



## La vraie physionomie de la musique de jazz

Depuis quelque temps, on commence à faire beaucoup de bruit autour du jazz *hot* en France. Malheureusement la façon dont on en parle montre que cette nouvelle forme musicale demeure presque toujours incomprise et que l'on se fait d'elle une idée complètement fausse, comme d'ailleurs on s'est fait une idée très inexacte de la musique de jazz en général. Nous voudrions tenter ici de remettre les choses au point. Peut-être cette dernière phrase fera-t-elle sourire quelques personnes persuadées que tout a été dit sur le jazz, que depuis longtemps on sait à quoi s'en tenir sur lui. Nous espérons pourtant que ces personnes, en lisant quelques-unes des notions fondamentales que nous allons mentionner, conviendront que ces notions sont loin d'être familières en France, comme du reste dans la plupart des autres pays.

Tout d'abord, il est nécessaire de dire que le jazz *hot* ne représente nullement toute la musique de jazz. Le jazz *straight* peut, lui aussi, être légitimement considéré comme une forme authentique du jazz. A ce point de vue, nous devons faire amende honorable et nous excuser d'avoir eu trop de complaisance pour un préjugé qui consistait à dénier tout caractère de jazz aux exécutions *straight*, sous prétexte qu'un orchestre comme celui de Jack Hylton ne pouvait être considéré comme un orchestre de jazz

authentique. Il était bien vrai que Jack Hylton ne produisait pas de la vraie musique de jazz, mais il aurait fallu ajouter qu'en dehors de lui existaient des exécutions *straight* se rattachant réellement au jazz. Nous reviendrons là-dessus un peu plus loin.

Auparavant, il est indispensable de définir la musique de jazz en général, c'est-à-dire en faisant abstraction de toute forme particulière, soit *hot* soit *straight*.

Quels sont les éléments essentiels au jazz? Celui qui frappe en premier est certainement la persistance du rythme binaire. Jamais de la musique de jazz à trois temps. Un hollandais très compétent en ce qui concerne le jazz, Joost van Praag, a écrit ceci : « Le rythme continu est un des fondements de la musique de jazz. On peut le comparer aux fondations d'une maison. La maison ne peut exister sans ces fondations qui ne représentent pourtant nullement la maison. De même dans la musique de jazz, le système rythmique souvent continu, tout en étant indispensable n'est jamais la musique de jazz elle-même. Toutes les autres caractéristiques sont, elles aussi, indispensables, bien qu'en partie rythmiques par leur nature, il serait faux de ne voir, à cause d'elles que rythme dans la musique de jazz. » Ces lignes expriment avec une grande exactitude le rôle exact du rythme dans le jazz.

Et voici maintenant l'élément fondamental du jazz, celui qu'on ne rencontre dans aucune autre musique et qui lui donne, par conséquent, son caractère à part. Cet élément est le « swing nègre ». Toute véritable musique de jazz doit le posséder. Là où n'est pas ce swing, il ne peut exister de musique de jazz authentique.

Il est extrêmement difficile de donner une idée du swing. C'est une chose que l'on constate fort bien à l'audition mais qui échappe à toute définition précise. D'une manière très vague, on peut dire que c'est une sorte de balancement dans le rythme et la mélodie qui comporte toujours un grand dynamisme. Parfois ce dynamisme est peu apparent, plus ou moins retenu, mais il est toujours là.

Il faut néanmoins se garder à tout prix de traduire *swing* par « balancement » parce que la notion resterait incomplète et serait par suite entièrement faussée. Dans un sens, toutes les musiques de danse ont du swing, c'est-à-dire donnent une impression de balancement régulier. Mais il n'y a qu'un lointain rapport avec la musique de jazz où le swing n'apparaît pas seulement dans le rythme mais encore dans la mélodie, alors que dans les valse ou les tangos on ne constate qu'un balancement

rythmique. D'autre part, dans la musique de jazz, le swing, comme nous l'avons dit, est toujours dynamique. Ce sont là des différences radicales. Aussi bien, puisque le mot swing n'est pratiquement jamais employé à propos des musiques de danse ou autres, pouvons-nous le réserver au jazz, sans avoir besoin d'écrire chaque fois « swing nègre » pour montrer que ce caractère est propre au jazz et provient des musiciens noirs qui l'ont spontanément créé.

Le balancement que produisent les orchestres de jazz est pourtant en lui-même distinct du balancement que l'on trouve dans les autres musiques de danse. « Le swing, a écrit le pianiste français Stéphane Mougin (1), c'est le balancement qui se trouve entre le temps fort et le temps faible ou les temps faibles d'une mesure quelconque. » Or, dans la musique de jazz, la syncope, qui apparaît à chaque instant, n'est pas accentuée. Elle n'a rien d'un effet destiné à frapper l'auditeur, mais apporte un caractère spécifique constant à cette musique. De là provient aussi le caractère spécifique du balancement que nous désignons sous le nom de swing.

Afin de tenter de donner quelques précisions nous distinguerons deux conditions également nécessaires à l'existence du swing. Il faut d'une part que l'exécutant joue avec swing, mais pour que cela lui soit possible, il faut d'autre part que la musique proposée soit d'une nature telle qu'elle puisse être jouée avec swing. Il y a donc le swing dans l'exécution et le swing en puissance dans la nature de la musique elle-même.

Lorsque l'exécutant improvise — et cela arrive à chaque instant dans la musique de jazz — la question n'offre pas grande difficulté. Puisque l'exécutant invente lui-même ce qu'il joue, ou bien il ne sait pas créer une musique susceptible d'être jouée avec swing et alors son exécution sera fatalement dépourvue de swing, ou bien il aura pour ainsi dire « le sens du swing », créera une musique de la nature voulue et, dans ce cas, l'expérience le montre, il y aura toujours quelque swing dans l'exécution.

Il n'en est pas de même lorsque les musiciens de jazz jouent un « arrangement », quelque chose d'écrit. Là, il faut que l'arrangeur dans sa composition et l'orchestre dans sa manière de jouer, répondent, chacun de son côté, à la condition exigée.

Si un orchestre exécute de la musique dépourvue de swing par nature, même si l'orchestre possède toutes les qualités requises pour l'interpré-

---

(1) *Jazz-Tango-Dancing*, octobre 1933.

tation, nous n'aurons pas de la musique de jazz. Si, au contraire, une musique de la nature voulue est jouée sans swing par un orchestre, nous aurons de la mauvaise musique de jazz. Plus exactement nous aurons l'apparence de la musique de jazz et la jugerons mauvaise ; en réalité, ce ne sera pas là non plus de la vraie musique de jazz, puisque l'élément vital en sera absent.

Il convient de noter que le swing est un don. On le porte en soi ou on en est dépourvu. On n'apprend pas à jouer avec swing et même les musiciens qui savent jouer ainsi sont incapables d'expliquer aux autres comment ils procèdent pour parvenir à ce résultat. C'est qu'il n'y a aucune méthode uniforme. La manière de produire le swing varie selon les instruments. Par exemple telle ligne mélodique qui peut être jouée avec swing sur la clarinette ne peut l'être sur la trompette. Mieux ! on a découvert que sur un même instrument chaque musicien de jazz possède une manière à lui de produire le swing. Lorsque l'on croit avoir donné une définition du swing en donnant toutes les caractéristiques du jeu d'un musicien, on s'aperçoit immédiatement qu'on a fait fausse route en entendant un autre exécutant jouer avec swing à l'aide de moyens diamétralement opposés.

Comme exemple de la différence qui réside entre une interprétation pleine de swing et une qui en est à peu près dépourvue, nous recommandons l'audition successive de deux versions de *Limehouse blues*, celle de l'orchestre Jack Hylton (1) et celle de l'orchestre Duke Ellington (2). Le fracas et la force superficielle de la première version ne peuvent donner l'illusion et ne supportent pas un instant la comparaison avec le swing irrésistible de la seconde version qui se manifeste dès les premières mesures.

On pourra peut-être saisir particulièrement bien ce que les musiciens de jazz entendent par swing en écoutant un merveilleux solo de piano, *Gin mill blues*, joué par Joe Sullivan (3). Le balancement dynamique est très apparent, notamment dans les passages où le pianiste crée un rythme régulier de huit coups par mesure dans les notes basses de son instrument.

Il n'existe pas d'autre élément indispensable pour la musique de jazz. Ce qui caractérise les orchestres de jazz que l'on entend habituellement, les instruments employés, ne saurait être considéré comme une chose essentielle. Certes les instruments à vent, tels que la clarinette, le saxophone,

---

(1) Disque Gramophone B 5789.

(2) — — — K 6429.

(3) — Parlophone, édition anglaise R T 686.

le trombone et la trompette se prêtent particulièrement au genre d'exécution requis par la nature de la musique de jazz et c'est pourquoi ils sont presque toujours employés — mais rien ne s'oppose à ce que l'on produise de la musique de jazz sur un violon ou tout autre instrument. Les solos de violon enregistrés pour Columbia et Parlophone par Joe Venuti accompagné simplement par le guitariste Eddie Lang sont de la musique de jazz la plus authentique. Il suffit que le swing soit présent.

De même certains thèmes — blues nègres ou fox-trots dérivant de ces blues au point de vue structure mélodique — favorisent nettement l'exécution avec swing. Mais l'on peut, en principe, produire de la musique de jazz sur n'importe quel thème à quatre temps, pourvu que l'on modifie ce thème, à l'aide de variations, de manière à pouvoir le jouer avec swing.

Après ces remarques, si nous considérons l'orchestre de Jack Hylton, nous verrons qu'en général la musique pratiquée par ce groupement ne peut pas légitimement être appelée musique de jazz. Jack Hylton a seulement les apparences de son côté : la composition instrumentale de son orchestre est analogue à celle des vrais orchestres de jazz américains et les thèmes qu'il emploie sont souvent ceux qui sont utilisés par les mêmes orchestres américains. Là s'arrête la ressemblance. On ne soutiendra pas qu'il suffise d'être muni de saxophones, trombones, banjo, etc., pour faire de la musique de jazz. Si l'on faisait exécuter la partition de *Manon* par un orchestre composé uniquement de tels instruments, aurait-on l'idée de baptiser le résultat « jazz »? Ce qui caractérise la musique de jazz, ce n'est pas telle ou telle circonstance extérieure grâce à laquelle nous la connaissons, mais la présence du swing. Quant au fait que Jack Hylton se sert fréquemment de thèmes employés par de bons orchestres, il n'est pas non plus décisif, car beaucoup de ces thèmes ne sont pas susceptibles d'être joués avec swing si on ne leur fait pas subir certaines modifications. Ce dont Jack Hylton s'occupe rarement.

A vrai dire, Jack Hylton pourrait, s'il le voulait, produire de la vraie musique de jazz car il possède des musiciens d'une bonne valeur moyenne, bien que peu soient exceptionnels. La plupart sont capables de jouer avec swing. Mais Hylton ne s'occupe que du côté commercial et spectaculaire et cherche uniquement à se conformer au goût du public. Aussi ne se gêne-t-il pas pour jouer les choses les plus contraires à la musique de jazz, telle la musique à trois temps (valse). C'est son droit. Ce qui est fâcheux, c'est que tout cela soit fait sous le nom de jazz. Il est impossible, dans ces conditions que le public ait la moindre idée de ce qu'est, en réalité,

la musique de jazz. Pour tout dire, il est honteux que Jack Hylton présente son groupement comme « orchestre de jazz ».

Comme fausse musique de jazz, il faut encore signaler les compositions de Gershwin telles que la *Rhapsody in Blue* et le *Concerto en Fa*. Nous retrouvons la même méprise : Gershwin écrit des compositions pour les instruments habituellement employés dans les orchestres de jazz et s'inspire parfois des thèmes sur lesquels brodent les musiciens de jazz. Comme nous l'avons dit plus haut, cela ne suffit pas. Dans les œuvres de Gershwin, il n'y a plus de tempo strict à quatre temps. Le swing en est totalement absent.



Nous pouvons aborder maintenant la distinction entre les deux modes d'interprétation que l'on rencontre dans le jazz : l'interprétation *straight* et l'interprétation *hot*.

Cette distinction a presque toujours été mal faite. On dit *grosso modo* que l'interprétation *straight* est celle qui consiste à jouer un morceau donné tel qu'il est écrit sans le modifier et que l'interprétation *hot* est celle qui consiste en une suite de variations sur un thème donné, par les musiciens d'un orchestre de jazz; jouer *hot*, ce serait donc broder sur un texte musical selon sa fantaisie.

Ces définitions sont malheureusement très incomplètes et ont l'inconvénient de prêter à équivoque. Effectivement on en a tiré une idée très fautive de l'interprétation *hot*.

Frappées par l'abondance des variations dans les exécutions *hot*, les personnes qui ont les premières tenté de définir l'interprétation *hot* en France ont insisté surtout sur cette question des variations. En fait, l'interprétation *straight* ne comporte presque jamais de variations, tandis que l'interprétation *hot* en comporte presque toujours. Mais ce n'est pas là que réside la différence essentielle entre les deux genres.

Si l'on se contentait de définir l'interprétation *hot* comme une suite de variations improvisées par les divers exécutants d'un orchestre, on pourrait légitimement écrire comme M. Prunières l'a fait que c'est là une sorte de « retour aux orchestres du xvi<sup>e</sup> siècle qui ne se bornaient pas à jouer la note écrite mais dont les membres les plus habiles tenaient à l'honneur de varier et d'ornez le thème chacun à sa fantaisie » ou même faire un rapprochement avec les broderies des tziganes ou d'autres. Ce

que nous voudrions tenter de montrer c'est précisément en quoi l'interprétation hot diffère *essentiellement* des autres musiques où de telles initiatives appartiennent aux exécutants.

Il y a deux éléments absolument *propres* à l'interprétation hot. Ce sont : 1° Ce que l'on appelle les *intonations hot*; 2° Un style mélodique particulier que l'on appelle le *style hot*.

Il n'est pas facile de donner une idée des intonations hot. Nous pouvons dire que d'une façon générale les musiciens de jazz, qu'ils jouent straight ou hot, au lieu de jouer de leur instrument avec des intonations en quelque sorte neutres et impersonnelles, comme le font les musiciens d'un orchestre symphonique, jouent avec des intonations très variées dans lesquelles ils laissent passer toute leur personnalité. Dans la musique classique, l'exécutant fait volontairement taire sa personnalité pour mieux se conformer à la personnalité du compositeur qu'il interprète, tandis que dans la musique de jazz, l'exécutant n'atténue en rien sa personnalité mais la laisse s'épanouir dans la moindre de ses intonations; cela s'explique par le fait que dans la musique de jazz le compositeur ne joue plus le rôle primordial. Les intonations hot sont des intonations très particulières au sein même des intonations dont nous venons de parler. Il serait vain d'essayer de décrire ces intonations, car il est certain qu'elles n'exigent aucune condition matérielle déterminée. Chaque musicien possède sa manière à lui de produire l'intonation. Ce qui est évident, c'est que ce sont ces intonations qui ont donné son nom à l'interprétation hot. Le mot anglais hot signifiant « très chaud, bouillant », on l'a employé pour qualifier les intonations chaudes, vibrantes, qu'ont mis en usage les premiers musiciens hot. Une attaque sèche et rapide, une sonorité pleine et surtout un *vibrato* très rapide semblent être les éléments les plus favorables à la production des intonations hot, de même que les très brefs *glissandos* (un demi-ton ou même moins). On ne saurait néanmoins considérer aucune de ces conditions comme indispensable.

Ce sont les intonations hot qui font que l'interprétation hot a une si grande emprise sur l'auditeur. Elles procurent à celui qui a appris à les apprécier un immense plaisir physique, en plus du plaisir intellectuel apporté par la nature de la musique elle-même.

Ce que l'on appelle *style hot* est le style mélodique particulier employé par les musiciens hot dans leurs variations. Hors de ce style, il ne peut exister d'interprétation hot. Broder sur un thème de jazz à la manière des tziganes (nous voulons dire : en employant un style mélodique ana-

logue à celui habituellement employé par les tziganes) ne serait pas jouer hot. On voit ici pourquoi il est insuffisant de définir l'interprétation hot uniquement par la variation. On peut parler de variations, mais en précisant que ces variations doivent être nécessairement d'un style mélodique spécial. Voilà en quoi — et par les intonations hot — l'interprétation hot se différencie de tous les autres genres musicaux et voilà pourquoi les broderies des musiciens hot ne peuvent être assimilées aux broderies d'autres musiciens.

Comme tout style mélodique, le style hot échappe à une description précise. Dire qu'il est mouvementé, syncopé, souvent pour ainsi dire brisé, ne peut suffire à le faire reconnaître. Ce n'est qu'en entendant beaucoup d'exécutions hot que l'on peut comprendre ou plutôt « sentir » la nature de ce style. Lorsqu'on est familiarisé avec lui on est choqué si l'on entend au milieu d'un solo hot une phrase n'étant pas du style mélodique voulu (par conséquent n'appartenant pas au style hot) comme on serait choqué si, au milieu d'une fugue de Bach (dont le style mélodique est si particulier) on entendait tout à coup quelque phrase wagnérienne. L'habitude apprend donc à distinguer les phrases qui sont dans le style hot de celles qui n'y sont pas.

Il arrive que des thèmes de blues ou autres soient en eux-mêmes d'une tournure mélodique qui réponde aux exigences du style hot. Tel est le cas d'une partie du fameux *St Louis Blues*. De pareils thèmes peuvent être joués hot sans subir de modifications, sans qu'il soit besoin de broder dessus. C'est pourquoi l'on peut dire que l'interprétation hot ne demande pas absolument qu'il y ait variation ; elle demande seulement que la ligne mélodique jouée soit dans le style hot. Néanmoins les thèmes d'une structure hot sont rares et ne valent jamais les variations d'un improvisateur inspiré, ce qui fait qu'en règle générale l'interprétation hot ne se passe jamais de variations.

Qu'est-ce qui a déterminé la forme mélodique du style hot tel que nous le connaissons à présent? L'initiative de quelques improvisateurs peu après les débuts de jazz, surtout entre 1914 et 1919 : ces solistes prenaient pour point de départ de leurs improvisations des thèmes nègres authentiques (principalement des blues) et les développaient par des variations d'une tournure mélodique dérivée de celle des thèmes. Ainsi le style hot dérive en quelque sorte de mélodies nègres d'un certain type. C'est pourquoi il existe d'ailleurs des thèmes que l'on peut jouer hot sans les modifier,

ainsi que nous l'avons noté. De semblables thèmes appartiennent au genre de ceux qui ont fourni la matière des premières improvisations hot.

Il ne restait plus qu'à améliorer et perfectionner ce style mélodique créé par ces premiers improvisateurs. Ce fut l'œuvre du fameux trompette Louis Armstrong qui, par son génie personnel, traça la voie définitive du style hot en l'enrichissant complètement et fut imité par tous les autres musiciens hot de valeur.

On voit que l'origine du style hot est purement nègre. C'est pour cette raison que le style surnommé « negro style » (style nègre) est le seul qui puisse légitimement être appelé style hot. Il ne saurait y en avoir d'autres. De 1920 à 1927, des musiciens blancs américains firent de gros efforts pour créer un style de variations libéré du caractère nègre, une sorte de style hot blanc. Mais il y avait là une sorte de contradiction dans les termes. Ces musiciens échouèrent complètement : aujourd'hui tous les grands musiciens hot de race blanche jouent dans le style nègre sans exception. On voit par là que ce style, malgré son origine, est d'un caractère universel puisque des musiciens de n'importe quelle race — aussi bien en Europe qu'aux États-Unis — peuvent se l'assimiler et le pratiquer.

Après les explications qui précèdent, nous pouvons dire que l'interprétation hot consiste à jouer dans un certain style mélodique — le style hot — avec certaines intonations — les intonations hot.

Nous devons ajouter que, d'une manière générale on entend par style hot et le style mélodique et les intonations. Les deux éléments sont en effet inséparables, la nature des intonations dépendant beaucoup du style mélodique et vice-versa.

Cette définition posée, il reste à indiquer que l'interprétation straight est toute musique de jazz dans laquelle on ne trouve pas les caractères de l'interprétation hot. Pratiquement l'exécution straight est souvent l'exécution où l'on se contente de jouer le thème à peu près tel qu'il est écrit, et sans intonations spéciales. Mais il existe des variations straight dont la tournure mélodique se rapproche parfois des variations que l'on rencontre dans la musique classique.

L'interprétation straight demeure du véritable jazz tant qu'elle possède du swing. C'est d'elle qu'a découlée la fausse musique de jazz dont on a abreuvé le monde entier, l'exécution straight dépourvue de swing (Jack Hylton) qui ne représente plus que la forme extérieure du jazz sans sa substance, l'écorce sans le fruit.

L'interprétation hot possède presque toujours plus de swing que l'inter-

prétation straight, étant plus mouvementée et plus puissante. La tournure mélodique du style hot par elle-même se prête du reste à des exécutions d'un swing énorme.

Pour avoir, à l'aide d'un seul disque, un exemple excellent de la différence exacte qui réside entre une brillante interprétation straight et une brillante interprétation hot, nous conseillons vivement l'audition de *Three little words* et *Ring dem bells* par l'orchestre Duke Ellington (Gramophone B 5945). La première face est jouée straight d'une façon remarquable, tandis que la seconde est entièrement jouée dans le style hot. On a là un exemple frappant des deux aspects authentiques de la musique de jazz.

Mais l'interprétation hot a pris une extension bien plus grande que l'autre et, jusqu'à présent, c'est à elle que nous devons presque tous les chefs-d'œuvre qui ont été produits dans le domaine de la musique de jazz. C'est une raison suffisante pour nous occuper d'elle spécialement.



Dans le domaine de l'interprétation hot sous sa forme actuelle, nous avons deux genres d'exécutions : celles qui sont pratiquées par de petits orchestres (de six à neuf musiciens) et sous le signe de l'improvisation absolue et celles qui sont pratiquées par de grands orchestres (de dix à quinze musiciens, environ) où les solos improvisés alternent avec les ensembles écrits, arrangés.

On sait en effet de quelle importance est l'improvisation dans la musique de jazz, dans l'interprétation hot tout spécialement. Cette musique toute spontanée s'accommode mal d'exécutions trop préparées. Ce sont surtout les solos qui doivent être improvisés. L'expérience a montré que les plus grands solistes hot inventaient des choses bien plus belles lorsqu'ils improvisaient que lorsqu'ils préparaient leurs solos avant de les jouer. Par contre, pour les ensembles, on peut sans dommage remplacer l'improvisation collective par des arrangements écrits, selon les circonstances, le nombre de musiciens que comprend l'orchestre (l'improvisation collective n'étant possible qu'avec trois ou quatre parties mélodiques au maximum).

On a soulevé beaucoup d'objections contre l'improvisation. La principale est que la musique improvisée n'est jamais profonde. Cela est vrai parfois, mais il faut distinguer : il y a bien plus de difficulté à improviser quelque chose d'intéressant sur rien que sur un thème donné où l'on se

guide sur les accords de base et où l'on suit un rythme défini. Dans le premier cas, l'imagination se dérègle facilement, n'ayant aucune limite, aucun point d'appui tandis que dans le second, elle se trouve maintenue dans un cadre déterminé et travaille généralement de façon bien plus rationnelle.

Nous croyons donc que l'improvisation telle que la pratiquent les musiciens hot peut être d'une beauté réelle, tandis que la réussite nous paraît beaucoup plus aléatoire lorsque l'improvisation est pratiquée, pour ainsi dire, dans le vide.

Il faut évidemment avoir une grande culture musicale ou à défaut, une intuition extraordinaire pour improviser convenablement sur un thème en se guidant pour l'improvisation mélodique sur les accords donnés. Mais cela n'a rien d'impossible, tous les musiciens le savent bien.

Quelques mots sur la structure instrumentale de tout orchestre de jazz achèveront de faire comprendre le mécanisme selon lequel se déroulent les exécutions.

Un orchestre de jazz, qu'il joue hot ou straight, se divise en deux sections bien distinctes : *la section rythmique* qui comprend généralement piano, batterie, banjo (ou guitare) et contrebasse à cordes — c'est-à-dire les instruments chargés de marquer le rythme et les accords — et *la section mélodique* qui comprend des instruments tels que le saxophone, la trompette, la clarinette, etc. Mais la composition de cette section mélodique varie beaucoup selon qu'il s'agit d'un petit orchestre s'adonnant exclusivement à l'improvisation ou d'un grand orchestre jouant partiellement des arrangements.

Dans ce dernier cas, la section mélodique se subdivise elle-même en deux parties principales : *la section des saxophones*, qui se compose le plus souvent de trois saxophones, deux altos et un tenor (jouant occasionnellement la clarinette) et *la section des cuivres*, qui se subdivise à son tour en deux parties : *la section des trompettes* (généralement trois) et *la section des trombones* (deux le plus souvent, trois parfois). Ces chiffres sont susceptibles de grandes variations : on peut avoir quatre ou même cinq saxophones — ou bien la section des cuivres peut se réduire à trois unités (deux trompettes et un trombone).

Chaque section possède une sorte d'autonomie et peut être comparée à un instrument qui serait par nature, à plusieurs voix. Il y a ainsi une opposition, comme une balance, entre la section des cuivres et celles des saxophones.

Les orchestres qui se livrent à l'improvisation pure possèdent la même section rythmique que les autres mais leur section mélodique ne renferme plus dans son sein des groupes distincts : il n'y a plus en général qu'un instrument de chaque espèce, par exemple une trompette, une clarinette, un saxophone ténor et/ou un trombone. Après que chaque instrumentiste a joué son solo, le trompette, en raison de sa sonorité plus forte, conduit l'improvisation finale, tandis que les deux ou trois autres musiciens brodent autour de ses phrases en le suivant attentivement. On trouvera un exemple merveilleux de ce genre d'exécution dans un disque que la maison Brunswick a édité récemment : *Home cooking*, par les Chicago Rhythm Kings (N° A 500 328). De même, dans un orchestre à effectifs plus nombreux, c'est le groupe des cuivres (principalement les trompettes) qui joue dans les ensembles, la partie importante, la sonorité de cette section dominant celle des saxophones pour lesquels on écrit généralement une partie d'accompagnement.

Cette importance accordée aux instruments à vent a été une source d'objections contre la musique de jazz. Beaucoup d'oreilles trop accoutumées aux douceurs du violon et du violoncelle ne peuvent apprécier comme il le faudrait la sonorité d'une trompette à pistons (souvent remplacée par le cornet à pistons), d'un trombone ou de la clarinette jouée continuellement dans le registre aigu. C'est là une question d'éducation. Lorsqu'on a beaucoup entendu jouer du trombone ou de la trompette (par de bons instrumentistes) on arrive à aimer la sonorité de ces instruments autant que celle de n'importe quels autres. Malheureusement, par les conséquences d'un extraordinaire préjugé, on ne donne dans les orchestres symphoniques, à un trombone et un cornet qu'un rôle accessoire, se réduisant, le plus souvent, à des éclats de fanfare. Par dessus le marché, il faut le dire, hélas, ces deux instruments sont presque toujours terriblement mal joués dans ces orchestres et ce n'est donc pas ainsi que nous pouvons être amenés à apprécier leur sonorité. De telle sorte qu'on peut lire parfois des phrases comme celle-ci : « S'il est possible de jouer merveilleusement de la clarinette ou du cornet à pistons sans posséder une intellectualité supérieure, il est impossible de devenir vraiment pianiste, violoniste ou celliste sans une intelligence ou une sensibilité certaines » (*Le Violoncelle*). Cela montre bien la confusion qui règne : on rejette sur des instruments qui n'en peuvent mais, la responsabilité partagée par les compositeurs qui se soucient peu de bien les employer et par l'instrumentiste qui en joue mal (empressons-nous de dire que ce n'est pas de sa faute ;

c'est la méthode d'apprentissage qui est défectueuse, surtout pour l'attaque). A ce point de vue les musiciens de jazz ont fait beaucoup pour certains instruments à vent ; nous pensons moins au saxophone et à la clarinette qu'au trombone et au cornet. La sonorité qu'un musicien de jazz obtient sur ces deux derniers instruments est infiniment plus belle, plus pleine, plus raffinée et pour dire le mot, plus normale, que celle des instrumentistes classiques. Certes il n'est pas question de demander que les trombones et cornets des orchestres symphoniques utilisent les *glissandi* et autres particularités qui appartiennent à la nature de la musique de jazz, mais seulement qu'ils travaillent autant leur sonorité, leur attaque et quelques autres détails que le font les musiciens de jazz.

Nous ne voulons pas indiquer un exemple de belle sonorité de cornet ou de trombone dans un disque hot, car les intonations hot modifient par trop la technique instrumentale et risqueraient de provoquer des méprises. Mais nous conseillons d'écouter le solo de trombone joué straight par Tommy Dorsey au début de *Sentimental over you* (disque Brunswick A 9 332) pour entendre l'extraordinaire sonorité qu'obtiennent les grands musiciens de jazz sur un trombone.

Dans un prochain article, nous parlerons des musiciens hot les plus importants et des principaux chefs-d'œuvre qui ont été produits au cours de ces dernières années.

HUGUES PANASSIÉ.

