



NOTES SUR LE JAZZ

Le blues, la musique nègre des villes ; naissance et avenir du Jazz

Dans les dernières années du siècle passé, une nouvelle forme de musique de danse devint populaire : le ragtime. Le caractère essentiel en était d'avoir un rythme syncopé : en fait, ragtime signifie, en anglais, mesure disloquée. Au début du xx^e siècle et vers 1910, le ragtime était déjà en très grande faveur un peu partout et particulièrement en Amérique. Il prépara le chemin au jazz, on peut même dire que lui-même se transforme peu à peu en ce qui est devenu le fox-trot. En 1920, la transformation était tout à fait terminée : par un frottement progressif avec la musique et les musiciens nègres, le ragtime était devenu le jazz tel qu'on l'entend aujourd'hui. Ce qui est essentiel et durable dans le jazz ne vient pas du ragtime, mais bien de la musique nègre.

Or, ce que l'on pouvait alors entendre dans les villes en fait de musique nègre, c'était le « blues ». Le nom apparut semble-t-il, un peu avant 1910, mais la chose était beaucoup plus ancienne ; elle datait au moins de 1880. Personne ne prenait alors au sérieux, dans le public tout au moins, la musique noire et les musiciens de cette race eux-mêmes, déjà nombreux dans les orchestres de danse ou comme chanteurs ambulants, chantaient exclusivement les œuvres de musique légère qui avaient eu du succès sur les scènes américaines, dues toujours à des compositeurs blancs. La musique nègre était réservée aux auditeurs nègres. Or, les noirs, dans les

villages (où ils étaient tenus à l'écart) se réunissaient dans des bouges divers de leurs quartiers spéciaux. C'est là, dans le « saloon » noir, qu'est né le blues et, par suite, toute la musique de danse d'aujourd'hui. Les nègres, nostalgiques et malheureux dans les villes, faisaient exactement ce que font les émigrés russes dans les diverses capitales d'Europe : ils se réunissaient pour chanter. Tous les « workaday songs », les ballades diverses de la route et des plantations y passaient. Mais ici se montre encore à nous le génie noir. Désireux chacun de chanter leurs propres affaires, les nègres improvisaient et, peu à peu, se créa une nouvelle forme de chanson adaptée à l'improvisation. C'est une espèce de moule assez simple, dans lequel chacun pouvait couler ses propres impressions. Le blues, comme les chants individuels divers dont il est la prolongation sous un aspect spécial dû aux circonstances, est essentiellement lyrique. L'humeur générale des blues est plutôt triste, d'où leur nom (en anglais, « I've got the blues » signifie à peu près : je suis d'une humeur noire). Mais ce n'est pas du tout une règle absolue et il existe des blues qui expriment les états d'âme les plus variés. Le grand thème, ici encore, est l'amour. Il faut penser que les habitués de ces divers bars ne représentaient en aucune façon la crème de la société, même noire : maquereaux et putains composaient une bonne part de l'assemblée. Aussi, les paroles donnent-elles nettement dans la pornographie. Mais ce qui nous intéresse, c'est le moyen d'expression et non pas ceux qui s'en servent.

Le blues, en tant que poème, se compose d'une succession de strophes de trois vers, dont les deux premiers sont identiques. Voici un exemple de strophe :

*Oh, de Mississippi River is so deep an' wide,
Oh, de Mississippi River is so deep an' wide,
An' my gal lives on de odder side.*

Parfois, le second vers diffère légèrement du premier, ajoutant une interjection ou une épithète. Chaque vers forme une pensée complète en soi, il n'y a pas de rejets à cause de la forme musicale. La mesure est toujours à 4/4 : chacun des vers de la strophe est chanté en quatre mesures, il y a donc en tout douze mesures, ce qui est un compte ternaire ; il semble que la chanson soit incomplète et on attend un quatrième vers. Le tout donne une impression d'inachevé, qui s'oppose à ce que chaque vers a d'achevé et de complet. La mélodie contribue à accroître cette impression : en effet, la dernière syllabe de chaque vers tombe sur la tonique ou l'un

des degrés de l'accord parfait. Mais la particularité la plus importante du blues est la suivante : chaque vers, comme je l'ai dit, dispose de quatre mesures ; or, en réalité, il se termine toujours sur le premier temps de la troisième mesure, laissant ainsi un espace inoccupé de 7 noires. L'utilité de cette pose est de permettre au chanteur de préparer le vers suivant, qu'il est censé improviser. Mais en réalité, cette interruption, ce vide, sont à l'origine du jazz moderne, car c'est d'eux qu'est né le « break ». Il consiste tout simplement, pour le chanteur, à remplir l'intervalle au moyen d'une phrase intermédiaire appropriée, d'où une floraison de variations et de rythmes ingénieux et capricieux. L'origine du mot break est bien simple : il signifie brisure, interruption et, par extension, la musique qui remplit cette interruption. La partie qui comporte le chant, c'est-à-dire les 9 premières noires, et ce chant lui-même, sont appelés « chorus ». Ces deux termes sont passés dans le jazz actuel avec des sens identiques : ce qui fait partie de l'air proprement dit est le chorus, tout ce qui n'est pas chorus est break. Au lieu de dire break, on disait alors autrefois jazz, mot qui est devenu le nom générique de toute musique de danse moderne.

Les airs des blues étaient construits et harmonisés à peu près comme les autres types de chansons dont j'ai déjà parlé : on y retrouve en particulier le septième degré abaissé d'un demi-ton et la gamme pentatonique. Mais ici apparaît un nouveau caractère qui devait devenir la marque essentielle du blues : c'est ce qu'on appelle, en anglais « the blue note » (la note bleue). C'est tout simplement le troisième degré de la gamme abaissé d'un demi-ton. On constate en général que les nègres, lorsqu'ils prennent la tierce de la gamme majeure, hésitent entre la note naturelle et la même note bémolisée ; leur voix tremble d'une manière tout à fait caractéristique et glisse de l'une à l'autre. Si l'on veut bien se rappeler que, dans la gamme majeure des noirs, le septième degré est bémolisé aussi, une explication s'offre d'elle-même : pour eux, le troisième degré abaissé est le septième degré de la sous-dominante. Or c'est précisément dans la sous-dominante que modulent le plus facilement les airs nègres. L'ensemble de toutes ces propriétés peut s'exprimer simplement ainsi : pour l'oreille nègre, le ton le plus apparenté à celui de la tonique n'est pas, comme pour nous, celui de la dominante, mais bien celui de la sous-dominante. De là (en supposant que l'on soit en *ut majeur*), l'emploi si fréquent du *si bémol*, qui appartient à la gamme de *fa*, et du *mi bémol*, qui est à *fa* comme *si bémol* est à *ut*.

Mais pour nous, Européens, l'effet du *mi bémol* n'est pas du tout

celui-là ; il nous semble que l'air hésite entre les modes majeur et mineur du même ton d'*ut* : comme le mode mineur et le blues passent également pour tristes, cette explication nous satisfait davantage.

Le blues a atteint son plein développement vers 1920. Il existait depuis 1880 au moins à l'état de musique populaire noire, mais c'est vers 1910 seulement qu'on l'admit chez les blancs. C'est à un seul homme qu'il dut de devenir le type de chanson le plus répandu sans doute que l'on ait connu. Il s'agit du nègre W. C. Handy. Handy était né en 1873 à Florence (Alabama) d'une famille notable de prêtres. Encore aujourd'hui, une colline de Florence s'appelle Handy's Hill. Par là, Handy se rapproche de Michel-Ange qui possède lui aussi sa colline à Florence. En 1909, Handy se trouvait après pas mal d'aventures à la tête d'un petit orchestre de danse plus ou moins ambulante qui jouait, comme tous les autres, des airs d'opérette de New-York. Déjà alors, on ne pouvait rien faire sans musique et en particulier pour toutes les formes de publicité, la coutume était d'adjoindre un orchestre aux annonces et aux réclames. En 1909, donc, le poste de maire fut brigué dans la ville de Memphis (États-Unis) par trois candidats qui s'étaient tous assurés les services d'un orchestre pour la campagne électorale. (Il est vraiment regrettable que cette coutume n'ait pas cours en France ! Comme il serait agréable d'assister aux joutes musicales d'orchestres délégués par MM. Daudet ou Blum.) Un dénommé Crump, pour qui jouait Handy, l'emporta grâce au succès d'un air composé *ad hoc* et Handy devint célèbre localement d'abord, puis plus largement. L'air devint, plus tard, le Memphis Blues.

Au cours de sa longue carrière, il recueillit et fixa un grand nombre de blues populaires. Il écrivit pour le piano les chansons suivantes, prises parmi les plus populaires : *Saint-Louis*, *Joe Turner*, *Lonesome Road*, *Aunt Hagar*, *Memphis*, *Beale Street* et autres blues célèbres. Il y en a relativement peu qui aient acquis quelque notoriété, mais ceux-là conservent encore leur succès : ce trait les distingue de tous les airs d'origine blanche. Dans l'écriture de Handy, on retrouve constamment un certain nombre de cadences et de rythmes pour les breaks et les accompagnements. En général, il a la main heureuse. Voici cependant un cas où il n'en est pas ainsi : il s'est avisé d'introduire dans l'accompagnement des blues le rythme de la habanera, dit rythme « tangana ». Ce rythme est d'origine africaine et on trouve beaucoup de ses dérivés parmi les rythmes nègres, par exemple celui du charleston. Mais dans les blues il est peu à sa place, semble-t-il, peut-être parce qu'il détruit la monotonie de la pulsation, en privilégiant

le premier temps de la mesure au dépens des trois autres. Ce rythme apparaît en particulier dans le *Saint-Louis blues* tel que Handy l'a écrit, mais dans les enregistrements qu'ils en ont fait, plusieurs orchestres l'ont abandonné. Voici qui le jugera : Hylton l'a adopté ; Ellington l'a abandonné.

A la suite du succès de Handy, on chercha à exploiter commercialement la richesse de l'inépuisable fonds des chants nègres. Quelques compositeurs s'y mirent, mais le plus gros effort fut fait par l'édition phonographique. Les disques de musique nègre, appelés « Race Records », se vendaient énormément et les éditeurs répondaient à une demande considérable en enregistrant une quantité de vieilles chansons arrangées dont les titres étaient parfois un peu altérés. D'autres fois, l'air était utilisé pour de nouvelles paroles. Dans les bars, le piano et le banjo, dont les noirs se servaient depuis longtemps, pour accompagner le chant, étaient utilisés très intelligemment par eux. En particulier, le style du piano qu'on employait pour les airs de danse fut rénové par un nègre, Joplin, qui substitua aux fadaïses qui avaient cours dans ce domaine une véritable acrobatie de doigts et de rythmes. Ce n'était pas, loin de là, très intéressant en soi, mais une impulsion fut donnée, qui porta ses fruits, les uns bons, les autres douteux. Ainsi, le pianiste Zez Confrey, qui est si populaire en Amérique par son *Kitten on the Keys*, est un descendant direct de Joplin, dont il a tous les défauts d'ailleurs, dont le principal est de faire beaucoup de bruit pour rien. Bientôt, on adjoignait au piano, au banjo et aux guitares un certain nombre d'autres instruments : trompette, cornet, trombone, saxophones, clarinettes, parfois violons et contrebasse (pour le rythme). Comme on le voit, c'est exactement l'orchestre actuel, auquel on est revenu après avoir essayé une quantité de bruits plus ou moins bizarres, sous l'influence surtout des blancs.

Jusqu'en 1920, le jazz s'est limité au blues. Parallèlement à lui existaient le ragtime, le fox-trot naissant, les one-step et two-step qui étaient alors les danses en vogue. Ils étaient composés par des musiciens blancs pour Broadway et joués par tous les orchestres à travers les États-Unis. Mais peu à peu, à mesure qu'augmentait la popularité du blues, l'influence du style des nègres devenait de plus en plus nette. En même temps, il devenait de plus en plus difficile de trouver un orchestre qui s'inspirât de la pure tradition noire et il se faisait une fusion entre les deux styles qui devait s'achever vers 1920. Le signe le plus net de l'influence des noirs fut l'adoption universelle du break : dans beaucoup d'orchestres, on se mit même à jouer les chorus dans un style de break, c'est-à-dire en les agrémentant

de contrepoints fantaisistes et de variations rythmiques. Il y avait déjà vers 1915 plusieurs groupes de musiciens de jazz qui préconisaient l'improvisation totale, qui a fleuri par la suite. Dès cette époque, certains des compositeurs aujourd'hui célèbres s'étaient fait connaître, en particulier Irving Berlin, avec son *Alexander Ragtime Band*. Ils s'inspirèrent comme les instrumentistes des nouveautés qui avaient tant de succès et, peu à peu, substituèrent leurs œuvres à la musique authentique des noirs. De leur côté, les noirs s'efforçaient d'imiter autant que possible les musiciens blancs, ce qui se traduit souvent par l'adoption d'instruments qui n'avaient rien à faire dans le jazz, en particulier les instruments à cordes frottées.

La popularité de cette musique de danse commença à croître vraiment pendant les années de la guerre. Sans doute servait-elle dans une certaine mesure d'antidote aux douceurs du front. Quand les Américains vinrent en France, un orchestre militaire conduit par Jim « Europe » joua des blues qui eurent un certain succès et incitèrent même Honnegger et Jean Wiéner (qui, dans ce genre particulier, réussit mieux) à en composer à leur tour. Ils n'eurent cependant ni l'un ni l'autre autant de bonheur que l'Anglais Philip Braham, qui écrivit le fameux *Limehouse Blues*.

A partir de 1920 environ, on peut bien parler de jazz tout court : le style nègre ne pouvait plus être trouvé que dans certaines formes particulières (chant et piano solo) et les orchestres de danse blancs avaient suffisamment subi l'influence des noirs pour qu'on considérât leur musique comme de tradition nègre.

LE JAZZ ET LA MUSIQUE EUROPÉENNE : L'AVENIR

Avant de toucher à cette question, il faut bien mettre en lumière un point capital, dont l'importance semble bien avoir échappé d'une façon générale à la plupart de ceux qui l'ont traitée. Malgré sa popularité en Europe et dans tous les pays de race blanche, il ne faut pas oublier que le jazz est pour nous un produit essentiellement exotique ; qu'il diffère de notre musique, surtout de notre musique actuelle, par sa nature même, aussi bien dans sa technique que dans son inspiration ; que, par conséquent, pour bien apprécier et *a fortiori* pour composer du bon jazz, il faut une formation spéciale, peut-être inférieure en tous points à la nôtre, mais en tous cas bien différente. Le jazz n'est nullement un phénomène interne dans le développement de la musique occidentale, c'est la manifestation artistique d'une race différente de la nôtre, qui a adopté sur

beaucoup de points les avantages qu'elle pouvait tirer de notre art, mais dont les racines demeurent cependant étrangères. Le fait que Gershwin ou Ted Lewis soient des blancs ne prouve rien : ils ont la formation du jazz et c'est cela qui compte.

Il est difficile d'analyser ce qui touche à l'esprit du jazz : on ne peut pas le saisir par des traits matériels. Il est certain que l'esprit du menuet a pénétré dans les hautes sphères de la musique ; pour celui de la valse, c'est moins net, bien qu'on puisse citer des valses dans des œuvres d'une tenue élevée, opéras et symphonies. Mais l'esprit véritable du jazz n'entrera jamais vraisemblablement dans la musique européenne d'inspiration esthétique un peu haute. Tout ce que nous connaissons de jazz européen sent à plein nez le pastiche, et par suite n'offre pas d'intérêt réel. Et il n'y a rien de plus naturel, étant données l'origine et la nature du jazz. Le menuet, pour Mozart ou Haydn était quelque chose de tout à fait proche, dont ils sentaient la nature sans aucun effort de curiosité : elle était en eux. Aussi, il n'y a rien de plus aisé et de plus parfaitement sincère qu'un menuet d'une symphonie du XVIII^e siècle. Le rythme de cette danse, son caractère, les instruments qu'on employait habituellement pour la jouer, tout cela ne différait nullement des éléments habituels de la musique symphonique. Pour le jazz, c'est exactement le contraire. Il n'y a presque rien de commun entre lui et notre musique. C'est pourquoi, malgré le, nombreux essais de compositeurs de formation classique européennes aucun n'a encore réussi à faire même quelque chose qui se rapproche du jazz ; c'est du pastiche, et du pastiche purement technique, qui n'arrive pas à rendre l'atmosphère et l'esprit de son modèle, pour tout dire du très mauvais jazz. Bien que j'aie évité de citer des noms, l'exemple suivant montrera bien ce que je veux dire. M. Kurt Weill, auteur de plusieurs œuvres théâtrales et, en particulier, de la musique du film *l'Opéra de Quat' Sous* et d'un ballet récemment présenté à Paris, passe en général pour introduire dans sa musique plusieurs caractères du jazz ; et, en effet, il est facile de voir qu'il en adopte superficiellement le rythme et l'allure de contrepoint brisé. Ce n'est pas à moi ici de juger de la valeur esthétique de sa musique ; mais, défenseur du jazz, j'attaque M. Kurt Weill et, lorsque les critiques qui n'apprécient pas cette musique (et il y en a un nombre respectable) donnent en passant quelques coups de griffe au jazz qu'ils considèrent comme responsable dans ce cas, ils se trompent : on ne saurait faire de plus mauvais jazz que la musique de M. Kurt Weill. Les œuvres européennes qui se rapprochent le plus de l'esprit du jazz doivent être

cherchées parmi celles qui ne cherchent nullement à l'imiter, mais dont l'inspiration vient d'une source qui s'en rapproche quelque peu. Le plus bel exemple est le *Boléro* de Maurice Ravel ; une musique de danse, d'origine populaire et qui, techniquement, s'apparente au jazz, bien que ses sources soient ailleurs, par sa forme de composition et la constance implacable du rythme de fond inlassablement battu. Le *Boléro* est du très beau jazz. D'ailleurs, s'il fallait chercher parmi les pastiches celui qui est le plus agréable et le plus intéressant, c'est encore dans l'œuvre de Ravel que nous le trouverions : c'est le *Five O'clock Tea* de l'*Enfant et les Sortilèges*.

Non seulement il est quasi impossible à un compositeur européen d'écrire du bon jazz, mais, l'écrirait-il qu'il n'y aurait personne pour le jouer. Aucun orchestre symphonique ne possède à beaucoup près le brio et la spontanéité qu'il faut pour donner au jazz le fameux « swing » caractéristique. Déjà, la valse viennoise jouée par un orchestre symphonique apparaît le plus souvent terne et plate. Or, le jazz est encore bien plus étranger à la sensibilité musicale d'un tel orchestre.

Pour composer ou même pour exécuter proprement du jazz digne de ce nom, il faut l'avoir longtemps et assidûment pratiqué et en connaître beaucoup et à fond. C'est un véritable état d'esprit étranger, une nouvelle esthétique musicale à assimiler ; il ne suffit pas de le comprendre, il faut le sentir et le pénétrer ; cela, aucun compositeur européen ne l'a encore fait, ou bien il n'a pas encore montré le fruit de son savoir.

L'avenir du jazz n'est nullement dans la musique européenne ; la question de l'influence qu'il a pu exercer est intéressante pour l'étude de cette musique, mais elle ne l'est pas le moins du monde pour l'étude du jazz. Si le jazz donne jamais quelques œuvres de haute valeur (il en a déjà donné), elles viendront d'un homme du jazz qui en aura composé toute sa vie et qui sera rompu à un métier délicat et très compliqué, et non pas de quelqu'un qui fera peut-être un ou deux essais dans un genre difficile et très éloigné de sa propre mentalité ; ou bien, quoique cela me paraisse peu vraisemblable, d'un Européen qui consacrerait à l'étude du jazz les quelques années nécessaires. Et les interprètes seront des enfants du jazz, qui jouent de leurs instruments comme ils respirent, pour qui la difficulté technique n'existe pas et qui mettront dans leur chant tout le feu de leur corps et de leur âme endiablée. Le malheur, c'est que la pratique prolongée d'un art aussi matériel et commercial détruit chez la plupart

toute ambition artistique véritable ; mais c'est en une exception que nous espérons, en Gershwin, en Ellington peut-être, ou bien en un inconnu futur. Car il ne faut pas croire que le jazz improvisé des noirs d'Amérique mourra parce que successivement tous les grands orchestres sont morts : les sources vives musicales de la race noire sont trop profondes et elles nourriront encore longtemps l'inspiration et le goût du jazz et de sa danse. Seulement, pour faire œuvre éternelle, il faut justement dépasser le stage de l'improvisation ; c'est à partir du moment où le talent individuel compose et dirige que nous entrons dans le domaine de la musique ; jusqu'à aujourd'hui, tous les orchestres qui sont parvenus à ce stage ont fini par sombrer et perdre la partie. Et il ne peut pas en être autrement ; ce n'est pas un orchestre qui doit y arriver, c'est un homme indépendant et qui écrit pour un orchestre ; sans cela, les besoins de la popularité, c'est-à-dire les nécessités financières, empêchent de s'élever au-dessus du médiocre accessible à la grande foule. Nous ne devons pas nous attendre à ce que Duke Ellington ne fasse que du bon jazz, mais nous pouvons espérer qu'il fera des efforts pour échapper parfois à son métier de chef d'orchestre de grande popularité et créer pour sa gloire personnelle et celle de sa race quelques chefs-d'œuvre du jazz que, lui seul sans doute, ou un groupement semblable au sien, pourront nous jouer. Georges Gershwin, lui, a déjà donné des marques de son talent et nous pouvons espérer qu'il nous en donnera d'autres.

Quant à la forme particulière que prendront ces œuvres, il est difficile de prévoir quoi que ce soit, mais personnellement j'incline à croire qu'elles se rapprocheront infiniment plus de notre musique de chambre que de notre orchestre symphonique.

En effet, dans le jazz, nous voyons chaque instrument reprendre sa personnalité un peu perdue dans le prolétariat orchestral du XIX^e siècle : c'est la vertu du contrepoint. Nous avons de nouveau affaire ici à plusieurs voix liées, et non plus à une seule voix complexe. De même que chez Mozart nous voyons une phrase reprise et chantée par plusieurs timbres successivement, qui lui communiquent une part de leur personnalité, ici nous voyons les bouts de thème exposés par deux ou trois instruments qui sont alors mis en vedette. Mais alors que chez les classiques le souci de la musique et de l'ensemble conservait toujours le primat sur l'instrument individuel, ici il arrive trop souvent que celui-ci prenne trop de place et nous gêne pour percevoir et apprécier la musique (il est vrai que trop souvent, hélas ! il n'y a rien à apprécier.

On peut dire qu'un orchestre de jazz de dix personnes est une équipe de dix solistes par la valeur personnelle, animés de ce que l'on appelle en sport l'esprit d'équipe, tandis qu'un orchestre symphonique relève bien plutôt de la discipline des armées. Ainsi le chef joue exactement le rôle du capitaine sportif : il indique à l'avance la tactique, mais pendant l'exécution il tient une place égale à peu près à celle de ses camarades, se contentant de temps à autre d'une brève indication.

En fait, le jazz, du jour où il abandonne la piste de danse pour la salle de concert, est de la musique de chambre. Le quatuor et le quintette sont restés jusqu'à aujourd'hui le domaine du contrepont, et là les instruments conservent toute leur personnalité, comme dans le jazz. On ne peut pas réunir cinquante ou cent musiciens de valeur suffisante pour faire un bon jazz, mais on peut fort bien en réunir six ou sept. Quel grand maître nous écrira un sextuor pour deux saxophones, deux clarinettes, deux trompettes, guitare, banjo et piano? (je ne me suis pas trompé en comptant : ce sont les mêmes qui jouent du saxophone et de la clarinette d'une part, du banjo et de la guitare d'autre part, et ces instruments ne sont pas nécessairement employés en même temps) ou encore quelques pièces vraiment développées et ordonnées pour quatuor vocal, banjo, clarinette et trompette?

Il y a une autre difficulté pour l'éclosion du chef-d'œuvre que nous attendons ; le public qui sera capable de l'apprécier est bien peu nombreux : d'une part, les fervents du jazz qui, pour rien au monde, ne veulent s'élever au-dessus de l'improvisation ; d'autre part, les mélomanes d'obédience classique, qui méprisent complètement le jazz, faute de la formation nécessaire pour le comprendre ; et, à cheval sur les deux, un groupe qui attend du jazz un peu plus que ses fervents attitrés et classe à sa juste valeur ses produits actuels, sans pour cela l'accabler d'un dédain complet. En somme, ils pensent, et je pense avec eux, que la forme supérieure du génie musical noir est le jazz, et non le spiritual, et que la forme supérieure du jazz n'est pas l'improvisation mais bien la composition. Enfin, ayant déjà savouré de petits bouts de chefs-d'œuvre par-ci, par-là, dans le jazz, ils attendent avec patience et conviction les quelques véritables chefs-d'œuvre qu'ils se croient autorisés à exiger. Celui qui les donnera aura leur reconnaissance et leur admiration ferventes. Puisse-t-il ne pas se faire trop attendre : c'est le souhait par lequel je termine ce petit livre, dédié à l'amour de la musique et du jazz.

BLAISE PESQUINNE.