Quatrième Année N° 46 *Décembre 1931*

l'Edition Musicale Vivante

revue mensuelle
le n° 4 francs
abonnement :
france : 40 francs
étranger : 50 francs
chèques postaux : 1246-33

5, rue
du cardinal-mercier
paris (9e)
Tél. Trinité 23-92 — 23-93 — 23-94 — Trinité 23-95 — 23-96

Sommaire

LE JAZZ ET LE DISQUE, **par Arthur HOERÉE** ■ RÉGIS GIGNOUX ■ CRITIQUE DES DISQUES : MUSIQUE SYMPHONIQUE, **par Emile VUILLERMOZ** ■ INSTRUMENTS DIVERS, **par Pierre LEROI** ■ LES DISQUES DE VIOLON, **par Marc PINCHERLE** ■ LES DISQUES DE DICTION, **par Bernard Zimmer** ■ LES DISQUES DE CHANT, **par Maurice BEX** ■ LES DISQUES DE CHANSONS, **par Pierre WOLFF** ■ CHEZ NOS CONSTRUCTEURS, **par Gérard Voisin** ■ NOS ÉCHOS.

LE JAZZ ET LE DISQUE

(Essai critique et historique)

I. — Avant le Jazz

M. Arthur Hoerée a écrit sur les enregistrements de jazz la très importante étude que voici. Il a désiré la voir paraître dans deux revues amies : Radio-Magazine *et l'*Edition Musicale Vivante. *Par suite d'un accord intervenu entre les deux périodiques, nous sommes heureux d'offrir aujourd'hui à nos lecteurs le texte complet de ce remarquable travail dont notre confrère hebdomadaire a déjà fait connaître les premières pages et dont il achèvera la publication dans ses deux prochains numéros.*

Comme la valse, toujours vivante, a orné l'époque 1830, le jazz restera l'épopée sonore d'après guerre. Son origine modeste — chanson ou support de la danse populaire — ne l'a pas empêché de se hausser jusqu'à une forme d'art, ayant son style propre et rendant un son nouveau. C'est pourquoi je le crois tout aussi impérissable. S'il a provoqué des colères, il soulève l'enthousiasme et, brusquement, péremptoirement, il conquiert le monde en raison de l'atmosphère trouble qui suit l'armistice. Drogue contre la souffrance, dispensateur de joie, il se mêle à la vie publique et mondaine, passe du carrefour au dancing, du dancing au salon. Et pour toute une génération, qui s'est épanouie sous son signe, telle valse « jazzée » comme *Blowing Bubles* (épuisé), telle chanson comme *Broken doll* (id.) éclairent violemment une époque, évoquent un coin de vie sentimentale.

Le truchement le plus sûr de la prompte victoire du jazz a, certes, été le phonographe. Instrument populaire, il n'a pénétré dans la bourgeoisie qu'après guerre : mallette, il contient un orchestre et transforme le home en dancing. Plus tard, il servira la musique classique...

*(Tous droits réservés pour l'*Edition Musicale Vivante *et* Radio-Magazine.*)*

En attendant, le jazz est une force : ouvrez le catalogue 1931 de « His Master's voice », vous y trouverez près de six cents fox-trots. Chaque répertoire des six plus grandes firmes françaises en comporte de cent à quatre cents ! Le pire et le meilleur s'y coudoient : il faut donc choisir. La mode passe et, sans souci de leur réelle valeur d'art, les maisons éditrices suppriment de leurs catalogues le succès qui ralentit ou l'œuvre moins populaire qui ne s'adresse pas à la masse. Vendre avant tout au lieu de guider le public, voilà, hélas ! une attitude courante. Or, le jazz est devenu un moyen d'expression dont il conviendrait de réunir, en une collection de soixante disques environ, les spécimens essentiels que devrait posséder tout amateur de jazz et, plus généralement, le discophile soucieux de pouvoir recréer, par un choix critique et historique, l'un des moments les plus originaux de l'évolution sonore. C'est la synthèse que je tenterai, au cours de la présente épreuve.

Je tenterai. Car les premiers jazz ont disparu depuis longtemps, certains, plus récents, ont vu leur matrice détruite, d'autres, retirés des catalogues, pourront être réédités. Enfin, il a fallu s'appuyer sur les collections particulières, compiler les catalogues étrangers et tâcher de ne pas se perdre parmi les milliers de disques de jazz parus depuis plus de dix ans dans le monde entier. C'est un travail de géant, supposant des loisirs dont personne ne peut se flatter aujourd'hui. Toutefois, je tiens à rendre hommage au goût sûr et prévoyant de M. Levi-Alvarez qui a réuni à « La Boîte à Musique » du boulevard Raspail une collection de jazz (étrangers ou épuisés) qui a été mise obligeamment à ma disposition. Je signalerai les disques soit pour leurs qualités musicales (orchestration, exécution, enregistrement), soit pour leur valeur documentaire.

Mais traçons d'abord, à grands traits, l'histoire du jazz restée assez obscure. Car il est quelque peu troublant de penser que de nos jours, sous nos yeux, en l'occurrence vers 1914 et dans une région limitée à l'Illinois, la Caroline du Sud, la Floride et la Louisiane ou, d'une façon plus précise, à Chicago, New-York ou la Nouvelle-Orléans, naît une manière nouvelle de jouer une musique non moins nouvelle ; que cette littérature et son principe d'exécution conquièrent rapidement le monde, et que nous sommes incapables de fixer les lieu et date de naissance, de déterminer les parents de ce nouveau-né ou du moins de retrouver l'inventeur ou les origines de son nom !

Car le mot « jazz » n'a pas encore une étymologie précise. Le dériver du français « jaser » me paraît inadmissible. Jasbo Brown, propriétaire d'un cabaret nègre, de Chicago, où il jouait du trombone, aurait-il donné son nom, réduit à « jas », aux premiers petits groupes nègres ou jazz-band qui sévissaient à la Nouvelle-Orléans et à New-York vers 1915 (1) ? Paris était non moins subjugué, dès 1918, par certaine danse américaine au Casino de Paris et dont Cocteau, dans le *Coq et l'Arlequin*, nous donne une précieuse description : « Le band américain l'accompagnait sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel. A droite de la petite troupe en habit noir, il y avait un barman de bruits sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclettes, se levant, se dandinant et souriant aux anges. Mr. Pilcer et Mlle Gaby Deslys dansaient sur cet ouragan de rythmes et de tambour une sorte de catastrophe apprivoisée ».

Voilà bien la genèse du jazz-band avec les exagérations du début, vite réduites, d'ailleurs, d'une batterie encombrée de bruiteurs bâtards, dont certains orchestres français ont perpétué l'usage longtemps après leur courte apparition nègre. Et ce, pour l'édification des détracteurs qui persistent à voir dans le vacarme du jazz un avant-goût des cacophonies infernales. Mais non, le jazz n'est point infernal. Je dirai même que, dans les bons orchestres, quelques ensembles à part, il est spécifiquement doux, voire doucâtre, telles certaines voix nègres.

---

(1) D'après Roger Graham, éditeur de musique à Chicago, Jasbo Brown aurait pratiqué vers 1914 une manière de jazz-band au café Schiller de Sam Hare, 31e rue, où il avait réuni une cinquantaine de musiciens. Quand il était ivre, son piccolo rendait des sons d'un laisser-aller assez violent et le roucoulement de son cornet qu'il coiffait d'une boîte à conserves mettait les clients en joie. Et ceux-ci d'inviter Jasbo à reboire, à rejouer. D'où : Encore Jasbo ! Encore Jas ! Le « Jazz-Music » aurait bientôt influencé la danse et aurait donné naissance au « Jazz-danse ». Les deux genres auraient fusionné : le « jazz » était né.

L'ancêtre direct du fox-trot serait le rag-time. Certaines danses anglo-américaines d'avant guerre, des chansons anglaises comme *Hitchykoo* (épuisé) sont aussi à la base du rythme régulier avec chant syncopé qui caractérise le jazz. Cette pulsation immuable, coupée d'accents irréguliers, nous les trouvons en Afrique. L'Arabe a-t-il influencé son voisin le nègre de la Côte d'Ivoire, ou est-ce le contraire ? A défaut d'une collection d'ensembles instrumentaux nègres, je signalerai les disques marocains que m'a communiqués la duchesse de Clermont-Tonnerre. Achetés à Marrakech même, ils ne sont point catalogués en France, sauf erreur. L'un d'eux, que la maison Pathé devrait inscrire au catalogue de la métropole, présente, sous la mélopée, une batterie des plus caractéristiques : *Mahlema Brika* (Pathé 10.625-26). Il y a aussi intérêt à écouter un disque créole chanté en dialecte africain, par Roland Nathaniels, descendant des rois nègres, tout en regrettant l'adjonction d'un piano et d'autres instruments non africains : *Native Dance Sikili* (Artiphone E 1003). Suivons les déportés jusqu'en Amérique. Ils ont beau être nus, ils emportent dans leur gosier un instrument incomparable. Courbés sous la peine et le soleil dur, ils chantent leur patrie perdue, leur espoir, leur résignation. Naissent ainsi les *Chants de Plantation*. Les premiers missionnaires les mettent en contact avec le choral protestant. Le génie déformateur du nègre en fait les « spirituals » dont il existe quelques beaux disques. Marian Anderson, d'une voix incomparable, a enregistré le pathétique *Some times I feel like a motherless child* (Artiphone F 1006). Sur l'autre face, le populaire *Heaven, Heaven*. Il est à remarquer que le rythme syncopé de ce chant correspond assez exactement au mètre verbal, c'est-à-dire à la prosodie anglaise qui est venue, en quelque sorte, renforcer la disposition naturelle des nègres à briser les rythmes carrés. Les fameux Fisk Jubilee Singers (nègres) nous donnent une version polyphonique du même négro-spiritual, plus travaillé, avec des accords glissés, que nous verrons se transposer plus tard à l'orchestre : *Shout all over god's heaven* (Columbia 14.205). L'autre face scande *Keep a'inching along*, sur l'une des formules rythmiques les plus riches du jazz. Du même groupe, n'oublions pas deux autres faces admirables : *Every time I feel the spirit* et *Steel away to Jésus* (Col. 14.204). Actuellement épuisés, il serait impardonnable de ne pas rééditer ces deux spirituals. D'un caractère plus calme, ils évoquent nettement le choral protestant qui enrichira le jazz de la « reprise en chœur » du refrain, alternant avec le complet instrumental.

Certain dimanche de 1928, les théâtres étant fermés à Londres, Layton ramène à Paris un nègre herculéen qu'il fait chanter lors d'une soirée intime à son hôtel : voix profonde, visage illuminé, regard perdu au loin. L'une de mes fortes impressions musicales : Paul Robeson chantait *Steal Away* !

Ecoutez-le sur disque (His master's voice B. 2187). C'est très émouvant, malgré l'accompagnement anachronique du piano qu'ont évité les Fisk Jubilee dans leur version chorale (signalée plus haut) du même spiritual. Sur l'autre face, un très beau « Convict song » (Chant de forçat) : *Water boy*. La syncope verbale y apparaît tout comme dans *Bye and Bye* et *Where you there* (H. M. V. B. 2126), deux autres spirituals enregistrés par Robeson, en partie, chantés en duo, le tout d'une sonorité exquise.

II. — Le style " Blanc "

Le fox-trot, ai-je dit, s'appuie sur la chanson. Ecoutons, par exemple, *Ukelele Lady* (Columbia 3720) chanté par l'Américaine Vaughn de Leath, à la voix grave et expressive. Le ukelele (petite guitare qui a donné son nom à cette romance célèbre) et le violon l'accompagnent. D'abord, courte introduction du violon, soutenu par des accords du ukelele d'un rythme quasi immuable. Puis, en attendant que la soliste soit prête, une mesure à répétition : le *vamp*. Enfin, Vaughn de Leath attaque le couplet, ensuite le refrain, tandis que le violon exécute de libres contrechants. Puis, reprise du refrain par le violon tandis que la chanteuse brode à son tour de capricieuses arabesques d'une voix suraiguë de grand effet. A la dernière phrase du refrain, nouveau renversement des rôles : voix normale et broderie sur la chanterelle.

Cette analyse succincte n'est pas superflue. Nous y trouvons le plan rudimentaire de tout fox-trot. Transposons la chanson à l'orchestre (1), augmentons le nombre de refrains pour donner à chaque soliste ou groupe d'instruments l'occasion de briller, et nous avons le type du jazz actuel. Mettons, par exemple, sur le plateau un des récents succès de Jack Hylton : *Excuse me, Lady* (Gram. K. 5783). Si nous écoutons avec soin, nous trouvons : introduction (6 mesures), 1er refrain par le saxo-ténor (contrechant au violon, 16 mesures), 2e refrain au violon (accompagnement doux avec piano, banjo et basse), un chant aigu minorise le thème (c'est le *break* ou brisure) et amène, dans un autre ton, le 3e refrain par la trompette en sourdine (contrechant au saxo). Un break sonnant, très « Debussy », déclenche brusquement la seconde partie du fox-trot : 1er couplet (16 mesures), chanté par Hylton, à la voix agréable (les violons remplissent les vides), refrain chanté (le 4e) et accompagné de cuivres doux, nouveau break, 5e refrain (ou chorus) pour tout l'orchestre (chant aux trompettes), enfin, conclusion (8 mesures), tirée du refrain et ramenant le ton initial, la cymbale met le point final.

D'une très belle facture (orchestration opulente et variée, exécution soignée, enregistrement parfait), ce jazz « mélodique » (2) est très musical et semble surtout conçu pour la danse, comme la majorité des jazz de Hylton qui sont très populaires et, d'ailleurs, basés sur des airs à succès. Ce genre, quelque peu commercial, ne s'est pas créé tout de suite. Le *Sheik* (supprimé), par exemple, conjugeait, vers 1921, un véritable choral à trois voix avec un rythme nègre.

Tropical Palms (Gram. 2735, épuisé) empruntait, non à la romance anglaise, mais au *Chant Hindou* de Rimsky Korsakoff, sa mélodie lancinante ; à Debussy, sa gamme par « tons entiers ». *Japanese Sandman* (épuisé dans la version primitive) arborait, vers 1919-20, une écriture harmonique très audacieuse pour de la musique légère et des sonorités cristallines que Ravel n'aurait pas reniées. Comment se sont combinés de tels apports ? Les blancs d'Amérique ont écouté les nègres avant de composer et ceux-ci, déformant par tradition ce qu'ils jouaient, ont permis aux blancs, qui les écoutaient, de noter leurs déformations, leurs improvisations.

Enfin, un Irving Berlin, par exemple, qui est peut-être le père du jazz (sans oublier un Handy, un Brooks, un Jones, un Gerschwin) ne pouvait, à ses débuts, que tapoter à un doigt une mélodie sur le piano. Il fallait donc un arrangeur pour « harmoniser », amplifier, orchestrer les fox-trots, donc un blanc au courant de la technique européenne et qui fût capable de donner l'unité à tant d'éléments hétérogènes (rythme nègre, déformation nègre dans l'exécution, choral protestant, mélodie anglaise ou quelconque, harmonie allant de Mendelssohn à Ravel en passant par Wagner, Franck et Debussy, orchestration, en bref, mise en œuvre blanche).

Berlin, fils de rabbin russe, Gerschwin, Kahn, Youmans, Cohn, dont les noms accusent une origine israélite, ont été parmi les premiers auteurs de fox-trots : leur atavique pouvoir assimilateur a permis probablement cette synthèse. Ce style, qu'on peut appeler « blanc », opposé à la tradition nègre, devrait se dire plus exactement : « américain », car il a donné lieu au jazz anglais, plus édulcoré (Hylton, Ambrose) ou européen (les Français, pris individuellement, ont parfaitement assimilé le jazz américain, voire nègre : exemple, le trompette Ph. Brun, mais l'orchestre français « jazz » sera plus difficile à réaliser).

Dès 1922, le style « blanc » est au point. Un fox-trot tel que *Some Sunny day* (épuisé), d'une rythmique audacieuse, en fait foi. *Just Drifting* (Gram. K. 3568, épuisé), par l'orchestre Savoy Havana (du Savoy Hotel de Londres), est un beau spécimen avec solo de piano. Jack Hylton a enregistré toute une série de jazz, actuellement épuisés, mais qui sont peut-être parmi ses meilleurs : *Sudanese* (H. M. V. B. 1793, épuisé), type oriental, *It ain't gonna rain* (H. M. V. B 1878, épuisé), et le blues : *House of David*

(1) Un jazz normal comporte des instruments rythmiques (piano, batterie, banjo, parfois contrebasse à corde, parfois tuba basse ou hélicon) et mélodiques (trombone, trompettes ou cornets — de 1 à 3, — saxophones — de 1 à 3, — pouvant prendre la clarinette, parfois des violons).

(2) En anglais : *Straight*, c'est-à-dire droit, correct, comme c'est écrit, en opposition à « hot », chaud, ardent, en improvisant.

Blues (H. M. V. B 1702, épuisé), deux réussites populaires. Parmi ses récents : *Mississipi Melody* (H. M. V. B 5520, épuisé), *Ain't she sweet* (H. M. V. B 5211, épuisé), *Blue Night* (H. M. V. B 5595, épuisé), ce dernier d'une jolie pâte orchestrale et méritant d'être réédité.

Parmi les non épuisés : *I Lift up my Finger and say : Tweet Tweet* (Gram. K. 5637), genre humoristique où les violons (en sons harmoniques) répondent aux paroles « tweet tweet » revenant périodiquement ; *Dig a Dig A Doo* (Gram. K. 56-57), succès populaire tout comme *Baby* (Gram. K. 5656) et *Excuse me Lady* (Gram. K. 5783), analysé plus haut. Citons encore *Dance in the rain drops* (Gram. K. 5861), *With a song in my heart* (Gram. K. 5918), dont le refrain se décolore tendrement en mineur ; *Moanin' Low* (Gram. 5952), avec un excellent chorus du trompette Ph. Brun ; enfin, *Tiger rag* (Gramo ou H. M. V. B. 5789), le meilleur Hylton et dont je parlerai à propos du jazz « hot ».

L'autre face, *Limehouse*, est un blues extrêmement vivant, d'une belle sonorité. C'est l'un des rares Hylton qui n'ait pas connu le succès... le public n'était pas préparé ! Une raison de plus pour que Gramophone le garde à son catalogue.

L'orchestre Paul Whiteman (petit groupe) a fait d'excellents enregistrements dans un cachet plus américain : *Shangaï Lullaby* (H. M. V. B 1797, épuisé), vieux fox-trot oriental (de Jones, qui a joué un certain rôle dans l'histoire du jazz) ; *Mississipi Mud* et *Sweet Lil* (H. M. V. B 2562, épuisé) qui n'ont jamais paru en France, et pourtant excellents (trio Vocal) ; enfin *San* (H. M. V. B 5581, épuisé), d'un style plus nouveau.

L'orchestre Nat Shilkret enregistre pour Victor (New-York) *Georgia Pines* (Victor 22.195). L'autre face, *Turn on the Heat* (avec Horace Heidt), aussi d'une belle pâte sonore, démarque de façon visible le populaire *Tea for two*, l'un des thèmes les plus heureux du jazz et que nous retrouverons en « hot ». Par le même orchestre : *Your Mother and mine* (Gram. K. 5821) ; enfin, *Hallelujah* (Gram. K. 5203) et *You were meant for me* (du film « Broadway Melody ») (Gram. K. 5732), deux succès qui se recommandent surtout pour leur franchise sonore et leur entrain.

Dans la manière « blanche » ou « mélodique » se range aussi l'orchestre anglais de Ambrose, d'une belle qualité sonore d'un goût sûr. Son *Body and Soul* (Deccam 118) expressif, voire tragique, son *Bye Bye Blues* (Gram. B. 5.908) où la voix est soutenue par le piano véloce ; son *Lady, play your Mandoline* (Gram. B. 5.979), d'une écriture fine, et surtout l'autre face, *The Peanut Vendor*, où le cri du marchand entrecoupé de chœurs se perd au loin, sont dans la bonne tradition anglaise. L'orchestre Waring's Pennsylvanians nous donne *Love for sale* (Gram. K. 6.181), d'une extrême douceur avec des voix de garçons d'un effet charmant, et *A bench in the Park* (H. M. V. B. 5.842) dont Paul Whiteman donne une meilleure version chez Columbia (C. B. 86) : les arabesques graves du saxophone, le refrain en chœurs, accompagné de guitare, sont très bien venus. De l'orchestre Guy Lombardo il existe un *Cryin' for the Carolines* (Col. C. B. 38 récemment épuisé, peut-être rééditable), sur l'autre face *Have a little faith in me* avec refrain vocal par Carmen Lombardo, deux slow (lent) fox-trots de belle facture où apparaissent nettement les acquisitions sonores d'origine européenne. Les Billy Arnolds, qui nous avaient régalé d'un tendre *Tea for two* (non enregistré) aux Champs-Elysées, transformés en music-hall, ont chez Pathé un *Walkin' my baby back home* (Pathé X. 96.046) bien exécuté. L'excellent orchestre Sam Wooding a poussé très loin le raffinement sonore, et s'est créé un genre personnel fort agréable, cherchant à varier et à renouveler, par l'invention instrumentale, les formules vite périmées du jazz blanc. Ecoutez *Breack away* (Pathé X. 8.707) avec son titre crié, son chorus strié de glissades, ou l'autre face *My Sin*, très varié et concluant sur des accords audacieux, ou encore *Button up your Overcoat* (Pathé X. 8.696), construit avec élégance et où la clarinette, le cornet, le piano se rapprochent du style « hot » ; enfin, l'autre face qui nous donne l'une des meilleures parmi les nombreuses versions de *Hallelujah* : sonorités mobiles, conclusion originale. Citons encore l'humoristique *I lift up my finger and say " Tweet Tweet "* plus original que celui déjà signalé de Hylton, et surtout le blues oriental *Downcast blues* (Pathé X. 8.684) d'une orchestration neuve, assez drôlatique et dont l'autre face *Weary River* est le « type courant » de premier ordre. Dans ce

genre, n'oublions pas *Bottom'sun*, avec Spitalny (Pathé × 6302), enfin l'orchestre Trumbauer, très solide et qui se place parmi les meilleurs à mi-chemin du « hot » et du « mélodic style » : *I'm Wondering who* (Parlophone anglais R. 3463, supprimé), très clair de forme ; *Reaching for someone* (Odéon 238.080), avec de jolies sonorités; l'autre face, *Shivery stomp*, excellente ; *Happy feet* (Odéon 238.286), également intéressant. Avec *Sweetheart* (H. M. V. B. 5.729), *Sugar is back in town* (Brunswick 1.011, supprimé), par les « Cotton Pickers », *Four or five times* (Parlpohone 22.377, supprimé) très syncopé, et *Cherry* (id.) très moelleux, par les « Chocolate dandies », nous pouvons fermer le cycle « blanc ».

III. — Le style " Nègre "

Revenons en arrière, à l'époque où le style américain est fixé (vers 1922) et suivons les nègres dans leurs petits théâtres où le blanc qui se respecte ne pénètre jamais. Darius Milhaud, qui débarque à New-York (nous sommes en 1923), les connaît grâce à Yvonne Georges qui l'y conduit. L'atmosphère en est très caractéristique. Il veut acheter leurs disques étiquetés « Black Swan ». « Oh ! it's negro » (c'est nègre), s'exclame le vendeur qui ne tient point pareille marchandise. Darius Milhaud, qui a rapporté quelques spécimens « Black Swan » actuellement introuvables (la maison a fait rapidement faillite), me les a fait entendre. Certain *He may be your Man* avec les « Blue Flamme syncopoters » est d'un pathétique exceptionnel. Les instruments s'y meuvent, ou improvisent avec beaucoup de liberté, l'ensemble diffère essentiellement du jazz courant. En 1926, Milhaud rapporte de New-York des disques Okeh. L'un d'eux, *I'm gonna dodge the blues* (Okeh 8.391, probablement disparu) est d'une couleur essentiellement nègre, sans être du jazz : une voix lamentable prend les sons par en dessous, les ramenant par poussées, à leur hauteur réelle; un violon, un harmonium désaccordé l'accompagne. Un autre disque enregistré par Mc Clennon's jazz Devils, *Cotton Club Stomp* (Okeh 8.397, probablement disparu), réalise par son style d'improvisation à plusieurs et ses arabesques suraiguës de la clarinette, de la trompette, un état primitif du jazz hot. En réalité, les nègres qui pratiquent surtout le « blues » (fox-trot lent, mélancolique, qui tire son nom d'une expression argotique nègre correspondant à notre mot « cafard »), n'ont jamais entièrement abandonné leur manière personnelle. C'est à Chicago, surtout, que le « hot » ou jazz improvisé s'est développé, peut-être aussi par réaction contre le style édulcoré des blancs (dont ils exploitent cependant les harmonies modernes). Enfin, n'oublions pas que les nègres d'Afrique ignorent encore la gamme tempérée (celle de nos pianos) et que les intervalles qui nous paraissent faux leur sont naturels. Y aurait-il survivance ancestrale ? Et faudrait-il expliquer par là la manière hot où les sons glissent de l'un à l'autre, restent suspendus entre deux notes au point de déranger les oreilles non prévenues ? En tout cas, comme le jazz américain, le jazz nègre a évolué et ce n'est guère que vers 1925 qu'il prend forme, vers 1928 que sa technique se précise. Il pénètre en Europe en 1929-30 et influence petit à petit la production blanche. D'ailleurs l'Américain Bix, cornettiste et pianiste remarquable (mort cet été à l'âge de 26 ans), avait été écouter, à Chicago même, le fameux trompette nègre Louis Armstrong qui peut être considéré comme le père du hot et dont beaucoup cherchent à imiter la manière instrumentale.

En quoi le jazz « hot » (= ardent, ou improvisé) diffère-t-il du « straight » (= droit, correct ou mélodique) ? Ecoutons, par exemple, *There'll be some changes made* (Bruns. A. 8.111) par les « Chicago Rhythm Kings » que dirige le fameux Mc Kenzie. Tout d'abord, le rythme est très martelé (1) ; l'introduction est entièrement « écrite » ; du premier chorus, péremptoire, émerge le cornet de Muggsy qui improvise en s'inspirant de Armstrong ; Mc Kenzie chante, puis le remarquable clarinettiste Teschmaker, au timbre doux, s'exalte par degré, « pousse » les sons, atteint à un lyrisme pathétique et déclenche le dernier chorus, véhément, ensorcelant, improvisé à trois : saxo ténor, cornet, clarinette. Le plan est celui du genre blanc : chaque instrument fait son entrée, mais chacun

(1) Par vitesse décroissante on trouve le stomp, le fox-trot, le slow fox-trot, le blues.

improvise sur le fond immuable de l'accompagnement. Comme autres traits essentiels : le timbre incisif, les arabesques véloces, l'aigu strident, les sons glissés, l'improvisation collective, le tumulte organisé, l'âpreté. Retournons le disque (Bruns. 8.111), écoutons *I've found a new baby*. Le même motif revient sans cesse, comme désespéré. Voilà le solo de piano, nostalgique, magistralement traité par O'Sullivan. Le tutti entre brusquement. De grands traits, coupés de respirations, augmentent la frénésie, atteignent au tragique. L'oreille inaccoutumée sera, certes, heurtée; mais il faut persévérer : sans vouloir en rien le diminuer, le style mélodique paraît fade quand on a bien saisi le hot. Un autre disque par l'orchestre Casa Loma (actuellement le plus fort comme hot), *White Jazz* (Bruns. A. 500.123) me paraît encore plus typique, avec sa clarinette fulgurante, ses rafales d'accords qui vous secouent malgré vous. Toutefois, la plus forte impression hot m'a été donnée par *Case on Down* (Vocalion 1.579), où l'orchestre Luis Russel peut supporter toutes les comparaisons. La trompette (style Armstrong), le trombone aux trilles violents se mêlent à un ensemble d'une admirable sonorité dont la pulsation brutale est irrésistible. Introuvable en France, la maison Brunswick devrait éditer ce chef-d'œuvre. Il m'a été prêté par Hugues Panassié, grand spécialiste du hot dont il possède, d'ailleurs, les plus beaux spécimens.

N'oublions pas Armstrong dont la manière marque, pour ainsi dire, toute la production hot. Voici *My Sweet* (Odéon 238.287), fox-trot où sa trompette monte dès l'introduction ; puis, il attaque le refrain vocal d'une voix navrée, inimitable. Sa trompette a les mêmes accents douloureux — ceux de la nostalgie nègre — et conclut sur une note ultime à une hauteur désespérée.

Dans *I can't believe* (l'autre face) elle brode des contrechants qu'il faut écouter avec soin pour en saisir la richesse et termine par une glissade jusqu'au *contre-ut* ! La puissance déformante de Armstrong marque fortement ce qu'il approche. Ecoutez-le dans le populaire *Peanut Vendor* (Odéon 238.404, aussi en Parloph. fr. 80.734) où, sur le rythme « jazzé » de la rumba, sa trompette, puis sa voix amènent lentement les sons trop bas à leur hauteur exacte. Sur l'autre face, *You're driving my crazy*, le parlando précède des tenues instrumentales émouvantes. Pour ceux que rebute ce style où le culte de la « fausse note » pourrait ne paraître qu'un procédé trop facile, le *Song of the Islands* (Odéon 38.994, aussi en Parloph. fr. 80.313), inspiré d'une mélodie hawaïenne, me semble une excellente introduction au hot. Appréciez sa forme soignée : le vibraphone (sorte de célesta électrique) égrène ses notes profondes ; le tambour, précis, bat le rythme du blues ; sur des fonds doux, la trompette, le trombone ressortent sans cris. Armstrong chante, accompagné, à « bouche fermée » par les autres, puis entame son solo hot dont le style lyrique, sur cet ensemble calme, paraît pénible, puis devient émouvant; le vibraphone mystérieux efface la vision.

Les plus beaux disques d'Armstrong sont, hélas ! supprimés. Odéon avait fait un très gros effort devant lequel la critique et le public, non familiarisés avec le hot, étaient restés assez tièdes. Les temps ont changé. Cette firme se doit, pour les jeunes amateurs, de rééditer les disques dont les matrices existent encore. Parmi les plus beaux : *Exactly like you* (Odéon 238.120 retiré du catalogue) ; *Knocking a Jug* (Odéon 165.193 retiré), avec une batterie exceptionnellement précise ; l'autre face, *Muggles*, avec de curieux trémolos de piano (existe en Parlophone anglais R. 840) ; *West End Blues* (Odéon 165.380 retiré, existe en Parloph. angl. R. 448) ; *When you're smiling* (Odéon 165.844 retiré) ; *You Rascal* (Parloph. français 85.031) ; enfin, le beau *St Louis Blues*, sur le thème fameux du nègre Handy (Odéon 165.975 supprimé, existe en Parloph. angl. R. 618). Encore de Armstrong, le blues *Black and Blue* (Parloph. fr. 22.497), navrante complainte ; l'étrange *Tiger rag* (Parloph. angl. R. 942), d'une grande sauvagerie (avec l'orchestre Luis Russel), existe aussi en Okey, mais accouplé avec le populaire *Dinah* (Okey 8.800) où le thème connu se trouve ingénieusement développé et déformé.

Mc Kenzie (qui pleure quand il entend Armstrong) et ses Condon's Chicagoans nous ont donné deux disques essentiels d'improvisation hot : 1° *China Boy* (Odéon 165.321, épuisé), sur l'autre face *Sugar* ; *China Boy* est réédité avec *China Girl* (Parloph. angl.

R. 1.033) où l'orchestre Casa Loma pratique supérieurement l'arrangement « blanc » mêlé de hot (sonorité remarquable de trois clarinettes dans le grave), (existe en Okey 41.403) ; *Nobody's sweetheart* (Parloph. angl. R. 643) avec la clarinette hot de Teschmaker, cette face existant aussi accouplée avec *Liza* (Okey 40.972), d'une belle sonorité.

Mc Kenzie enregistre encore sous le titre « Mound City Blue Blowers » quand il joue du « peignophone » (peigne entouré de papier), à mi-chemin entre la voix et un instrument : *Fire House Blues* (Col. américain 1.946 D.) est à ce point fort curieux ; d'esprit très nègre malgré l'exécutant blanc, il mériterait d'être repris par Columbia français. Gramophone devrait éditer, de la même série, *One Hour* (Victor 38.100 A.) et l'autre face *Hello Lola*, ornée d'arabesques de saxo.

Avec quelques éléments de l'orchestre Mc Kenzie, le cornet Red Nichols s'est constitué un groupe hot de valeur. Signalons : *You Rascal* (Bruns. 9.090) avec l'excellent clarinettiste J. Dorsey ; *Sweet Georgia Brown* (Bruns. 8.997) avec un remarquable solo de piano par O'Sullivan ; *China Boy* (Bruns. 8.962) ; enfin, une série de vieux refrains auxquels le style hot redonne la vie : *Smiles* (Bruns. A. 8.744) avec beau refrain vocal ; *Tea for two* (Bruns. 8.832), le meilleur qui soit, lent et grave ; *Japanese Sandman* (Bruns. 3.819 épuisé, quelques exemplaires à la « Boîte à Musique ») qu'il est intéressant de rapprocher de celui de Gramophone (K. 5.567) que Paul Whiteman renouvelle par une facture éblouissante, montrant les progrès parcourus par le genre « blanc » depuis 1929 ; l'autre face, *Whispering*, avec un dernier vestige de la « flûte à coulisse ».

Red Nichols enregistre chez Pathé, sous le nom « Red Heads » : *Baltimore* (Pathé X. 6.213), *A good man is hard to find* (Pathé X. 6.225) sont les meilleurs. A la même firme, l'excellent orchestre Gluskin, dont il faut retenir le *Clarinet marmalade* (Pathé X. 8.584) et *Whiteman Stemp* (Pathé X. 6256).

Pianiste et compositeur, Duke Ellington, qui enregistre aussi sous le nom de « Jungle Band » ou « Harlem Footwarmers », a quelques chefs-d'œuvre du hot à son actif. Tout d'abord, l'exceptionnel *Jungle Nicht* (H. M. V. B. 4.836, aussi Victor 23.022), admirable concerto de clarinette aux traits héroïques montant et dévalant avec, par-dessous, des mouvements graves très éloquents : Gramophone devrait éditer l'accouplement Victor qui comporte *Old Man Blues*, remarquable comme piano ; viennent ensuite *Mood Indigo* (Gram. K. 6.153) d'une atmosphère mystérieuse, sur l'autre face *St James Infarmery*, très réussi ; *Nine Little miles* (Gram. K. 6.236), de rythme lent ; *Cotton Club Stomp* (Bruns. angl. 1.186 A.) ; *Three little words* (Gram. B. 5.945), sur l'autre face, *Ring dem Bells* ; *The River and me* (Gram. K. 6.206) ; l'étrange *Black and Fan Fantasy* (Gram.K. 6.344). De Bix (+) il nous reste un remarquable *Deep Down South* (Gram. K. 6.238), un disque de collection ; Mc Kinney's Cotton Pickers, précurseur du hot, donne un *Cotton Picker's Scat* (Gram. K. 6.262), très dansant ; l'orchestre Ted Weems, *The man from the South* (H. M. V. B. 5.811) d'atmosphère très nègre ; Leslie's Black birds, deux faces brutales, *Bandonna babies*, et *Magnolia's Wedding day* (Bruns. A. 7.891).

Ted Lewis, avec des individualités de premier ordre comme Jimmy Dorsey et Muggsy, a quelques belles réussites où le hot vise souvent à l'humour : *Someday Sweetheart* (Col. D. F. 460) ; *The Lonesome road* (Col. C. B. 63), magnifié par les chœurs ; *One sweet letter from you* (Col. 8.967), typique ; *Aunt Hagar's Blues* (Col. C. B. 64) ; enfin son classique *New St Louis Blues* (Col. 4.088), intéressant à rapprocher de celui de Dorsey qu'accompagnent saxo, piano, guitare et batterie (Decca F. 1.878). Du même groupement, *After you've gone* (Decca F. 1.876). La clarinette de Boyd Senter, piano et guitare font merveille dans *The grind out* (Odéon 165.177, épuisé). Au concours Columbia 1930, un intéressant *The man from the South* (Col. C. D. 57) de Bloom s'est classé avant-dernier !

Mais le hot progresse et influence la production actuelle (1). Jack Hylton, après son *Tigar Rag* (Gram. B. 5.789) terminant sur une phrase d'okarina, nous donne *Moanin' Low* (Gram. B. 5.952) où triomphe le cornet de Ph. Brun. De Paul Whiteman, *I like to do things for you* (Col. C. B. 87) et *Happy Feet* (Col. C. B. 86), d'une gravure impeccable,

(1) Parlophone anglais a publié une série de plus de 100 « hot » sous le titre *New « Rhythn style ». His master's*. Voice commence une collection identique.

s'acheminent vers le hot tout comme *Hot Moments* (Virginia 106 B.), l'un des meilleurs jazz en disque souple.

IV. — Les Formes " Jazzées "

Si la musique moderne a aidé à la constitution du jazz, ce dernier a influencé, en retour, la production contemporaine. Il a absorbé, en partie, la musique et la guitare hawaïennes : *Song of the Islands* (Odéon 238.995), *Iyone* (Col. 4.033) ; superpose sa technique au rythme de la Rumba : *Peanut Vendor* (Gram. K. 6.237) ; applique son principe instrumental à la valse : *Good Night* (Col. 14.194) avec Ted Lewis, *Just as we used to do* (Gram. K. 5.918), *Always* (Gram. K. 3.316) ; se combine aux chants religieux : *Waiting at the end of the road* (Gram. K. 5.814), *High Water* (H. M. V. B. 3.663) avec Robeson, *On Revival day* (Bruns. 9.008) ; crée la « rhapsodie jazzée » : en straight, *Away down South in heaven* (Pathé × 5465) avec l'orchestre Gluskin, vers le hot, *Sweet Sue* (Col. 9.572), la prophétique *Rhapsody in Blue* de Gerschwin (Gram. L. 634) avec Whiteman, et aussi avec Gluskin (Pathé X. 5.466) ; en hot, l'étonnante *Rhapsodie Créole* (Bruns. 9.079) avec D. Ellington ; se plie, enfin, aux formes symphoniques : *Concerto* en *fa* de Gerschwin (Col. 9.665 à 9.667) avec Whiteman, l'andante réalisé par un blues émouvant, *An American in Paris*, du même (Gram. L. 774, H. M. V. C. 1.699). Au surplus, il quitte le petit orchestre traditionnel et, gardant sa forme, devient « jazz vocal » : les chœurs jazzés à quatre voix, des Revellers, d'une incomparable perfection, l'articulation imitant les instruments (oua oua, tourelour, etc.), *Collegiate* et *Oh ! Miss Hannah !* (Gram. K. 3.273), *I'm gonna charleston* et *Dinah* (Gram. K. 3.242) ; le trio vocal avec piano et batterie des « Paul Whiteman's rhythm boys », d'un style beaucoup plus jazz : *My Suppressed Desire* (Col. 5.240) ; les duos avec piano de Layton et Johnstone, charmants, et très » romance » : *Always* (Col. 4.017), *Dinah* (Col. 3.965) ; les chansons jazzées de Robeson : *Oh! Rock me Julie* (H. M. V. B. 3.033), de Willard Robison, *Ol' Man River* (Pathé × 6237), de l'émouvante Vaughn de Leath : *Ukelele Lady* (Col. 3.720), *The good bad girl* (Col. 4.163, épuisé) ; de la tragique Sophie Tucker : *Some of these news* (Col. 4.269) avec Ted Lewis, *The man I love* (Parloph. angl. R. 100, et Odéon 165.323, supprimé), l'un des plus beaux thèmes du jazz, d'Anette Hanshanw, *Do, Do, Do* (Pathé × 6200) ; puis, le « jazz à deux pianos » avec les brillants Wiener et Doucet : *Ukelele Lady* (Col. D. 13.010), *Hallelujah* (Col. D. 13.035) ; avec Fray et Braggiotti, *May be !* (Odéon 166.052, épuisé). Enfin le jazz nous a encore valu cette fantaisie pour piano solo, issue du style de Chopin : *Kitten on the Keys* (Col. américain 3.185, épuisé), cet usage ailé du xylophone dans *Flapperette* (Col. 4.339, épuisé) dont M. Vuillermoz a souligné, jadis, la perfection, enfin *Fifty-Seven Varieties* (Parloph. Angl. R 100) par le virtuose Hines, pianiste au style excellent.

Au terme de cet essai, certes incomplet mais éclectique, il faut conclure. Des cent disques cités (non épuisés), choisissons les quarante faces dont j'ai le plus souligné les qualités. Les firmes se doivent de rééditer les quelque dix jazz dont j'ai déploré la disparition. Enfin, il faudrait rétablir ou réenregistrer dix faces historiques parmi les premières disparues (*Some body's wrong*, le *Sheik*, par exemple) et dont on trouvera des spécimens dans la remarquable collection de Charles Wolff (1.500 jazz dont 200 historiques !) qui prépare d'ailleurs un « Répertoire du phonographe » *Disques II*. Au total, soixante matrices, trente disques en deux albums. Aux éditeurs, associés, de prendre l'initiative : ils fixeront là, pour toujours, une page particulièrement vivante de l'histoire sonore du XX^e^ siècle.

ARTHUR HOERÉE.

P.-S. — Un merci collectif aux firmes Artiphone, Brunswick-Polydor, Columbia, Decca, Gramophone, Odéon, Pathé, Virginia, à la « Boîte à Musique » du boulevard Raspail, à Hughes Panassié pour leur aide précieuse, et à mon éminent confrère Dominique Sordet pour l'appui de son autorité.