

Le Jazz est mort ! Vive le Jazz

Irving SCHWERKÉ (*Le Guide du concert*, vol. 12, n° 22, 12 mars 1926, p. 647-649 et n° 23, 19 mars 1926, p. 679-682)

France

Irving Schwerké (1893-1975) est un critique musical, correspondant parisien pour de nombreuses revues étrangères (*The Chicago Tribune*, *The Musical Digest*, *The Musical Courier*, *Nuova Italia musicale*, *The Musical Times*). En 1931, il publie une étude sur Alexandre Tansman (Schwerké 1931) et, en 1936, il publie *Views and Interviews* (Schwerké 1936), une compilation de vingt-sept études parues sur des musiciens (Paul Dukas, Georges Migot, Jean Cartan notamment ; voir E. L. 1937). Cet article est la version française d'un article publié en anglais dans *The Chicago Tribune* les 21 et 28 mars 1926 sous le pseudonyme de Albert Franzke. Il a été republié l'année suivante dans le livre *Kings Jazz and David (Jazz et David Rois)*¹. Relativement méconnu, sans doute parce qu'il a été publié la même année que *Jazz* d'André Scheffner et André Cœuroy, ce texte mérite d'être lu pour trois raisons au moins. Tout d'abord, il livre sur le jazz le point de vue d'un Américain qui continue de s'informer à des sources américaines tout en lisant assidûment la presse française. En deuxième lieu, il est l'un des premiers à engager une vraie discussion avec d'autres commentateurs du jazz, et à citer leurs publications. Enfin, il contient des intuitions qui anticipent celles dont un Hugues Panassié (1912-1974) se fera le champion à partir de 1930.

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 à de 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

¹ Schwerké 1927.

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 de 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 du 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.

De 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 { *Note de l'auteur* : Dans *Conferencia* (Paris, 15 août 1924)², 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 ». }. 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

² Schneider 1924. Le passage sur le charivari se trouve à p. 223.

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 { *Note de l'auteur : Song Writing and Song Making* par Lucien G. Chaffin, New York³. Cet auteur fixe au chant américain trois périodes ; mais, pour être complet, il semble que la période coloniale devrait être au moins mentionnée. }. 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 { *Note de l'auteur : Voir « Le premier compositeur américain », « Les pionniers des compositeurs américains », publiés par Arthur P. Schmidt Co., Boston, sur la direction de Harold Vincent Milligan⁴. }. La deuxième période s'étendit des environs de 1850 à la fin 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, 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. À 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*

³ Chaffin 1923.

⁴ Harold Vincent Milligan (1888-1951) est un auteur étatsunien qui a publié plusieurs ouvrages sur la musique et les musiciens, mais il semble qu'il n'ait jamais publié ni été traduit en français. Il est probable que les livres auxquels il est fait référence ici soient Milligan 1918, 1921, 1922.

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 »⁵. Gerhkens, dans sa *Notation et Terminologie Musicales*, écrit qu'elle est « l'interruption provisoire d'une série normale d'accents »⁶. 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 »⁷. *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

⁵ Il s'agit en effet de la définition que l'on trouve dans l'édition de 1924 du *Petit Larousse illustré* (Augé et Augé 1924, p. 962). Dans l'édition de 1922, la syncope était définie ainsi : « Toute note syncopée est à contretemps. La syncope produit tout son effet lorsque, une partie la faisant entendre, une autre marque vigoureusement les temps forts » (Augé 1922, p. 1033).

⁶ Gerhkens 1914.

⁷ Les dictionnaires Funk & Wagnals sont des dictionnaires généraux de la langue anglaise. Le premier, édité par Isaac Kauffman Funk (1839-1912), *A Standard Dictionary of the English Language*, est publié en 1893.

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, sans 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 »⁸.

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 { *Note de l'auteur : Lavignac, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire, vol. Russie etc., p. 3327*⁹ }.

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. À 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 l'harmonie. Ces effets rythmiques essentiels, peuvent donc être produits sans l'aide d'instruments de musique ni de voix { *Note de l'auteur : Les visiteurs des États 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 reluire ; c'est du ragtime. Les vieux visiteurs [du] Sud savent aussi ce que les nègres peuvent faire avec une paire de baguettes de tambour, des « os », et leurs talons. } . Le moyen qui consiste à créer, par la*

⁸ Le *Elson's Music Dictionary* est publié en 1905, édité par Louis Charles Elson (1848-1920).

⁹ Singleton 1922, p. 3327.

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 { *Note de l'auteur* : Voir Beethoven, *Symphonie héroïque*, op. 55, 4^e mouvement, pages 213-214, etc., de l'édition de poche Eulenburg ; « Reflets dans l'eau » de Debussy (Édition Durand), page 4, En animant, Au mouvement ; dernier mouvement du *Concerto italien* de J.-S. Bach ; l'« Adagio » de la 17^e Sonate pour piano de Ph.-E. Bach. Des illustrations semblables existent à l'infini. }. 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 Mills¹⁰. 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

¹⁰ Kerry Mills (1869-1948), compositeur étatsunien de ragtime. Il est l'auteur du célèbre « At a Georgia Camp Meeting » (1897).

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.

Bien des efforts ont été faits pour fixer la date de l'invention du jazz. Le jazz n'a pas de date, et toutes les tentatives qu'on a faites pour lui en donner une sont sans portée : celui-ci voudrait établir l'étymologie du mot « jazz » en le rapportant à *Jasbo Brown*, musicien nègre qui jouait, paraît-il, dans un orchestre de Chicago, en 1915¹¹ { *Note de l'auteur* : Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol. Russie etc., p. 3327¹² et, dans le même sens, *Le Courrier musical*, Paris 1^{er} mars 1926 : « D'où vient S. M. le Jazz »¹³. Voir aussi *Comœdia*, Paris. } ; celui-là voudrait faire descendre le jazz du charivari¹⁴ { *Note de l'auteur* : *Conferencia*, Paris, 15 août 1924¹⁵. } ; un autre voudrait trouver des rapports entre les rythmes du plain-chant et ceux du jazz, et voir en celui-ci le parent de celui-là { *Note de l'auteur* : *Le Courrier musical*,

¹¹ Comme en témoignent, entre autres, Singleton 1922, Hoérée 1927 (qui sont repris dans Anthologie), Schneider 1924, Cœuroy 1925 et 1926, et Malherbe 1929, cette explication est l'une des plus répandues sur l'origine du mot « jazz ». Comme toutes les autres, elle est fortement sujette à caution. Peter Tamony en a dressé une généalogie assez vraisemblable. Le patronyme « Jasbo » (ou « Jazbo » ou « Jazzbo ») serait dérivé du français « chasse-beau », qui désigne une danse. On trouve cette thèse pour la première fois, selon l'ethnomusicologue Alan Merriam (Merriam et Garner 1968), dans un article paru aux États-Unis en juin 1919 dans la revue *Music Trade Review* (il sera repris deux mois plus tard dans *Current Opinion* [Anonyme 1919]). Dans un article paru en français en 1959, Peter Tamony explique : « [Au XIX^e siècle, la] *chasse* était un pas de danse célèbre, un mouvement glissé, un pied devant l'autre. Verra-t-on en chasse un ancêtre de jazz ? Les étymologistes suggèrent aussi que jazz est un dérivé de *Jasbo* ou *Jazzbo*. Dans les représentations des minstrels, dit-on, un certain Mr. Jasbo était un spécialiste du "cake-walk". Alors qu'il désignait préalablement le danseur, le terme *jasbo* ou *jazzbo* aurait indiqué, par contamination, la musique elle-même et, comme l'anglais a tendance à laisser tomber les dernières syllabes, *jazzbo* serait devenu *jazz*. *Jazzbo*, dit-on encore, serait lui-même issu du français, ou plutôt du français-créole : *chasse-beau*. Le danseur qui "chasse" est à son tour "chassé" par les danseurs parce que le "coq de la promenade" (*cook of the walk*) [*sic*], le champion du *cake-walk*, a leur préférence. C'est lui, en définitive, qui "chasse" tous les autres prétendants se trouvant sur la piste. Est-il arbitraire de suggérer que l'américanisme *gism-jasm* et le français créole *chasse-beau* ou *jasbo* (*jazzbo*) se télescopèrent dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour devenir "jazz" ? D'après Clay Smith, le terme *jazz* était déjà en usage chez les travailleurs des mines, dans l'Ouest, vers les années quatre-vingt-dix » (Tamony 1959, p. 80-81). Quoi qu'il en soit de sa vraisemblance, cette explication sera sans cesse reprise, en témoignent les nombreuses références que l'on trouvera dans la présente édition.

¹² Singleton 1922, p. 3327.

¹³ Anonyme 1926, p. 144. Le texte est repris dans Anthologie.

¹⁴ À l'origine, le charivari est un concert d'ustensiles volontairement discordant pour marquer une désapprobation à propos d'un mariage mal assorti ou d'une conduite inappropriée. Par extension, bruit assourdissant, vacarme, synonyme également de désordre.

¹⁵ Schneider 1924, p. 223.

Paris, 1^{er} novembre 1924¹⁶. }. Également ridicule et fantaisiste est la théorie (si toutefois elle mérite ce titre) suivant laquelle le mot jazz devrait son origine à un ensemble de quatre instruments qui se trouvait il y a quinze ans environ à la Nouvelle-Orléans, et que l'on connaissait sous le nom de « Razz's Band » ! (c'est-à-dire, orchestre de Razz). Les instruments qui le composaient étaient : un *barytone horn*, un *trombone*, un *cornet à pistons* et un instrument (vraisemblablement une clarinette) fait du bois du « china-berry tree » { *Note de l'auteur* : L'instrument fait de bois du « china-berry tree » ne peut produire un son musical qu'aussi longtemps que la sève est dans le bois. }. Le « Razz's Band » passa par degrés des plus petits cafés de la Nouvelle-Orléans aux plus grands hôtels de cette ville, d'où il gagna New York. C'est là qu'au bout d'un certain temps, Razz's Band fut métamorphosé en Jazz Band ! Il ne serait pas superflu, pour compléter l'histoire, de nous dire pourquoi les habitants de New York trouvèrent la consonne « J » plus agréable à leur palais que la consonne « R »... Et l'on pourrait rapporter quantité de contes aussi fantastiques que les précédents, si toutefois ceux-ci ne suffisaient pas à montrer le caractère ridicule de ce qu'on a écrit sur le jazz et le peu de prix qu'on doit y attacher.

Le mot jazz est d'origine française et son application à la musique est la fidèle image de son sens littéral. Il y a 250 ans, la civilisation française trouva un solide point d'appui dans les provinces (plus tard devenues États) de la Louisiane et de la Caroline du Sud. Dans les villes cultivées du Sud (la Nouvelle-Orléans et Charleston), le français fut pour un certain temps la langue dominante, et, dans les plantations possédées par les Français, c'était la seule langue dont on usât. Les esclaves au service des Français furent obligés d'apprendre la langue de leurs maîtres, ce qu'ils firent tant bien que mal, lui apportant, comme les Africains le font pour toutes les langues qu'ils apprennent, des inflexions et des modifications propres à leur race { *Note de l'auteur* : Les origines et le développement de la langue créole présentent l'une des plus curieuses déformations que la langue française ait subies. }.

S'il faut en croire Larousse, le verbe français *jaser* signifie *causer*, *bavarder*, *parler beaucoup*¹⁷ { *Note de l'auteur* : N'importe quel dictionnaire français. }. Dans la littérature française, *jaser* s'applique souvent à une

¹⁶ Anonyme 1926, p. 144. L'auteur a en effet reproduit ce texte presque mot à mot.

¹⁷ Cette explication du mot « jazz » par le mot français « jaser » est courante à cette époque. C'est cette étymologie qu'André Cœuroy privilégiera, seize ans plus tard, dans le livre où il défend la thèse d'une origine européenne du jazz (Cœuroy 1942, p. 29).

conversation animée sur divers sujets, alors que tout le monde parle ensemble ; et, souvent aussi, *jaser* traduit plus spécialement un « chuchotement badin sur de petits riens » { *Note de l'auteur* : On en trouve une récente illustration dans l'opéra de Charles Silver, *La Mégère apprivoisée* (créée à l'Opéra de Paris, en janvier 1922) page 115 de la partition de piano et de chant : – « A nous promener deux à deux, en rêvant, en “jasant”, en causant ». Voir aussi, *Mandoline*, de Debussy, poème de Paul Verlaine... « D'une lune rose et grise, et la Mandoline “jase” parmi les froissons de brise ». }.

Le délassement des esclaves était la musique. Dans les premiers jours, les nègres n'avaient pas d'instruments de musique, sauf ceux qu'ils fabriquaient avec ce qui leur tombait sous la main. Plus tard, leurs maîtres leur fournirent des violons, des banjos, des guitares, et d'autres instruments de ce genre. Les instruments que les nègres fabriquaient étaient tout à fait primitifs, taillés dans des roseaux, des gourdes, des bois durs et des os. La musique qu'improvisaient les nègres les reposait du travail de leur journée tout en les préparant à celui du lendemain. Ceux qui ne jouaient pas d'instrument chantaient en frappant des mains en cadence. C'était un jeu de simple abandon, un libre concert, où la fantaisie de chaque participant se donnait libre cours, et contribuait à créer un ensemble d'harmonie spontanée, de rythmes et d'idées mélodiques.

Les nègres, si illettrés qu'ils soient, saisissent rapidement les rapports qui existent entre les choses. Ils déployèrent ce talent au suprême degré quand ils appelèrent leurs conversations musicales : *jaser*. L'idée littéraire de *jaser* est française { *Note de l'auteur* : « *Jase* » et « *jaseur* » doivent être orthographiés « *jazz* » et « *jazzer* », en anglais, afin de conserver la prononciation française originale. }, mais la première application du terme à la musique fut l'œuvre des esclaves nègres de la Louisiane et de la Caroline du Sud. La seconde et plus récente application de ce terme à la musique est également américaine, mais non plus d'un groupe racial, ni d'une partie du pays, comme c'était le cas autrefois.

Plusieurs années après la Guerre Civile, des jazz-bands existaient encore dans les plus lointaines plantations du Sud. Les effets que la « gent colorée » tirait des jazz-bands primitifs étaient très curieux. Mais depuis, le nègre a graduellement abandonné ses habitudes musicales d'autrefois, et il est fort douteux qu'on puisse trouver quelque part, aujourd'hui, dans le Sud, un jazz-band du type original : il n'est pas un coin de pays, si éloigné soit-il des villes et des villages, où les violons, les guitares, les clarinettes, les banjos, les flûtes, etc., soient inconnus du nègre qui les préfère aux humbles instruments de sa

fabrication. Par ailleurs, nombreux sont maintenant les nègres qui possèdent des phonographes et même des appareils de T. S. F. { *Note de l'auteur* : Notons ceci : quand les nègres jouent du jazz pour les nègres, ils font de très bonnes musiques ; quand ils en jouent pour les Blancs, ils s'abaissent, d'ordinaire, à la batterie de cuisine, aux chaudrons et autres objets de tapage. }.

L'Europe l'ignore peut-être, un jazz-band américain a voyagé par tout le vieux monde il y a quarante ans. La reine Victoria l'entendit et le goûta fort. Cet orchestre dont l'effectif a été sans cesse renouvelé, fonctionne encore¹⁸ { *Note de l'auteur* : Charleston, Caroline du Sud (États-Unis), 15 juillet 1925. De toutes les descriptions de ce genre de « band », il n'y en a pas de plus belle que celle qui figure dans le roman « Porgy » (roman nègre), par M. Du Bose Heyward [*sic*], Doran C^o, New York (pages 113-114)¹⁹. }. Tous les jours, il donne un concert dans la rue au bénéfice d'un asile d'orphelins. Les exécutants sont actuellement une vingtaine, et pas un d'entre eux n'a plus de treize ans²⁰. Techniquement, ils ne savent presque rien. Ils jouent d'instinct. Souvent on a entendu cet orchestre improviser de merveilleuses constructions sonores, riches en invention mélodique, en rythmes séduisants, en harmonies aux vives couleurs. Dans ces conditions, le jazz est admirable. C'est aussi un exploit qu'aucun ensemble de musiciens même entraînés ne saurait jamais ni faire ni reproduire. Mais, sur les cent soi-disant jazz-bands du monde, deux ou trois seulement sont de cette espèce.

¹⁸ Il s'agit des Fisk Jubilee Singers. À la suite de l'Émancipation et de la fin de la Guerre de Sécession, l'un des plus grands défis pour le pays nouveau est celui de l'éducation des masses d'anciens esclaves devenus citoyens. Dans ce cadre, en 1866 est créée à Nashville, Tennessee, la première université noire, Fisk University, avec pour problème principal la nécessité de lever des fonds pour garantir sa propre survie. Plusieurs moyens sont imaginés, dont celui consistant à fonder un chœur d'étudiants chantant des negro spirituals, dont le produit des concerts reviendrait à l'université. En 1871 naissent ainsi les Fisk Jubilee Singers, chœur *a cappella* d'une dizaine de chanteurs qui commence des tournées nationales et internationales. Le succès est tel que l'opération est renouvelée d'année en année durant des décennies. Cette formation fera le tour du monde plusieurs fois (mais ne se produira apparemment jamais en France). Elle jouera notamment devant la reine Victoria d'Angleterre en 1873.

¹⁹ Hayward 1925. Il s'agit du roman qui a servi de base pour l'opéra *Porgy & Bess* de George Gershwin. Son auteur, Du Bose Heyward est le co-auteur avec Ira Gershwin – le frère de George – du livret.

²⁰ Affirmation très exagérée. Si la formation était en principe composée d'étudiants, leur moyenne d'âge était très vraisemblablement plus élevée.

Pour la plupart des gens, le jazz est un bruit sur lequel on danse le fox-trot²¹, et qui épargne aux convives les frais de la conversation. Comme toutes choses, le jazz participe à la fois du bon et du mauvais. En raison de la rareté des vrais jazz-bands, peu de gens ont entendu ce qu'il contient de bon. En Europe, le nombre en est si réduit qu'il équivaut presque à zéro. Quand le jazz est bon, ses effets fascinants et irréels semblent nuancés de mélancolie, de nostalgie, de caprice, d'humour, de vivacité, et de ce qu'on entend, aux États-Unis, sous le nom de « pep ». Dans la musique populaire, le jazz est la combinaison, pour le mieux ou le pire, de la mélodie, du rythme, de l'harmonie, et du contrepoint, ou, pour donner une définition plus explicite, c'est le ragtime, avec, en outre, des « bleus » (blues), et la polytonie de l'orchestre.

Comme on l'a déjà fait remarquer, l'élément fondamental du jazz est le rythme ; à ce point de vue, le jazz a fourni ses preuves d'habileté. Pour parler net, les rythmes du jazz ne sont pas autre chose que le ragtime. Les rythmes de jazz maintiennent leur popularité parce qu'ils sont simples, et, inversement, ils restent simples pour demeurer populaires. Les cadences d'un jazz plus savant, comme les « stop » (pauses), les « breaks » (arrêts subits), sont de l'invention d'exécutants qui cherchent à rompre la monotonie de la mesure régulière du fox-trot, tout en restant fidèles à sa forme.

L'élément harmonique du jazz moderne s'agrément de « bleus » (blues) { *Note de l'auteur* : La musique de Debussy, de Richard Strauss, et de bien d'autres modernes, contient un certain nombre de progressions d'accords « bleus ». }. Le « bleu » est une harmonie piquante qui s'ajoute à la syncope, et non pas un rythme de fox-trot, comme on le croit généralement. La variété harmonique ne devint un trait de la musique syncopée d'Amérique qu'en 1915, au moment où parut « The Magic Melody », de Mr. Jerome Kern²² { *Note de*

²¹ Littéralement « pas du renard », elle fait partie des différents pas de danse imitant ceux des animaux (*turkey trot, horse trot, grizzly bear step*, etc.) qui se développent pendant la décennie 1910 sur des morceaux de ragtime. En raison de sa simplicité, le fox-trot finit par s'imposer comme la danse reine de la période 1910-1940, au point que l'étiquette finit par désigner la majorité des morceaux joués par les jazz-bands. Musicalement, les limites du genre sont assez floues. La plupart des morceaux qualifiés de fox-trot comportent généralement une rythmique inspirée du modèle de la « pompe » du ragtime, et des mélodies (parfois en valeurs longues) comportant des rythmes syncopés. Le couple de danseurs Irene et Vernon Castle, qui ont popularisé le fox-trot à partir de 1914, attribuait l'invention de son pas de danse caractéristique à des danseurs afro-américains.

²² Jerome Kern (1885-1945) est un compositeur étatsunien de comédie musicale, l'un des plus célèbres et des plus prolifiques : plus de sept cent chansons et des centaines de productions scéniques, parmi lesquelles *Show Boat*, produit à Broadway par Florenz Ziegfeld en 1927, considérée comme le modèle narratif pour toute la comédie musicale à venir.

l'auteur : Atlantic Monthly, août 1922. }. « The Magic Melody »²³ (La Mélodie Magique) a marqué l'introduction, dans la musique populaire, des harmonies spéciales qui passent maintenant pour des harmonies de jazz ou « bleus ». On devint littéralement fou de cette innovation, car on était las des banales harmonies de chansons populaires. Les harmonies de « The Magic Melody » possédaient une couleur particulière, et le public décida qu'elle était « blue » { *Note de l'auteur : Le mot « bleu » fut sans doute choisi parce que la sensation des harmonies bleues ressemblait à celle que l'on éprouve quand on « a les bleus », – expression américaine définissant un état d'esprit triste, morbide, mélancolique. Comme autre théorie des bleus voir : On the Trail of Negro Folk-Songs*, par Dorothy Scarborough²⁴, Harvard University Press, Cambridge, 1925, chapitre « Blues »²⁵. }.

Les imitateurs de ces nouvelles harmonies furent légion, et, en peu de temps, tous les morceaux de musique populaire furent badigeonnés en bleu. Quand le pinceau était employé par une main experte, le « bleu » était savoureux, mais, quand celui-ci était appliqué par une main inhabile, le « bleu » n'était qu'un ignoble barbouillage. Le « bleu » est un artifice { *Note de l'auteur : Le « Barber-Shop chord »*²⁶ fut son prédécesseur. } qui donne à la mélodie de fantastiques et

²³ « The Magic Melody », musique de Jerome Kern et paroles de Schuiler Greene (1915). En effet, dans le *chorus* de cette composition, les six premières mesures restent sur le premier degré *fa*, avant de passer (mesures 7 et 8) sur un accord de *si* bémol septième introduisant la note *la* bémol à l'accompagnement. On revient ensuite au premier degré. Ce *la* bémol peut légitimement être considéré comme une *blue note* quoique ne figurant pas dans la mélodie.

²⁴ Dorothy Scarborough (1878-1935) est une écrivaine étatsunienne spécialiste du Texas où elle a vécu et dont a entrepris une étude de type ethnographique de la musique des Afro-Américains. Elle est également l'auteure d'un article antérieur à celui mentionné par Schwerké, « The "Blues" as Folk-Songs » (Scarborough 1923). On peut lire aussi *On the Trail of Negro Folk Songs*, le chapitre qui lui est consacré dans *In Search of the Blues*, de Marybeth Hamilton (2008). Cette dernière cite notamment un passage de l'article de 1925 auquel Schwerké fait référence : « *How I enjoyed the songs the Negroes sang, even though I was ignorant of their value !... I see a procession of black and yellow and cream-colored faces that have passed through our kitchen and house and garden – some very impermanent and some remaining for years, but all singing. Now, when I sit on a porch at night, I am in fancy back at our old home, listening to the mellow, plaintive singing of a Negro congregation at a church a half-mile away – a congregation which 'ne'er broke up' at least before I went to sleep, and which gathered every night in a summer-long revival. I can project myself into the past and hear the willful songs at Negro funerals, the shouting songs at baptizings and the creek or river, old break-downs at parties, lullabies crooned as mammies rocked black and white babies to sleep, work-songs in cotton field or on the railroad or street-grading jobs. All sounds of human activity among the Negroes in the South used to be accompanied with song. It is so now to a certain extent, but less than before* » (Hamilton 2008, p. 51-52). Le fait même que Schwerké ait eu connaissance de cet article indique un niveau d'information plus élevé que celui de la moyenne des commentateurs (même si en d'autres occasions, il dévoile une ignorance travestie en érudition).

²⁵ Scarborough 1925.

²⁶ L'expression *barbershop* (échope de barbier), citée dans la note, désigne une des musiques populaires qui sont entrées dans le précipité qu'est devenu le jazz. Les coiffeurs attendant le client, ainsi que certains de ces

étranges allures. Le bleu est, dans la musique populaire, l'avènement d'accords excentriques et ambigus, d'altérations abusives, de cadences trompeuses et de modulations désordonnées.

Mélo-diquement, le jazz moderne n'est pas original. Ses « bonnes idées » sont presque toujours celles d'une musique qui a depuis longtemps séché sur le papier. Le jazz sait où s'adresser pour trouver de bons motifs, mais il ne sait pas en faire quelque chose d'intéressant. Il brode autour des idées mélodiques, il les décore, mais ne les développe pas, au sens musical de ce mot. Si, d'ailleurs, le jazz — et c'est le fait de toute musique populaire — devait respecter l'intégrité mélodique, il cesserait d'être populaire. La « bonne idée » d'un air de jazz réside invariablement dans le motif du chœur ou du refrain, partie que chante, fredonne ou siffle le peuple { *Note de l'auteur* : En recourant à l'expérience, demandez à vos amis de vous donner les « vers » ou couplets des chœurs des chants populaires qu'ils chantent, et voyez combien peu sont en mesure de le faire. }.

L'élément qui donne au jazz sa saveur la plus particulière est le contrepoint orchestral, l'improvisation. Là, le jazz est dans la tradition. Les exécutants des orchestres de Peri (*Dafne*, exécuté en 1597, *Orfeo* en 1600), de Monteverdi (1568-1643) et d'autres, étaient censés improviser le contrepoint orchestral. Les tziganes hongrois et russes sont aussi fort admirés pour leur habileté d'improvisateurs à l'orchestre. Au temps de Haendel, les prouesses d'improvisation étaient si hardies, que certaines d'entre elles sont devenues légendaires. Le premier violon de Haendel s'aventura, certain jour, dans une interminable improvisation, il en perdit le fil de son discours, et, quand il revint enfin au ton initial, Haendel, qui tenait le clavecin, s'écria : « Vous voici de retour ! Vous êtes le bienvenu, Monsieur Dubourg, le bienvenu ! ». Si l'habileté d'improvisation n'avait pas été commune aux interprètes des XVII^e et XVIII^e siècles, il est fort probable que les compositeurs de clavecin de cette

clients désœuvrés s'attardant dans l'échoppe, auraient eu l'habitude de faire de la musique pour tromper l'ennui. Musique *a priori* très rudimentaire. Mais le terme a évolué pour désigner finalement une harmonie serrée à plusieurs voix. À ce propos, Winthrop Sargeant écrit que : « *The harmonic structure of most hot jazz is very simple, and is borrowed in its principles of sequence from European models. The selection of European models has, of course, its Negroid aspects. The Negro musician shows, for example, a distinct preference for the plagal cadence, for pseudo-dominant seventh-chords on the subdominant, for the type of close harmony loosely termed "barber-shop", and so on. The preference is Negroid; the chords and sequences are borrowed* » (Sargeant 1946, p. 156). Et encore : « [...] *The bread-and-butter basis of jazz harmonization exhibits the influence of two very important musical factors. The first of these is the type of close chromatic harmony known as "barbershop". [...] "Barbershop" harmony has been associated with American hillbilly and cowboy music, with theatrical "male quartets", with various types of Negroid music and with barroom conviviality, for many decades at least* » (*ibid.*, p. 197-198).

époque auraient indiqué, dans leur intégralité, les notes qu'ils voulaient faire jouer, au lieu d'écrire simplement leurs mélodies sur des basses chiffrées ; il est probable aussi que les auteurs de concertos auraient écrit leurs cadences, au lieu de les livrer à la fantaisie et à l'adresse des solistes. La polyphonie orchestrale perd tout son caractère quand on veut la réaliser sur un seul instrument, il en est de même du jazz qui ne dispose que du piano.

Il est curieux de constater que la complexité traditionnelle du contrepoint, qui est l'un des traits les plus caractéristiques du jazz, a été ressuscitée par les esclaves nègres d'Amérique. La prolifération polyphonique du jazz moderne 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.

Un jazz-band digne de ce nom ne joue jamais deux fois la même chose. Si l'on comprend bien ce qu'est le jazz, c'est là une impossibilité. Ce qui donne au jazz une si triste allure, c'est le manque d'invention des exécutants. Ne possédant pas cette habileté naturelle, ils font du bruit, s'agitent, prennent de sottes attitudes, et c'est tout.

Le jazz ne peut pas être définitivement écrit, puisque l'improvisation ne peut être consignée. Quelques partitions de jazz sont remarquables par l'équilibre, la variété de couleur et l'heureux ensemble, mais elles ne peuvent atteindre au maximum d'effet que si les interprètes ont le don d'improviser des embellissements et des fioritures. Car la plus grande partie du jazz *écrit* ne présente ni l'art, ni la science qui font la durable et vraie musique { *Note de l'auteur* : Dans une autre étude, nous examinerons la part de responsabilité de l'improvisation dans les mauvaises partitions de jazz²⁷. }.

Dans sa forme présente, le jazz est principalement limité à une manière d'humour, de « pep », qui l'empêche d'atteindre à la dignité des formes musicales de concert ou d'opéra. Cela fait sa force comme aussi sa faiblesse. Un opéra de jazz (avec intrigue, idées mélodiques, ragtime, bleus, improvisation

²⁷ Cette note figure à l'identique dans la réédition de cet essai dans le livre *Kings Jazz and David (Jazz et David Rois)* : Schwerké 1927. Il n'a pas été possible d'identifier la nouvelle étude évoquée ici.

orchestrale et polyphonie) serait une salubre expérience. Personne n'en désirerait une seconde, et cela apprendrait aux avocats d'un tel non-sens qu'ils ne savent pas de quoi ils parlent. Les parrains de l'opéra-jazz prétendent être les amis du jazz, ils en sont en réalité les pires ennemis ; rien ne peut amener aussi rapidement la ruine totale du jazz que le fait de le transplanter dans un domaine qui ne lui appartient pas.

Bibliographie

- Anthologie : Cugny, Laurent, et Martin Guerpin (à paraître), *Écrits francophones sur le jazz (presse, essais, roman, théâtre, poésie). Une anthologie annotée et commentée (1918-1929)*, Paris, Vrin.
- Anonyme (1919), « Delving into the Genealogy of Jazz », *Current Opinion*, vol. 57, n° 2, p. 97-99.
- Anonyme (1926), « D'où vient S.M. le Jazz ? », *Le Courrier musical*, vol. 28, n° 5, 1^{er} mars 1926, p. 144.
- Augé, Claude (dir.) (1922), *Larousse universel en 2 volumes. Nouveau dictionnaire encyclopédique*, vol. 2, Paris, Librairie Larousse.
- Augé, Claude et Paul Augé (dir.) (1924), *Nouveau Petit Larousse Illustré. Dictionnaire encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse.
- Chaffin, Lucien G. (1923), *Song-Writing and Song-Making. A Book of Advice for the Amateur Composer*, New York, Schirmer.
- Cœuroy, André (1925), « Jazz-Band », *Larousse mensuel illustré*, t. 6, n° 226, décembre, p. 971-972.
- Cœuroy, André (1926), « Jazz », *Art vivant*, vol. 2, n° 40, 15 août, p. 615-617.
- Cœuroy, André (1942), *Histoire générale du jazz. Strette, Hot, Swing*, Paris, Denoël.
- E. L. (1937), « Reviewed Work. Views and Interviews by Irving Schwerké », *Music & Letters*, vol. 18, n° 2, avril, p. 197.
- Gehrkens, Karl W. (1914), *Music Notation and Terminology*, New York, Barnes.
- Hamilton, Marybeth (2008), *In Search of the Blues*, New York, Basic books.
- Heyward, DuBose (1925), *Porgy*, New York, George H. Doran Company.
- Hoérée, Arthur (1927), « Le Jazz », *La Revue musicale*, vol. 8, n° 11, p. 615-617.
- Malherbe, Henri (1929), « Chronique musicale – Le Jazz », *Le Temps*, vol. 69, n° 24 837, 21 août, p. 3.
- Merriam, Alan P. et Fradley H. Garner (1968), « Jazz. The Word », *Ethnomusicology*, vol. 12, n° 3, p. 373-396.
- Milligan, Harold Vincent (1918), « *First American Composer* » by Francis Hopkinson (1737-1791). *Edited and Augmented by Harold Vincent Milligan*, Boston, Arthur P. Schmidt.
- Milligan, Harold Vincent (1921), *Pioneer American Composers. A Collection of Early American Songs Edited and Augmented by Harold Vincent Milligan*, vol. 1, Boston, Arthur P. Schmidt.

- Milligan, Harold Vincent (1922), *Pioneer American composers. A Collection of Early American Songs Edited and Augmented by Harold Vincent Milligan*, vol. 2, Boston, Arthur P. Schmidt.
- Sargeant, Winthrop ([1938] 1946), *Jazz. Hot and Hybrid*, New York, E. P. Dutton.
- Scarborough, Dorothy (1923), « The “Blues” as Folk-Songs », dans Frank J. Dobie (dir.), *Coffee in the Gourd*, Publications of the Texas Folklore Society, n° 2, Dallas, Southern Methodist University Press, p. 52-66.
- Scarborough, Dorothy (1925), *On the Trail of Negro Folk-Songs*, Cambridge, Harvard University Press.
- Schneider, Louis (1924), « Le Crépuscule du Jazz-Band », *Le Gaulois*, vol. 59, n° 17 142, 10 septembre, p. 1.
- Schwerké, Irving (1927), *Kings Jazz and David (Jazz et David Rois)*, Paris, Les Presses Modernes.
- Schwerké, Irving (1931), *Alexandre Tansman. Un compositeur polonais*, Paris, Max Eschig.
- Schwerké, Irving (1936), *Views and Interviews*, Paris, les Orphelins-Apprentis d’Auteuil.
- Singleton, Esther (1922), « États-Unis d’Amérique », « Jazz-music », dans Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire. Première partie : Histoire de la musique*, tome 5, Paris, Delagrave, p. 3227-3329.
- Tamony, Peter (1959), « Jazz, les origines d’un mot », *Les Cahiers du jazz*, 1^{re} série, n° 1, p. 78-83.