

André Hodeir

collection eupalinos
série JAZZ ET MUSIQUES IMPROVISÉES dirigée par Philippe Fréchet

Hommes et problèmes du jazz

Éditions Parenthèses

En couverture :
Thelonious Monk, c. 1965,
photographie de W. Eugene Smith © Magnum Photos.

André Hodeir (22 janvier 1921-1^{er} novembre 2011), violoniste, compositeur, musicologue et écrivain, a suivi ses études musicales au conservatoire de Paris avant d'être violoniste de jazz dans les années quarante (parfois sous le pseudonyme de Claude Laurence). Il intègre plusieurs groupes musicaux et compose de nombreuses musiques de film. Après quelques années à la tête de la revue *Jazz Hot* (de 1947 à 1951), il abandonne définitivement la pratique instrumentale et se consacre à la composition et à l'écriture. Au-delà de son intérêt particulier pour le jazz, qu'il considérait « comme un des phénomènes majeurs de l'art du xx^e siècle », il a publié plusieurs ouvrages consacrés à la musique classique et contemporaine (*Les Formes de la musique*, 1951, *La Musique étrangère contemporaine*, 1954, *La Musique depuis Debussy*, 1961, tous aux Presses universitaires de France).

C'est à la suite des créations de *Anna Livia Plurabelle* (1966) et *Bitter Ending* (1972) sur des textes de James Joyce qu'il met un terme à sa carrière de musicien pour se consacrer à la littérature. Son premier livre de fiction fait encore référence au jazz : *Les Mondes du Jazz* (UGE, 1970, Rouge Profond, 2004). Il publie ensuite *Play-Back* (Minuit, 1983), *Musikant* (Seuil, 1987), *Mat et Brian* (Stock, 1994), plusieurs recueils de nouvelles dont *Le rire de Swann* (Rouge Profond, 2006), *Si seulement la vie* (Joëlle Losfeld, 2011) et des livres pour enfant.

C'est en 1954 qu'est publié *Hommes et problèmes du jazz* (Flammarion, « Le Portulan ») qui deviendra le livre fondateur de la critique de jazz. La version américaine de l'ouvrage, *Jazz its Evolution and Essence*, est due à David Noakes (New York, Grove Press, 1956 et 1979). Une version italienne est également rapidement publiée : *Uomini e problemi del jazz*, traduit par Mario Cartoni (Milan, Longanesi, 1958 et 1980). La première réédition, revue et préfacée par l'auteur paraîtra en 1981 dans la collection « Epistrophy » sous la direction de Christian Tarting. Un autre recueil de ses articles, d'abord publiés en anglais (*Toward Jazz*, New York, Grove Press, 1962) a été repris et augmenté sous le titre *Jazzistiques* (Parenthèses, collection « Epistrophy », 1984).

L'ensemble des écrits consacrés au jazz ont été rassemblés et publiés en anglais avant la disparition de l'auteur : *The André Hodeir Jazz Reader*, édition établie par André Hodeir et Jean-Louis Pautrot, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.

COLLECTION PUBLIÉE
AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.

COPYRIGHT © 1981, 2014, ÉDITIONS PARENTHÈSES
72, COURS JULIEN, 13006 MARSEILLE

ISBN 2-86364-644-1 / ISSN 1279-7650

Avant-propos

Pour ceux qui, comme moi, ont constamment soutenu que le jazz était un des phénomènes majeurs — bien que marginal — de l'art du xx^e siècle, il n'est nullement surprenant que la bibliographie jazzistique se soit développée, après la Seconde Guerre mondiale, dans les proportions que l'on sait. À cet édifice dont il ne m'appartient pas d'apprécier la qualité, ce livre constitue ma première contribution de quelque valeur. Écrit au début des années cinquante, il fut publié à Paris, en 1954.

Lorsque, vers 1951 — il y a environ vingt-huit ans —, je travaillais à quelques-uns des chapitres qu'on va lire, une période de même longueur venait de s'écouler depuis les enregistrements historiques du King Oliver's Creole Jazz Band (1923). Au cours de ces vingt-huit années-là, des musiciens tels que Bix Beiderbecke, King Oliver, Fats Waller, Chick Webb avaient disparu ; mais Louis Armstrong, Sydney Bechet, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Johnny Hodges, Billie Holiday, Charlie Parker, Art Tatum, Lester Young, même s'ils avaient dépassé, sur le plan de la création pure, le zénith de leur carrière, étaient encore actifs en 1950. Et, tandis que Miles Davis, Gil Evans, Milt Jackson, John Lewis et Charles Mingus s'étaient déjà révélés, en revanche les noms de John Coltrane et d'Elvin Jones nous restaient inconnus. La scène du jazz était donc bien différente de ce qu'elle est devenue par la suite. Quant à l'évolution du langage, qui pouvait prévoir qu'elle serait à ce point dévastatrice ?

En 1950-1951, nous sortions à peine d'une « guerre du jazz » qui paraît aujourd'hui bien dérisoire. Un parti soutenait que le seul jazz authentique était celui des Anciens ; je me battais, parmi d'autres, pour que fussent reconnus les mérites des Modernes. Ces Modernes, alors, c'était Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis.

Je ne me doutais pas que, l'âge mûr venu, je serais à mon tour confronté à ce problème du surgissement d'une nouvelle école. La fureur destructrice du *free jazz* me parut quelquefois excessive ; et je n'appréciai peut-être pas à sa juste valeur, bien que j'en fusse conscient, le désir qu'avaient les Ayler, les Sanders, les Shepp et les Taylor de pousser à leur point extrême, au risque de déboucher dans l'absurde ou dans la dérision, certaines virtualités que le discours jazzistique recelait. Ma défiance à l'égard du *free jazz* témoigne, en tout cas, de l'intérêt que le jazz n'a cessé de m'inspirer. Pendant vingt ans, toute la musique que j'ai publiée a été directement influencée par le langage du jazz, et je ne me suis jamais vu autrement que comme compositeur de jazz.

Ce livre-ci, postérieur aux polémiques de la fin des années quarante, est très largement antérieur au *free jazz*. Étranger aux orages de la passion, auxquels j'ai fait écho dans *Les Mondes du jazz*, il se veut consacré à l'observation et à l'étude. C'est pourquoi le disque y tient une place privilégiée. Les voies de l'enregistrement sont la seule approche objective du jazz, cette musique qui n'est nulle part et qu'on ne peut interroger en scrutant des partitions. En ce temps-là, les rayons de nos disothèques ne supportaient que des disques 78 tours ; le disque longue durée, d'invention récente, n'avait pas encore modifié le paysage que je voulais étudier. Je me réfère donc ici à un système d'échantillons musicaux qui n'excèdent presque jamais une durée de trois minutes. Qualifier d'« œuvres », comme je l'ai fait, des enregistrements aussi brefs (fondés, au surplus, sur l'improvisation) peut paraître excessif. La référence stylistique et technique n'en est pas moins efficace sur le plan de l'analyse.

Ce sont ces mêmes disques 78 tours, pour la plupart réédités, qui permettent aujourd'hui de lire l'histoire du jazz. Grâce à eux, celle-ci n'est pas une suite de dates renvoyant à des événements indéchiffrables, mais une matière vivante. L'intérêt que le public manifeste envers le jazz de la première moitié du siècle se justifie par la richesse d'un art dont les témoignages enregistrés, d'Armstrong à Parker et d'Ellington à Basie, reflètent tant bien que mal les nombreuses tendances.

Cette diversité du jazz était telle, à l'époque où j'écrivais ce livre, que j'avais essayé de la réduire en organisant un système de périodes : ancienne, classique, moderne, afin de rythmer l'histoire. C'est évidemment ce

qui, dans ces pages, a le plus vieilli. Il était certes imprudent de distinguer, en 1950, alors que j'étudiais une musique en pleine évolution, une période « classique » commençant en 1935 d'une période « moderne » commençant en 1945. Aujourd'hui ce jazz « moderne » paraît bien lointain, même s'il a conservé, par rapport au jazz « classique », ses traits caractéristiques. De la même manière, une analyse plus fine de certains points délicats eût pu conduire à éviter quelques erreurs de jugement. Certaines formulations (concernant, par exemple, les désavantages de la mesure à deux temps) me paraissent maladroites, et je ne les reprendrais certes pas à l'heure actuelle. Toutefois, le livre, tel qu'il est, présente assez d'unité pour me dissuader d'entreprendre quelque révision que ce soit. Alors même que mon opinion, sur quelques questions mineures, n'est plus tout à fait celle qui est exprimée ici, je ne crois pas devoir y changer un mot. Le lecteur trouvera le texte dans la forme exacte où il a été publié à l'origine.

L'un des aspects positifs de ce travail, me semblait-il à l'époque, c'était que, pour la première fois peut-être, un livre traitant du jazz ne se présentait pas comme un ouvrage d'initiation ou de vulgarisation, mais qu'il revendiquait de tout autres ambitions. On a pu s'étonner que quelques-uns de mes musiciens préférés — par exemple, Thelonious Monk — y tiennent aussi peu de place. Mais, au début des années cinquante, je n'étais pas en mesure d'écrire l'étude que j'ai consacrée plus tard à Monk (dans *Toward Jazz*). D'ailleurs, puisque ce livre n'est pas une encyclopédie du jazz, il serait vain d'y chercher des références précises à tous les grands noms de l'histoire.

La préface de l'édition originale s'ouvrait sur une citation de Paul Valéry à laquelle je puis souscrire encore sans réticence aucune : « L'amateur de Musset s'affine et l'abandonne pour Verlaine. Tel nourri précocement de Hugo se dédie tout entier à Mallarmé. Ces passages spirituels se font en général dans un sens plutôt que dans l'autre qui est beaucoup moins possible. » Cela signifie que chacun de nous peut progresser dans l'assimilation et la compréhension d'une forme d'art, mais qu'il doit faire ce chemin seul. S'il a aidé quelque amateur à s'« affiner », ce livre a rempli son dessein.

ANDRÉ HODEIR, JUIN 1979

1/

Introduction

*« Là où la lucidité règne, l'échelle des valeurs
devient inutile. »*
Albert Camus.

Le monde du jazz

1. Diffusion et universalité du jazz

On a réalisé, depuis la Seconde Guerre mondiale, d'appréciables progrès dans la diffusion et la connaissance du jazz. Le temps n'est plus où les noms de Paul Whiteman, George Gershwin, Ted Lewis, Jack Hylton, Wiener et Doucet symbolisaient cette musique aux yeux du public européen, où la vedette nègre du film *Le chanteur de jazz*¹ se révélait être un Blanc, Al Jolson, à la figure barbouillée par souci de couleur locale. Il est devenu évident aujourd'hui que les grands musiciens de jazz, à l'image du jazz lui-même, sont noirs. On connaît Louis Armstrong, Duke Ellington, Sidney Bechet, Dizzy Gillespie ; on les a applaudis à Paris et en province, dans les mêmes salles de concert que Gieseking et Menuhin. Il est désormais impossible à l'« honnête homme » de confondre, comme c'était chose courante il y a quinze ou vingt ans, le jazz authentique avec la musique de bastringue ou celle, prétentieuse, de la *Rhapsody in blue*. Le jazz reste, dans bien des cas, d'accès difficile, mais on sait où le trouver.

C'est une curieuse aventure que celle de cette musique dont tout laissait à penser qu'elle dût demeurer confinée aux bords du bas Mississippi. Quel témoin de l'époque eût deviné que ce folklore d'un petit groupe d'hommes deviendrait en quinze ou vingt ans le langage de tout un peuple et, quelques années plus tard, un phénomène mondial ? Il n'est pas indifférent à notre propos que des orchestres de jazz puissent exister simultanément à Melbourne, Tokyo et Stockholm. Quelle est la signification de ce succès ? On a dit du jazz qu'il était la forme de musique de danse la plus vivante de notre temps ; c'est vrai ; mais le jazz va bien au-delà de la musique de danse. Il a suscité un mouvement d'opinion dont l'importance est attestée par le nombre des revues et des livres spécialisés publiés dans le monde entier. Rien n'est plus étrange, et rien n'est plus rassurant pour l'humanité que la diffusion universelle de ce message lancé par un peuple de dix millions d'âmes.

Il convient cependant de ne pas se leurrer : le jazz a trouvé partout des adeptes, mais partout ces adeptes sont une minorité. Les vagues de protestation que le jazz soulevait récemment encore dans la plus grande partie du public français sont présentes à toutes les mémoires. Il semble aujourd'hui qu'elles aient fait place à une indifférence de bon ton : on ne s'indigne plus en écoutant chanter Louis Armstrong, on sourit poliment. Un très petit nombre de journaux et même de périodiques s'intéressant aux arts croient devoir entretenir une rubrique de jazz. Cette réticence en face de ce succès, ces limites à une expansion si large à d'autres points de vue posent un problème qu'on ne peut éluder. Quelles sont les causes de ces contradictions apparentes ?

On pourrait penser, en premier lieu, que le jazz n'est pas à même de toucher les masses et ne convient qu'à une élite ; hypothèse qui expliquerait la réussite limitée de cette musique, mais que malheureusement démentent les faits. Il semble au contraire que ce qu'il est convenu d'appeler l'élite — c'est-à-dire la petite partie du public capable de goûter pleinement les chefs-d'œuvre artistiques classiques et modernes — n'accepte le jazz qu'avec une très grande réserve. Cette froideur du public cultivé est aisément explicable. Celui qui, abordant le jazz sans avoir assoupli ses habitudes artistiques européennes, tente de le placer dans la perspective de la culture occidentale, n'a guère de chances de le comprendre. Il n'en peut voir que les défauts : le jazz lui apparaît sous ses aspects négatifs, qu'une comparaison avec l'art européen lui rend plus sensibles encore. Il est ainsi amené à rejeter cette musique « qui n'est pas pensée, pas élaborée, pas construite, qui n'a pas d'architecture, où l'harmonie est platement édulcorée, la mélodie sans noblesse et sans ampleur, où forme et rythme sont stéréotypés », cette musique « antispirituelle dont la plupart des thèmes sont des rengaines et les créateurs des joueurs de trompette et de saxophone ».

Telle est la conclusion — sévère, mais, en bien des points fondée — à laquelle aboutit le mélomane qui attend du jazz les satisfactions mêmes que lui dispensent les chefs-d'œuvre classiques. Cette attitude toutefois, ne relève-t-elle pas du non-sens ? Le jazz aurait-il le moindre intérêt si sa fonction n'était que de faire revivre, à sa manière — donc, nécessairement, avec moins de force et de pureté — des émotions musicales identiques à celles que cultive l'art européen ? Notre mélomane, on le voit, ne fait ici que donner la preuve des difficultés qu'il éprouve à agrandir son horizon. Certaines habitudes auditives sont cependant si fortes qu'il n'est pas à la portée de chacun de s'en affranchir. Aussi bien pourra-t-il

¹ *The Jazz Singer (Le chanteur de jazz)*, film américain de Alan Crosland réalisé en 1927 [NDE].

rétorquer — légitimement — qu'il peut se passer du jazz : le riche univers musical européen est d'une si grande diversité qu'il n'est pas trop d'une vie d'homme pour en faire le tour.

2. Le jazz, complément de notre culture

Lorsqu'un art fait appel aux formes les plus élaborées d'une culture, il n'est souvent abordable que pour les esprits hautement « éduqués ». Lorsqu'un art est étranger à une culture, il semble au contraire qu'un conditionnement plus complet de l'éducation puisse en retarder, voire en interdire l'accès. Cette constatation m'a longtemps persuadé que la seule manière d'accueillir le jazz était de « se faire une sensibilité semblable à celle du Noir ». Tout ce qu'il y a d'illusoire dans une telle proposition m'apparaît clairement aujourd'hui. Quelles que soient les données qui déterminent la sensibilité négro-américaine, que l'atavisme ou le milieu joue un rôle prépondérant dans sa formation, il est impossible à l'Européen de s'identifier au Noir, sinon de façon toute superficielle. Y parviendrait-on, ce ne pourrait être qu'au prix d'un reniement total de la culture européenne dans ce qu'elle a de meilleur. Michel-Ange, Vermeer, Bach, Baudelaire, Kafka nous ont trop profondément marqués pour que se puisse envisager un rejet aussi monstrueux. En outre, si grands soient les mérites du jazz, ce serait payer trop cher l'assimilation d'un art qui, originellement, n'est pas nôtre.

Il reste qu'une attitude intermédiaire est possible. Prendre le jazz non comme un antidote contre les « poisons de l'intellectualisme », mais comme un complément de notre culture est, pour nous Européens, la seule solution raisonnable. Que nous apporte cette musique ? N'est-elle pas très exactement la musique « que l'on n'écoute pas le front dans les mains » que réclamait Cocteau au lendemain de l'autre guerre ? Musique où les « intérêts sensoriels » l'emportent de beaucoup sur la « passion intellectuelle » ; musique peu méditative mais où le charme de l'existence pure se trouve exalté ; musique où la sensualité exacerbée tient lieu d'élévation et la fusion des individualités d'architecture, le jazz requiert une attitude auditive toute différente de celle qu'exigent habituellement les chefs-d'œuvre classiques. Mais quiconque sait l'écouter de la bonne oreille est toujours payé de ses efforts. À notre époque, où l'art européen le plus avancé s'engage dans la voie de l'abstraction (Mondrian, Boulez) qui n'exclut pas une certaine forme de sensibilité, mais une forme très sublimée, le jazz apporte un élément d'équilibre peut-être nécessaire, presque sûrement bienfaisant.

« La merveille du siècle, a écrit Henri Bernard, l'un des plus anciens amateurs de jazz français — homme cultivé de surcroît — ce n'est ni les pannes d'électricité, ni les catastrophes d'avions, ni les voyages dans la lune, mais l'homme à poil et le folklore nègre². » Il serait plus juste d'écrire que notre époque vaut par ce que nous avons su y faire naître. Savoir participer aux manifestations les plus diverses de l'homme moderne lorsqu'elles tendent non à détruire systématiquement, mais aussi à édifier, accueillir la philosophie contemporaine sans négliger le sport, faire une place au jazz à côté de l'art abstrait, voilà qui vraiment nous enrichit. Est-il donc impossible d'entendre les langues étrangères et d'en apprécier la beauté sans renier et presque oublier au préalable la langue maternelle ? Je suis persuadé, au contraire, qu'il nous est donné de pouvoir adopter, lorsqu'il le faut, diverses attitudes de réceptivité et de compréhension. Cela ne nous achemine pas nécessairement à juger le jazz dans la perspective de l'art occidental ; cela nous incline plutôt à élargir notre horizon pour y faire place à la seule musique d'esprit populaire de notre temps qui soit universelle et n'ait pas sombré dans la vulgarité. Il ne s'agit pas de renoncer à notre acquis, mais d'acquiescer davantage.

3. L'amateur de jazz

Il faut reconnaître, malheureusement, qu'une telle attitude est assez exceptionnelle. La position la plus courante semble être dictée par la nécessité d'un choix qui pourtant ne s'impose pas absolument.

Nous avons vu que l'homme cultivé, s'il ne sait surmonter sa culture, n'est pas des mieux armés pour saisir la beauté du jazz. À quel type d'homme, en définitive, appartient celui que touchent les accents de la trompette d'Armstrong ou du saxophone de Bechet ? Qui donc est amateur de jazz ? Est-ce l'abonné de l'Opéra-Comique, à qui les malheurs cent fois réédités de Manon ou de la Tosca ne manquent jamais de tirer une larme ? Est-ce la dame d'âge mûr, que ravissent les valseuses 1900 qui lui rappellent si délicieusement sa jeunesse, ou bien la midinette, pâmée de plaisir lorsque son poste de radio lui fait entendre les chères voix de Georges Guétary ou de Tino Rossi ? Aucun de ceux-là, on s'en doute. Le jazz, pour être compris, semble requérir une sensibilité neuve, encore insatiable — et c'est pourquoi peut-être il s'impose mal à un être ayant déjà assimilé la beauté de la grande musique européenne — un trop-plein de dynamisme qui cherche à s'employer. L'être en qui se rencontrent au mieux ces conditions c'est, on le

² H. Bernard : « Claude Luter ou le rossignol délivré des plumes du paon », *Jazz-Hot* (Paris), février 1949, p. 9.

voit, l'adolescent. On ne s'étonnera donc pas que la jeunesse des deux sexes — mais plus particulièrement les garçons que les filles — ait en quelque sorte accaparé le jazz.

Certes, on peut trouver une autre explication à cette annexion : la popularité du jazz étant, en France du moins, un fait relativement récent, il est logique que la partie la plus jeune du public en ait seule découvert la beauté. C'est une donnée facilement vérifiable que, passé la trentaine, l'assimilation d'un nouveau mode de penser ou de sentir exige un effort dont bien peu de sujets, cependant réceptifs, se révèlent capables. Cette explication, pourtant, n'est qu'à moitié satisfaisante. Elle néglige une constatation qu'ont pu faire tous les amateurs de jazz de ma génération. Chacun de nous a connu, avant-guerre, deux, trois ou dix camarades, jeunes gens dont le jazz était la passion dominante et qui dépensaient en l'achat de disques d'Armstrong ou de Fats la majeure partie de leur argent de poche. Chez combien d'entre eux s'est maintenu ce culte ? Y a-t-il plus d'un sur dix de ces « amateurs frivoles » qui ait agrandi ou même conservé sa collection de disques ? Pour la plupart, ils ont été écrasés par les routines de la vie bourgeoise, qui laissent peu de place aux satisfactions artistiques ; leur amour du jazz ne s'est révélé ni assez fort ni assez solidement motivé pour y résister. Ils ont laissé la place à d'autres et tout porte à croire que ceux-ci se comporteront de la même manière.

C'est que la passion des jeunes gens pour le jazz s'appuie moins sur un goût profond pour la musique que sur une qualité propre à l'adolescence : l'enthousiasme. Loin de moi l'intention de minimiser les ressources de l'enthousiasme : beaucoup de grandes choses n'ont pu se faire que par elles. Mais, sauf chez les êtres de qualité exceptionnelle, l'enthousiasme est éphémère. C'est dans l'enthousiasme que vit le jeune homme parti à la découverte du jazz, impatient d'entendre le prochain disque d'Art Tatum, de s'entretenir avec ses amis du plus récent livre paru ou d'avoir sondé l'opinion du spécialiste qui lui fait l'honneur de correspondre avec lui sur le dernier numéro de la revue à laquelle il est abonné. C'est l'enthousiasme enfin qui, dans les cas extrêmes, transforme l'amour du jazz en une sorte de crise métaphysique à partir de laquelle le sujet se prend à regarder un Jelly Roll Morton ou un Tommy Ladnier comme une sorte de héros ou de saint. Vient-il à tomber ? Tout cela perd son prix en très peu de temps. On passe le flambeau aux cadets ; et d'année en année, les concerts de jazz et les magasins spécialisés continuent d'être fréquentés par le même juvénile public où seuls les visages changent.

Notre description demeure toutefois trop générale pour qu'on la puisse accepter telle quelle. Rare, disais-je, est l'amateur dont l'engouement

pour le jazz a résisté à l'épreuve du temps. On peut cependant le rencontrer ; et son existence suffit à montrer que le jazz peut apporter à l'homme des satisfactions non pas superficielles, mais profondes, et, en un sens, nécessaires. Quoique ennemi de toute généralisation, j'aimerais esquisser le portrait de cet amateur. L'« amateur chevronné » a de trente à quarante ans ; rarement plus (la pénétration du jazz en Europe est trop récente pour qu'un type de « vieil amateur » se puisse rencontrer, si ce n'est à titre d'exception). Son érudition — je veux dire sa connaissance des disques — est solide ; ses partis pris ne le sont pas moins. Il a pu, dans le passé, considérer les Grands du jazz d'un œil mystique ; mais son attitude présente envers eux est plutôt marquée au coin d'une familiarité à peine respectueuse : lors du passage de Cozy Cole et de Lester Young dans la ville où il réside, il a pris l'apéritif avec l'un et convié l'autre à dîner.

Notre homme est généralement de tendances conservatrices. N'a-t-il pas voulu faire le pas qui l'eût amené à la compréhension du jazz moderne, ou cet effort d'assimilation, venant battre en brèche des habitudes trop bien établies, s'est-il révélé trop difficile ? Quoi qu'il en soit, neuf fois sur dix, il tient le jazz actuel pour un ersatz, une déviation ou un sacrilège ; attitude que je condamne, mais qui cependant m'est plus sympathique que celle de tant de jeunes amateurs qui, venus au jazz par le be-bop, n'ont de la tradition qu'une connaissance à peine élémentaire, et rejettent en totalité les jazz ancien et même classique sans y avoir jamais été sensibles. Avec tous ses défauts, l'amateur chevronné est un témoin précieux : sa constance, en face de l'instabilité du plus grand nombre pour qui le jazz n'a été que sollicitation à la danse et exutoire nerveux, l'un et l'autre passagers, donc sans grande valeur, est réconfortante. De plus, l'amateur chevronné, même lorsque par extraordinaire, il approche de la cinquantaine, a su conserver une qualité rare entre toutes : la jeunesse du cœur. Car le jazz est la musique d'un peuple jeune, faite par des jeunes pour des jeunes. Il suffit d'entendre jouer l'homme à cheveux blancs qu'est Sidney Bechet pour savoir qu'il est demeuré aussi jeune de cœur que les auditeurs qui trépignent d'émotion en l'écoutant. De même, l'enthousiasme parfois délirant, mais qui s'éteint vite, de l'amateur frivole, s'est mué chez son contraire en une ferveur plus nuancée, mais qui a résisté à l'épreuve du temps.

Aucun indice ne permet de distinguer, au début de leur carrière, l'amateur frivole de celui qui sera plus tard l'amateur chevronné. Le temps seul montrera lequel, dans tel groupe d'amateurs, tous aussi fanatiques en apparence, a été touché assez profondément pour conserver avec le jazz de solides attaches sa vie durant. Quel que soit son degré de sincérité ou d'acharnement, un amateur de fraîche date peut aussi bien appartenir au

premier groupe qu'au second. On a vu de tièdes auditeurs devenir avec le temps d'ardents défenseurs du jazz, alors que des collectionneurs farouches vendaient un beau jour leurs huit cents disques et cessaient de s'intéresser à cette musique.

4. Le règne de l'intolérance

L'univers des amateurs de jazz est un monde fermé. Il est alimenté spirituellement par des ouvrages et des revues dont l'intelligence nécessite une initiation préalable ; lorsqu'on y parle de « Louis », il faut savoir que c'est d'Armstrong qu'il s'agit. Sauf exception, ses habitants n'entretiennent aucune relation avec ceux des autres mondes : neuf fois sur dix, l'amateur de jazz, s'il ne méprise la « grande musique », ne la connaît que dans ses manifestations les plus sommaires. Quelques sujets exceptionnels montrent de l'intérêt à la fois pour Armstrong et les Italiens du XVII^e, pour Parker et les dodécaphonistes ; on les compterait presque sur les doigts d'une main. Que de différends, pourtant, déchirent le groupe d'hommes de ce domaine fermé ! En règle générale, les amateurs de jazz ont trop la conviction de la supériorité de leurs goûts pour ne les pas affirmer au nez et à la barbe du voisin. Ils se groupent en petites chapelles dites hot clubs, dont la fonction principale, assez mal définie, semble être l'entretien d'une discorde permanente entre tenants du jazz traditionnel et partisans du jazz moderne. Ainsi, le monde du jazz est celui de l'intolérance. Celle-ci, latente chez tout amateur de jazz normalement constitué, éclate au grand jour dès que se trouve réalisée la condition nécessaire à son plein épanouissement : la foule. Le concert de jazz est le rendez-vous de toutes les intolérances, de tous les partis pris. Si l'on ajoute à cela le goût du chahut inhérent à tout jeune homme frais émoulu du lycée, on comprend pourquoi les concerts de jazz sont si fréquemment troublés par les manifestations bruyantes d'un public qui semble se croire au Vélodrome d'Hiver. Il faut noter enfin que l'amateur exclusif d'une tendance donnée ne saurait laisser son voisin jouir en paix de l'expression d'une tendance opposée. Organise-t-on un concert de jazz moderne ? Il sera troublé par les partisans du jazz ancien, à qui ne viendra pas toujours l'idée de rester chez eux³.

De l'intolérance au fanatisme, il n'y a qu'un pas. L'amateur le plus redoutable, c'est le *jazzfan*. Le *jazzfan* est un initié. On lui a dit que le public noir manifestait bruyamment sa joie. Aussi, au concert, laisse-t-il

³ Il faut cependant noter que les concerts de jazz moderne donnés par de grandes vedettes noires se déroulent normalement. Le prestige des musiciens inhibe l'hostilité, voire la haine en son contraire.

exploser la sienne en un grand tintamarre d'objets divers. Il siffle même au lieu d'applaudir, pour faire plus vrai. Il a lu dans ses classiques qu'en écoutant du jazz, l'auditeur compétent battait des mains sur les temps faibles. Il fait donc résonner ses paumes. Toutefois, comme il lui est difficile de distinguer le temps faible du temps fort, le *jazzfan* claque des mains au petit bonheur. Il en résulte, dans la salle, un grondement indistinct qui apporte sa contribution à l'ambiance généreuse des concerts de jazz. Bien souvent, l'enthousiasme croît en fonction de la puissance sonore atteinte par l'orchestre : lors des récitals Armstrong de novembre 1952, une ovation ne manquait jamais de se déclencher lorsque Cozy Cole utilisait telle petite cymbale dont le timbre perçant dominait les ensembles. Il y a là une forme curieuse de fanatisme : le fanatisme au décibel.

5. Conceptions de la critique

L'intolérance de l'amateur de jazz fut d'ailleurs longtemps entretenue, et dans une certaine mesure continue de l'être, par celle de la critique. Dans nul autre art peut-être la critique n'a eu plus d'influence sur le public des « initiés » ; et en nul pays plus qu'en France. Or, il s'est trouvé, par suite du peu de goût pour écrire qu'ont manifesté les musiciens de jazz et de leur culture souvent déficiente, que le soin d'éclairer les amateurs échet à d'autres amateurs. Cette critique d'amateurs promus « spécialistes », qui réagissent en amateurs et non en musiciens, est responsable de l'établissement d'une échelle de valeurs quelque peu fantaisiste. Peut-on s'en étonner ? Comment certaines perfections proprement musicales eussent-elles pu s'imposer à telle oreille qui se révèle incapable de discerner les fausses notes de Mezz Mezzrow ? Qui porte aux nues le tempo d'un John Lindsay ou d'un George Stafford peut-il pleinement jouir de celui d'un Teddy Wilson ou d'un Charlie Parker ? Cependant, cette échelle de valeurs a force de loi, aujourd'hui encore, aux yeux d'une fraction nullement négligeable du public qui s'intéresse au jazz. Le succès, indiscutablement mérité sur le plan littéraire, de l'ouvrage de Mezz Mezzrow et Bernard Wolfe, *La Rage de Vivre*, n'y est pas étranger. Ce vibrant plaidoyer en faveur du jazz primitif — et de Mezzrow lui-même — a rallié à des conceptions fragiles une masse d'hésitants qui n'ont pas su voir où s'arrêtaient le talent littéraire et l'attrait d'un personnage captivant, et où commençaient les erreurs de jugement. Il faut, pour prendre conscience, non de l'étendue mais seulement de l'existence possible de ces erreurs, savoir que musiciens et critiques américains considèrent Mezzrow comme un amateur (ce que confirme l'examen

attentif de sa discographie). Mais, bien évidemment, cela ne transparaît point à la lecture de *La Rage de Vivre*.

Lorsque je fus appelé, en 1947, à prendre en main la revue *Jazz-Hot*⁴, et durant les trente mois pendant lesquels j'exerçai les fonctions effectives de rédacteur en chef, je tentai de lever l'hypothèque de l'amateurisme, qui pesait depuis si longtemps, et si lourdement, sur la critique de langue française. Musicien moi-même, je pensais (et pense encore) que seul un professionnel peut parler de musique avec quelque compétence. Parallèlement à mon effort de destruction des dogmes les plus arbitraires, j'essayai de constituer une équipe de musiciens-journalistes qui, capables de saisir avec lucidité les problèmes de leur art, fussent à même de les faire comprendre à l'amateur. Je ne me dissimule pas que cette tentative s'est soldée, malgré les travaux de Jean Ledru, d'Eddie Bernard, d'Henri Renaud et de quelques autres, par un demi-échec. Certes, les meilleurs critiques musicaux — les seuls, pourrait-on dire — ont de tout temps été les musiciens eux-mêmes : qui a parlé de Schoenberg avec plus de chaleur et de compétence qu'Alban Berg ? Quelle plus clairvoyante analyse du *Sacre du Printemps* possédons-nous que celle de Pierre Boulez ? Toutefois, le propre du compositeur européen est de méditer. Il n'est pas rare de le voir prendre conscience d'un problème dans le temps même où il crée. Le musicien de jazz ne médite pas. S'il lui arrive d'écouter attentivement tel de ses prédécesseurs, c'est par assimilation intuitive plus que par réflexion qu'il s'approprie l'essentiel de ses acquisitions. Comment, dès lors, obtenir de lui qu'il s'astreigne à un travail d'analyse auquel sa formation ne l'a point préparé ? Et, quand il y parviendrait, saurait-il exprimer dans une langue suffisamment claire et avec une précision accessible à tout esprit ouvert, l'essentiel de sa pensée ?

D'autre part, une telle conception de la critique se heurte non seulement aux habitudes des amateurs, accoutumés qu'ils sont au simple énoncé de jugements catégoriques appuyés d'adjectifs sonores, mais à leurs réactions personnelles, plus proches, on s'en doute, de celles du critique-amateur que de celles du critique-musicien. C'est souvent pour cette raison que ce dernier achoppe. L'enchaînement de certains accords, la conduite des voix dans un ensemble peuvent paraître défectueux au musicien ; mais comment le musicien rendra-t-il sensible à l'amateur cette évidence si l'amateur ne veut s'ouvrir à elle ? Il m'a fallu des années pour comprendre que ce que je prenais pour le « swing » était en réalité l'aspect « hot » d'une exécution, et

⁴ *Jazz-Hot*, fondé en 1935, dans le dessein de créer un périodique exclusivement voué au jazz, a appartenu jusqu'en 1980 à son fondateur, Charles Delaunay. La revue, dans les années d'avant-guerre, était animée par Hugues Panassié. André Hodeir en a été le rédacteur en chef de 1947 à 1950 et a continué à y publier de nombreux articles [NDE].

que la manifestation du swing était intimement liée à la perfection de la mise en place des valeurs rythmiques. J'ai rencontré, depuis, des centaines d'amateurs qui n'ont point franchi ce pas essentiel ; il m'a presque toujours été impossible de les faire bénéficier de cette acquisition personnelle.

Quelles que soient les difficultés d'une tentative comme celle-ci, il semble nécessaire qu'une révision des valeurs soit mise à l'ordre du jour. Non que je veuille substituer aux dogmes anciens de nouveaux dogmes à ma façon : il s'agit au contraire de reconsidérer chaque chose en partant du doute le plus radical. Il n'est pas d'acquisition de la critique d'amateurs qu'il ne faille passer au crible de l'analyse, pas de jugement qu'il ne soit nécessaire de reconsidérer longuement.

L'analyse ne saurait certes déterminer à elle seule la valeur ou la non-valeur d'une œuvre ; mais, chaque fois que cela est possible, elle doit venir étayer le goût, tenter d'explicitier avec précision ce que l'intuition a saisi. Il ne suffit pas d'écrire qu'aux environs de 1925 Louis Armstrong apporta une conception nouvelle du jazz : il faut montrer en quoi cette conception diffère des précédentes, et le montrer exactement, à l'aide d'une terminologie aussi rigoureuse que possible, dût-on pour cela faire appel à des notions générales assez complexes et courir ainsi le risque d'être taxé d'obscurantisme, voire de pédantisme par le lecteur superficiel. Il y a interpénétration profonde entre ce qu'on appelle l'« inspiration » et la technique⁵ qu'elle emploie pour se manifester. Sans doute est-il arbitraire de dissocier l'une de l'autre pour tenter d'expliquer par l'analyse ce qui devrait l'être par la synthèse. Si parmi ces deux démarches j'adopte néanmoins la première, c'est que l'outil du critique de jazz est encore par trop grossier. Dans les limites des conceptions actuelles, il reste beaucoup à faire. Mon ambition serait que ce livre — toutes proportions gardées — fût *Le Discours de la Méthode* du jazz. Je sais, bien avant d'en avoir tracé le mot « Fin », que c'est là prétendre à trop ; que nombre de problèmes demeureront inabordés. Mais peut-être quelque musicien plus doué que moi pour la critique, et plus érudit, reprendra-t-il, en l'enrichissant, cette conception. Il serait décourageant — mais c'est heureusement peu probable — que le jazz ne puisse connaître, dans un avenir plus ou moins proche, une exégèse à sa mesure.

On conçoit qu'une telle entreprise, s'il la fallait mener de fond en comble, prendrait un caractère encyclopédique qui ne peut être, vu ses dimensions restreintes, celui du présent ouvrage. Le fait qu'y soient mis en lumière Charlie Parker et CONCERTO FOR COOTIE plutôt que Lester Young

⁵ Je n'entends pas le mot dans l'acception sous-entendue de « technique instrumentale », mais dans celle de « technique de la pensée ».

et KO-KO, loin d'impliquer une supériorité de ceux-là sur ceux-ci, montre assez que mon but n'est pas de proposer au lecteur une échelle de valeurs préfabriquée, mais de lui donner les moyens de juger par lui-même. C'est à cela que doit se borner la critique à se faire l'auxiliaire du goût personnel de chacun ; ce goût restant soumis à la grande loi valérienne des passages spirituels, à laquelle j'ai déjà fait allusion. S'il m'arrive, au fil de ces pages, d'exprimer une préférence, qu'elle ne soit pour le lecteur qu'une indication, un jalon situant à la fois l'objet préféré et le sujet qui préfère, lui permettant ainsi d'étalonner nos goûts respectifs ; mais l'essentiel de mon travail consiste à proposer et à illustrer une méthode : la méthode d'analyse qui, dans ce domaine, précède nécessairement, pour l'heure, toute construction.

Charlie Parker et le mouvement « bop »

1. L'équipe du Minton's et l'éclosion du style bop

Vers 1942, alors que les conquêtes du jazz classique étaient terminées, un petit groupe se réunissait chaque nuit dans un cabaret de Harlem, le *Minton's Playhouse*. Il était composé de quelques jeunes musiciens noirs qui, contrairement à leurs condisciples, ne se trouvaient plus à l'aise dans l'atmosphère de la *swing music*. Il devenait urgent de faire pénétrer un peu d'air dans un palais richement décoré qui bientôt allait être une prison. C'est à quoi s'employèrent le trompettiste Dizzy Gillespie, le pianiste Thelonious Monk, le guitariste Charlie Christian (qui devait mourir avant que les efforts du groupe aient porté leurs fruits), le batteur Kenny Clarke et le saxophoniste Charlie Parker. Christian mis à part, ils étaient pauvres, obscurs et ne payaient pas de mine ; mais Monk stimulait ses camarades par la hardiesse de ses harmonies, Clarke créait un nouveau style de batterie, Gillespie et Parker prenaient des chorus qui paraissaient insensés à ceux qui les venaient écouter. Le style « be-bop » était en train de naître. Plus tard, Gillespie et son équipe devaient triompher sur la 52^e rue, mais je gage que, dans le secret de leur cœur, ces musiciens regrettent le temps des jam-sessions au Minton's.

À un journaliste qui lui demandait : « Qu'est-ce que le bop ? », Dizzy Gillespie répondait : « Ce n'est que la façon dont mes amis et moi sentons le jazz. » Cette réponse mérite d'être méditée. On sait que le terme *be-bop* est apparu alors que le mouvement était en pleine gestation. Les musiciens du Minton's avaient pris l'habitude de désigner les petits arrangements mis au point au cours de leurs fameuses réunions par de simples formules onomatopéiques qui en reproduisaient les figures rythmiques initiales *be-bop*, *re-bop*, *oo-bop-shbam*. Ainsi Beethoven, usant de ce procédé, eût appelé sa 5^e *Symphonie* DI-DI-DI-DA. Plus tard, ces sobriquets

d'un nouveau genre firent fortune : l'usage s'implanta, on ne sait comment, de désigner l'ensemble du mouvement qui rénova le jazz au lendemain de la guerre, sous le nom de *be-bop*. Ce pseudonyme pittoresque, habilement exploité par la publicité, fut sans doute pour beaucoup dans le succès du jazz moderne. Mais, en un sens, il est à l'origine de tous les malentendus que les partisans exclusifs des jazz ancien et classique ont fait naître à son endroit. Le radical *bop* a engendré le substantif *bopper* ; ce qui a permis une dialectique facile opposant le *bopper* au jazzman. On a peint le bop comme une espèce de virus et le *bopper* sous les traits d'un dégénéré, proie d'une maladie honteuse. On a dénoncé les ravages que causait le microbe du bop dans les rangs des jazzmen authentiques. La phrase de Gillespie remet les choses à leur place. Le bop n'est rien d'autre que l'expression moderne du jazz, telle que l'ont imaginée quelques créateurs et telle que l'a adoptée, si l'on excepte un certain nombre d'individualités, toute une génération.

Quelle chance fut celle des habitués du Minton's qui, soir après soir, assistèrent à l'éclosion du nouveau style ! Mais que leur sort fût enviable, là n'est pas la question. Le témoin le plus fidèle et le plus ouvert eût été déconcerté ; et, du point de vue de la critique, sa position n'eût peut-être pas été meilleure que la nôtre. Le jazz moderne fut une création collective. Chacun, dans ce groupe, est responsable d'un certain nombre de trouvailles dont la synthèse fut l'œuvre commune. Il est hors de doute, par exemple, que l'imagination rythmique de Kenny Clarke a stimulé le génie mélodique de ses partenaires. Aussi l'observateur contemporain, s'il eût joui de l'apparition progressive des conceptions nouvelles, n'eût-il peut-être pas été en mesure de désigner la figure principale du groupe. Le recul du temps, l'examen du chemin parcouru par chacun et de ses œuvres propres permettent aujourd'hui d'y voir plus clair. Il est difficile de ne pas reconnaître en Charlie « Bird » Parker le véritable *leader* du mouvement *be-bop*. Par sa personnalité, par l'étendue et la diversité de ses dons, par son influence, il domine son époque comme, vers 1930, Louis Armstrong dominait la sienne. Dans des circonstances bien différentes, l'un et l'autre ont fait sortir le jazz d'une ornière : Armstrong en révélant les vraies richesses, Parker en lui donnant, avec de nouveaux chefs-d'œuvre, une nouvelle raison de vivre.

Dans son effort de renouvellement, l'équipe du Minton's s'attaqua à l'une des bases les plus contestables du jazz classique (et même du jazz tout court) : le répertoire. Lassés d'avoir à improviser sur des thèmes d'une tenue musicale trop souvent indigente, nos musiciens s'avisèrent de n'en conserver que la trame et de les recréer par d'audacieuses paraphrases mélodiques et une réharmonisation totale ou partielle. L'exemple le plus célèbre est celui de *HOT HOUSE*, inspiré de *WHAT IS THIS THING CALLED*

LOVE ; ici la paraphrase, due au fécond inventeur de mélodies qu'est Tadd Dameron, transcende hardiment le thème générateur, n'en gardant pas même la structure, puisqu'elle substitue, au traditionnel AABA, un nouveau schème (ABCA). Cette extension du procédé de l'arrangement a donné au jazz moderne un répertoire spécifique, dont nombre de pièces, sans atteindre à l'exceptionnelle beauté de *HOT HOUSE*, surpassent aisément en intérêt musical la presque totalité des thèmes couramment employés par les jazzmen avant le bop. Pour sa part, Charlie Parker a composé de nombreux thèmes-paraphrases à partir de « standards » éprouvés : *ORNITHOLOGY* est sa version de *HOW HIGH'S THE MOON*, *DONNA LEE* procède d'*INDIANA*, *STUPENDOUS* de *S'WONDERFUL*, etc. Outre ces morceaux, son répertoire comprend un grand nombre de thèmes bâtis sur le canevas du blues (*BILLIE'S BOUNCE*, *NOW'S THE TIME*, *CHERYL*, *COOL BLUES*, etc.) ainsi que des slows, plus rares, et qu'il ne transforme généralement que dans le feu de l'improvisation (*DON'T BLAME ME*, *EMBRACEABLE YOU*, *LOVER MAN*, etc.).

Le renouvellement conçu par les hommes du Minton's eût été de petite portée s'il se fût borné là. C'est l'immense mérite de ces musiciens que d'avoir affronté tous les grands problèmes posés par le jazz de leur temps et découvert des solutions dans chaque domaine particulier. L'enrichissement du répertoire va de pair avec des conceptions inédites du rythme, de l'harmonie, de la mélodie et du traitement de la matière sonore. Le groupe du Minton's n'a pas failli à sa tâche. Il est difficile, nous l'avons vu, de déterminer ce qui revient à chacun dans cette élaboration d'un style nouveau ; mais — et c'est là que s'affirme l'importance exceptionnelle de Parker — nul mieux que le Bird ne synthétise les acquisitions de son groupe. L'œuvre de ce génial improvisateur est l'expression la plus parfaite du jazz moderne. Comment, dès lors, ne le regarderait-on pas comme un chef d'école ? Quoi qu'il en soit, c'est en premier lieu à travers sa production qu'il faut apprécier l'apport technique et esthétique du mouvement bop.

L'œuvre enregistré de Parker n'est que le reflet trop incomplet d'une carrière déjà exceptionnellement riche, encore que nous n'en connaissons peut-être qu'une première phase et qu'il nous soit impossible de préjuger de son devenir.

Né en 1920 à Kansas City, Charlie Parker apprit à manier le saxophone alors qu'il était tout jeune écolier. Comme beaucoup de jazzmen, il fit très tôt ses débuts professionnels : à l'âge de seize ans, il jouait dans les meilleurs orchestres de la ville. Spécialiste du baryton tout d'abord, il abandonna cet instrument pour l'alto. On le vit chez Harlan Leonard (1938-1939), puis chez Jay Mac Shann (1940-1941). C'est avec ce groupement qu'il enregistra

ses premiers disques. Il entra en 1942 dans l'orchestre d'Earl Hines, où se trouvait déjà Dizzy Gillespie. À cette époque se situe sa participation aux jamsessions du Minton's. La fin de la guerre coïncide avec le succès du be-bop. Charlie Parker accède à la renommée. Avec Dizzy, puis en son nom propre, il enregistre de nombreux disques, dont les titres : ORNITHOLOGY, YARDBIRD SUITE, évoquent son pittoresque surnom de Bird. Toutefois, atteint de troubles mentaux, il doit être soigné six mois durant dans une maison de santé. L'une de ses œuvres les moins parfaites, mais aussi l'une des plus émouvantes peut-être, LOVER MAN, fut gravée au plus fort de sa dépression nerveuse (juillet 1946). Guéri, Parker réalise l'année suivante, à la tête d'un remarquable quintette, une série de disques sans précédent dans l'histoire du jazz. Fertile en chefs-d'œuvre tels que DON'T BLAME ME, SCRAPPLE FROM THE APPLE, PARKER'S MOOD, les deux EMBRACEABLE YOU, etc., l'année 1947 est malheureusement suivie d'une interruption fâcheuse de la production parkérienne. Ces disques si beaux se vendirent-ils mal ? C'est possible. Si Charlie Parker est demeuré, depuis lors, l'une des grandes vedettes du jazz, il n'a enregistré qu'assez peu et, le plus souvent, dans de mauvaises conditions : en 1949, avec l'orchestre afro-cubain de Machito ; en 1950, avec un ensemble à cordes. Ici et là, les consignes commerciales de l'éditeur sont évidentes. Il faut attendre 1952 pour retrouver le Bird égal à lui-même dans une série de pièces gravées deux ans plus tôt en compagnie de Gillespie : LEAP FROG, MOHAWK, BLOOMDIDO, etc. L'œuvre de Parker est, on le voit, relativement restreint ; mais son influence n'est plus à démontrer¹ ; en outre, par sa qualité, sa diversité et les collaborations qui s'y rattachent, il peut être regardé comme une anthologie du jazz moderne de petite formation.

2. Les conceptions mélodiques

L'apport de Charlie Parker dans le domaine mélodique est beaucoup plus évident si l'on considère l'œuvre de l'improvisateur que si l'on s'en tient à l'activité de l'auteur de thèmes. Le Bird se distingue des grands solistes venus avant lui par une admirable hardiesse d'invention et des conceptions tonales révolutionnaires. Sa phrase tend fréquemment vers la polytonalité. Je veux dire par là qu'il lui arrive de superposer à certaines fondamentales

¹ Il y aurait beaucoup à dire, cependant, sur l'influence personnelle du Bird. Qu'il ait fait école, cela est évident. Bien plus, son empreinte se retrouve jusque dans le style actuel de glorieux aînés : le Hawkins de BAT-U-BAH, le Carter de WHAT IS THIS THING CALLED LOVE (J.A.T.P.) avouent qu'ils l'ont écouté. Mais — nous allons le voir — la génération d'aujourd'hui n'a pas entièrement assimilé ses acquisitions, notamment sur le plan du rythme. En ce sens, l'influence de Parker reste plus limitée que ne le fut, en son temps, celle d'Armstrong.

des notes qui en constituent le prolongement polytonal. Il en est ainsi, notamment, dans MOOSE THE MOOCHE, où Parker greffe, sur l'accord de septième de dominante, l'accord majeure du VI^e degré, formant ainsi une treizième altérée qui sous-entend deux tonalités différentes (encore que les notes exprimées soient celles de la résonance naturelle). On comparera avec profit ce passage (le *bridge*) avec la séquence correspondante du chorus suivant, jouée par Lucky Thompson, qui, excellent musicien cependant, cherche sans y parvenir à s'affranchir pareillement de la tyrannie des harmonies de base.

Autre enrichissement : Parker semble bien avoir réalisé, le premier, la gageure d'introduire dans le jazz une certaine discontinuité mélodique sans pour autant aller à l'incohérence. On est surpris de la concision de ses phrases, qui semblent parfois vouloir s'ignorer l'une l'autre et cependant s'enchaînent avec un rare bonheur. HOT HOUSE est un excellent exemple de cette apparente contradiction : le chorus de Parker, qui paraît au premier abord n'être fait que de bribes mélodiques, s'impose en définitive par son parfait équilibre. Plus étonnant encore est le début du solo de KLACTOVEEDSEDSTENE, fait de lambeaux de phrases dont l'enchaînement, d'une logique implacable cependant, donne à l'audition une forte impression de discontinuité².

Ce sont là des traits personnels, l'indice d'une orientation de la pensée créatrice. Il serait erroné d'en déduire que le style mélodique de Charlie Parker est forcé, dépourvu de naturel. Tout au contraire, une fois admises ses normes, il apparaît que la phrase du Bird est d'une limpidité parfaite. La plupart des chorus parkériens peuvent être regardés comme des modèles de sobriété. Dans le blues notamment, Parker sait admirablement condenser sa pensée, n'en conserver que l'essentiel. Ses solos de BILLIE'S BOUNCE, PARKER'S MOOD, MOHAWK comptent parmi les grandes réussites esthétiques du jazz. L'élégance aisée des chorus de SCRAPPLE FROM THE APPLE (version 78 tours) et de GROOVIN' HIGH (avec Gillespie) évoque la grâce d'un Benny Carter, dont le Bird, dans ses moments d'enjouement, semble être le continuateur. Le double appel initial suivi d'une descente ornementée, les ravissantes broderies sur les harmonies de passage de SCRAPPLE sont les fruits d'une imagination mélodique aussi délicatement inventive que celle à qui l'on doit les brèves, mais exquis interventions d'alto dans HOT MALLETS et WHEN LIGHTS ARE LOW de Hampton. Cependant le talent de Parker est infiniment plus vaste que celui de Benny Carter. Se tourne-t-on

² On ne confondra pas la discontinuité rythmo-mélodique dont il est question dans ce chapitre et celle résultant d'une faiblesse de pensée musicale (cf. chapitre X, p. 141).

2. Les emprunts mélodiques

Les déclarations de Stravinsky et de Milhaud ne se bornent pas à mettre l'accent sur l'intérêt esthétique du jazz (ou de ce qu'ils ont pris pour du jazz) ; elles dénotent une volonté d'adaptation, un désir de stylisation que certaines de leurs œuvres confirment. Le « Ragtime » de l'*Histoire du Soldat*, le *Ragtime pour onze instruments* et le *Piano Rag Music* de Stravinsky ouvrent le chemin ; Milhaud suit avec la *Création du Monde* ; Ravel ferme la marche avec le fox-trot de l'*Enfant et les sortilèges* et ses deux *Concertos* pour piano. C'est à ces pages, les plus représentatives de ce que l'on a hardiment appelé « l'époque du jazz » en Europe, que nous limiterons notre étude. Nous tenterons d'y apercevoir ce que les trois compositeurs ont pu saisir parmi les éléments du jazz authentique et ce qui en est parvenu jusqu'à eux à travers le jazz commercial ; puis nous nous efforcerons d'apprécier comment chacun d'eux a su en tirer parti.

Que pouvait proposer au musicien européen, sur le plan mélodique, le jazz des époques primitive et ancienne ? Rien d'autre assurément que ce qu'il avait lui-même tiré du fonds folklorique négro-américain, c'est-à-dire la gamme du blues. De ce côté, l'influence du jazz est manifeste : on trouve, dans les quelques œuvres retenues pour cet examen, d'appréciables emprunts mélodiques au langage du blues et du spiritual. Le *Concerto en sol* de Ravel, par exemple, fait état de mélismes où la *blue note* joue un rôle. Parfois ce rôle est apparent, comme dans le motif secondaire qui circule, au chiffre 5 de la partition, de la petite clarinette à la trompette bouchée, et que reprend ensuite la petite flûte ; parfois il n'est que sous-jacent, comme dans le thème en accords parfaits du final, qui exploite l'analogie entre la gamme du blues et le mode de ré. Plus évidemment encore, le thème mélodique qui s'épanouit dans le *Concerto pour la main gauche* à partir du chiffre 28 emprunte ses éléments au blues nègre. Sur une basse en forme de pédale supportant un accord de *do* majeur appoggiaturé, ce thème s'établit en deux cellules successives, commandées l'une et l'autre par une *blue note* (III^e degré pour la première et VIII^e pour la seconde) et se résolvant sur la tonique et la dominante, qui sont — nous l'avons vu — les pôles attractifs de ces *blue notes*. Prise dans l'ordre descendant, la réunion de ces deux cellules reconstitue, par l'élosion du IV^e degré, l'un des mélismes les plus familiers aux chanteurs de blues et aux bluesmen de l'époque ancienne (fig. 27).

On trouve d'autres exemples d'une telle fidélité à la lettre, sinon à l'esprit du blues, dans la *Création du monde*. L'œuvre de Milhaud abonde en passages mélodiquement inspirés de la gamme du blues. Le sujet de la



FIG. 27



FIG. 28

LA CRÉATION DU MONDE (MAX ESCHIG, ÉDITEUR)



FIG. 29

LA CRÉATION DU MONDE (MAX ESCHIG, ÉDITEUR)



FIG. 30

LA CRÉATION DU MONDE (MAX ESCHIG, ÉDITEUR)

Fugue est non seulement bâti sur la même échelle déficiente, mais comporte une *tierce variable*. Le *fa* \flat y alterne avec le *fa* \sharp , l'un exerçant sur l'autre une attraction descendante d'abord, puis ascendante (fig. 28). Il semble qu'ici l'auteur ait approché sensiblement de la signification véritable de la *blue note* : l'instabilité. La sensibilité de la *blue note* s'exprime en effet dans le glissement ; or, l'écriture de ce sujet permet ce glissement, si elle ne l'indique. En revanche, l'opposition de la *blue note* et de la tierce majeure telle qu'on la trouve au chiffre 32 dans le motif de transition que chante le hautbois (fig. 29) met en évidence un caractère non glissant qu'accentue le saut d'octave. Ici l'on s'éloigne de la musique de jazz, où nous ne connaissons aucun exemple analogue. La variabilité de la *blue note* est encore mise en relief dans le dessin même du contre-sujet de la Fugue (fig. 30), où le VII^e et le III^e degrés sont tour à tour affectés par le glissement chromatique. Fait à noter, ce contre-sujet contient (élément *a*) le motif initial du thème de jazz le plus célèbre : le SAINT-LOUIS BLUES. On peut également remarquer que la cellule principale de l'œuvre (fig. 28) est typiquement un mélisme de blues.

Ce motif de quatre notes semble être particulièrement prisé par les auteurs « s'inspirant » du jazz : George Gershwin ne l'utilise-t-il pas, lui aussi, dans sa *Rhapsody in blue* ?

Le climat et l'évolution harmoniques du blues ne tiennent pas seulement à l'usage plus ou moins fréquent des *blue notes* ; ils résultent surtout d'un jeu perpétuel entre la tonique et la sous-dominante. Darius Milhaud semble l'avoir parfaitement compris. La queue du sujet de la Fugue amorce la traditionnelle modulation à la sous-dominante. Ce mouvement, il est vrai, est nié aussitôt qu'esquissé, la tonalité nouvelle qu'impose, dès son entrée, la deuxième voix n'étant pas celle que l'on attendait ; mais il n'y a là, peut-être, qu'un effet de surprise.

Plus convaincante cependant est l'harmonisation du thème mélodique introduit par le hautbois au chiffre 20 de la partition. L'auteur harmonise d'abord la *blue note* du III^e degré (*mi b*) au moyen d'un accord de sous-dominante qui trouve tout naturellement sa résolution sur une tonique, elle-même agrémentée d'une 7^e altérée (autre *blue note*). C'est par un élargissement de ce procédé que Milhaud parvient au résultat le plus intéressant du point de vue musical : reprenant un peu plus loin (chiffre 23) le même thème un ton au-dessus, il le sous-tend d'harmonies différentes, transformant intelligemment la *blue note* III en *blue note* VII et l'accord de sous-dominante en accord de dominante. Il y a là comme un « complexe de *blue notes* » se fondant sur l'analogie de ces degrés qui peuvent être pris l'un pour l'autre, et jouant sur l'ambiguïté tonale qui en résulte ; phénomène que les musiciens de jazz, très attachés à la stabilité tonale, n'ont exploité qu'à peine. En revanche, la superposition en un même agrégat de la note sensible et de la *blue note* VII (*fa #*-*fa b* dans notre exemple) crée un rapport harmonique que Duke Ellington retrouvera de son côté quelques années plus tard, et dont il fera l'une des clefs de son système dissonant.

Les premières mesures de l'œuvre, néanmoins, nous feraient douter que Milhaud ait compris le sens véritable de la *blue note*. Faut-il répéter ici que la *blue note* est une *appoggiatura* dont la particularité est de se résoudre non pas sur le degré voisin, mais une tierce mineure au-dessous, c'est-à-dire sur la tonique ou la dominante. La superposition, dès la troisième mesure de la partition, d'un *fa #* à la basse — III^e degré majeur — et d'un *fa* au violon et au violoncelle — III^e degré mineur ou *blue note* —, doit-elle être considérée comme une simple rencontre polymodale ou comme une mise en valeur toute particulière de la *blue note* ? Dans le premier cas, Milhaud ne commet-il pas une grave faute compositionnelle en faussant, dès l'abord, le sens d'une note qui se révélera dans la suite de l'œuvre un élément-clé ; faute analogue à celle dont se fût rendu coupable un Mozart s'il lui eût

pris fantaisie d'inscrire en tête de sa *Symphonie en sol mineur* un magnifique accord de sol majeur ? Dans le second cas, Milhaud ne semble-t-il pas négliger délibérément le caractère glissant de la *blue note*, la ravalant ainsi au rôle modeste et banal de III^e degré du mode de *ré* ? À quelque explication que l'on s'arrête, la démarche de l'esprit apparaît faible et incertaine.

On ne saurait adresser au Stravinsky de *L'Histoire du Soldat* les mêmes critiques. La maîtrise qui s'affirme presque tout au long de cet extraordinaire exercice de style force l'admiration. Il est à craindre, cependant, que la pièce intitulée *Ragtime*, la seule où se manifeste quelque « influence » de la musique négro-américaine, soit l'une des moins bien venues, sinon la moins réussie de l'œuvre. Mélodiquement, on n'y trouve aucun emprunt au langage du blues, si ce n'est une timide et sans doute involontaire allusion lors de l'exposé du thème de violon, où la tierce inférieure joue sur le rapport mélodique III^e degré majeur-mineur. Quelques vagues *blue notes* sont disséminées dans le dessin mélodique principal de *Piano Rag Music*, mais elles sont flanquées d'un accompagnement polytonal qui leur ôte tout caractère nègre. Enfin, le *Ragtime pour onze instruments* fait état d'un langage quasi a-mélodique, d'une insignifiance voulue, et si là encore on trouve trace d'un glissement du III^e degré majeur vers le mineur (et vice versa), l'oreille n'y saisit que très difficilement la relation de *blue note* à note réelle que certains passages de la *Création* mettent clairement en évidence. Il est fort possible que, dès 1918, Stravinsky ait été aussi loin dans l'assimilation du langage mélodique du blues que, plus tard, Milhaud et Ravel ; mais l'auteur du *Sacre*, dans ce cas, a su se refuser les facilités d'interprétation et d'utilisation auxquelles ses suiveurs ont eu recours. Le *Ragtime* est une stylisation monstrueuse, mais attachante par sa laideur même, comme certains tableaux de Picasso. Il y a loin de cette volupté de l'horrible à l'exotisme de carte postale auquel se complaît le Ravel du fox-trot de *L'Enfant*. L'une et l'autre pages sont des caricatures ; mais non point de la même encre.

Si la démarche mélodique de Stravinsky demeure pour nous indéchiffrable, celle de Milhaud et de Ravel n'offre aucun mystère. L'un et l'autre se sont bornés à introduire dans leurs œuvres des mélismes dont ils goûtaient la saveur exotique. Cette attitude, qui fut commune à tant de musiciens de l'entre-deux-guerres, ne saurait nous surprendre : gageons que les historiens à venir appelleront cette époque celle du *coloriage*.

Index des disques cités

Pour chaque titre, sont indiqués :
 — le musicien sous le nom duquel a été réalisée la séance ;
 — le lieu et la date de l'enregistrement ; la marque sous laquelle l'enregistrement a été originellement publié.

- AH-LEU-CHA
 Charlie Parker, New York, 18 septembre 1948 — SAVOY : 98.
- AIR IN D FLAT
 Spike Hughes, New York, 19 mai 1933 — DECCA : 63, 65-66, 68.
- AIR MAIL SPECIAL
 Lionel Hampton, New York, 31 janvier 1946 — DECCA : 80.
- ALLIGATOR CRAWL
 Louis Armstrong, Chicago, 10 mai 1927 — OKEH : 167, 174.
- A NIGHT IN TUNISIA
 Charlie Parker, Hollywood, 28 mars 1946 — DIAL : 94, 106.
- AN OSCAR FOR TREADWELL
 Charlie Parker, New York, 6 juin 1950 — MERCURY : 92, 94.
- ARABESQUE
 Spike Hughes, New York, 18 mai 1933 — DECCA : 62, 68.
- A STUDY IN BROWN
 Teddy Hill, New York, 23 avril 1937 — BLUE BIRD : 65, 67-68.
- BACK O'TOWN BLUES
 Louis Armstrong, New York, 27 avril 1946 — VICTOR : 184.
- BASIN STREET BLUES
 Louis Armstrong, Chicago, 4 décembre 1928 — OKEH : 51.
- BE-BOP
 Charlie Parker, Hollywood, 29 juillet 1946 — DIAL : 97.
- BETWEEN THE DEVIL AND THE DEEP BLUE SEA
 Dickie Wells, Paris, 7 juillet 1937 — SWING : 55, 63, 68.
- BIG BUTTER AND EGG MAN
 Louis Armstrong, Chicago, 16 novembre 1926 — OKEH : 47, 51-54, 56.
- BIG FAT MA AND SKINNY PA
 Louis Armstrong, Chicago, 23 juin 1926 — OKEH : 47, 51, 55-56.
- BILLIE'S BOUNCE
 Charlie Parker, New York, 26 novembre 1945 — SAVOY : 89, 91, 106.
- BIRD'S NEST
 Charlie Parker, Hollywood, 19 février 1947 — DIAL : 93.

BLACK BROWN AND WHITE

Big Bill Broonzy, Paris, 20 septembre 1951 — VOGUE : 192.

BLOOMDIDO

Charlie Parker, New York, 6 juin 1950 — MERCURY : 90, 92, 94, 97.

BLUE AND SENTIMENTAL

Count Basie, New York, 6 juin 1938 — DECCA : 167.

BLUE PIANO STOMP

Johnny Dodds, Chicago, 5 juillet 1928 — VICTOR : 174.

BODY AND SOUL

Coleman Hawkins, New York, 11 octobre 1939 — BLUE BIRD : 32, 40, 77, 123, 127, 131, 167, 191.

BOPICITY

Miles Davis, New York, 22 avril 1949 — CAPITOL : 102, 110-114, 116.

BRIGHT BOY BLUES

Cecil Scott, New York, 19 novembre 1929 — VICTOR : 61, 68.

BUDO

Miles Davis, New York, 21 janvier 1949 — CAPITOL : 110.

BUGLE CALL RAG

Spike Hughes, New York, 18 avril 1933 — DECCA : 63, 65, 68.

CANAL STREET BLUES

King Oliver, Richmond, 6 avril 1923 — GENNETT : 53.

CHASIN' THE BIRD

Charlie Parker, New York, 8 mai 1947 — SAVOY : 98.

CHEERS

Charlie Parker, Hollywood, 26 février 1947 — DIAL : 92.

CHERYL

Charlie Parker, New York, 8 mai 1947 — SAVOY : 89.
Charlie Parker — Radio : 93.

CLARINET LAMENT

Duke Ellington, New York, 27 février 1936 — BRUNSWICK : 80.

COME BACK SWEET PAPA

Louis Armstrong, Chicago, 22 février 1926 — OKEH : 47, 50-51, 55.

COMIN' ON WITH THE COME ON

Mezz Mezzrow, New York, 21 novembre 1938 — BLUE BIRD : 148.

CONCERTO FOR COOTIE

Duke Ellington, Chicago, 15 mars 1940 — VICTOR : 22, 71-85, 113, 187, 192.

COOL BLUES

Charlie Parker, Hollywood, 19 février 1947 — DIAL : 89, 93, 182.

CRAZY RHYTHM

Coleman Hawkins, New York, 23 décembre 1943 — SIGNATURE : 123.

DICKIE'S DREAM

Count Basie, New York, 5 septembre 1939 — VOCALION : 66.

DICKIE WELLS BLUES

Dickie Wells, Paris, 12 juillet 1937 — SWING : 68.

DIPPERMOUTH BLUES

King Oliver, Richmond, 6 avril 1923 — GENNETT : 53, 174.

DIXIE JASSBAND ONE-STEP

Original Dixieland Jass Band, New York, 26 février 1917 — VICTOR : 26.

DONNA LEE

Charlie Parker, New York, 8 mai 1947 — SAVOY : 89.

DO NOTHIN' TILL YOU HEAR FROM ME

Duke Ellington, New York, 18 novembre 1947 — COLUMBIA : 73-75.

DON'T BLAME ME

Charlie Parker, New York, 4 novembre 1947 — DIAL : 89-90, 92, 97.

DOWN FOR DOUBLE

Count Basie, New York, 17 novembre 1941 — OKEH : 65, 67.

DRUM IMPROVISATION N° 1

Baby Dodds, New York, 6 janvier 1946 — CIRCLE : 42.

DRUM IMPROVISATION N° 2

Baby Dodds, New York, 6 janvier 1946 — CIRCLE : 42.

ECHOES OF HARLEM

Duke Ellington, New York, 27 février 1936 — BRUNSWICK : 71, 83.

EMBRACEABLE YOU

Charlie Parker, New York, 28 octobre 1947 — DIAL : 89, 90, 92-93, 97, 132, 167.

FANFARE

Spike Hughes, New York, 18 mai 1933 — DECCA : 67-68.

FIRE BIRD

Spike Hughes, New York, 19 mai 1933 — DECCA : 63, 66.

FLYIN' ON A V-DISC

Lionel Hampton, New York, 10 mars 1944 — V-DISC : 50.

FOUR O'CLOCK DRAG

Kansas City Six, New York, mars 1944 — COMMODORE : 68.

GEORGIA GRIND

Louis Armstrong, Chicago, 26 février 1926 — OKEH : 47, 50, 55-56.

GODCHILD

Miles Davis, New York, 21 janvier 1949 — CAPITOL : 107, 111-112, 114-116.

GOIN' TO TOWN

Luis Russell, New York, 28 août 1931 — VICTOR : 68.

GROOVIN' HIGH

Dizzy Gillespie, New York, 28 février 1945 — GUILD : 91.

HAPPY HOUR

Lloyd Scott, New York, 10 janvier 1927 — VICTOR : 60.

HARVARD BLUES

Count Basie, New York, 17 novembre 1941 — OKEH : 68.

HELLO LOLA

Mound City Blue Blowers (Red McKenzie/C. Hawkins), New York, 14 novembre 1929 — VICTOR : 182.

HERE COMES COOKIE

Teddy Hill, New York, 26 février 1935 — BANNER : 63, 67-68.

HONEYSUCKLE ROSE

Coleman Hawkins, Paris, 28 avril 1937 — SWING : 167.

HOT CLUB BLUES

Dickie Wells, Paris, 12 juillet 1937 — SWING : 65.

HOT HOUSE

Dizzy Gillespie, New York, 11 mai 1945 — GUILD : 88-89, 91, 108.

HOT MALLETS

Lionel Hampton, New York, 11 septembre 1939 — VICTOR : 91, 187.

HOW COME YOU DO

Spike Hughes, New York, 19 mai 1933 — DECCA : 62-63, 65, 68.

I CAN'T GIVE YOU ANYTHING BUT LOVE

Louis Armstrong, New York, 5 mars 1929 — OKEH : 136, 138, 140.

Louis Armstrong, New York, 24 juin 1938 — DECCA : 32, 136, 138.

I FEEL LIKE A FEATHER IN THE BREEZE

Teddy Wilson, New York, 17 janvier 1936 — BRUNSWICK : 189.

I GOT RHYTHM

Kansas City Six, New York, mars 1944 — COMMODORE : 67, 124.

INDIGO STOMP

Johnny Dodds, Chicago, 7 février 1929 — VICTOR : 174.

IRISH BLACK BOTTOM

Louis Armstrong, Chicago, 27 novembre 1926 — OKEH : 47, 50, 52, 54.

ISRAEL

Miles Davis, New York, 22 avril 1949 — CAPITOL : 102, 110-113, 116, 182.

IT'S A GLORY

Duke Ellington, New York, 17 juin 1931 — VICTOR : 84.

I'VE FOUND A NEW BABY

Dickie Wells, Paris, 12 juillet 1937 — SWING : 66.

I WANT TO BE HAPPY

Lester Young, Los Angeles, décembre 1945 — CLEF : 50.

JEEPERS CREEPERS

Louis Armstrong, New York, 18 janvier 1939 — DECCA : 134-135.

JERU

Miles Davis, New York, 21 janvier 1949 — CAPITOL : 111, 114-116.

JIMMY'S BLUES

Count Basie, New York, 6 décembre 1944 — COLUMBIA : 68.

JUMP AND GRINT

Eddie Vinson, New York, juin 1950 — KING : 189.

KANSAS CITY STOMP

Jelly Roll Morton, New York, 11 juin 1928 — VICTOR : 148.

KEEPIN' OUT OF MISCHIEF NOW

Fats Waller, New York, 11 juin 1937 — VICTOR : 141-145.

KING PORTER STOMP

Fletcher Henderson, New York, 18 août 1933 — VOCALION : 66, 68.

KLACTOVEEDSEDSTENE

Charlie Parker, New York, 4 novembre 1947 — DIAL : 91, 95.

KO-KO

Duke Ellington, Chicago, 6 mars 1940 — VICTOR : 23, 72, 76, 85, 112, 121, 187.

Charlie Parker, New York, 26 novembre 1945 — SAVOY : 92, 95, 97, 127.

LAURA

Don Byas, Paris, 13 janvier 1947 — BLUE STAR : 127, 169, 193.

LEAP FROG

Charlie Parker, New York, 6 juin 1950 — MERCURY : 90, 95, 98.

LIBERIAN SUITE

Duke Ellington, New York, 24 décembre 1947 — COLUMBIA : 85.

LIVERY STABLE BLUES

Original Dixieland Jass Band, New York, 26 février 1917 — VICTOR : 26.

LOVE JUMPED OUT

Count Basie, New York, 19 novembre 1940 — OKEH : 68.

LOVER MAN

Charlie Parker, Hollywood, 29 juillet 1946 — DIAL : 89-90.

MARIE

Teddy Hill, New York, 26 mars 1937 — BLUE BIRD : 63, 66, 68.

MISS THING

Count Basie, New York, 5 avril 1939 — VOCALION : 64.

MOHAWK

Charlie Parker, New York, 6 juin 1950 — MERCURY : 90-91, 94.

MOONGLOW

Duke Ellington, New York, 12 septembre 1934 — BRUNSWICK : 74, 83.

MOOSE THE MOOCHE

Charlie Parker, Hollywood, 28 mars 1946 — DIAL : 91.

MOVE

Miles Davis, New York, 21 janvier 1949 — CAPITOL : 106, 110.

MUSIC AT MIDNIGHT

Spike Hughes, New York, 18 mai 1933 — DECCA : 66.

MUSIC AT SUNRISE

Spike Hughes, New York, 19 mai 1933 — DECCA : 62.

MY LAST AFFAIR

Herbie Stewart, New York, 9 février 1951 — ROOST : 105.

MY MELANCHOLY BABY

Charlie Parker, New York, 6 juin 1950 — MERCURY/CLEF : 92, 94, 98.

NOBODY KNOWS

Count Basie, Chicago, 19 mai 1939 — VOCALION : 68.

NO ONE ELSE BUT YOU

Louis Armstrong, Chicago, 5 décembre 1928 — OKEH : 51.

NOW'S THE TIME

Charlie Parker, New York, 26 novembre 1945 — SAVOY : 89.

ORNITHOLOGY

Charlie Parker, Hollywood, 28 mars 1946 — DIAL : 89-90, 93.

PANASSIE STOMP

Count Basie, New York, 16 novembre 1938 — DECCA : 62, 66, 68.

PARKER'S MOOD

Charlie Parker, New York, 18 septembre 1948 — SAVOY : 90-91.

PASSPORT

Charlie Parker, New York, 5 mai 1949 — VERVE : 95.

PASTORAL

Spike Hughes, New York, 18 avril 1933 — DECCA : 65.

PENNIES FROM HEAVEN

Stan Getz, Boston, octobre 1951 — ROOST : 105.

POTATO HEAD BLUES

Louis Armstrong, Chicago, 10 mai 1927 — OKEM : 180.

RHYTHM CRAZY

Horace Henderson, New York, 3 octobre 1933 — PARLOPHONE : 68.

ROYAL GARDEN BLUES

Mezz Mezzrow/Tommy Ladnier, New York, 19 décembre 1938 — BLUE BIRD : 125-126.

SALT PEANUTS

Dizzy Gillespie, New York, 11 mai 1945 — GUILD : 95.

SCRAPPLE FROM THE APPLE

Charlie Parker, New York, 4 novembre 1947 — DIAL : 90-93, 96-97.

- SENT FOR YOU YESTERDAY
Count Basie, New York, 16 février 1938 — DECCA : 50, 176.
- SHAW NUFF
Dizzy Gillespie, New York, 11 mai 1945 — GUILD : 92, 97.
- S'IL VOUS PLAÎT
Miles Davis, New York, 4 septembre 1948 — Radio : 107.
- SKIP THE GUTTER
Louis Armstrong, Chicago, 27 juin 1928 — OKEH : 180.
- SOLID OLD MAN
Rex Stewart, Paris, 5 avril 1939 — SWING : 186.
- SOME ONE STOLL GABRIEL'S HORN
Spike Hughes, New York, 18 avril 1933 — DECCA : 66.
- SOMETIMES I'M HAPPY
Lester Young, New York, 28 décembre 1943 — KEYNOTE : 182.
- SPRINGFIELD STOMP
Cecil Scott, New York, 19 novembre 1929 — VICTOR : 61.
- STUPENDOUS
Charlie Parker, Hollywood, 26 février 1947 — DIAL : 89, 97.
- SUBCONSCIOUS LEE
Lennie Tristano, New York, 11 janvier 1949 — NEW JAZZ : 108.
- SUNSET CAFÉ STOMP
Louis Armstrong, Chicago, 16 novembre 1926 — OKEH : 47, 50, 52, 55.
- SWEET LITTLE PAPA
Louis Armstrong, Chicago, 23 juin 1926 — OKEH : 47, 50, 52, 54-56.
- SWEET SORROW BLUES
Spike Hughes, New York, 18 mai 1933 — DECCA : 64-65, 68.
- SWEET SUE
Spike Hughes, New York, 18 mai 1933 — DECCA : 61, 63.
- SWINGIN' THE BLUES
Count Basie, New York, 16 février 1938 — DECCA : 187.
- SYMPHONIC SCREAM
Lloyd Scott, New York, 10 janvier 1927 — VICTOR : 60, 68.
- TAKIN' OFF
Sir Charles Thompson, New York, 4 septembre 1945 — APOLLO : 92.
- TAXI WAR DANCE
Count Basie, New York, 19 mai 1939 — VOCALION : 64, 66.
- TEXAS SHUFFLE
Count Basie, New York, 22 août 1938 — DECCA : 63, 66, 68.
- THE LONDON BRIDGE IS FALLIN' DOWN
Count Basie, New York, 22 août 1938 — DECCA : 64, 66.
- THE MOOCHE
Duke Ellington, New York, 1^{er} octobre 1928 — OKEH : 55.
- THESE FOOLISH THINGS
Lester Young, Los Angeles, octobre 1945 — ALADDIN : 105, 134-135, 184.
- TIGHT LIKE THIS
Louis Armstrong, Chicago, 12 décembre 1928 — OKEH : 51.
- TRUMPET IN SPADES
Duke Ellington, New York, 17 juillet 1936 — BRUNSWICK : 72.
- TUSH
Earl Warren, New York, 18 avril 1944 — SAVOY : 68.

- VENUS DE MILO
Miles Davis, New York, 22 avril 1949 — CAPITOL : 110.
- WABASH STOMP
Roy Eldridge, Chicago, 23 janvier 1937 — VOCALION : 32.
- WALTZIN' THE BLUES
Benny Carter, Londres, 20 juin 1936 — VOCALION : 115.
- WEARY BLUES
Tommy Ladnier, New York, 28 novembre 1938 — BLUE BIRD : 147, 187.
- WEST END BLUES
Louis Armstrong, Chicago, 28 juin 1928 — OKEH : 52, 93.
- WHAT IS THIS THING CALLED LOVE
Dizzy Gillespie, New York, 11 mai 1945 — GUILD : 108.
J.A.T.P., Los Angeles, 5 juin 1952 — CLEF : 88, 90.
- WHEN LIGHTS ARE LOW
Lionel Hampton, New York, 11 septembre 1939 — VICTOR : 91, 147, 163, 169, 177-179.
- WHEN THE ROBBINS SINGS
Teddy Hill, New York, 26 février 1935 — BANNER : 65, 67.
- WHOA BABE
Lionel Hampton, New York, 14 avril 1937 — VICTOR : 166, 185.
- YARDBIRD SUITE
Charlie Parker, Hollywood, 28 mars 1946 — DIAL : 90.
- YOU MADE ME LOVE YOU
Louis Armstrong, Chicago, 27 novembre 1926 — OKEH : 47, 50-52.

Index des musiciens cités

Liste des abréviations employées dans cet index :

cl = clarinette.
 b-cl = clarinette basse.
 cnt = cornet.
 tp = trompette.
 ss = saxophone soprano.
 as = saxophone alto.
 ts = saxophone ténor.
 bs = saxophone baryton.
 fl = flûte.
 p = piano.
 org = orgue.
 g = guitare.
 b = contrebasse.
 vib = vibraphone.
 dm = batterie.
 vln = violon.
 voc = chanteur, chanteuse.
 comp = compositeur.
 arr = arrangeur.
 lead = chef d'orchestre.

- ALIX May, voc (1902-1983) : 47, 56.
 AMMONS Gene, ts (1924-1974) : 102.
 ANDERSON « Cat », tp (1916-1981) : 186.
 ANSERMET Ernest, compositeur (1883-1969) : 42, 81.
 ARMSTRONG Lil Hardin, p, voc (1903-1971) : 47, 50, 56.
 ARMSTRONG Louis, tp, voc (1900-1971) : 7-8, 13-14, 16-17, 19-20, 22, 25-26, 28, 31-35, 42, 47-57, 61-62, 66-67, 71-72, 84, 88, 90, 92, 97-99, 102, 108, 130, 132, 134-140, 147-148, 154-156, 165-168, 174-176, 180, 184-186, 193-196, 201-202.
 ARNOLD BILLY, LEAD (1886-1954) : 201.
 AYLER Albert, ts (1936-1970) : 8.
 BACH Jean-Sébastien, compositeur (1685-1750) : 15, 29, 138, 148, 165, 181.
 BARBER Bill, tuba (1920-2007) : 110.
 BARTÓK Béla, compositeur, pianiste (1881-1945) : 152, 181, 200.
 BASIE « Count », p, org, lead (1904-1984) : 8, 28, 32, 50, 54, 60, 62-68, 108, 167, 174, 176-177, 187.
 BAUER Billy, g (1915-2005) : 102.
 BECHET Sidney, cl, ss, comp, lead (1897-1959) : 7, 13, 16, 18, 28, 33, 39-40, 59, 92, 127, 147-148, 184, 187.
 BEETHOVEN Ludwig van, compositeur (1770-1827) : 29, 87.
 BEIDERBECKE Bix, cnt, p (1903-1931) : 7, 92.
 BELL Graeme, p, lead (1914-2012) : 151, 154.
 BERG Alban, compositeur (1885-1935) : 21, 200.
 BERLIN Irving, comp (1888-1972) : 202.
 BIGARD Barney, cl, ts (1906-1980) : 79-80, 146, 185-186.
 BIRD : voir PARKER Charlie.
 BLANTON Jimmy, b (1921-1942) : 79-80.
 BOLDEN Buddy, tp (1868-1931) : 28.
 BOULEZ Pierre, compositeur, chef d'orchestre (1925) : 15, 21, 104.
 BOYD Nelson, b (1928-1985) : 110.
 BROONZY « Big Bill », voc, g (1893-1958) : 192.
 BROWN Lawrence, tb (1905-1988) : 62, 79.
 BROWN Pete, as, ts (1906-1963) : 166.
 BUXTEHUDE Dietrich, compositeur, organiste (1637-1707) : 138.

BYAS Don, ts (1912-1972) : 131, 150, 169, 187, 193.
 CARISI John, arr, tp (1922-1992) : 110-112.
 CARNEY Harry, bs, cl, b-cl (1910-1974) : 79.
 CARTER Benny, as, cl, tp, arr, lead (1907-2003) : 60, 90-91, 96, 103, 115, 147, 186-187.
 CATLETT Sidney, dm (1910-1951) : 33.
 CHRISTIAN Charlie, g (1919-1942) : 87, 177.
 CLARKE Kenny, dm (1914-1985) : 87-88, 96, 108, 110, 179, 181.
 COHN Al, ts (1925-1988) : 101, 108.
 COLE « Cozy », dm (1909-1981) : 18, 20, 25, 33, 177, 179, 181.
 COLE Nat « King », p, voc (1917-1965) : 28, 120-121, 180.
 COLEMAN Bill, tp (1904-1981) : 61.
 COLLINS Addison « Junior » (1927-1976), cor d'harmonie : 110.
 COOTIE : voir WILLIAMS.
 COLTRANE John, ts, ss (1926-1967) : 7.
 DAMERON Tadd, p, comp, arr (1917-1965) : 89.
 DAVIS Miles, tp, comp, lead (1926-1991) : 7, 28, 32, 97-98, 101-102, 104-107, 109-115, 120, 130, 155, 185-186, 194, 196.
 DEBUSSY Claude, compositeur (1862-1918) : 29, 120, 180, 200.
 DODDS « Baby », dm (1898-1959) : 42.
 DODDS Johnny, cl (1892-1940) : 47, 50-55, 57, 60, 131, 156, 168, 174, 195.
 DOUCET Clément, p (1895-1950) : 13, 203.
 DUFAY Guillaume, compositeur (vers 1400-1474) : 148.
 DUKE : voir ELLINGTON.
 EAGER Allen, ts (1927-2003) : 101.
 EDISON Harry « Sweets », tp (1915-1999) : 187.
 ELDRIDGE Roy, tp, voc, lead (1911-1989) : 28, 31-33, 64, 103, 186-187.
 ELLINGTON « Duke », p, comp, arr, lead (1899-1974) : 7-8, 13, 28, 32, 34, 40, 71-85, 97, 112-114, 120-121, 123, 146, 196, 206, 211.
 EVANS Gil, p, comp, arr (1912-1988) : 7, 110-111, 113-114, 116.
 FATS : voir WALLER.
 FITZGERALD Ella, voc (1918-1996) : 194.
 GARNER Erroll, p, comp (1921-1977) : 28, 121, 157, 168, 193.
 GERSHWIN George, pianiste, compositeur (1898-1937) : 13, 93, 132, 206.
 GETZ Stan, ts (1927-1991) : 102, 105, 108.
 GIESEKING Walter, pianiste (1895-1956) : 13.
 GILLESPIE Dizzy, tp (1917-1993) : 7, 13, 27-28, 31, 87-88, 90-91, 97-98, 101, 105-106, 111, 121, 130, 155, 181, 187.
 GOODMAN Benny, cl, lead (1909-1986) : 32, 103.
 GRAPPELLI Stéphane, vln, p (1908-1997) : 49.
 GRAY Wardell, ts (1921-1955) : 102.
 GREEN Charlie, « Big », tb (1900-1936) : 60.
 GREER Sonny, dm (1903-1982) : 79.
 GUY Fred, g, banjo (1899-1971) : 79.
 HAIG Al, p (1923-1982) : 97, 110, 180.
 HAMPTON Lionel, vib, p, dm, lead (1913-2002) : 28, 32, 50, 54, 80, 91, 109, 147, 163, 166, 174, 176-177, 185, 211.
 HARDWICKE Otto, as (1904-1970) : 79.
 HARRISON Jimmy, tb (1900-1931) : 30, 35, 56, 60.
 HART Clyde, p (1910-1945) : 177.
 HAWKINS Coleman, ts (1904-1969) : 7, 28, 32, 34-35, 40, 61, 77, 90, 93, 96, 103, 108, 123, 127-128, 131, 147, 153, 167-168, 182, 184, 187, 191.
 HAYDN Josef, compositeur (1732-1809) : 85.
 HENDERSON Fletcher, p, arr, lead (1898-1952) : 28, 34, 60, 66, 68.
 HERMAN Woody, cl, lead (1913-1987) : 212.
 HIBBLER Al, voc (1915-2001) : 73.
 HILL Teddy, ts, lead (1909-1978) : 60, 63, 65-68.
 HINES Earl, p, lead (1905-1983) : 25, 28, 34, 51, 61, 90, 154, 180.
 HINTON Milton, b (1910-2000) : 177.
 HODGES Johnny, as (1906-1970) : 7, 33, 54-55, 61, 79, 94, 96, 103, 140, 165, 185-186, 194.
 HOLIDAY Billie, voc (1915-1959) : 7.
 HUGHES Spike, b (1908-1987) : 61-68.
 HYLTON Jack, lead (1892-1965) : 13.
 JACKSON Milt, vib (1923-1999) : 7.
 JACQUET Illinois, ts (1922-2004) : 187, 194.
 JAZZ AT THE PHILHARMONIC (J.A.T.P.) : 56, 98.
 JOHNSON Bunk, cnt, tp (1879-1949) : 28, 33, 43, 52, 156.
 JOHNSON Charlie, p, lead (1891-1959) : 59.
 JOHNSON James-P., p (1891-1955) : 28.
 JOHNSON Jay Jay, tb (1924-2001) : 101, 110.
 JOLSON Al, voc, comédien (1883-1950) : 13.
 JONES Hank, p, arr (1918-2010) : 180.
 JONES Elvin, dm, lead (1927-2004) : 7.
 JONES Wallace, tp (1906-1983) : 79.
 JORDAN « Duke », p, comp (1922-2006) : 97.
 KILLIAN Al, tp (1916-1950) : 187.
 KONITZ Lee, as (1927) : 28, 102, 104-105, 108, 110, 182.
 KYLE Billy, p (1914-1966) : 180.
 LADNIER Tommy, tp (1900-1939) : 17, 147-148, 187.
 LEIBOWITZ René, compositeur, chef d'orchestre (1913-1972) : 157.
 LEONARD Harlan, lead (1904-1983) : 89.
 LEWIS John, p, comp, arr, lead (1920-2001) : 7, 101, 110, 193.

LEWIS Ted, cl, lead (1892-1971) : 13.
 LINDSAY John, b, tb (1894-1950) : 20.
 LOWRY Vance, ss, banjo (1888-?) : 203.
 LUNCEFORD Jimmie, lead (1902-1947) : 28, 32, 146.
 MACHAUT Guillaume de, compositeur (1300-1377) : 29, 148.
 MACHITO Frank Grillo, dit, perc, lead (1908-1984) : 90.
 MAC SHANN Jay, p, lead (1909-2006) : 89.
 MENUHIN Yehudi, violoniste (1916-1999) : 13.
 MEZZROW Milton, Mezz, cl, ss, lead (1899-1972) : 20-21, 45, 125-126, 128-129, 148.
 MILEY « Bubber », tp (1903-1932) : 187.
 MILHAUD Darius, compositeur (1892-1974) : 200-204, 206-207, 209-212.
 MINGUS Charles, b, comp, lead (1922-1979) : 7.
 MONK Thelonious, p, comp (1917-1982) : 9, 87.
 MOODY James, as, ts, fl (1925-2010) : 188.
 MORTON « Jelly Roll », p, comp, voc, lead (1885-1941) : 17, 28, 33, 55, 148, 178.
 MOTEN Bennie, p, lead (1894-1935) : 28.
 MOZART Wolfgang Amadeus, compositeur (1756-1791) : 29, 78, 85, 98, 206.
 MULE Marcel, ss (1901-2001) : 104.
 MULLIGAN Gerry, bs, p, comp, arr (1927-1996) : 28, 105, 108, 110-111, 113-116.
 NANTON Joe, « Tricky-Sam », tb (1904-1948) : 79, 187.
 NEWTON Frankie, tp (1906-1954) : 61.
 NICHOLS « Red », cnt, lead (1905-1965) : 60.
 NOONE Jimmie, ci, lead (1895-1944) : 28, 200.
 OLIVER Joe « King », cnt, tp (1885-1938) : 7, 26, 28, 43, 45, 48, 52-53, 55, 109, 130, 147, 154, 156, 174-175, 194, 203.
 OLIVER Sy, arr, tp (1910-1988) : 60, 146.
 ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND (vers 1913-1925) : 26.
 ORIGINAL ZENITH BRASS BAND : 26, 42-43.
 ORY Edward « Kid », tb (1886-1973) : 25, 28, 30, 45, 47, 50-52, 54-57, 62, 130, 168.
 PARKER Charlie, « Bird », as, comp, lead (1920-1955) : 7-8, 19-20, 22, 25, 27-28, 31, 44, 56, 72, 87-99, 101-102, 105-108, 115, 126-130, 132, 155, 163, 166-167, 180-182, 194.
 PARKER Leo, bs (1925-1962) : 187.
 PEIFFER Bernard, p (1922-1976) : 127.
 PEREZ Emmanuel, tp (1873-1946) : 28.
 PÉROTIN dit « Le Grand », compositeur (XII^e-XIII^e siècles) : 29.
 PHILLIPS « Flip », ts (1915-2001) : 188.
 POTTER Tommy, b (1918-1988) : 97.
 POWELL Bud, p, comp (1924-1966) : 97, 180.
 RAPPOLO Léon, cl (1902-1943) : 156.
 RAVEL Maurice, compositeur (1875-1937) : 156, 200, 203-204, 207-209, 212.
 REDMAN Don, as, arr, lead (1900-1964) : 34.
 RENAUD Henri, p (1925-2002) : 21, 108.
 REX : voir STEWART.
 RICH Buddy, dm, voc (1917-1987) : 98.
 ROACH Max, dm, comp, lead (1925-2007) : 96-97, 110, 180-181.
 ROSTAING Hubert, cl (1918-1990) : 96-97.
 RUSSELL Luis, p, arr, lead (1902-1963) : 60, 68.
 SAINT-CYR John, g, banjo (1890-1966) : 47, 50, 56, 174.
 SANDERS « Pharoah », ts, ss (1940) : 8.
 SAURY Maxim, lead, arr, cl, ss (1928-2012) : 40.
 SCHOENBERG Arnold, compositeur (1874-1951) : 21, 82, 85, 181, 200.
 SCOTT Cecil, cl, ts, bs (1905-1964) : 60, 68.
 SCOTT Lloyd, dm (1902-?) : 60, 68.
 SHAW Artie, cl, lead (1910-2004) : 55.
 SHEPP Archie, ts, 55 (1937) : 8.
 SHULMAN Joe, b (1923-1957) : 110.
 SIEGELSTEIN Sanford « Sandy », cor d'harmonie (1919) : 110.
 SIMS « Zoot », ts, as (1925-1985) : 108.
 SINGLETON « Zutty », dm (1898-1975) : 51, 181.
 SMITH Willie « The Lion », p (1897-1973) : 45.
 SNOWDEN Elmer, g, banjo (1900-1973) : 60.
 STAFFORD George, dm (1898-1936) : 20.
 STEWART Herbie, ts (1926-2003) : 101, 105, 108.
 STEWART Rex, tp, cnt (1907-1967) : 72, 79, 187.
 STRAVINSKY Igor, compositeur (1882-1971) : 31, 199-200, 203-204, 207, 209-213.
 TATUM Art, p (1910-1956) : 7, 17, 28, 94, 121, 145.
 TAYLOR Cecil, p, comp (1929) : 8.
 TEAGARDEN Jack, tb, voc, lead (1905-1964) : 56, 60.
 THOMAS John, tb (1935-2006) : 47, 56.
 THOMPSON Lucky, ts, ss, arr (1924-2005) : 91.
 THOMPSON « Sir Charles », p, org, comp, arr (1918) : 92.
 TIZOL Juan, tb, arr, comp (1900-1984) : 79.
 TRISTANO Lennie, p, comp (1910-1978) : 102, 108.
 VIAN Boris, tp (1920-1959) : 36, 49, 151-152, 157, 195.
 VINSON Eddie, as, voc (1917-1988) : 189.
 VIVALDI Antonio, compositeur (1678-1741) : 124.
 WAGNER Richard, compositeur (1813-1883) : 29.
 WALLER Thomas, « Fats », p, org, voc, comp, lead (1904-1943) : 7, 17, 28, 32, 49, 97, 131, 141-146.

- WALLINGTON George, p, comp
(1924-1993) : 112.
- WARREN Earl, as (1914-1995) : 68.
- WASHINGTON Buck, p, voc (1903-1955) : 154.
- WARREN Earl, as (1914-1995) : 68.
- WEBB Chick, dm, lead (1907-1939) : 7, 28, 177,
181.
- WEBER Anton, compositeur (1883-1945) : 85,
200.
- WEBSTER Ben, ts (1909-1974) : 79.
- WELLS Dickie, tb (1909-1985) : 28, 30, 33, 35,
55, 59-69, 103, 184.
- WHITE Sonny, p (1917-1971) : 154.
- WHITEMAN Paul, vln, lead (1890-1967) : 13,
120, 201.
- WIENER Jean, pianiste, compositeur
(1896-1982) : 13, 203.
- WILLIAMS Clarence, p, comp, lead
(1893-1965) : 148.
- WILLIAMS Charles Melvin « Cootie », tp
(1908-1985) : 71-85, 146, 187.
- WILSON Teddy, p (1912-1986) : 20, 28, 32-33,
103, 121, 154, 180, 189, 193.
- WINDING Kay, tb (1922-1983) : 110.
- YOUNG Lester, ts (1909-1959) : 7, 18, 22, 28,
33, 50, 54, 63, 93, 101-103, 105, 108, 115,
134-135, 153, 168, 182, 184, 194.

Table

Avant-propos	7
1/ Introduction	11
<i>CHAPITRE I</i>	
Le monde du jazz	13
<i>CHAPITRE II</i>	
L'évolution du jazz et la notion de classicisme	25
2/ Des « primitifs » aux « modernes »	37
<i>CHAPITRE III</i>	
Blues et marches militaires	39
<i>CHAPITRE IV</i>	
Un grand classique chez les anciens (sur huit œuvres des Hot Five)	47
<i>CHAPITRE V</i>	
Dickie Wells ou la fantaisie romantique	59
<i>CHAPITRE VI</i>	
Un chef-d'œuvre : CONCERTO FOR COOTIE	71
<i>CHAPITRE VII</i>	
Charlie Parker et le mouvement « bop »	87
<i>CHAPITRE VIII</i>	
Miles Davis et la tendance « cool »	101
3/ Le problème de l'improvisation	117
<i>CHAPITRE IX</i>	
La mélodie dans le jazz	119
<i>CHAPITRE X</i>	
La pensée musicale	133
<i>CHAPITRE XI</i>	
Notes complémentaires sur le problème de la création	151

4/ Le problème de l'essence du jazz	159
<i>CHAPITRE XII</i>	
Le phénomène du swing	161
<i>CHAPITRE XIII</i>	
L'évolution des conceptions rythmiques	173
<i>CHAPITRE XIV</i>	
Le traitement de la matière sonore	183
<i>CHAPITRE XV</i>	
L'essence	191
5/ Le jazz et l'Europe	197
<i>CHAPITRE XVI</i>	
L'influence du jazz sur la musique européenne	199
Glossaire	215
Index des disques cités	221
Index des musiciens cités	229