

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** - (1927)  
**Heft:** 10

**Artikel:** Une forme d'art moderne  
**Autor:** Chatelain, Amy  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-758327>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Une forme d'art moderne

# "The Jazz-music"

par *Amu Chatelain*

par *Fring Chatelein*

Il n'est pas ici nécessaire d'aimer la musique de jazz, non plus que

Il n'est pas ici nécessité d'aimer la musique de jazz, non plus que de la considérer comme musique de bas-étage, digne tout au plus d'être donnée en pâture aux clients des music-halls de faubourgs, ou à ceux des abreuvoirs pompeusement dénommés, en pays anglo-saxons, *gin-palaces*.

Ce qu'il faut, c'est lui reconnaître une valeur *intrinsèque*, l'admettre au rang des manifestations originales de l'Art, et voir ainsi les orchestres de jazz (*jazz-bands*) au service d'une musique sincère et spontanée.

Nous allons retracer l'historique de cette agrégation de races diverses qui, aux Etats-Unis, devait donner naissance à la musique de jazz en même temps qu'elle formait une race nouvelle, la race américaine, aujourd'hui bien indépendante à tous points de vue.

C'est à ses origines africaines que la « jazz-music » doit ses particularités qui, la différenciant totalement de la musique européenne, lui donnent aux yeux de celle-ci une importance rénovatrice. Cette musique neuve et animée d'une vie aux manifestations toutes prime-sautières, se distingue par les caractéristiques suivantes: la prédominance du rythme sur la mélodie, l'atonalité, l'improvisation et un orchestre de composition absolument opposée à celle des orchestres européens, dit *classiques*.

La « jazz-music » prit naissance dans les colonies nègres des provinces méridionales des Etats-Unis. Ces noirs, importés d'Afrique par les colons anglais (on en comptait neuf cent mille en 1800, deux millions en 1830 et quatre millions en 1860), introduisirent leurs us et coutumes dans ces pays neufs; ainsi leur musique dont le croisement avec les produits yankees et anglais devait créer le véritable folklore des Etats-Unis, puis ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de « jazz-music ».

Ce folklore afro-américain comprend six formes distinctes de mélodies. Ce sont:

1<sup>o</sup> *Les chants religieux*, dits « spirituals ». Chantés surtout lors des baptêmes, ce sont de véritables cantiques, assez influencés, d'ailleurs, par la psalmodie anglicane.

2<sup>o</sup> Les *plantations-songs*, dont un exemple typique est « Rise up in due time », et qui étaient destinés principalement à l'époque des récoltes. A l'instar des « spirituals », les *plantations-songs* sont caractérisés par un continual emploi de la syncope – et surtout de la syncope brisée – ce qui ne fut sans influencer jusqu'à la mélodie et l'harmonie (retards en syncopes, harmonies anticipées, etc.).

3<sup>o</sup> Les *chants d'espérance*, qui sont ceux en lesquels se reflète au plus la poignante mélancolie des esclaves noirs. Cette plaintive mélopée – où l'on remarque l'absence presque totale de la syncope – est caractéristique :

D'm gwine to A - la - ba - my Oh

For to see my mam-my Ah

4<sup>o</sup> et 5<sup>o</sup> Les *chants de réjouissance* et les *chants descriptifs*, en lesquels l'on retrouve les rythmes étourdissants et les accélérations continues des danses africaines.

6<sup>o</sup> Enfin, les *chants de rivières*, « composés – conte Mrs. Esther Singleton, l'une des rares femmes qui aient le mérite de s'occuper de musicologie – de vers séparés par des chœurs barbares et insignifiants, étaient chantés par de simples matelots de pont. Les bateaux à vapeur des rivières du Sud et de l'Ouest étaient montés en général par des équipages nègres, et quand le navire quittait le port ou y entrait, le chanteur principal montait au cabestan, puis chantait les solos, qu'il faisait semblant de lire, pendant que quarante ou cinquante de ses compagnons hurlaient les chœurs ou *howl*, ce qui constituait un des traits les plus saillants du morceau. »

Les principaux caractères de ces mélodies résident d'abord en l'emploi de la gamme pentatonique congolaise (gamme avec suppression des quatrième et septième degrés) que l'on retrouve aussi en Ecosse

et en Irlande, en Chine, au Japon et au Siam et dont Rimsky-Korsakof a fait emploi dans son ouverture « La Grande Pâque Russe »; puis en cette éternelle syncope qui devait devenir l'élément fondamental de la « Rag-time music » par laquelle nous arriverons à la « jazz-music » et à ses fox-trots, *blues* et charlestons.

Avant de toucher à ce point, relevons l'influence de la musique d'exportation européenne sur ce folklore afro-américain. Elle a collaboré à créer un produit qui est à notre musique ce que l'anglais de ces nègres est à celui de Cambridge. Je donne ce degré de comparaison à ceux pour lesquels la langue de Shakespeare n'a plus de secret: O Jim Crow's come to town, as you all must know, an' he wheel about, he turn about, he do jis so, an' ebery time he wheel about, he jump Jim Crow.

Lorsqu'il débita, le visage noirci au cirage, pour la première fois ce boniment aux spectateurs d'un théâtre de Pittsburg, le jeune comédien Thomas D. Rice ne se doutait pas — malgré l'enthousiasme qu'il provoqua — quelle date importante il marquait dans l'histoire du folklore et de la musique afro-américaine. Cette date est celle de l'apparition sur les scènes de théâtres des « nègres ménestrels ».

En 1843, la troupe des « Ménestrels de Virginie » révolutionna New-York; elle était composée de Billy Witlock, banjoïste, de Dan Emett, qui tenait les castagnettes sur le rythme desquelles dansait Frank Bower, tandis que Dick Pelham polyrythmait sur son tambourin.

Ces artistes improvisaient et componaient également leur musique, et c'est de cette façon que l'on doit à Dan Emett ces mélodies passées de longue date au rang de chansons populaires: *Dixie*, *Ole Dan Tucker*, *Walk Saw Bone*, etc. La vogue des nègres ménestrels fut formidable, et il n'est pas exagéré de dire que ces gens ont renouvelé, à quelques siècles d'intervalle, les exploits des adorables troubadours du moyen âge, les Froissart, les Chastellain, les Bernart de Ventadour et les Aimeric de Peguilhan.

Malheureusement, le populaire eut vite fait de contaminer ces exquis joyaux, et cette forme d'art ne tarda pas à dégénérer — grâce à des calembours grossiers et à des mélodies sans génie — en musique de caf'-conc', appelée « coon songs ». Celle-ci, cependant, grâce à un entichement effrené pour la danse, devait provoquer la « Rag-time music ».

Dans son étude *The Anatomy of jazz*<sup>1)</sup>, le musicographe américain Don Knowlton donne pour base au rag-time deux rythmes très

<sup>1)</sup> *Harper's Magazine*, New York, June 1926.

caractéristiques dont l'un est - à mon sens - d'origine européenne, tandis que l'autre, africaine.

Ce sont: le rag primaire, constitué, dans une mesure à quatre temps, de quatre noires régulières et qui devait devenir l'isochronique pédale du jazz-band; et le rag secondaire, superposé au rag primaire, et constitué de huit croches accentuées de trois en trois soit, sur deux mesures:

1	2	3	4		1	2	3	4
1	2	3	1	2	3	1	2	3

Enfin, la « Rag-time music » est à la gloire de la syncope, élément musical certes point neuf, mais qui se trouve marqué ici d'une particularité qui n'est autre que le fait de son emploi à outrance: « les mots, aussi bien que la musique, sont syncopés. »

Toute cette musique de danse n'avait à son service que de quelques orchestres, lesquels en amoindrissaient considérablement l'intérêt, lorsque, en 1914, naquit l'orchestre de jazz (jazz-band).

L'étymologie du mot « jazz » n'est pas exactement définie, et les différentes explications que l'on en donne sont toutes de caractère plus ou moins anecdotique. Cependant, Mrs. Singleton tient comme authentique et définitive l'histoire que voici; elle est contée par l'éditeur Roger Graham, de Chicago:

« En 1914, au café Schiller de Sam Hare, dans la Trente et Unième Rue, Jasbo Brown et cinquante musiciens constituant ce qu'avec l'aide de l'imagination on aurait pu appeler un orchestre, répandaient abondamment la mélodie au profit des clients de Sam Hare. Jasbo tenait à la fois le piccolo et le cornet. Quand il n'avait pas bu, Jasbo jouait de la musique orthodoxe; mais après l'absorption de trois ou quatre verres de gin, Jasbo avait une manière de faire rendre à son piccolo des sons du laisser aller le plus violent et le plus barbare. Chose étrange à dire, les clients de Mr. Hare excitaient Jasbo à boire quand il était en service. Ils aimait la sensation vibrante des accords (*sic*) désordonnés du piccolo, et quand Jasbo mettait une boîte à tomates à l'embouchure de son cornet, il semblait que la musique avec ses étranges pulsations tremblées vînt d'un autre monde. Les clients offraient de plus en plus de gin à Jasbo. D'abord, c'était cette question: *Encore, Jasbo?* faite à la soif du nègre, et puis, tout simplement, *Encore, Jasbo?* à la musique du noir, et puis tout simplement: *Encore du jazz!* »

De par sa composition, le jazz-band constitue la part anglo-saxonne du croisement qui donna la « jazz-music ». Nous constatons en effet

que, autant dans sa composition primitive que de nos jours, il n'eut recours qu'à des instruments importés d'Europe et appartenant presque tous à l'orchestre symphonique classique. Il y a une exception, cependant, en faveur du banjo. Cet instrument est maintenant connu de tous; aussi ne m'arrêterai-je point à le décrire techniquement. On le retrouve en Afrique sous le nom de *zéze* et son origine est obscure. En effet, il peut être tout aussi bien un dérivé de la *guitarra* portugaise que de la *guisarke* nubienne, de la mandoline indo-chinoise que de l'*oude* turque.

A l'origine (1914), nous voyons le jazz-band constitué d'une batterie qui figurait à la place d'honneur, un banjo, une clarinette et un trombone, un piano et un violon. Nous nous trouvons donc en présence d'un assemblage hétéroclite d'instruments n'ayant aucun lien de parenté, véritable hybridation qui devait donner naissance à un groupement symphonique destiné au plus bel avenir.

De par son importance primordiale, le rythme a pris le nom d'*harmonie* dans les musiques exotiques. Il convient de noter ce fait comme d'autant plus curieux que les instruments dévolus à ces accompagnements sont exclusivement à percussion et, conséquemment, producteurs d'aucun son défini. C'est pourquoi nous trouvons, au début, la batterie placée au premier rang dans les jazz-bands.

Aujourd'hui, l'élément mélodique ayant repris une heureuse et purificatrice avance, la batterie est réleguée au second plan. La clarinette était employée dans ses registres anormaux, conséquence de ce que les exécutants cherchaient à remplacer par cet instrument leurs primitifs tuyaux africains, laissées là-bas; les cuivres étaient déjà « bouchés » et le trombone, auquel aucune partie méritant la qualification de *musicale* n'était jamais dévolue, papifiait dans la cohorte des *glissendi*. Seul le violon gardait la mélodie, tandis que la batterie marquait le rythme, lequel était renforcé par le piano et le banjo qui, par la même occasion, s'occupaient de l'harmonie. Personne n'a jamais mis, pour ce jazz-band, des ouvrages en partitions, et il nous est permis de le regretter, car l'étude en eut été rejaillissante d'intérêt. Mais les nègres ne connaissent jamais, en Afrique, la notation musicale et l'on trouve ainsi, me semble-t-il, l'origine de cette caractéristique de la « jazz-music » qu'est l'improvisation. Se basant uniquement sur la mélodie, que le violon ne cessait de leur répéter, banjoïste, pianiste, clarinettiste, tromboniste et cornetiste partaient, suivant chacun sa propre fantaisie, mais respectant toujours le rythme, et il est certain que, sans qu'ils s'en

doutassent, ces artistes réalisèrent souvent des chefs-d'œuvre contrapunctiques et polyrythmiques, chefs-d'œuvre qui hélas! ne vécurent que ce que dure la vibration d'un son.

L'événement le plus capital qui se produisit dans l'évolution du jazz-band fut l'introduction de la famille des saxophones; cet instrument n'était jusqu'alors en faveur que dans les bandes militaires et connut ainsi une injuste rélegation jusqu'à ce que le jazz s'en fut emparé. Ainsi cette caractéristique du jazz-band qu'est l'assemblage d'instruments éloignés l'un de l'autre crée une antinomie complète entre l'orchestre symphonique classique et le jazz-band: ce dernier est constitué par un ensemble d'instruments à vent, soutenus par quelques cordes, alors que ce sont ces dernières, dans l'orchestre classique de Haydn, Mozart et Beethoven, qui constituent l'élément fondamental, soutenues par les instruments à vent.

Le jazz-band aura eu — quoi qu'il advienne de lui — ce bienfaisant effet de développer et d'enrichir le style et la technique de la plupart des instruments qu'il a fait siens: les méthodes spéciales sont aujourd'hui légions, consacrées au style syncopé du piano, aux registres, inusités auparavant, de la clarinette, à l'étude du banjo, aux *glissandi* aux trombones, etc. Toutes choses dont se sont déjà largement inspirés nombre de compositeurs modernes. La «jazz-music» aura en outre contribué à la création d'une musique américaine autochtone, et il est, en U. S. A., certains jeunes compositeurs qui en sont la preuve vivante.

L'orchestre de brasserie et son pâle répertoire de sélections d'opéras se meurent; le jazz-band est roi!

Et cette musique, née des manifestations d'un peuple resté si près de la Nature, donc de la Vérité, est là plus qu'on ne saurait le dire pour caractériser notre époque. Aussi bien l'orchestre de brasserie nous démontre-t-il la pâleur des années 1900 à 1914, aussi bien le jazz-band et sa musique bien à lui nous prouvent-ils, avec les possibilités nouvelles qu'ils apportent à l'évolution de l'esthétique musicale, combien l'après-guerre, si elle a été fort naturellement marquée au début par une période d'excès et d'égarements, est une ère de retour à la vitalité et à la force, plutôt qu'une époque d'appauvrissement et de décadence.

\*

Et je souhaite que ceux de mes lecteurs qui lui étaient restés hostiles, comprennent, après m'avoir lu, que la musique de jazz et ses trépidants

orchestres ne sont pas en premier lieu à l'adresse de ces paillards nocturnes auxquels elle importe au reste peu, tout ce qu'ils lui demandent étant l'éternel rythme de la pédale, cet isochronique et perpétuel mouvement qui les machinise et leur permet de tourner sur eux-mêmes parmi les confettis, les coupes d'« Extra-Dry » et la gent des danseuses plus hypocondriaques que mondaines.