LA REVUE MUSICALE

ONZIÈME ANNÉE — JUIN 1930 — NUMÉRO 105

Le Jazz « Hot »

Certaines expressions d'art ne peuvent être jugées de l'extérieur. Il faut pour bien les comprendre y pénétrer jusqu'au cœur ; dans ces conditions seulement on peut les étudier avec sûreté. Tel le cubisme en peinture. Tel aussi le jazz en musique. Presque tous les critiques qui se sont intéressés à ce dernier ont fait fausse route simplement pour avoir voulu l'examiner à la lumière de la musique classique. Or le jazz, bien qu'il cherche à atteindre le même but que tous les genres musicaux, emploie des moyens tellement différents que si l'on méconnaît ces moyens, on est nécessairement amené à se tromper. L'erreur initiale a été de se fier aux apparences. Au lieu de chercher quelle était la vraie forme du jazz, l'on a accepté comme telle celle qu'une vogue aveugle et passagère mettait à portée de la main. Cela reviendrait à peu près à vouloir juger l'opérette contemporaine par *Rose-Marie* en se laissant « bluffer » par le succès de cette œuvre si pauvre au point de vue musical.

Les principes de la musique de jazz, de la vraie, c'est-à-dire le jazz *hot*, on ne les ignore en général que trop. Aussi me paraît-il bon de les rappeler ici brièvement. Je demande au lecteur de noter que ce n'est pas ma compréhension du jazz que je vais exposer ici, mais celle des techniciens les plus autorisés.

Le jazz présente cette différence essentielle avec les autres formules musicales : dans celles-ci, le compositeur possède un rôle prépondérant ; les orchestres ne font qu'assurer l'exécution de l'œuvre et restent totalement étrangers à sa conception. Dans le jazz, au contraire, le compositeur ne fait que fournir aux orchestres un thème quelconque — pour la plupart du temps très banal — que les joueurs interpréteront à leur manière (1). Donc autant d'orchestres, autant d'exécutions différentes d'un même morceau, tandis que dans la musique classique tous les orchestres s'efforcent de rechercher la même exécution : celle qui paraît conforme à la pensée de l'auteur.

Le jazz se sépare encore de la musique classique par l'originalité de son instrumentation. Il donne moins d'importance aux cordes, beaucoup plus aux cuivres (trompette, trombone surtout), aux saxophones, à la clarinette (dans le registre aigu) et aux instruments rythmiques : batterie, banjo, hélicon. Ces instruments possèdent certes des sonorités plus rudes, mais non moins pures que le violon ou le violoncelle. Et ils s'adaptent mieux que ces derniers aux perpétuelles syncopes du jazz.

On doit distinguer, dans la musique de jazz, deux façons principales d'interpréter un morceau : l'interprétation *straight* et l'interprétation *hot* (on ne peut trouver aucun équivalent français exact à ces termes).

Straight signifie droit. Jouer *straight* veut dire jouer sans s'écarter d'une ligne définie à l'avance, jouer le texte musical comme il a été écrit.

L'orchestre qui joue *straight* possède un ou plusieurs « arrangeurs » dont le rôle est d'enrichir les airs banals qu'on leur donne en composant un début, des transitions, une conclusion originales, d'inventer des accompagnements ou des contrechants qu'ils accommodent avec le texte du morceau. L'orchestre se contente d'exécuter cet « arrangement », sans plus.

(1) Il existe néanmoins des grands compositeurs de jazz comme Gerswhin et Schœbel. Seulement, du fait même qu'ils écrivent des partitions complètes que l'orchestre ne doit pas réviser, ils se rapprochent plus de la musique classique que du jazz. De ce dernier ils empruntent uniquement l'instrumentation et, quelquefois, les rythmes.

L'intérêt du jazz *straight*, on le comprend facilement, est très limité, car les airs des fox-trots et des blues sont tous bâtis sur le même modèle, et deviennent vite fatigants à entendre ; aussi les « arrangeurs » ne peuvent-ils parvenir, malgré leurs efforts, à en masquer l'indigence musicale.

Pourtant le *straight* est à peu près la seule forme de jazz que l'on connaisse en France. Et lorsqu'on sait cela, on comprend mieux combien l'attitude des adversaires du jazz est logique. Les critiques qu'ils adressent au jazz *straight* qui, pour eux, représente la forme réelle du jazz, sont entièrement justifiées. J'admire la constance d'un public qui ne cesse de s'enthousiasmer devant l'orchestre de Jack Hylton, alors que celui-ci se maintient dans les mêmes formules interchangeables, depuis quatre ans déjà.

Par contre, le jazz *hot* offre des possibilités très étendues. Jouer *hot* veut dire mot à mot : jouer très chaud. Il faut entendre : jouer avec chaleur, avec cœur. Cette expression était primitivement employée pour définir l'exécution d'un musicien qui, dans l'ardeur du jeu, modifiait plus ou moins le thème initial, improvisant au hasard quelques phrases parfois assez heureuses.

On voit donc que le jazz *straight* et le jazz *hot* n'ont pas été deux écoles distinctes dès l'origine du jazz. C'est seulement peu à peu, sous l'initiative de quelques exécutants de valeur, que le jazz *hot* a pris une forme convenable. Il y a eu de nombreux errements avant d'en arriver là. Depuis quatre ans à peine, les formules du jazz *hot* se sont stabilisées à peu près définitivement.

A présent on entend très exactement par jouer *hot*, jouer selon son inspiration, son idée. Le musicien qui joue *hot* improvise un chant de sa composition, sur un thème donné, tout en respectant soigneusement les harmonies de ce thème. Cela dans un style syncopé, souvent plein de contrastes marqués mais qui ne choquent pas. Bien plus, ils contribuent très largement à donner au *hot* son accent personnel, où la mélancolie ressort davantage et sans fadeur à cause même de l'opposition brutale entre les phrases tristes et leur exécution violente.

Le jazz *hot* n'est pas une formule à part du jazz. C'est le jazz sous sa forme unique et véritable, tel qu'il nous vient directement de la tradition nègre et précisé dans quelques rythmes définis.

Un bon orchestre *hot* doit réunir un certain nombre d'excellentes individualités. Les exécutions de cet orchestre consisteront en une série de solos

hot sur le même thème, mais variant à l'infini selon la compréhension de chaque musicien et en quelques ensembles *hot* qui peuvent être soit écrits, soit improvisés. On doit noter que la plupart des orchestres se contentent d'incorporer dans leurs morceaux un ou deux solos *hot* et de jouer le reste *straight*, parce qu'ils n'ont pas suffisamment de bons solistes.

On imagine aisément qu'il existe peu d'orchestres *hot* parfaits. Il est en effet terriblement difficile de réunir beaucoup d'individualités de classe. Pour jouer *hot* d'une façon intéressante, il faut posséder des dons extrêmement développés et l'on ne trouve guère plus de grands musiciens *hot* que de grands musiciens classiques, parmi nos contemporains. C'est pourquoi l'on compte peu d'orchestres *hot* de classe : ceux de Louis Armstrong, Flechter Henderson, Duke Ellington, Sam Wooding, les Mc Kiney's Cotton Pickers, chez les nègres ; de Ben Pollack, de Jean Goldkette et quelquefois Paul Whiteman, chez les blancs sont à peu près les seuls qui soient capables de fournir des exécutions transcendantes.

Un solo *hot* peut être composé à l'avance ou improvisé. Toutefois, l'expérience l'a prouvé, les grands musiciens *hot* sont d'autant plus brillants qu'ils se laissent aller à leur inspiration du moment. Certains d'entre eux sont même incapables de créer quelque chose « à froid». On peut conclure de là que l'improvisation est l'un des plus précieux éléments pour le *hot*.

Il s'est trouvé beaucoup de gens pour prétendre qu'un orchestre de jazz ne pouvait pas improviser. Voici d'ailleurs l'opinion de M. Ferroud, qui exprime particulièrement bien les objections qu'on a l'habitude de formuler à ce sujet : « La science de l'improvisation n'existe pas sans un don préalable, pour ainsi dire génial. Dans ces conditions ce qu'un homme en possession de tous ses moyens, capable d'exercer sur lui-même un contrôle rigoureux, n'arrive à réaliser que grâce au concours intime de l'inspiration et de la maîtrise, apparaît comme bien problématique si l'on multiplie les obstacles que crée l'individualité. Pour un *blues*, ces difficultés existent, toutes proportions gardées, comme pour une fugue. Mais si improviser à quatre mains suppose déjà une divination extraordinaire,

à plus gros effectif, il faudrait admettre que chacun des partenaires, possédant à fond dans sa tête une espèce de table des logarithmes des combinaisons musicales, pourrait évaluer par le jeu simple des réflexes ce qui va advenir à sa droite ou à sa gauche, en même temps que devant et derrière lui... Nous ne triompherons pas plus longtemps de semblables absurdités. Non seulement un jazz n'improvise pas, mais même il serait impuissant à le faire, s'il avait reçu de Prométhée le feu que ce jeune présomptueux avait tenté de ravir aux gens de l'Olympe. » (1)

Ce raisonnement est très logique. Pourtant les faits ont prouvé qu'il en était autrement : un orchestre *hot* non seulement improvise mais ne se montre tout à fait extraordinaire que s'il improvise. Je parle tant de l'improvisation à plusieurs que de l'improvisation à un seul.

Il est certain que les difficultés de l'improvisation en solo n'apparaissent pas comme insurmontables (2). Dans ce cas, l'exécutant a devant lui un champ très vaste et peut broder avec beaucoup d'aisance. Il lui suffit d'avoir, comme le note M. Ferroud, le concours de l'inspiration et de la maîtrise. Évidemment peu de joueurs peuvent se maintenir à une hauteur d'inspiration constante. Mais dans le jazz, suivant la règle générale, il y a bien 80% de mauvais musiciens. Et si le jazz a pu paraître monotone, c'est simplement parce qu'on en a entendu la mauvaise partie, tandis que la bonne demeure totalement inconnue, comme si l'on acceptait de donner au concert des œuvres de tous les compositeurs qui se présenteraient : les Bach, Mozart, Schubert, etc., seraient complètement noyés au milieu d'une affreuse médiocrité.

L'improvisation à plusieurs, pour être réussie, est très dure à réaliser et doit être pratiquée par des musiciens possédant de grandes qualités techniques et une profonde intuition. Comment arrivent-ils à concilier leurs parties? Voilà le point qu'il s'agit d'éclaircir.

On remarquera d'abord que les joueurs, s'ils ne devinent pas ce qu'invente le voisin, savent parfaitement sur quels accords ils doivent improviser, puisque la trame harmonique du morceau est bien définie. En outre il n'est pas question d'improvisation à plusieurs lorsqu'un orchestre possède des effectifs trop nombreux comme Paul Whiteman qui s'éloigne du reste

(1) *Édition musicale vivante*, avril 1929.

(2) Il va sans dire que par l'improvisation en solo, il faut entendre solo d'instrument « à chant », comme le saxophone, le trombone, par opposition aux instruments harmoniques et rythmiques comme le piano, le banjo, la contrebasse, la batterie, qui ne s'arrêtent jamais de jouer.

ainsi du véritable esprit du jazz. C'est dans les orchestres peu nombreux (entre 6 et 12 musiciens) qu'il faut chercher les meilleurs représentants du jazz *hot*, donc du jazz. Là il peut y avoir improvisation à plusieurs. Prenons par exemple un orchestre comme les McKenzie and Condon's Chicagoans, composé par sept des meilleurs spécialistes du jazz *hot*, qui se sont illustrés, il y a deux ans, par une série de disques magnifiques au point de vue *hot*. Il comprenait comme instruments : cornet (Jimmy Mac Partland), saxophone ténor (Bud Freeman), clarinette (Milton Mesirow), piano (Joë Sullivan), banjo (Eddie Condon), contrebasse à cordes (Stew Brown) et batterie (Jean Krupps). Dans leurs disques se trouvent des improvisations constantes, tant à plusieurs qu'en solo. Comment s'y prennent-ils? Écoutons *China Boy* (Odéon 165.231). Le piano, le banjo, la contrebasse, la batterie, marquent le rythme et les accords. Sur ce fond remarquablement agencé le saxophone ténor, le cornet et la clarinette exécutent tour à tour un solo *hot*, puis tous trois se réunissent et jouent ensemble le *chorus* final. Le cornet tient la première partie tandis que le clarinettiste dans l'aigu et le saxophoniste dans le grave, chacun de leur côté, brodent autour de ses phrases en le suivant attentivement. Ce disque *hot* est l'un des plus magnifiques que je connaisse.

S'il y a plus de sept musiciens — dix ou douze par exemple — les trois saxophonistes tiendront longuement les notes des accords fondamentaux et le trombone jouera par *breaks* (1) etc. Il est inutile de chercher à citer ici toutes les combinaisons. Il y en a une foule. Je donne celles qui précèdent comme simples exemples.

A côté des quelques grands spécialistes du jazz *hot*, il y en a quantité d'autres complètement dépourvus de talent et capables de dégoûter du jazz *hot* un auditeur non averti. Les bons solos *hot* ont ceci de caractéristique qu'ils sont extrêmement variés, agréables à suivre et qu'ils ne renferment aucune exagération de mauvais goût.

L'improvisation, notons-le bien, n'empêche pas l'inspiration de se manifester librement. Car les musiciens *hot*, avant de jouer, réfléchissent

(1) Le *break* est une sorte de phrase « brisée » que l'on place dans les mesures que la mélodie n'occupe pas.

aux développements qu'ils feront et ils portent en eux-mêmes les idées principales des solos qu'ils vont exécuter et que l'ambiance du jazz, l'ardeur du rythme les aident à exprimer sous la forme voulue.

En dehors du don d'invention, les musiciens *hot* doivent posséder une technique considérable de leurs instruments afin de pouvoir exprimer leur pensée avec la facilité nécessaire.

Parmi les modifications les plus importantes que les spécialistes du jazz *hot* ont apportées à la technique de certains instruments, il faut noter l'introduction d'un *vibrato* dans les instruments à vent. Ce vibrato était d'abord semblable au vibrato classique du violon ou à celui de la voix humaine, puis les nègres et certains musiciens blancs ont imaginé de jouer avec un vibrato plus rapide, plus nerveux, qui correspond mieux au caractère fougueux du jazz *hot*. On a pris coutume d'appeler ce vibrato : « vibrato nègre » pour le distinguer de l'autre, le vibrato ordinaire, que plusieurs musiciens *hot* continuent à employer. Ces vibratos se font soit avec les lèvres, soit avec les doigts, selon qu'il s'agit du saxophone, de la clarinette, du cornet ou du trombone.

Il est impossible de signaler un bon orchestre *hot* en France, car il n'en vient presque jamais. Le peu de succès des premiers a découragé les autres. Exceptionnellement, les nègres de Sam Wooding sont restés cette saison, près de quatre mois à l'Embassy (octobre-janvier), mais leur rôle était de faire danser. Personne ne prenait la peine de les écouter. J'ai appris qu'ils avaient auparavant beaucoup plu aux Allemands et qu'ils sont en train de remporter un succès très gros en Italie. Les Français sont donc les seuls qui ignorent le jazz *hot* (je dis : qui ignorent, car si l'attention était attirée de ce côté-là, nul doute qu'il se trouverait des gens pour le comprendre et l'aimer).

C'est donc à peu près uniquement par les disques que nous parviennent les magnifiques solos des grands musiciens *hot* nègres et américains. En cela les disques sont précieux, et aussi parce qu'ils sont le seul moyen de pouvoir conserver fidèlement ces improvisations.

Deux sortes d'orchestres enregistrent. Les orchestres déjà existants, comme Paul Whiteman, Ben Pollack, Duke Ellington et des orchestres formés uniquement pour le phono, qui se composent parfois des meilleurs spécialistes d'un grand orchestre — par exemple les groupements de Frankie Trumbauer et de Bix Beiderbecke qui enregistrent chez Odéon et Parlophone, sont formés par les meilleurs éléments *hot* de Paul Whiteman — parfois même de spécialistes venus d'orchestres différents. Les meilleurs musiciens *hot* se trouvant ainsi réunis peuvent faire des disques d'un intérêt exceptionnel.

Bien que tous ces disques n'aient pas été édités en France, à cause de la mauvaise vente des premiers, nous en possédons un nombre assez considérable et qui nous permet d'étudier en détail le style de chaque musicien de valeur.

Les plus grands noms du jazz *hot* sont, chez les nègres : Louis Armstrong, Earl Hines, Colman Hawkins ; chez les blancs : Bix Beiderbecke, Jack Teagarden, Piwie Russel, Bed Freeman, Frankie Trumbauer, Joë Sullivan, Tommy et Jimmy Dorsey.

Ce serait une erreur de croire que les blancs sont inférieurs aux nègres. Ils jouent tellement dans le style de ces derniers qu'on pourrait s'y méprendre.

Les bons musiciens *hot* ont chacun un style qui leur est personnel. Par style, je ne veux pas dire : manière d'exécuter, mais manière d'interpréter (1). M. Pierre Reverdy a donné du style une excellente définition : « Le style, c'est la forme de la pensée exprimée et non pas la forme de la phrase... le style c'est l'expression juste de la pensée, c'est son image » (2).

Louis Armstrong, âgé de 28 ans, est généralement considéré comme

(1) On voit que nous sommes loin du mot de Wiéner : « Le jazz ne s'interprète pas ». C'est exactement le contraire ; le jazz *hot* consistant en une suite d'interprétations du même thème par différents musiciens. L'on comprend mieux ainsi pourquoi les exécutions froides à deux pianos de morceaux de jazz par Wiéner et Doucet — qui sont d'ailleurs de merveilleux musiciens et de prodigieux virtuoses — se rapprochent si peu de l'esprit du jazz.

(2) *Le gant de crin*, p. 71.

le maître du jazz *hot*. Il possède sur la trompette une technique incomparable. Son imagination prodigieuse lui permet d'exécuter les solos les plus riches et les plus variés que l'on puisse entendre et de se renouveler sans cesse. Grâce à la série de disques qu'il a enregistré chez Odéon et Parlophone, à la tête de son orchestre, on peut se faire une idée très exacte de la puissance de son inspiration. Parmi les morceaux les plus réussis, notons *West end blues* (Parlophone, N° 165.380), blues d'une ligne mélancolique où il joue de façon poignante, donnant à chaque note tenue, grâce à son vibrato, une signification particulière, le fameux *I can't give you anything but love* (Parlophone, N° 22.382) où l'on peut suivre avec facilité les merveilleux développements que ce thème suggère à Louis Armstrong, après le chorus chanté, enfin *Some of these days* (Odéon, N° 165.844) déjà rendu illustre par Sophie Tucker. Dans ce dernier morceau, Louis Armstrong joue presque continuellement et sans la moindre faiblesse. Le chant de la fin, dans les notes aiguës de la trompette, est particulièrement émouvant.

Louis Armstrong est aussi un excellent chanteur. Il possède une voix rugueuse, certes, mais fort belle, pleine d'un caractère sauvage. Dans ses disques, on peut l'entendre fréquemment chanter un *chorus*, en le modifiant dans un style *hot* toujours très heureux.

Le plus extraordinaire des musiciens *hot* immédiatement après Louis Armstrong est un blanc, Bix Beiderbecke, âgé seulement de 25 ans. Bix joue du cornet et du piano d'une façon également brillante. Il faisait partie, il y a quelque temps, de l'orchestre de Paul Whiteman, comme cornet *hot*. Tombé malade, il est malheureusement, à l'heure actuelle, incapable de jouer. J'espère que ce ne sera pas définitif.

Bix joue au cornet d'une façon un peu moins sauvage, mais aussi spontanée que Louis Armstrong. Ses improvisations sont une merveille d'équilibre. Jamais une faute de goût. Ses solos possèdent un accent douloureux qui est très émouvant.

On peut entendre Bix dans tous les disques *hot* de Paul Whiteman (Columbia et Gramophone), parus jusqu'à juillet 1929, date à laquelle il a quitté l'orchestre. On peut l'entendre aussi dans les disques enregistrés avec les sept ou huit meilleurs éléments *hot* de Whiteman, sous le nom de Frankie Trumbauer (Odéon et Parlophone). Enfin, il a enregistré, avec cinq autres musiciens, une dizaine de disques signés de son propre nom, exécutés selon sa conception propre, qui comptent parmi les meilleurs morceaux *hot* que l'on ait fait. Je cite quelques titres : *At the jazz band*

ball (Parlophone N° R 3.465), *Sorry* (Parlophone N° R 3.503 ou Odéon, N° 165.322), *Goose Pimples* (Parlophone, N° R 127), *Thou Swell* (Odéon, N° 165.358) et *Somebody stole my girl* (Parlophone, N° R 161), tous d'un style inouï, les ensembles où Bix domine au cornet, alternant avec les solos extrêmement brillants.

Bix a improvisé, puis écrit un morceau pour piano, primitivement intitulé *In a mist*, mais connu sous le nom de *Bixology*. C'est une des plus belles productions *hot* qui existent. Le premier titre, *In a mist* (dans un brouillard) en indique assez bien l'idée. Bix exprime dans ce morceau ce qu'il voit « dans un brouillard », une sorte de rêverie nostalgique, où se mêlent gaieté et tristesse. Cette œuvre courte, admirablement bâtie, emploie, comme l'a remarqué Ricardo Viñes, des harmonies familières à Maurice Ravel. Elle synthétise à merveille un état d'âme, un peu comme les *Mouvements perpétuels* de Francis Poulenc.

Bixology a été enregistré par Bix lui-même, au piano, chez Parlophone (N° R 3.504).

Après Louis Armstrong et Bix, il y a une vingtaine de musiciens *hot* de grande classe : les saxophonistes alto Frankie Trumbauer (1) et Jimmy Dorsey qui jouent dans un style diamétralement opposé, Trumbauer aimant les phrases douces qui contiennent de nombreuses notes tenues et *glissandos* et Jimmy Dorsey (2) préférant un style plus sec, plus nerveux, avec un vibrato plus prononcé ; un saxophoniste alto nègre de l'orchestre de Duke Ellington (3), supérieur à Trumbauer et à Jimmy Dorsey, qui possède une sonorité remarquable et improvise avec aisance les phrases les plus éblouissantes ; les saxophonistes ténors Colman Hawkins (4) et Bud Freeman (5), le premier nègre et le second blanc, qui jouent tous deux dans un style puissant et très varié ; les clarinettistes Piwie Russel (6), le meilleur dans sa spécialité, doué d'une imagination prodigieuse ; Bennie

(1) Disques avec Paul Whiteman (Gramophone et Columbia), et sous son propre nom (Parlophone et Odéon).

(2) Disques avec Red Nichols (Brunswick), les Cottons Pickers (Brunswick), les Dorsey Brothers (Parlophone et Odéon), les Seven Hot Air Men (Columbia).

(3) Disques avec Duke Ellington (Victor, Parlophone, Brunswick) et The Jungle Band (Brunswick).

(4) Disques avec Fletcher Henderson (Columbia).

(5) Disques avec les Mc Kenzie and Condon's Chicagoans (Odéon) et sous son propre nom (Odéon).

(6) Disques avec Miff Mole (Parlophone et Odéon) et Red Nichols jusqu'en juin 1929.

Goodman (1), technicien incomparable qui invente des phrases d'un dessin mélodique ravissant ; Milton Mesirow (2), au style riche, incisif et très nuancé ; les trombones Jack Teagarden (3), au jeu souple et puissant, qui possède un grand don d'invention et s'impose non seulement comme le meilleur sur son instrument mais encore comme l'un des plus grands musiciens *hot* après Louis Armstrong et Bix, Tommy Dorsey (4), qui brille d'ailleurs autant à la trompette qu'au trombone ; les cornets (ou trompettes) Rex (5), un nègre dont le style tient à moitié de Louis Armstrong et à moitié de Bix ; un jeune Américain surnommé « Muggsy » (6), dont le style rappelle de très près celui de Louis Armstrong, mais conserve un accent personnel ; Jimmy Mac Partland (7), qui fait des solos très plaisants à suivre tellement on y sent de facilité et de naturel ; Philippe Brun (8), un jeune Français qui, depuis le départ de Bix, peut être considéré avec Muggsy comme le meilleur cornet après Louis Armstrong ; les pianistes Joë Sullivan (9), Lennie Hayton (10) et Earl Hines (11). Ce dernier est un nègre qui possède sur le piano des qualités aussi développées que Louis Armstrong sur la trompette. Comme il a une très grande technique, il peut exécuter des solos remarquables, tant au point de vue harmonique que mélodique. Son jeu est très curieux : il cesse fréquemment de marquer

(1) Disques avec Ben Pollack (Gramophone et His Master's Voice), sous son propre nom (Brunswick) et avec Red Nichols (Brunswick) à partir de novembre 1929.

(2) Disques avec les Mc Kenzie and Condon's Chicagoans (Odéon).

(3) Disques avec Ben Pollack (Gramophone et His Master's Voice), les Travellers (Parlophone et Odéon), Eddie Condon (Odéon) ; une fois avec Red Nichols (*Dinah*, chez Brunswick) et une fois avec Louis Armstrong (*Knocking a jug*, chez Odéon).

(4) Disques avec les Dorsey Brothers et les Travellers (Parlophone et Odéon).

(5) Disques avec les Mc Kiney's Cotton Pickers (Victor).

(6) Disques avec Ray Miller (Brunswick) et une fois avec Eddie Lang (*Hot Heels*, chez Parlophone).

(7) Disques avec Ben Pollack (Gramophone et His Master's Voice), les Mc Kenzie and Condon's Chicagoans (Odéon), Bennie Goodman (Brunswick) et une fois avec Miff Mole (*You're the cream in my coffee*, chez Parlophone et Odéon).

(8) Disques avec Ray Ventura (*Button up your overcoat* et *Can't we be friends*, chez Odéon) et avec Jack Hylton (*Moanin'low*, *Limehouse Blues*, chez His Master's Voice).

(9) Disques avec les Mc Kenzie and Condon's Chicagoans (Odéon) et avec Bud Freeman (Odéon).

(10) Disques avec Frankie Trumbauer et Bix (Odéon et Parlophone).

(11) Disques avec Louis Armstrong (Parlophone et Odéon). Il a enregistré, en outre, chez Odéon, un disque entier en solo, 57 *Varieties*.

les temps, improvise un ou plusieurs *breaks* rapides, puis retombe de manière impeccable sur la mesure voulue. Notons aussi qu'il exécute les notes tenues en trilles, créant ainsi une sorte de vibrato pour piano tout à fait imprévu.

Il y a, à côté de cette élite, un certain nombre de musiciens *hot* de grand talent, mais qu'il serait fastidieux d'énumérer ici. Remarquons qu'il existe de très bons musiciens *hot* français, ce qui prouve que d'autres tempéraments que ceux des Américains ou des nègres peuvent s'adapter au jazz. Parmi les meilleurs, je citerai Philippe Brun dont il vient d'être question, que Jack Hylton a tenu à engager pour posséder dans son orchestre un maître du jazz *hot* (Philippe Brun est, de loin, la meilleure individualité du fameux groupement anglais) ; Stéphane Mougin, merveilleux pianiste qui s'est assuré une technique considérable grâce à plusieurs années d'études au Conservatoire, dont il était l'un des plus brillants élèves et qui est à présent un exécutant *hot* de grande envergure ; Léon Vauchant, trombone de classe, qui a tenu, avant Philippe Brun, le premier rôle dans l'orchestre de Jack Hylton.

Il y a également un orchestre français qui mérite une attention spéciale : Gregor et ses Gregorians, qui viennent de s'exhiber sur la scène de l'Empire. Cet orchestre comprend en plus de Stéphane Mougin des musiciens *hot* français comme Fisbach, l'un des meilleurs saxophonistes altos, à ma connaissance ; Grapelly, violoniste émérite, Cohannier, etc. Enfin est-il nécessaire de rappeler que l'orchestre de Ray Ventura, qui a été l'un des premiers orchestres à enregistrer à Paris des disques *hot* de bonne facture, est composé de Français?

On a souvent dit que le jazz était une musique sensuelle. Cette affirmation n'est pas nécéssairement péjorative, mais elle a été employée un assez grand nombre de fois comme un argument contre le jazz, pour qu'il me paraisse utile de l'étudier un peu.

Qu'entend-on au juste par musique sensuelle? Les avis sont partagés. Les uns traduisent cette expression par : musique qui plait aux sens. D'autres par : musique qui captive les sens, les domine entièrement et crée un état nerveux quelconque. S'il faut adopter la première interpréta-

tion, non seulement le jazz, mais toute musique est sensuelle, car la bonne musique doit charmer et passer ainsi toujours par les sens avant d'arriver à l'esprit.

La deuxième signification ouvre le champ à d'interminables polémiques, car personne n'est capable de dire avec précision où s'arrête le rôle des sens et où commence celui de l'esprit. On voit souvent classer *Tristan et Isolde* parmi les musiques sensuelles. Je crois qu'il faut surtout entendre par musique sensuelle une musique comme celle des tziganes, qui nous enveloppe dans une certaine atmosphère, sans plus. Mais avec cette deuxième signification, le jazz n'est pas une musique sensuelle. On parle de « rythmes obsédants, de bruit, de trépidations qui vous arrachent à vous-même ». Or, lorsqu'on connaît bien le jazz, on sait que le bruit, est une légende provoquée par les premiers orchestres dans les années qui suivirent immédiatement la guerre, mais que le véritable s'occupe uniquement de broder des chants intéressants sur un rythme défini. Le grand J.-S. Bach ne composait pas autrement ses *Concertos brandebourgeois*.

Le jazz est une musique intellectuelle dans ce sens que ses développements subtils s'adressent avant tout à l'intelligence. Les chorus *hot* sont une sorte de développement, d'analyse d'idées et l'esprit, pour les suivre, doit fournir un effort attentif et constant. La pensée du musicien *hot* se communique ainsi à l'auditeur qui en suit les moindres détours et s'y adapte, en en dénouant les lignes principales.

Le jazz est une musique dépouillée par excellence. On y trouve les qualités que M. Jacques Maritain constate chez le véritable classique : « Une subordination telle de la matière à la lumière de la forme ainsi manifestée qu'aucun élément matériel provenant des choses ou du sujet ne soit admis dans l'œuvre, qui ne soit strictement requis comme support ou comme véhicule de cette lumière et qui vienne alourdir ou « débaucher » l'œil, l'oreille ou l'esprit » (1). Un fond rythmique et harmonique très simple, sur lequel vient s'ajouter un chant émouvant, c'est tout ce en quoi consiste un solo *hot*. Cela donne au jazz une grande sincérité.

(1) *Art et Scolastique*, page 97.

C'est précisément cette simplicité qui a parfois dérouté les auditeurs du jazz. « L'on a cru que l'orchestre de *Parade* était pauvre parce qu'il était sans sauce », a dit très justement M. Jean Cocteau (1) parlant d'un des chefs-d'œuvre d'Erik Satie. Cette remarque, nous pouvons l'appliquer à la musique de jazz. En effet, une grande partie du public, craignant de porter de faux jugements sur des musiques qui ne sont pas encore consacrées par le temps, a tendance à préférer des œuvres complexes aux œuvres dépouillées.

L'originalité et la pureté du jazz tiennent en grande partie à ce qu'il a pris naissance chez les nègres, dont le sentiment musical est naïf, charmant et à ce qu'il n'a pas été vicié par des raffinements ou des « perfectionnements » néfastes. Par ailleurs, la musique nègre écrite, adaptée à nos formules classiques, eût été une hérésie. Le jazz *hot*, en lui assurant sa caractéristique essentielle, l'improvisation, la met à l'abri de toute corruption. Pratiquée ainsi par de grands musiciens comme Louis Armstrong, Earl Hines, Bix, Jack Teagarden, la musique nègre a pu, dans le cadre qui lui convenait, se développer sans tomber dans la pauvreté.

C'est pour cela que le jazz *hot* est une musique si émouvante (2). L'art qui atteint le mieux son but est celui qui emploie les moyens les plus simples. Le jazz *hot* ne cherche pas seulement à nous séduire. Il crée une beauté dégagée de tout accident et prend d'autant mieux possession de nous-mêmes qu'il ne s'impose pas, mais nous accueille avec la plus grande loyauté.

Hugues PANASSIÉ.

(1) *Le Rappel à l'ordre*, page 33.

(2) Le pianiste français Stéphane Mougin a noté dans *la Revue du Jazz* (juillet 1929) que le jazz était comme une synthèse du bonheur et de la souffrance humaine. Bien que ne partageant pas toujours les vues philosophiques de Mougin sur la musique, je dois signaler la justesse de cette comparaison.