

SUR UN ARTICLE DE BLAISE PESQUINNE

par P.-E. BEHA

Dans *La Revue Musicale* de septembre-octobre de l'année dernière, M. Blaise Pesquinne consacre une douzaine de pages au délicat problème de l'improvisation dans le jazz.

Cette étude, très fouillée au point de vue technique, fait preuve, de la part de son auteur, d'une incompréhension de la musique de jazz. M. Pesquinne possède de réelles connaissances en matière de jazz, mais ses compétences embrassent uniquement le côté extérieur de la question. Il nous fait penser à ces trop nombreux professionnels de la « grande musique » qui réprouvent à l'audition d'une fugue de J.-S. Bach qu'une satisfaction purement cérébrale. M. Pesquinne en fait lui-même l'aveu; après avoir étudié la forme « contrapunctique » de l'improvisation, il dit : « La seconde forme, concertante, moins intéressante pour le musicien (1), est malheureusement la plus répandue. C'est qu'elle frappe beaucoup plus le public, peu habitué au plaisir un peu analytique et intellectuel du contrepoint. »

Si la participation active de l'intelligence est indispensable (à condition toujours qu'elle ne prédomine pas le sentiment) à la compréhension des chefs-d'œuvre de la « grande musique », elle l'est beaucoup moins en ce qui concerne le jazz dans lequel l'élément *formel* est réduit à sa plus simple expression. Le jazz relève presque uniquement du *sentiment*.

M. Pesquinne s'approche aux négres d'utiliser, pour l'extériorisation de leurs sentiments, « ... un grand nombre de procédés qui n'ont rien à voir avec la musique et que les musiciens de jazz n'hésitent pas cependant à employer. Le moyen le plus évident est de s'efforcer de reproduire avec l'instrument l'expression de la voix humaine sanglotant ou riant. L'abus de ce déplorable procédé est constant; or, il est beaucoup trop littéral pour avoir sa place dans la musique...; il est encore souvent déplaisant et disgracieux, pour ne pas dire choquant, pour les Européens ».

Comme vous l'avez compris, il s'agit de l'emploi des sourdines, et particulièrement de la sourdine wa-wa.

Faisons remarquer à M. Pesquinne que la musique, réalisée par l'emploi de « bouchons », apparaît « déplaisante, disgracieuse et choquante » seulement aux « Européens » ou plus exactement, aux personnes qui ne voient que le côté extérieur du jazz. Pour le nègre, il ne s'agit aucunement d'imiter la « voix humaine sanglotant ou riant », mais d'un moyen adéquat au sentiment qu'il a à exprimer. On se trouve en présence d'un moyen musical et non imitatif et extra-musical, *spécifique à la musique nègre*.

La meilleure preuve que M. Pesquinne ne vit encore qu'à la surface du jazz nous est fournie par les lignes relatives à Louis Armstrong. Comment expliquer le paradoxe qu'« ... à la trompette Armstrong atteint souvent une émotion véritablement noble », tandis que « ... ses choros chantés représentent le summum de l'expressionnisme des plus mauvais aloi... » ? Peut-on aimer Armstrong à la trompette, alors qu'on prétend « qu'il n'a aucun goût » dans ses choros vocaux ? Ou bien il a du « goût » et celui-ci se manifeste à la trompette et dans son chant ou bien il en est dépourvu et tout ce qu'il fait est « ... à la trompette Armstrong atteint souvent une émotion véritablement noble, les mêmes intonations, le même vibrato dans les dernières notes, seule différence réside dans le timbre, donc dans un côté extérieur, indépendant de la pensée qu'il exprime. M. Armstrong dit très justement qu'il « semblerait que, plus spécialement encore que le reste, le break doit être toujours *sentimental* ». Mais il prétend que s'« ... il l'était à l'origine », les musiciens actuels, au contraire, travaillent et préparent leurs breaks. Nous déduisons de cette affirmation que tout musicien, à chaque exécution d'un même morceau, s'efforcera de jouer

le break préparé... Il faut croire que M. Pesquinne n'a jamais eu l'occasion d'entendre des enregistrements différents d'un même morceau par les mêmes musiciens; sinon, comment expliquer une telle erreur ? Mais M. Pesquinne va plus loin; après avoir mentionné l'existence de recueils de breaks, il a le courage de dire : « Et, au fond, c'est à cela que se résoud dans l'immense majorité des cas l'improvisation du jazz. » Nous croyons inutile de commenter une telle révélation.

Par contre, l'étude de M. Pesquinne sur la continuité du domaine sonore et rythmique dans la musique nègre est du plus haut intérêt. Nous croyons utile de la résumer ici.

« Notre échelle de sons est strictement discontinue », c'est-à-dire que « si deux notes séparées par un demi-ton vibrent l'une N fois plus par seconde et l'autre N', les notes dont la fréquence est comprise entre N et N' n'existent pas. Notre système de notation n'est pas apte à écrire autre chose que des tons et des demi-tons » et avec certains instruments à notes fixes, tel le piano, il est impossible de diviser le domaine sonore en fractions plus petites que le demi-ton.

La musique nègre, au contraire, vit dans la continuité sonore. Le nègre, avant de poser une note, « explore un domaine sonore continu avoisinant cette note ». C'est la raison pour laquelle le jazz paraît faux à nos oreilles habituées à une échelle de son discontinue.

Dans notre système de notation, les notes n'expriment pas seulement des sons différents, mais également des durées différentes. Les signes utilisés sont soit des multiples, soit des sous-multiples d'une unité de temps. Donc division mathématique et par conséquent trop rigide pour le jazz. « Or, ce qui caractérise ici encore le jazz est qu'à condition de s'inscrire dans un intervalle de temps déterminé », le musicien peut improviser une phrase mélodique formée de « notes d'une durée tout à fait indépendante de l'unité de temps ».

Les trois pages si substantielles que M. Pesquinne consacre à la question résumée ci-dessus nous permettent de faire un pas de plus dans la notion du swing. Il est certain que le swing, qui distingue le jazz des autres musiques de danse à balancement uniquement rythmique, est dû en grande partie à l'indépendance rythmique de la partie mélodique vis-à-vis du rythme binaire « rigoureusement invariable » de la section rythmique.

Et M. Pesquinne en arrive finalement à cette juste remarque : « Le jazz ne se laisse pas enfermer sans *déformation* dans notre système de notation ». Mais nous ne le comprenons plus lorsque, d'autre part, il déclare : « ... que le jazz ne pourra acquérir de véritable intérêt esthétique au sens éternel que le jour où il abandonnera l'improvisation (1) pour recourir à des partitions intégralement composées et mises au point à l'avance. » Nous nous empressons d'ajouter que l'auteur propose un système de signes conventionnels basé sur le principe des ornements de la musique ancienne. Cependant nous sommes persuadés qu'il est impossible de fixer sur le papier toutes les subtilités qui font le charme d'une improvisation hot, ou du moins devrait-on recourir à une notation si complexe qu'elle serait pratiquement illisible.

N'oublions pas que dans le hot « tout est liberté » : pas de « code rigide du jazz... ». Il échappe à toute systématisation, n'étant plus entièrement sous la domination de l'intelligence. Le hot est surtout d'un ordre *intuitif*.

P.-E. BEHA.

(1) Pour la question de l'abandon de l'improvisation dans le jazz, nous nous contenterons de renvoyer M. Pesquinne aux admirables pages consacrées à cette question par Hugues Panassié dans son livre « Le Jazz Hot ».

(1) C'est nous qui soulignons, ainsi que les termes suivants.