

LE MENESTREL

4706. — 88^e Année. — N^o 28.



Vendredi 9 Juillet 1926.

NOTES

sur la Musique des Afro-Américains⁽¹⁾

(Suite)



Si la percussion, dont nous avons dit qu'elle est liée à la danse, résulte du premier geste venu, n'importe quel objet pourra servir à cet effet. Et le plus proche est encore la paume de la main gauche que viendra frapper l'autre main, — geste d'ailleurs qui accompagne les danses aussi bien des Arabes que des Espagnols, et dont le jeu de castagnettes ne laisse pas que de dériver. Or, dans toutes les danses nègres, « dans tous leurs concerts — écrit Mungo Park au cours de son *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique fait en 1795, 1796 et 1797*... (2) le battement des mains semble faire une partie nécessaire du chœur. » De même, Stedman, parlant des esclaves nègres de la Guyane hollandaise, note : « Telle est leur ardeur à la danse, que j'ai entendu battre leurs tambours, sans interruption, depuis le samedi soir à six heures jusqu'au lundi matin, au lever du soleil, ayant ainsi passé trente-six heures à danser, à chanter, à pousser des cris et à *battre des mains* » (3). De même déjà, Richard Jobson dans son ouvrage, *The Golden Trade* (paru en 1623), écrivait : « Les plus enragées de danse sont les femmes qui dansent sans hommes, chacune séparément; les genoux arqués et le corps penché, elles dansent légèrement, pendant que les assistants semblent honorer la danseuse en frappant des mains ensemble de manière à marquer la mesure » (4).

Mais le texte le plus curieux que nous ayons à cet égard nous est fourni par Jean Dybowski dans sa *Route du Tchad* (1893) : « Lorsque les femmes ouaddas, aux heures chaudes de la journée, s'en viennent, toutes à la fois, se baigner dans l'Oubanghi, très habiles nageuses, elles s'amuse à des joutes diverses, qui se terminent presque toujours par un exercice bien particulier. Frappant toutes ensemble l'eau de leurs mains dont elles réunissent les doigts pour en former une sorte de cuiller, elles arrivent à obtenir des sons à modulations variées, qui s'entendent de fort loin. On dirait la voix

d'un de ces gros tambours de bois dont les indigènes accompagnent leurs danses. Je n'ai vu les femmes de nulle autre peuplade se livrer à ces sortes d'exercice (1). » Ici donc l'eau a remplacé la main comme objet frappé, mais nous nous pouvons demander si le fait que cette étrange percussion se confonde avec celle des tambours de bois ne signifie pas que celle-ci ait précédé celle-là et l'ait entraînée par commune ressemblance : outre que le bois était naturellement à portée de la main du musicien, ce gros bruit de cloches mi-étouffé semble s'être suspendu de tout temps sur l'Afrique pour y marteler la danse ou évoquer les puissances élémentaires. Le bruit du bois a pu d'ailleurs s'y mêler à celui de l'eau, comme dans ces chants que les rameurs de la Guyane au XVIII^e siècle — selon Stedman — accompagnaient uniquement de leurs rames.

Mais qu'il s'agisse de la main, de l'eau ou du bois, de la pierre même, nous voyons que toujours à un objet naturel est emprunté le bruit. Rien encore de cette facture qui tendra, par des mécanismes de plus en plus complexes, à éloigner les instruments de la nature. Toujours d'ailleurs — comme nous le verrons — c'est à celle-ci que la musique nègre voudra revenir, même si, usant d'instruments plus perfectionnés, il lui faut faire un détour pour y atteindre de nouveau.

A l'éternel geste de la main qui frappe ou secoue répond l'usage d'autres instruments encore, ceux-ci très primitifs, mais bien caractéristiques, de la musique nègre. Dans les Antilles françaises, au XVII^e siècle, le père Du Tertre vit des esclaves « qui, faute de tambour, se servoient de deux callebasses remplies de petites roches, qu'ils manioient pourtant avec tant d'adresse, qu'ils formoient un son assez agréable » (2). En Guinée, vers 1725, c'était, selon le père Labat, un panier d'osier rempli de coquilles (3). En Guyane, Stedman note au nombre des instruments indigènes « le *saka-saka*, gourde ou calébasse, creusée avec un bâton », puis « traversée par un manche et remplie de petits noyaux et de pois, à peu près comme la coquille magique des Indiens ». Enfin Hyacinthe Hecquard, dans son *Voyage sur la côte et dans l'intérieur de l'Afrique occidentale* (1853) entendra dans une fête au Grand-Bassam quatre hommes battre « la mesure en remuant de petites calébasses remplies de graines de coton... » (4). De semblables hochets pourront un temps figurer parmi les instruments annexes du jazz.

En Afrique, la forme des tambours et la manière de les frapper semblent avoir varié à l'infini. A la section africaine du « Berliner Musœum für Völkerkunde » qui contenait près d'un millier d'instruments de musique

(1) Voir le *Ménestrel* des 25 juin et 2 juillet 1926.

(2) Trad. de l'anglais sur la seconde éd. par J. Castéra (Paris, Dentu et Carteret, an VIII, 2 vol.).

(3) *Loc. cit.*

(4) Rééd. par Charles G. Kingsley (Teignmouth, Speight and Walpole, 1904) : « the most desirous of dancing are the women, who dance without men, and but one alone, with crooked knees and bended bodies they foot it nimbly, while the standers by seeme to grace the dancer, by clapping their hands together after the manner of keeping time... »

(1) Paris, Firmin-Didot, pp. 360-363.

(2) *Op. cit.*, pp. 526-527.

(3) *Voyage du chevalier Des Marchais en Guinée*, t. II, p. 248.

(4) Paris, imp. Bénard, ch. II, p. 63.

en 1912, — époque où parut le travail documenté de M. Bernhard Ankermann, *die Afrikanischen Musikinstrumente* (1), — comme aux salles africaines du Musée ethnographique du Trocadéro (2), toutes les formes de tambour se trouvent représentées, depuis le gros pot ventru jusqu'à l'instrument allongé, fin comme une fusée, ou jusqu'à ce petit tambour, pareil à un sablier, que Guillaume Bosman, dans son *Voyage de Guinée* (1705), nous disait avoir été inventé par les nègres seulement « depuis quelques années », — bien que nous le rencontrions aussi, et encore maintenant, dans l'Inde sous le nom de *damaru* ou *dugduga* (3).

Ces tambours, faits pour la plupart d'une seule pièce — un simple tronc d'arbre évidé — sont assez généralement répartis dans les descriptions d'explorateurs en deux sortes, suivant qu'ils sont couverts des deux côtés d'une peau de bête ou qu'ils restent ouverts à leur extrémité inférieure, — car d'un tel détail dépend la position donnée au tambour et la manière d'en jouer : soit qu'on le frappe d'une main (fermée ou à plat) et d'une baguette dans l'autre main — comme il est dit dans le *Gabinetto armonico* d'ailleurs très suspect du *padre* Filippo Bonanni (4) ou dans le *Voyage du chevalier Des Marchais en Guinée* rapporté par le père Labat (5) —, soit au contraire que l'on tienne, d'après le père Du Tertre, « cet instrument entre ses jambes, et joue dessus, avec ses doigts, comme sur un tambour de basque » (6), donc sur un seul côté, ainsi que cela est précisé tour à tour par le père Labat dans sa *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale*, par Golberry (« on le frappe — dit-il — avec les cinq doigts rassemblés de la main droite ») (7), par Mungo-Park (qui le nomme *tang-tang* pour le distinguer du gros tambour d'alarme ou *tabalo*) — (8) et par François Moore (9). Mais semblable alternance de coups portés, soit avec les doigts ou avec la paume de la main, soit avec une baguette, et qui dénote un sentiment complexe du rythme, s'affirmera même indépendamment de la prédilection pour tel ou tel instrument : car d'après le *Voyage du chevalier Des Marchais* nous verrons aussi bien les négresses de la Guinée s'y livrer sur leurs tambours de terre que les nègres de la même région sur « nos caisses d'Europe » — à l'égard desquelles « ils ne peuvent s'assujettir à se servir de deux baguettes comme nous faisons » (10). Une aussi abondante variété de tambours — Guillaume Bosman en note pour la Guinée dix espèces différentes et Stedman cinq pour la Guyane hollandaise —, jointe au besoin d'enrichir la percussion de bruits accessoires, tel le « cliquetis » *aigu* de ces petits anneaux de fer disposés selon G. Bosman et P.-E. Isert (11) soit autour du tambour, soit même autour des bras de l'instrumentiste, — peut-être répondrait-elle moins au perpétuel désir de

modifier les intensités ou les timbres, qu'à celui de multiplier n'importe quelles issues par où décharger cette polyphonie de bruits, ce contrepoint de rythmes purs toujours en puissance chez le nègre ? Une imagination rythmique sans cesse éveillée saura donc, à défaut de toute débauche d'instruments, se satisfaire avec une extrême modicité de moyens. Or, de même la leçon profonde du jazz consistera à montrer qu'une subtilité de touche rythmique se conserve entre des limites instrumentales de plus en plus restreintes.

Mais, quoique le sens des finesses de rythme ou des nuances de percussion correspond à quelque chose de si intime chez le nègre qu'il préexiste à l'emploi de tel ou tel instrument, et même de tout instrument nègre, ce « bruit sourd et pesant — noté à deux reprises par le père Labat (1) — plus propre à étourdir qu'à animer et à réjouir » n'en sera pas moins l'œuvre d'une prédilection chez les nègres pour un timbre aussi particulièrement mat que celui du bois. D'où la construction en Afrique de tambours complètement en cette matière et qui par leur forme tiendraient du cabas ou de la jarre aplatie. Quatre de ces curieux instruments figurent au Musée du Trocadéro ; l'un revêt l'extraordinaire aspect d'un bovidé au vaste corps fendu le long de l'épine dorsale (tel un gigantesque grelot renversé) et dont la tête et la queue sont à peine esquissées : manifestation animiste, dont un autre exemple d'ailleurs nous est offert au même musée par deux guitares dressées sur pieds et jambes, avec une caisse en forme de buste et avec un manche en guise de tête et de cou. Outre que nous nous pouvons demander, dans le cas du tambour de bois, si la ressemblance de l'instrument avec une vache est pure fantaisie de décorateur, ou bien si l'image d'une vache que l'on frappe d'un bâton ne s'est pas trouvée à l'origine de ce tambour, de pareilles rencontres entre les règnes végétal et animal, entre l'art et un fétichisme toujours latent, ont de quoi nous troubler : il nous échappe comment une musique peut exister, en restant parfois aussi basement physiologique, à quel point engagée dans la nature ou mêlée à tant de pratiques de magie.

* *

Le balafon est le premier signe dans la musique nègre d'une possibilité d'échapper à elle-même, tout en se demeurant fidèle par quelque endroit : le balafon tend à échapper en effet à la percussion en s'y livrant encore. Il compte en outre parmi les plus remarquables témoignages de cet attachement des nègres pour leurs instruments ancestraux qu'à défaut d'avoir pu les conserver ils reproduisent sans cesse avec une étrange exactitude : car, en Afrique, rien d'apparemment ancien qui ne soit matériellement neuf, rien de neuf qui n'obéisse à un modèle établi depuis toujours. Aucun fétiche peut-être qui n'y remonte à une « haute époque », mais par le type seul — faute d'une matière assez durable ; aucun instrument de musique que le nègre africain, dans sa nudité d'esclave, n'ait emporté, au moins par le souvenir, sur l'autre rive de l'Océan.

Dès le XVII^e siècle, la présence du balafon est signalée simultanément sur la côte de Guinée, sur la Côte d'Or,

(1) Berlin, Haack.

(2) Actuellement en excellente voie de réorganisation.

(3) Comparer Bosman (Utrecht, Schouten), p. 144 et *Encyclopédie de la musique*, t. I, p. 360.

(4) Rome 1722, pl. 77.

(5) *Loc. cit.*, p. 246.

(6) *Loc. cit.*, p. 526.

(7) *Loc. cit.*, p. 417.

(8) *Loc. cit.*, ch. XXI.

(9) *Loc. cit.*, p. 363.

(10) *Loc. cit.*, t. II, p. 246 et 249.

(11) G. Bosman, *loc. cit.*, p. 144 et P. E. Isert, *loc. cit.*, p. 206.

(1) *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale* (Paris, Guillaume Cavelier, 1728), t. II, p. 330, et *Voyage du chevalier Des Marchais* (Paris, Osmont, 1730), p. 246.

au sud du Congo et dans les Antilles (1). Soit par son timbre ou par les procédés de percussion ou de résonance auxquels il répond, soit par sa susceptibilité de produire des sons exacts, il est comparé aux divers instruments à clavier dont le nom était le plus familier aux explorateurs : Richard Jobson, le père Denys de Carli, Froger, le père Labat, Pierre Barrère, l'abbé Demanet, plus tard François Moore (2) le rapprochent de l'orgue ; John Barbot et Golberry, du clavecin ou de l'épinette ; au xix^e siècle, Hyacinthe Hecquard (3) V. Verneuil (4), Paul De Chaillu (5) et Mockler-Ferryman (6) le compareront à l'harmonica, enfin Jean Dybowski (7) et sir Harry H. Johnston (8) au piano. Mais ce sont — croyons-nous — les termes d'orgue et surtout d'harmonica qui correspondraient le mieux à l'idée de cet instrument. Quoique le nom de balafon soit généralement adopté à quelques variantes orthographiques près (*balafeu*, *ballafœ*, etc.), il est encore inconnu à Richard Jobson qui emploie le terme de *ballards* ; Paul Du Chaillu se servira du mot *hanjda* ; plus récemment l'abbé Trille (9) citera les quatre termes sous lesquels ce même instrument est désigné depuis le Congo jusqu'au Zambèze et à Madagascar : *timbila an-zang*, *tocadores* et *marimba*, — et c'est d'ailleurs sous ce dernier nom que maintenant encore le balafon est connu dans l'Amérique Centrale.

Une excellente figure, publiée en 1698 dans le livre de Froger et souvent reproduite dans des ouvrages ultérieurs montre le balafon tel qu'il n'a guère beaucoup varié depuis. Son principe réside immuablement dans la percussion de lames de bois alignées par ordre de longueurs et toutes disposées à claire-voie. Le vide qui les sépare du sol est aussi essentiel au balafon que l'est aux xylophones javanais et cambodgiens la présence, immédiatement au-dessous, d'une boîte sonore, ou bien encore l'emploi de touches de métal au timbre cristallin (10). Le seul instrument qui s'en rapprocherait est le

(1) Le balafon est signalé ou décrit aux xvii^e et xviii^e siècles, dans les ouvrages suivants : Richard Jobson, *The Golden Trade* [1623] (réimpr. par Kingsley, Teignmouth, 1904) ; Richard Ligon, *Histoire de l'isle des Barbades* (in : *Recueil de divers voyages fait, en Afrique et en l'Amérique...*, Paris, 1674) ; R. P. Michel Ange et Denys de Carli, *Relation curieuse et nouvelle d'un voyage de Congo* (Lyon, 1680) ; Cavazzi da Montecuccolo, *Istoria descrittione de tre regni* (Milan, 1690) ; Froger, *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696 et 1697 aux Côtes d'Afrique...* (Paris, 1698) ; padre Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico...* (Rome, 1722) ; J.-B. Labat, *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale* (Paris, 1728) ; John Barbot, *A Description of the coats of North and South-Guinea* (in : Churchill, *A Collection of voyages and travels*, vol. V, Londres, 1732) ; P. Barrère, *Nouvelle relation de la France équinoxiale...* Paris, 1743) ; William Smith, *Nouveau voyage de Guinée* (Paris, 1751) ; abbé Demanet, *Nouvelle histoire de l'Afrique française* (Paris, 1767) ; P. E. Isert, *Voyages en Guinée et dans les îles Caraïbes en Amérique* (Paris, 1793) ; Stedman, *Voyage à Surinam et dans l'intérieur de la Guiane* (Paris, an VII) ; Mungo Park, *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique...* (Paris, an VIII).

(2) Cf. *Voyages de MM. Lédard et Lucas en Afrique* (Paris, 1804), t. II.

(3) *Voyage sur la côte et dans l'intérieur de l'Afrique occidentale* (Paris, 1853).

(4) *Mes aventures au Sénégal* (Paris, 1858).

(5) *Voyages et aventures dans l'Afrique équatoriale* (Paris, 1863).

(6) *Up te Niger* (Londres, 1892).

(7) *La Route du Tchad*, Paris, 1893).

(8) *British Central Africa* (Londres, 1897).

(9) Lettre publiée dans la *Revue musicale* du 15 octobre 1905.

(10) Cf. *Encyclopédie de la musique*, t. V, pp. 3133-3135 et 3151. — A la page 3202 du même ouvrage, contrairement à ce qu'il y est

gambang kayou javanais qui demeure, en effet, suspendu dans le vide (1). Or, l'existence — remarquée dès 1623 par Richard Jobson — de cet espace libre sous les lames de bois explique les origines probables ainsi que les divers aboutissements de ce type d'instrument.

Sur les origines, un premier texte, dû à Paul Erdman Isert, nous offre, quoique daté du 28 mars 1785 (2), une hypothèse assez satisfaisante : à cette époque, les nègres de la côte de Guinée avaient gardé l'habitude de « creuser une fosse en terre d'environ quinze pieds en diamètre », de placer « sur cette fosse deux poutres de bois très dur » et sur celles-ci d'ajuster « en travers divers bâtons de différente épaisseur, sans cependant les assujettir. » Nous sommes bien là devant un balafon, mais encore rudimentaire, presque à ce même état de primitivité dont participait l'emploi de simples troncs d'arbres comme tambours. Par deux côtés nous touchons donc aux formes — semble-t-il — les plus primitives de l'instrumentation africaine : tronc d'arbre évidé, fosse recouverte de poutres sonores, — objets encore bruts auxquels se complait l'imagination du musicien qui n'ose point d'abord s'aventurer au delà. Or, les différences perçues entre les hauteurs de son contribuent vite à étendre le champ de la facture instrumentale : sans doute le sens rythmique si aigu des nègres avait aidé à multiplier le nombre des instruments à percussion dont, à défaut de réelle variété de forme, la complexité de touche venait satisfaire une polyrythmie toujours latente ; mais une subtilité d'un autre ordre, quoique de moindre valeur dans le cas du nègre, fait qu'en passant du domaine des bruits à celui des sons purs, les recherches instrumentales visent à s'abstraire du cercle des données naturelles. Efforts combinés de dématérialisation sonore et de raffinement dans la facture, — les plus accomplis restant toujours l'œuvre de la lutherie persane et arabe, d'où la nôtre dérive, ainsi que probablement celle des nègres. Or le balafon, comme nous le prouve tel autre texte de Richard Ligon, marque le premier pas de la percussion africaine vers un art de sons purs, exempt de bruits — si du moins le nôtre même en est dépouillé, — vers un art sur quoi la lutherie arabe ou européenne aura une influence par cela seul qu'elle éveille l'attention du nègre vers une justesse possible des sons, et non d'abord par la forme même des instruments, comme cela se produira plutôt dans le cas des guitares et des violons nègres. Au xvii^e siècle donc, Richard Ligon cite le cas d'un esclave noir de La Barbade qui, un jour — dit-il — « me trouva jouant du Thuorbe, haussant et abaissant les tons de l'air que je jouais, qu'il escouta fort attentivement, et lors que j'eus achevé, il prit le Thuorbe, et toucha une des cordes, l'arrestant par degrez à chaque touche, et trouvant que les notes varioient jusqu'à ce qu'on vint au corps de l'instrument... [;] il se mit à considérer en luy-mesme comme quoy il pourroit faire l'essay de cette expérience sur quelque sorte d'instrument qu'il pourroit avoir ». Un jour donc, Ligon le trouva « assis à terre, et qui avoit devant luy une grosse pièce de bois, sur quoy il avoit mis en travers six billots, et ayant une scie et une

dit, la figure ne représente point un balafon sénégalais, mais un instrument de la famille des *Kong-thôm* cambodgiens. — Comparer ces divers instruments au musée du Conservatoire de Musique, à Paris.

(1) *Ibid.*, p. 3151.

(2) *Op. cit.*, 7^e lettre, pp. 150-151.

hache près de luy, il vouloit tailler peu à peu ces billots jusqu'à ce qu'il les eust portez aux tons qu'il vouloit les approprier, car plus ils estoient courts, plus haut en seroit le son, comme il l'experimentoit par le moyen d'un bâton qu'il avoit à la main, avec quoy il frapoit sur le bout de ces billots [;] je pris son bâton — continue Ligon, — et fis l'essay du son, trouvant que les six billots avoient six tons distincts, les uns au-dessus des autres, ce qui me fit estonner, de ce qu'il de luy-mesme, et sans aucun enseignement, il fust parvenu jusques-là » (1). Anecdote très précieuse, puisqu'elle montre un nègre essayer, à la simple audition d'un instrument à cordes européen, d'atteindre à une comparable diversité de sons exacts, quoique en reproduisant le type d'instrument le plus primitif en Afrique, après les tambours.

Le vide, qui existe — comme nous le disions — sous les touches du balafon, est corrigé, la plupart du temps, par la présence de résonateurs spéciaux, coques de fruits presque toujours confondues avec des calebasses, mais qui sont en réalité, parce que plus dures, les coques d'un fruit nommé *éole* : on les perce « de deux trous — comme l'écrit l'abbé Trille (2) — l'un juste au-dessous de la touche pour recueillir et amplifier les ondes sonores », l'autre « souvent recouvert d'une membrane », — cette même membrane n'étant formée, selon Paul du Chaillu, que de la peau du ventre d'une grosse araignée (3). Ce jeu de fausses calebasses sous les lames de bois compte pour beaucoup dans l'intérêt que le balafon a éveillé chez tous les explorateurs. Dès l'ouvrage de Richard Jobson (1623), l'existence de ce collier de résonateurs est remarquée et commentée. Golberry va même jusqu'à soutenir que pareil instrument, qu'il rapproche de l'épinette, « est trop compliqué pour avoir été inventé par les nègres, qui ignorent les principes de la musique (4). Or, une connaissance plus approfondie des instruments africains lui aurait montré combien au contraire est typique de l'art instrumental des nègres la présence, en les plus divers cas, de tels résonateurs. A voir tant de planchettes, de monocordes, de simples arcs dont la vibration est comme précieusement recueillie dans le creux d'une coquille, d'une gourde, d'une calebasse, d'une cruche même et peut-être aussi dans le creux de deux mains, Golberry aurait saisi la généralisation à travers l'Afrique entière d'un procédé si curieux de résonance (5). Depuis le *Totentrommel* des Manjandscha — que cite Ankermann — et où l'on frappe une boule de caoutchouc fixée sur une planchette, elle-même posée sur le bord supérieur de quelque grosse cruche ou de quelque calebasse géante, jusqu'à cet arc fiché en terre — dont parle Schweinfurth — et où la corde est attachée *au-dessus d'une cavité naturelle* pour produire « un susurre très diversifié, des modulations en sourdine, réellement agréables », ne retrouvons-nous pas là toujours un même geste précautionneux par quoi les nègres, bien qu'ils se livrent maintes fois à de dispendieux déploiements de batterie, cueillent la moindre vibration sonore, semblent humer dans la nature les plus imperceptibles qualités de timbre, accusant toujours ainsi chez eux cette « ingé-

niosité » à produire des sons variés et harmonieux, avec une pareille simplicité de moyens » et qui, — selon Schweinfurth — « témoigne d'un sens musical très subtil » ? (1)

(A suivre.)

André SCHAEFFNER.

LA SEMAINE MUSICALE

Music-hall du Théâtre des Champs-Élysées.
Orchestre de Paul WHITEMAN.

L'orchestre Whiteman nous arrivait à Paris vraiment précédé d'une renommée mondiale. Nous lui devions, sans aucun doute, les meilleurs disques de gramophone sur lequel eussent été recueillis des airs de jazz. Et même — selon nous — mis à part quelques disques de chants andalous avec accompagnement de guitare, jamais le gramophone n'avait encore atteint à semblable perfection, — même si l'idée de nous nous faisons de l'orchestre Whiteman s'y trouvait un peu faussée. Car le gramophone réduisait à quelques timbres essentiels (cuivres, saxophones, piano et célesta) ce qui dans la réalité se trouvait mêlé à d'autres timbres et comme adouci par eux (nappes de cordes). A la première surprise fournie par le pittoresque de l'ensemble (tout d'abord Paul Whiteman lui-même, comme un gros maître d'équipage échappé d'un roman d'aventure et d'humour qu'aurait écrit Mac Orlan : trente-deux musiciens tous habillés pareillement — pantalon gris, jaquette bleue, boutons d'or, cravate rose abricot) succéda une autre surprise — celle d'apercevoir à gauche des deux pianos, de nombreux violons au jeu large que n'aurait pas dédaigné un orchestre viennois. Dès lors, et au fur et à mesure que les divers numéros du programme se suivaient, nous nous rendions compte que par l'orchestre Whiteman l'Amérique commençait à répudier le jazz. Du jazz de *la Revue nègre* à cet orchestre composé de blancs — sauf un chanteur « coloré », — il y avait toute la distance d'une pirogue à un transatlantique. Ici, quelques nègres comme accrochés à une planche grossière que les rythmes ballotaient; là, une souple aisance dans les mouvements, tout un attirail perfectionné, des rallentendos, une variété de temps qui ne répondait plus à cette continuité forcée d'un même rythme que le ragtime avait toujours été pour nous. Dès lors, *l'Histoire du soldat* de Stravinsky et *la Création du monde* de Milhaud nous apparaissaient plus proches du jazz nègre que n'en était cet orchestre de virtuoses, dérivant plutôt de Johann Strauss, de Rimsky-Korsakoff et de Debussy.

La leçon du jazz extraite par Stravinsky, par Milhaud ou par Wiéner-Doucet avait consisté en ce qu'une modicité et une certaine rugosité de moyens pouvaient être dorénavant voulues comme sources nouvelles de plaisir musical : percussion très apparente; cuivres ou bois à découvert, surpris en leur anguleuse nudité; blanc et noir des pianos. Au contraire, ici nous revenions à quelque étape russo-viennoise de la somptuosité orchestrale.

De telles remarques ne nous sauraient faire perdre de vue la qualité incomparable de ces sonorités, l'excellence de ces exécutants. Un joueur de banjo — espagnol sans doute — tel que nous n'en avons jamais entendu,

(1) *Loc. cit.*, p. 83.

(2) Abbé Trille, *op. cit.*

(3) Paul Du Chaillu, *op. cit.*, p. 164.

(4) *Op. cit.*, pp. 417-18.

(5) Cf. l'ouvrage d'Ankermann, *die Afrikanischen Musikinstrumente*. Voir aussi au Musée du Trocadéro.

(1) *Loc. cit.*, ch. VII.