sachant conserver un caractère de netteté —, telle cette façon, dans la *Revue nègre*, de cerner un fin roulement de tambour d'un coup sec sur le rebord de bois. Mais nuances de batterie, variétés de timbre —, tout paraît se compliquer, alors qu'en réalité tout se rétrécit aux mains de quelques hommes seulement, chacun ayant plusieurs instruments à sa portée (la mesure marquée par le pied sur le grand tambour, les syncopes par les mains sur les caisses), chaque instrument prenant aussi une importance linéaire nouvelle : et c'est le petit orchestre de l'*Histoire du soldat* et ce sont les cinq musiciens de la *Revue nègre*. Bientôt, morale ultime du jazz, nous aurons le piano de Wiéner surmonté du saxophone de Lowry où les deux pianos de Wiéner et de Doucet...

C'est alors qu'à la limite de ce désert instrumental, le jazz ne nous apparaît plus lui-même que tel un phénomène secondaire que le ragtime dépasse, comme celui-ci l'avait précédé dans le temps et comme il semble devoir lui survivre encore. Ragtime, c'est-à-dire rythme et mélodie confondus, corps à corps de la mesure et de la syncope, de la percussion et du chant. Depuis toujours le nègre avait pratiqué cette musique réduite à l'essence, mais il fallait que notre art occidental fût d'abord saturé d'harmonie et d'orchestre pour que celui-ci passât, d'accord avec le jazz, à l'extrême opposé et pour qu'ainsi la musique pût reprendre un nouveau départ.

André SCHAEFFNER.

(1) Cf. *Slave songs of the United States* (New-York, 1867) et Ch. Edwards, *Bahama songs and stories* (loc. cit.).

NOTRE SUPPLÉMENT MUSICAL (pour les seuls abonnés à la musique)

Nos abonnés à la musique trouveront, encarté dans ce numéro, *Chant de Délivrance*, de Darius Milhaud, extrait des *Chants populaires Hébraïques*.

(1) Cf. *Encyclopédie de la musique*, t. V, p. 3259-3260. Cf. aussi le recueil de chants nègres donné par Victor Schœlcher à la Bibliothèque Nationale.