

l'Edition Musicale Vivante

Sommaire



L'ÉVOLUTION DU JAZZ, par **P.-O. FERROUD** ■ UN ANIMATEUR ET UN FOYER, par **Édouard SCHNEIDER** ■ LA MACHINE PARLANTE EST-ELLE JUSTICIABLE DE LA CENSURE, par **Paul ALLARD** ■ CRITIQUE DES DISQUES ET DES ROULEAUX PERFORÉS, par **Émile VUILLERMOZ** ■ LES DISQUES DE CHANT, par **Maurice BEX** ■ LES DISQUES DE VIOLON, par **Marc PINCHERLE** ■ NOTRE CONCOURS : LA DISCOTHÈQUE IDÉALE ■ NOS ÉCHOS

L'Evolution du Jazz

(II)

Dans le dernier numéro de *l'Edition Musicale Vivante*, j'ai tracé sommairement l'histoire banale du jazz, telle qu'elle apparaît à ceux qui n'ont point l'esprit trop mal fait, et qui ne poussent pas le souci des vérifications plus loin qu'il ne sied. Encore une fois, tant qu'une langue n'est pas morte, on ne peut songer à en fixer définitivement la grammaire, et, quant à nous, nous ajouterons aussitôt, tous, tant que nous sommes, que nous souhaitons longue vie au jazz.

Mais, sans cesser pour cela de se départir de l'indulgence inhérente à notre rôle d'observateur « du dehors », j'estime que ce n'est vexer personne que de proclamer la nécessité de distinguer entre les jazz, comme entre les fagots. Cette distinction, vous la faites inconsciemment en classant vos disques, en réservant d'un côté ceux dont il vous semble que vous ne vous lasserez pas de les entendre, en empilant dans une autre catégorie ceux dont l'intérêt est inégal, et dont les bonnes surprises compensent à peu près les aspects communs ou décevants, enfin en mettant sévèrement de côté, car malheureusement il n'y en a que trop, les petites vulgarités qui s'éditent complaisamment, et ne sont, pour la plupart, que des contrefaçons pâles et malhabiles, sans accent ni relief, de ce que nous nommons, à tort ou à raison, le jazz.

Le point de vue personnel intervient nécessairement dans cette classification, et l'on est parfois étonné de constater qu'une œuvre, ou une interprétation, qui devrait normalement concentrer sur elle l'unanimité des suffrages, fasse l'objet de discussions entre gens

de goûts analogues. Je me hâte de convenir que ce cas demeure assez rare, et qu'en général on se met vite d'accord sur les disques de valeur.

Nous touchons ici aux problèmes les plus graves, l'un, celui de l'essence de la musique qui nous est proposée, l'autre, dont la solution assez énigmatique repose sur la façon dont a été arrangée, adaptée, exécutée, cette musique qui, par elle-même, possède des qualités, mais, autant et plus que la musique d'orchestre, et en raison même de la rapidité avec laquelle elle franchit l'espace et le temps entre son point de départ et son point d'arrivée, a le besoin rigoureux d'être présentée sous son atour le plus séduisant.

Et d'abord, une remarque préliminaire : je trouve sous la plume d'un musicographe distingué, M. Albert Jeanneret, certaine définition qui peut prêter à la pire équivoque. Pour lui (1), le jazz ne serait autre chose que « la restauration sur un principe d'économie et de rendement sonore maximal de l'orchestre symphonique actuel ». Il me paraît qu'il y a là, indéniablement, une confusion sur le sens même de la méthode qui a présidé au choix des instruments.

On n'a pas procédé, cela va de soi, par élimination. J'imagine fort malaisément les premiers orchestrateurs, ou, si l'on préfère, les premiers managers, passant en revue la nomenclature d'une partition contemporaine et biffant d'un trait de crayon implacable le nom, en même temps que la fonction, de la flûte, du cor, du violoncelle ou de la harpe. Même basé sur des expériences décisives, cet ostracisme nous semblerait assez mesquin. Mieux vaut admettre que, selon ses possibilités et les capacités techniques de chacun des exécutants — il en est qui jouent avec désinvolture de trois ou quatre instruments et improvisent ainsi à chaque instant ce passe-passe qui nous ravit dans *Pierrot lunaire* et dans *l'Histoire du soldat* — chaque jazz tâche à tirer parti de son mieux de la pièce plus ou moins schématique qui s'ouvre sur ses pupitres. Il n'essaie pas de reproduire à petit effectif la sonorité de l'orchestre symphonique, mais bien au contraire d'en créer une autre, aussi pleine, aussi riche, et qui donne l'illusion de la variété.

C'est d'ailleurs cette illusion dont a été victime M. Jean Cocteau, lorsqu'il nous peint quelque part je ne sais quel « barman de bruit », qui, sous une pergola dorée et chargée des ustensiles les plus hétéroclites, fabriquait des cocktails, « mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges ». Fallait-il que M. Cocteau eût l'esprit conciliant pour ne point s'apercevoir que tous ces petits effets successifs, et qui papillotent devant nos sens, ne sont reliés par aucune unité, et que, somme toute, cet échantillonnage fantaisiste et arbitraire était voisin de l'anarchie ! Carte blanche, c'est bien, pourvu que cela ne conduise pas à l'abus de confiance.

Bien plus que la diversité, ce qui frappe l'oreille, lorsqu'on écoute un jazz normalement constitué, c'est la stricte discipline qui règne en lui, et qui fait que, malgré les différences souvent réelles de talent qui existent entre ceux qui le composent, on le prend tout en bloc, par une opération de synthèse contre laquelle nous ne songeons même pas à nous défendre. Ce n'est qu'à la réflexion qu'on parvient à dissocier ces facteurs, à noter les qualités individuelles d'un saxophone ou d'un trombone, bref, à les situer les uns par rapport aux autres, au lieu de n'envisager que leur ensemble.

On pourrait aller jusqu'à prétendre que le jazz n'a pas été formé pour « réaliser » certaine musique, mais bien au contraire que, étant donné le jazz, l'on a élaboré à son intention une musique qui lui a permis de donner le maximum de son rendement. Je crois, quant à moi, que la vérité est entre ces deux extrêmes, et que la merveille réside dans

(1) A. Jeanneret : *Le Nègre et le jazz* (Revue Musicale, numéro de Juillet 1927).

l'équilibre auquel l'on aboutit entre les deux tendances, avec tout ce qu'il comporte dans l'ordre de la répartition des responsabilités ; ce qui ne veut pas dire qu'il soit échafaudé sur un système trop simpliste de concessions mutuelles.

Ce qui me fortifie dans cette opinion, c'est, d'une part, l'art singulier avec lequel le compositeur ou l'orchestrateur, ce qui revient en définitive au même, sait ajuster la partition de manière à donner à chacun des musiciens un rôle intéressant ; de l'autre, c'est la vérité que l'interprétation confère à la musique, et qu'il faut justement attribuer à la qualité unique de l'émission des sons.

Faites l'expérience vous-même : si vous n'avez pas peur de vous approcher de votre phonographe, de manière à recevoir les ondes, tel un projectile tiré à bout portant, dans toute la force de leur propagation initiale, bref, si vous ne craignez pas de prendre un bain violent, mais tonique, vous ne tarderez pas à éprouver un plaisir rare à détailler chaque accord, ou mieux chaque coupe de contrepoint, au sens histologique du terme. Rien n'est beau comme ces sons ivres de liberté, dans leur essence, et s'amusant eux-mêmes de se sentir leurs maîtres. Chaque instrument étant soliste, aucune doublure ne venant gêner la pureté des timbres, la tranche harmonique verticale que vous examinez ainsi garde une saveur inégalable, et dont on ne pourrait retrouver le secret à l'orchestre symphonique que si l'on usait des mêmes procédés d'écriture.

Cette délectation ne vous empêchera pas, au demeurant, de suivre, s'il vous chaut, chacune des voix de contrepoint. Au contraire, les changements de position des instruments, les uns par rapport aux autres, sont beaucoup plus sensibles si vous vous avisez de faire le point à chaque instant, et d'écouter comment se comporte chaque accord, par qui est assuré le service des notes de passage et comment la liaison se fait entre toutes les « tranches de vie » que vous faites défiler ainsi devant vous. A cet égard, la décomposition du son est comparable à celle de la lumière, et, lorsque le profane n'y voit que du blanc, l'homme avisé, par le truchement du prisme qu'il intercale sur le parcours du rayon, tire du faisceau éblouissant toute une gamme qui va du violet mystérieux au rouge le plus éteint. Le blanc a disparu. Pourquoi le regretter, puisqu'il cède la place au divin arc-en-ciel ?

Ce n'est là qu'une expérience qui doit être brève pour ne pas fatiguer l'ouïe, et qui ne vaut que pour les vérifications qu'elle apporte. Mais elle rend l'oreille sensible, elle l'habitue à saisir des rapports délicats, elle constitue un critère commode et, mon Dieu, assez exact.

Après avoir analysé ainsi les pièces de jazz, on se rend mieux compte de cet équilibre sur lequel j'ai insisté plus haut, entre les ressources de la musique et les possibilités des instruments. Combinaison extraordinairement riche et féconde, si l'on songe que les unes et les autres sont infinies.

L'un des chefs de notre industrie phonographique, qui, par la nécessité de sa profession, a étudié la question du plus près, m'exprimait récemment sa façon de penser sur elle en une formule d'un raccourci puissant : « Considérez, me disait-il, les instruments selon qu'ils jouent dans l'orchestre symphonique traditionnel ou dans le jazz : d'un côté, c'est un langage incomplet, basé sur des procédés techniques qui n'ont presque pas évolué, comme sont les idiomes agglutinants des races noires ou dravidiennes. De l'autre, c'est une morphologie et une syntaxe poussées à la perfection et capables d'exprimer les moindres nuances ». Voilà le paradoxe : notre vieille musique européenne est assimilée au parler grossier du Cafre ou du Hottentot, et c'est la musique nègre ou réputée telle, qui fait fonction d'être civilisée. Musique nègre ? Procédés nègres ? Décidément il devient indispensable que nous examinions cela ensemble.

P.-O. FERROUD.