

# Etats-Unis

## UNE MUSIQUE VRAIMENT AMERICAINE.

Les américains sont des gens étranges qui font de la distance une échelle de valeurs. Aux premiers temps du film parlant, Miss Ruth Chatterton avait la grande vogue. Cependant on ne pouvait attribuer le succès populaire de « la Chatterton » à aucune aptitude dramatique particulière de sa part. Elle avait ce qui passait pour être un accent anglais authentique, et c'était ce snobisme de Mayfair qui amenait le public de Des Moines, New-York et Bâton-Rouge à voir dans son jeu tout à fait artificiel une action dramatique de premier ordre. Mais ceci n'est pas, malgré les apparences, une appréciation sur les sirènes d'Hollywood. C'est un essai qui veut montrer que les racontars publicitaires, qu'on a toujours écrits sur la musique Américaine ne méritent pas d'être considérés comme autre chose que de la publicité. Ces critiques des journaux portent aux nues les mauvais efforts. Ils considèrent la stérile « Rhapsodie in blue » de Gershwin comme un monument culturel et témoignent un mépris malsain pour la plupart des compositeurs américains. C'est naturellement le vieux complexe d'infériorité qui a pénétré ce pays depuis qu'il s'est séparé de la vieille Angleterre.

Ces critiques s'inclinent devant les faux dieux et n'essaient même pas d'élever les vraies divinités à la place qui leur revient. Ils professent un dédain complet pour la seule musique importante de l'Amérique. Le Jazz hot est la seule contribution de l'Amérique à une musique durable. Certes, il n'a ni la prétention ni la forme des vieux modèles établis, mais je maintiens que cette absence de forme ne suffit pas à détruire sa prétention d'être considéré comme notre musique. C'est, je suppose, en raison même de ce manque de forme que les critiques ont nié son existence. Ils réclament un idiome original, une libération de l'imitation, une fraîcheur originelle et, maintenant que leurs vœux sont exaucés, ils refusent de voir l'objet de leurs désirs dans une musique si dégagée du moule traditionnel. Ignorant que les principes du Jazz diffèrent de ceux de toute autre musique, ils écrivent des absurdités parce qu'ils persistent à le juger d'un point de vue faux.

J'ai lu récemment dans « *The Mercury* » un article intitulé « Pourquoi n'y a-t-il pas de musique américaine » ? C'était, je pense, l'œuvre de M. W. S. Henderson. Déplorant l'absence d'une production musicale américaine, il notait bien que les nègres nous ont donné les *spirituals*, mais se plaignait de ce que les chants nègres fussent raciaux plutôt que nationaux. Il pensait aussi avec Dvorak que le salut de la musique américaine viendrait d'un matrice nègre coulée dans

une forme symphonique. M. Henderson prenait « *Smoke gets in your eyes* » pour du Jazz authentique et dans cet article consacré à la musique américaine il ne soufflait mot du Jazz hot.

Peut-être le Jazz, du fait qu'il est issu de l'élément noir, ne répond-il pas à notre conception du nationalisme ; il est pourtant difficile de ne pas le considérer comme Américain. Il est, en effet, la seule musique que notre pays puisse dire sienne. Mais un gros malentendu a eu des conséquences très graves. Le Jazz hot n'a jamais été et n'est pas maintenant la musique débitée par les Whiteman, les Ted Lewis et les Lombardo. Il est étrange que dans son pays d'origine, il soit moins compris et apprécié que sur le reste de la terre. Beaucoup de gens pensent connaître la vraie « swing music », qui n'ont pas la moindre idée de sa forme authentique. Il suffit de rappeler l'opinion populaire qui fait de Casa Loma un orchestre hot, ou de considérer l'admiration qui entoure l'orchestre de Lombardo, ramassis de bruiteurs incapables et incompetents. Panassié observe justement « qu'il n'y a rien de plus funeste que de s'attacher à un art qu'on considère sous un aspect complètement faux ». Cela équivaut à juger toute la poésie d'après les épanchements d'Edgar Guest. Il est à peine besoin de dire que l'ignorance du Jazz qui règne dans ce pays est imputable aux critiques, incapables de comprendre. J'aimerais savoir si M. Henderson a jamais entendu le solo de clarinette de Teschmaker dans « *I've found a new baby* » des Chicago Rhythm Kings, ou l'improvisation de trompette d'Armstrong dans « *I'm a ding dong daddy* », ou la broderie de trombone de Teagarden dans le « *Dinah* » de Red Nichols. Quelles sont les réactions de M. Henderson à l'audition de cette seule musique proprement américaine ? Il n'a pas le droit d'écrire un traité sur la musique américaine quand il ignore son aspect le plus significatif.

Seuls des américains pouvaient créer ces soli et seulement des américains inspirés par une profonde sensibilité hot. On ne trouverait pas dans le monde entier un musicien symphonique capable de tisser des dessins mélodiques d'une texture aussi fine qu'Armstrong, Teschmaker ou Teagarden. Mais comme nul n'est prophète en son pays, il n'est pas surprenant que le Jazz hot rencontre l'accueil le plus chaleureux hors d'Amérique. En France, par exemple, M. Henry Prunières et M. Georges Hilaire, critiques musicaux, aussi compétents que ceux de nos plus grands journaux, trouvent le Jazz sous sa forme authentique une création géniale. Tous deux perçoivent dans le Hot ce qui est légitime et ce qui est batard. Peut-être atteignent-ils à une critique vraiment impersonnelle, parce que la distance leur donne le recul nécessaire à l'impartialité. Ils sentent que dans les improvisations d'Armstrong, Hodges, Ethel Waters, Teschmaker, Muggsy, se trouve la sincérité qui distingue la vraie musique de la musique produit commercial. Ils sentent que c'est l'Amérique qui chante dans les broderies mélodiques de ces artistes.

Si l'Angleterre et la France ont produit quelques musiciens hot dignes d'estime et quelques orchestres de Jazz de valeur, aucun de ces deux pays n'a produit un nombre d'improvisateurs inspirés approchant les grands musiciens hot nés aux Etats-Unis. Aucun pays au monde n'a de trompette comparable à Louis Armstrong, de clarinetiste qui joue avec la belle frénésie de Frank Teschmaker,

de saxophoniste aussi parfait que Johnny Hodges, de batteriste qui enlève un orchestre avec l'élan extraordinaire de Gene Kruppa, d'arrangeur hot doué du génie imaginatif de Duke Ellington. Quoiqu'on dise, le Jazz hot reste un art exclusivement américain.

Comme il faut à M. Panassié 400 pages pour expliquer le Jazz hot, il est évident qu'une brève exposition ne peut être juste. Mais on peut dire que, dans sa forme la plus simple, le Jazz hot est une improvisation fortement rythmée sur un thème donné. On admet généralement que le swing invite à la danse, mais l'on oublie que la broderie mélodique possède un stimulant intellectuel net et distinct. Par exemple, Ethel Waters chante « *I can't give you anything but love* », et après un premier chorus chanté straight (exposition du thème) le traite de façon hot. Elle le chante comme elle le sent et avec swing. Maintenant Johnny Hodges, le saxophoniste alto de l'orchestre Duke Ellington, peut s'emparer du même thème et entrelacer des dessins entièrement différents de ceux de Miss Waters. Ainsi prend-on un intérêt passionnant à voir comment deux personnalités différentes réagissent en présence d'un même motif.

Il est regrettable que le Jazz hot soit constamment confondu avec le Jazz straight (musique syncopée jouée comme elle est écrite). Dans un orchestre de danse ordinaire, la trompette joue une mélodie fixée, tandis que dans un groupelement hot, elle crée une mélodie autour du thème. Dans le premier cas, la répétition de ce qui n'est souvent qu'un morceau commercial produit une impression monotone ; dans le second, l'originalité vous saisit. La trompette, le saxophone, le trombone et la clarinette d'un orchestre hot, stimulés par une section rythmique jouant avec swing, accomplit une création. Chaque instrument interprète le thème donné et le joue avec sensibilité. Mais il ne faut pas s'écarter de certaines limites imposées de l'improvisation sur un thème donné. Ce qui fait l'émotion de tant de soli hot, c'est que les solistes créent à l'instant même où ils jouent. Ellington, assis devant le piano, crie « Bigard », et quelques mesures plus tard Barney Bigard, enflammé d'une profonde sensibilité pour la « swing music », joue un solo de clarinette improvisé d'une beauté que les mots sont impuissants à rendre. Il va sans dire qu'un grand improvisateur, en plus de la technique, doit posséder une pensée profonde et le sentiment d'un rythme. Dès lors il n'est pas surprenant qu'il y ait si peu d'improvisateurs inspirés. On ne sait pas généralement qu'un solo hot présente un intérêt grandissant à chaque nouvelle audition. On découvre des nuances subtiles qui avaient échappé. Graduellement on s'aperçoit de l'affinité profonde qui existe entre le Jazz hot et la poésie. Chaque improvisateur inspiré, comme chaque grand poète, a son propre style. Et l'appréciation de ces deux modes d'expression est toute semblable. Il n'y a pas de règles qui vous guident pour dire « Ceci est hot et ceci ne l'est pas », pas plus qu'il n'y a de règles pour décider que l'« Ode pour une Urne grecque » est un chef-d'œuvre. On constate que Louis Armstrong et Benny Morton ont leurs propres styles aussi définis que ceux de Byron et de Keats.

C'est chez les nègres que le Jazz hot atteint son expression la plus parfaite, bien que certains blancs aient fait des progrès étonnants. Bennie Goodman, Jack Teagarden, Milton Mesirov, Muggsy, Buny Berrigan, Tommy Dersey, Gene Krup-

pa, Arthur Bernstein, Joë Sullivan et Bud Freeman, sont des improvisateurs doués. Mais voici un argument en faveur du Jazz qui me semble extrêmement frappant. Beaucoup de musiciens hot pourraient faire partie d'un orchestre symphonique sans inconvénient pour celui-ci, alors que je ne connais pas un seul musicien symphonique capable de jouer dans un orchestre hot. De ce que Goodman, Buster Bailey ou Coleman Hawkins sont capables de remplir les premiers pupitre de l'orchestre Philharmonique de New-York, il ne résulte pas que les premiers pupitres de l'orchestre Philharmonique de New-York seraient capables de jouer dans l'ancienne formation de Red Nichols ni dans l'orchestre actuel de Chick Webb. Il faut aux instrumentistes des orchestres symphoniques une belle sonorité et une forte technique. Mais ils n'ont aucun besoin d'un génie imaginaire.

Georges F. FRAZIER, Ir.