



LA MUSIQUE DE JAZZ

J'E n'hésite pas à reconnaître qu'il s'agit peut-être du fait musical le plus important arrivé depuis quinze ans. Mes confrères américains m'excuseront de ne pas trouver leur place dans cet article du moment que leurs productions les rattachent à l'évolution universelle. J'ai pour celle-ci, et la discipline qu'elle impose dans la recherche de la personnalité issue de la conscience, une passion qui va de la curiosité à l'enthousiasme.

Mais j'ai d'autres " selfs " pour palper l'invisible et rencontrer, hors le champ de la raison, la part émouvante qui émane de l'inconscient, créateur de l'originalité. Quittant la roseraie où revit tout un passé d'élégances cultivées, j'aime retrouver le parfum tiède et un peu amer de l'églantier fleurissant par le miracle des tentacules profonds qui l'emprisonnent. Mon sens de l'ordre est satisfait de revoir sans surprise, toujours pareille à elle-même, la petite fleur sauvage — même bleue. J'ai de ces moments de courage.

Dans les merveilleux " sites auriculaires " chers à Maurice Ravel, je me laisse guider docilement, n'était une terrible exigence quant aux promesses pour lesquelles je me suis laissé bander les yeux. La musique de jazz semble tenir les siennes envers tout le monde. Est-ce une définition ?

D'abord, musique de Jazz ? celle que joue uniquement cette composition " petit orchestre " d'ailleurs assez variable appelée Jazz-Band.

Bien. Faisons l'expérience de retrancher la flûte à coulisse, la scie, le saxo, la trompette et la percussion, dont les effets instrumentaux imprévus nous ont fait croire au début qu'ils étaient la fin vers laquelle tendraient dorénavant tant d'œuvres fuyant la monotonie sans chercher la personnalité. Il nous reste un fil conducteur assez mince, décevant, dont l'indigence même sera nécessaire à l'improvisateur capable de recréer par le moyen d'un seul piano l'atmosphère de Jazz.

Avec des procédés magiques ? Beaucoup ? Non : un sens très sage de l'harmonie vivante et simple, mais tel qu'entre les mains du plus habile d'entre nous, les formules connues se rétrécissent comme les pièces véridiques dans l'alcool du Muséum.

C'est qu'il faut sentir le caractère impératif de cette collaboration avec l'homme qui écrit la première mesure. Nous reconnaissons le mystère de cette pénétration de l'absolu par le momentané quand nous disons : *Charleston*, ou " la Trompette " de *Somebody's wrong*, le si joli chœur de *Dinah*, ou l'orchestre du Savoy. Qui s'occupe d'un nom propre auquel attribuer la part de notre plaisir ? Cette connaissance du nom ne nous serait d'ailleurs d'aucune utilité, les œuvres semblant s'être fait la courte échelle, et non les hommes. Aussi bien est-ce une évolution, dans le sens symphonique, mais pour quelle raison ?

Musique de Danse ? La " Mort d'Ase " aussi, quand les gens ont envie de danser. Mais je ne crois pas que la chorégraphie suggérée par cette orientation de la musique américaine soit une révélation.

Et puis, était-il nécessaire que des morceaux faits pour une danse qui ressortit au circuit alimentaire, depuis les ex-beuglants

de Suresnes jusqu'au "Canari" fissent une évolution dans le sens du raffinement harmonique ? Les restaurants de la Place Pigalle servaient, au temps de ma jeunesse, une valse lente qui durait en effet vingt ans. Je ne crois pas que les vieux pingouins qui font d'un "Blues" une affligeante "Bärentanz" tiennent spécialement à se casser la figure sur une glissade de neuvièmes parallèles.

J'ai la faiblesse de croire à la musique qui n'a d'autre but que la délectation des gens assis, fût-ce autour du *Sonora* qui me déroulera les précieuses dernières nouvelles. Car je dois décrire le monde à la façon du pilote du "Voyage immobile". — "La musique vient me chercher dans mon fauteuil", me confiait un soir Odilon Redon, subissant avec joie de tous les arts le plus impérieux. Que dire aujourd'hui devant le Ducretet où quelques millimètres de trois curseurs nous font faire le tour des capitales.

En plus de ces deux moyens d'étude, et des transcriptions par trop squelettiques que nous offre l'édition, il reste les enregistrements admirablement soignés que nous devons au "Pleyela". Je regrette presque l'automatique moins perfectionné, où les touches se seraient abaissées sous les doigts invisibles de Jean Wiéner ou Clément Doucet, avec l'illusion de voir se dérouler dans le Temps le miracle du rocher de Mahomet. Aussi bien ne supprime-t-on pas un miracle : on le déplace. Et celui de notre époque est l'invention d'une formule permettant le groupement instantané d'improvisateurs qui se seraient peut-être ignorés, jouant, avec la perfection de l'orchestre le mieux discipliné, une musique avant qu'elle soit écrite.

Ai-je trouvé par hasard la vraie définition ?

Car il ne s'agit plus ici du rhapsode populaire brochant en soliste sur un fond harmonique assez indigent. Notre raffinement polyphonique exige du saxophone alto ou du trombone des in-

ventions contrapuntiques impeccables, mais d'une fantaisie mesurée, qui nous les faisaient prendre au début pour de simples effets instrumentaux.

Allez entendre deux merveilleux musiciens que j'ai cités plus haut : Jean Wiéner et Clément Doucet. Avec quel étonnant synchronisme ils improvisent simultanément sur leurs deux claviers, quelle conception instantanée de l'harmonie ne gênant pas les passes élégantes si musicales, j'allais dire de l'adversaire, à la façon des joutes honorables japonaises ; et la juxtaposition de ces deux fantaisies complètes sur un même thème se déroule avec une surprenante clarté, sans que le décor le plus touffu imaginé par l'un arrive jamais à caviarder la page de l'autre !

Il s'agit pourtant de deux européens. Pourquoi pas ? Je crois qu'un circuit inattendu nous ramène de la Louisiane un vieux fond de romance française, scandée par son passage sur les cordes du banjo des plantations, minorisée aux crépuscules touchants où les nègres d'importation chantaient leur âme enfantine et si vivante, et que la mainmise américaine n'était qu'un autre stage d'évolution.

Celle-ci peut donc se poursuivre chez nous, sans prendre ce caractère de teinture exotique qu'ont adoptée jusqu'ici les fabricants d'airs à la mode. L'emploi facile de quelques formules superficielles aboutit au peinturlurage en Sioux du type équivoque si souvent rencontré au-dessus des soupers fastueux, pendu par les crins d'un violon filandreux.

Ceci m'amène en outre à l'examen de l'élément mélodique. Je n'hésite pas à lui attribuer la place prépondérante, parmi les données arbitraires de l'inspiration américaine.

Je sais bien : le rythme, le fameux rythme et son composant syncopé ! Ce sont pourtant les éléments les moins fixes, donc de moindre importance de principe. Ils soulignent la mélodie, mais

ne la commandent pas. Naturellement le quatre temps est obligatoire — c'est une mesure, ce n'est pas un rythme. La fantaisie de l'exécutant lui fait souvent décaler les points d'appui harmoniques de sa mélodie, créant momentanément une précession qui ressortit, comme l'appogiature, au système harmonique, non au rythmique. La meilleure façon de gâcher un air " américain " est de le jouer en syncopes réelles. Donnez-le à n'importe quel saxophoniste de Jazz qui remettra la mélodie d'aplomb sur les temps forts de votre accompagnement, et vous serez étonné de n'avoir pas réalisé plus tôt un arrangement aussi simple. La complication est accidentelle. Elle s'improvise, mais ne s'écrit presque jamais. Pas de raideur — la syncope de parti-pris en serait une, et il faut jouer souple, comme on danse. Pourquoi il n'y a pas non plus de parti-pris rythmique.

J'arrive encore aux mêmes conclusions par l'examen de l'évolution qui, dans le développement de cette orientation de la musique, semble avoir visé, surtout, la mélodie. Peu importe, d'ailleurs, que celle-ci découle plus ou moins naturellement de la prosodie qui lui a donné naissance. Dans le cas de mon hypothèse précédente sur les origines, les paroles anglaises seraient déjà un ré-ajustement, d'autant plus facile que la prosodie anglo-saxonne est généralement peu exigeante quant au caractère expressif. Les paroles sont simples et inoffensives, sans rapport avec le but poursuivi, non plus qu'avec la version grivoise inventée couramment par les médiocres poètes spécialistes de traductions en esprit gaulois.

En effet, l'harmonie s'en est tenue, depuis l'origine, à une réalisation saine, impeccable, orthodoxe, sauf quelques glissements parallèles issus d'un chromatisme intérieur assez curieusement Franckiste qui crée l'atmosphère de Jazz.

Mais la mélodie ? Surchargée au début d'effets instrumen-

taux un peu confus, elle s'est clarifiée en même temps que la composition s'imposait un mode de réalisation plus soigné. Nous acceptons maintenant avec indulgence la cocasserie sonore de " *By Heck* ", " *N'everything* " et des " *Fox-Trots* " genre oriental. Un autre côté de la sentimentalité, entrevu avec *Whispering*, aboutit plus heureusement à la valse américaine.

Mais avec *Clover Blossom* et *Limehouse blues*, nous commençons à deviner, au travers de la mise en pages pour hommes blancs, l'admirable rapsodie nègre dont les Blues sont la version la plus proche, encore que déformée. Ici la phrase musicale se développe du commencement à la fin, sans quitter le papier, sans retours sur elle-même par compartiments de quatre mesures ou multiples. Les temps sont moins solidement frappés, le rythme en est sous-entendu, au lieu de se " nationaliser " par le moyen facile des huit croches par mesure, ce qui fait avec n'importe quoi le " genre américain ".

Et c'est à cette source même, qui semble avoir fertilisé les domaines de notre passé, que nous devons chercher l'influence bienfaisante que nous avons sans doute le droit de subir. Nous pourrions alors faire le parallèle des réactions suscitées par l'apparition d'un élément incontestablement original sur les compositeurs du nouveau et de l'ancien monde. Il n'y a pas lieu de tenir compte de l'avance prise par les pasticheurs plus ou moins adroits dont l'effort créateur s'est contenté d'une forme invariable et absolue qui n'est probablement pas dans le génie de notre race.

MAURICE DELAGE.

