



De l'improvisation dans le jazz

L'improvisation en musique n'est nullement une nouveauté ; bien au contraire, il est évident qu'elle a précédé la lecture des notations convenues et, par suite, la composition. Mais pour nous, l'improvisation pratiquée par un groupe de musiciens est en somme nouvelle : en effet, de nos jours, elle est réservée soit aux organistes, soit à quelques rares compositeurs qui sont en même temps des virtuoses d'un instrument et peuvent alors improviser les cadences des concertos. Encore cette coutume n'est-elle plus guère répandue et c'est surtout par oui-dire que nous la connaissons. Tout cela est de l'art individuel. Cependant, la musique occidentale a connu l'improvisation collective : pendant tout le moyen âge elle avait cours et les œuvres écrites antérieures au ^{xv}^e siècle que nous possédons sont difficiles à interpréter pour nous si nous n'admettons pas pour beaucoup de passages l'hypothèse de l'improvisation laissée à la fantaisie des exécutants. Encore faut-il bien penser que le propre de la musique improvisée étant l'absence de traces écrites, nous ne pouvons évaluer exactement dans quelle mesure les chanteurs étaient tenus de suivre des textes ou laissés libres de suivre leur inspiration. Nous connaissons mal les règles qui conduisaient cette inspiration. Plus tard, dans la grande époque classique allemande, au ^{xviii}^e siècle, la popularité de la musique chorale d'église poussa les maîtres-chanteurs à l'élaboration d'un ensemble de règles permettant d'improviser en commun sur un thème donné, afin de suppléer aux lacunes éventuelles de cantates écrites. Ces règles étaient bien connues des musiciens d'alors et pratiquées aussi bien en dehors de la religion. Mais on peut bien dire que depuis lors, seuls les solistes improvisent, de plus en plus rarement d'ailleurs, et le style spontané du jazz est pour nous une nouveauté.

Le jazz est parti de l'expression : il ne s'est jamais embarrassé de la


~~~~~

règle ; il n'en a pas connu du tout, se fiant sans cesse à son instinct musical. Il n'existe pas de code rédigé du jazz ; ici, tout est liberté, aucune des nombreuses lois du contrepoint classique n'a été formulée et, si elles sont en général appliquées, c'est tout à fait parce qu'elles s'imposent d'elles-mêmes à l'oreille exercée. Bien entendu, il ne s'agit que des lois les plus simples. On n'est jamais passé par les divers intermédiaires : note contre note, deux pour une, etc... qui marquèrent les progrès successifs des anciens le contrepoint de jazz a immédiatement adopté une forme totalement libre, ne s'imposent guère que d'employer aux cadences des accords sinon toujours consonnants, du moins bien connus et familiers. Mais dans le cours du morceau, du choris, on peut entendre toutes les dissonances, toutes les duretés en tant que notes de passage ou ornements : s'il s'en produit relativement très peu en fait, c'est que la sûreté d'oreille harmonique des nègres et des musiciens qui improvisent dans le jazz est hautement éduquée. D'une manière générale, si l'on peut faire un reproche à l'harmonie du jazz, c'est d'être trop plate. Il faut encore imputer cela à l'improvisation, qui ne peut consacrer une attention suffisante à l'harmonie. Donc, ici une première grande différence : dans le contrepoint classique, la liberté atteinte après des efforts séculaires d'assimilation et de lutte pour acquérir la possession des règles ; dans le jazz, une liberté prise gratuitement et du premier coup. D'où, dans le premier une ordonnance et une clarté architecturales, dans le second un désordre complet. Néanmoins, les deux sont du contrepoint et par conséquent sont apparentés. En particulier la conception horizontale leur donne cette indépendance magnifique des parties qui peut seule procurer à l'auditeur la sensation du mouvement réel, cette impression qu'on appelle aujourd'hui « dynamique » et qui révèle mieux que toute analyse la nature contrapuntique du jazz.

Non seulement les musiciens primitifs s'astreignaient à suivre des règles abstraites, mais ils employaient presque constamment une même forme de développement, basée sur le principe de l'imitation et sur ses dérivés innombrables. D'où une belle unité, mais aussi un écueil que seul le génie permettait d'éviter, à savoir la monotonie et l'abus du « procédé ». Rien de tel dans le jazz : pas de procédé de développement, nulle unité et nulle cause de monotonie (sinon l'absence d'invention, à laquelle le procédé d'imitation permettait dans une certaine mesure de remédier). C'est là une grande différence dans la forme, à tel point que pour beaucoup de gens le contrepoint réside essentiellement dans l'emploi



de l'imitation par conséquent, le jazz n'est pas du contrepoint.

Pour en revenir à l'improvisation, celle-ci nous apparaît dans le jazz sous deux formes. Elles sont les conséquences des deux formes de la musique nègre populaire : chœurs des plantations d'une part, blues individuel d'autre part. Les deux consistent à jouer un arrangement dont le thème est connu sans qu'il y ait de partition lue ou apprise par cœur. Il est indéniable que les bons orchestres hot réussissent cet exercice constamment avec beaucoup de variété et de justesse et un ensemble admirable. Suivant le cas, l'élément est repris par tout l'orchestre ensemble, ou bien par un soliste soutenu par un accompagnement : ce sont les deux aspects de la musique de jazz, aspect orchestral et aspect concertant.

Le premier est de loin le plus intéressant et c'est certainement dans ces chœurs d'ensemble, repris avec une frénésie intérieure par tout l'orchestre après un brillant break individuel que nous trouvons les plus beaux joyaux musicaux du jazz. Chacun des instruments conserve une entière liberté; le thème étant connu de chacun, et la couleur harmonique de chaque détail étant dictée par cet instinct qui s'appuie sur une longue tradition, le musicien dessine autour de la ligne mélodique qui chante dans son esprit une autre ligne qui s'accôle au thème, s'enroule autour de lui, passe au-dessus, au-dessous; chante pendant qu'il se tait ou lui tient compagnie, se hâte ou se multiplie, accumulant deux, trois, quatre notes pour une du thème, trois pour deux, quatre pour trois ou au contraire souffle et le laisse filer, le soutenant seulement d'un son unique. Il se peut qu'aucun instrument ne joue le thème lui-même, mais à chaque instant, il se dégage comme une émanation de cet ensemble si divers par ses formes et si uni par l'inspiration commune. Il joue le rôle d'une branche enlacée par un faisceau de lianes, parfois caché par elles, mais aussi soutenu et renforcé.

On voit bien que pour permettre ce procédé d'exécution, une convention harmonique précise est indispensable. Cette convention est tacite, mais elle existe en effet; c'est tout simplement la tradition harmonique de la musique noire. Grâce à elles, chaque musicien peut improviser à son aise dans les limites qu'elle lui assigne, il ne craint pas d'introduire de notes étrangères aux accords formés à chaque instant par les autres voix.

Les instrumentistes du jazz sont arrivés dans ce domaine à une véritable maîtrise, qui ne peut manquer de surprendre. Il n'y en a certes pas énormément qui possèdent une véritable classe; cependant, il y en a trop pour que l'on puisse croire à un génie exceptionnel. En fait, pour acquérir parfaitement le style du jazz, il suffit de trois points.



1° Il faut d'abord être doué. Cela est vrai d'ailleurs pour tout musicien et il n'y a rien ici de particulier.

2° Il faut posséder de façon tout à fait approfondie la technique de son instrument et ce point est particulièrement important. Il ne s'agit pas ici de lire une partition, mais bien de donner une forme musicale à son imagination, il est donc évident que toute difficulté technique doit être écartée une fois pour toutes.

3° Enfin, il faut avoir une longue accoutumance contrapuntique qui donne ce tour d'esprit musical particulier que l'on appelait l'oreille contrapuntique, c'est-à-dire l'aptitude à suivre les méandres de chaque voix sans perdre le sens de l'ensemble.

Evidemment, ce ne sont pas choses faciles; aussi, les orchestres qui ont un style vraiment beau et original sont-ils très rares. Les instrumentistes qui ont la formation usuelle des musiciens d'orchestres symphoniques ne réussissent que rarement dans le jazz, et c'est très compréhensible. Mais en somme il n'y a rien là de surprenant et, si le jazz nous a d'abord étonnés, c'est surtout parce que les qualités qu'il requiert : invention mélodique et rythmique, spontanéité, ne sont pas très cultivées par le public des mélomanes européens et même par les musiciens, chez qui l'enseignement tend plutôt à mettre en valeur le sens de la composition, l'oreille harmonique, la science de l'orchestration.

La seconde forme, concertante, moins intéressante pour le musicien, 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. Elle consiste à opposer par une série de récitatifs le soliste au reste de l'orchestre jouant le rôle de soutien et d'accompagnement. Le soliste à la différence du concerto classique, change à chaque chœur. Cette forme est directement dérivée du blues : aussi est-elle au plus haut point lyrique et expressionniste. Le soliste qui improvise son chœur, son récitatif, exécute le thème en l'altérant suivant son inspiration et en s'efforçant avant tout d'être très expressif : pathétique, gai, douloureux, sensuel, suivant le ton du morceau. Malheureusement, pour atteindre ce but, il y a 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. Mais non seulement il n'est pas musical, il est



encore souvent déplaisant et disgracieux, pour ne pas dire choquant, pour des Européens. Les noirs vivent leur vie affective et passionnelle au grand jour et les expressions de leurs émotions ou de leurs sensations les plus intimes en même temps que les plus violentes se montrent constamment à nu ; on peut même dire qu'elles sont agressives. Douleur, joie, désir, tout cela peut être traduit en musique par des combinaisons, des éléments sonores proprement dits : mélodie, harmonie, rythme surtout sans doute, mais aussi par un cri, un timbre de voix, un hurlement qui sont peut-être les expressions de ces sentiments dans la vie (et encore, il y a heureusement, encore aujourd'hui, des gens pour qui la pudeur morale et intellectuelle est la première marque d'un homme civilisé) mais, en tous cas, il est certain qu'en musique, on est en droit d'attendre une transposition un peu plus voilée. Le jazz applique à la musique les théories de William James et s'efforce de produire les émotions en reproduisant leurs effets physiques. Résultat : un chant funèbre comme *Black et Tan*, d'Ellington produit sur l'auditeur non prévenu un effet comique irrésistible et cependant, il est certain que ceux qui le jouent sont eux-mêmes sincèrement émus, comme on le sent très bien lorsque l'habitude a peu à peu délivré du ridicule. Naturellement, certains instrumentistes n'ont pas recours à ce procédé et s'efforcent d'émouvoir l'auditeur par des moyens plus proprement artistiques. Mais dans l'ensemble, les grands chorus individuels sont le domaine de l'expressionnisme le plus forcené, aucun sentiment de pudeur ou de goût ne retenant ici le jazz. A ce propos il est curieux de considérer le cas de Louis Armstrong, qui est un grand trompettiste, le plus remarquable sans doute que l'on puisse entendre dans tout le jazz. La trompette est avec le trombone l'instrument qui permet le plus facilement tous les effets imitatifs dont il est ici question, à cause de la variété des chapeaux et des bouchons que l'on peut employer pour en différencier le timbre. Armstrong est essentiellement un soliste, car quoiqu'il enregistre des disques avec un orchestre, c'est lui seul qui en fait le principal intérêt ; d'ailleurs, le plus souvent, ses musiciens n'ont pas la possibilité de mettre leur talent en valeur, car lui-même accapare toute l'attention. En dehors de son talent de trompettiste, il possède une voix dont il abuse épouvantablement. En fait, ses chorus chantés représentent le summum de l'expressionnisme du plus mauvais aloi : il n'hésite pas en effet à recourir à des effets purement animaux pour produire sur les auditeurs l'impression qu'il ressent, se laissant aller à des explosions parfois répugnantes. Il nous démontre ainsi très clairement qu'il n'a,



comme nous disons, aucun goût. Mais écoutez-le à la trompette, c'est un autre homme. Jamais aucun effet de bouché, aucun timbre recherché : un chant splendidement pur et sobre, une improvisation constamment riche et inventive, restant cependant dans les limites d'une harmonie sévère, presque trop rigide. Les chorus et les breaks d'Armstrong sont tout à fait harmoniques en ce sens que, conformément aux règles anciennes il ne s'appuie jamais que sur les notes de l'accord que commande à chaque instant le thème. Je n'hésite pas à écrire qu'à la trompette Armstrong atteint souvent une émotion véritablement noble. C'est incompréhensible pour qui connaît son chant et ses prouesses vocales.

Par son exemple, on voit bien à la fois la beauté et les défauts du lyrisme individuel des nègres. La forme concertante de l'improvisation laisse évidemment une liberté plus grande que la forme collective ou symphonique. C'est pourquoi on y voit tous les excès.

Le plus souvent, dans un même arrangement les deux formes sont mêlées : il y a des chorus d'ensemble ainsi que des récitatifs individuels et il en est de même pour les breaks. Les uns succèdent aux autres et c'est en les faisant alterner agréablement que l'arrangeur montre son goût. Souvent ces reprises collectives par tout l'orchestre après un brillant break individuel sont très bien venues. Chacun des hommes ayant un peu soufflé pendant quelques mesures remplies par un camarade dont il a doucement accompagné le chant, après la détente brusque et puissante de l'éclat par lequel ce chant s'est terminé, de toutes ses forces musicales réunies se plonge dans l'ivresse que lui donne cette expression par son jeu d'un instant de son être. Aussi ces reprises frémissent-elles d'une vie intense et vraiment organique, dont le battement inlassable du 4/4 semble la pulsation. Tous ces chorus, soli et tutti, sont couronnés par un break : il est en quelque sorte la cadence du jazz. Mais on lui assigne une durée déterminée et il doit s'inscrire exactement dans le vide dont il tire son nom, sans quoi nous assisterions sans aucun doute aux abus des solistes « classiques ». (Déjà quelques virtuoses du jazz se permettent quelques libertés envers la mesure, contre-sens énorme). Le break est une explosion, il doit produire l'effet d'une délivrance, d'une rupture, d'un paroxysme. Parfois, pour accentuer cet effet, le battement du temps s'arrête et c'est dans le silence qu'éclatent les notes violentes, comme une gerbe d'artifice dans la nuit.

Il semblerait que, plus spécialement encore que le reste, le break dût être toujours improvisé. Il l'était en effet à l'origine, mais depuis, presque



tous les musiciens travaillent au contraire leurs breaks beaucoup plus que le chorus et c'est très explicable car toute imprécision ou défaut de mise au point serait ici impardonnable. Chaque instrumentiste possède un véritable répertoire de breaks et de passages divers, qu'il peut utiliser en les accommodant à chaque occasion particulière. Mais tous sont loin de pouvoir se créer un style personnel et ils se contentent d'assimiler le mieux qu'ils peuvent le style de quelque virtuose célèbre. Il existe même des recueils de breaks pour certains instruments, en particulier pour le piano ; ceux-là sont surtout destinés aux solistes. Et, au fond, c'est à cela que se résoud dans l'immense majorité des cas l'improvisation du jazz. Il ne faut pas s'imaginer qu'un orchestre entier jouant ensemble donne immédiatement le jour à autant de pensées musicales originales différentes qu'il comporte de musiciens, mais chacun d'eux, soit avec les autres, soit à son tour en soliste, joue, sans aucune partition évidemment, mais pour une grande part par cœur des phrases qu'il tire de sa mémoire. Il est bien certain que, pour beaucoup de musiciens ce procédé est peut-être inconscient et il leur semble à eux-mêmes que ce qu'ils jouent a été créé sur place, improvisé ; mais, comme toute improvisation, celle-ci est basée sur la mémoire et sur le métier autant et même plus que sur l'invention. Tout ce qu'on peut demander est que le répertoire dont le musicien tire ses réminiscences soit original et qu'il se compose de traits trouvés par lui-même et accumulés successivement dans son esprit. Pour en arriver là, il faut bien que parfois il crée vraiment sur place, mais on peut être bien certain que ce n'est qu'à la quatrième ou cinquième fois que le passage prendra sa forme la plus expressive et la plus parfaite : aucune forme ne se crée d'un seul coup et c'est par corrections successives que l'artiste arrive à la perfection, soit qu'il les fasse sur des calques comme l'architecte, soit en s'exerçant sur son instrument comme le musicien. C'est certainement dans les arts improvisés que la tradition et la routine tiennent la plus grande place : cela est aussi vrai du jazz que de la Comedia dell'Arte. Dans le jazz nous avons un arrangement qui ne fait le plus souvent qu'indiquer l'ordre dans lequel les instruments doivent intervenir, une espèce de scénario, chaque musicien remplissant son rôle avec le plus de talent personnel et d'originalité qu'il le peut certes, mais utilisant surtout des formes qu'il a déjà maintes fois exploitées et éprouvées : même pour l'arrangeur la routine intervient car il sait qu'après tel instrument il peut faire jouer une reprise collective, puis terminer celle-ci par un break de tel ou tel genre. Evidemment, tous



ces détails sont laissés dans une certaine mesure à la fantaisie individuelle des instrumentistes, mais ceux-ci sont ici encore guidés au moins autant par l'habitude que par l'inspiration. De même dans la comédie italienne, chaque acteur avait un répertoire, sinon de monologues toujours tout préparés, au moins de sujets de tirades et de plaisanteries déjà fort développés et qu'il savait utiliser sans hésitation, comme s'il improvisait : la tradition lui indiquait dans quelles circonstances, il devait avoir recours à telle « astuce » à telle acrobatie, et, à l'exception de quelques hommes d'un talent supérieur, la plupart des acteurs dell-Arte ne pouvaient guère donner libre cours à leur véritable fantaisie personnelle. Cependant il est certain que les représentations d'une troupe de ce genre devaient donner au spectateur une singulière impression de vie et de souplesse, due uniquement à la liberté dans les détails sans importance et secondaires. C'est que, si la fantaisie de l'ensemble était plus restreinte, l'initiative laissée aux exécutants était néanmoins plus grande que dans une pièce écrite de bout en bout. C'est exactement ce qui se passe dans le jazz : les musiciens instrumentistes ont ici plus d'initiative que dans un orchestre symphonique, mais dans l'œuvre envisagée dans son ensemble la routine triomphe au dépens de l'originalité véritable. C'est pourquoi pour le profane tous les airs de jazz paraissent se ressembler car le profane est obligé d'envisager l'ensemble ; au contraire, pour qui connaît déjà le jazz, et par conséquent est à même d'en apprécier les détails et l'exécution, il semble qu'il y ait un renouvellement incessant, une perpétuelle renaissance.

On est bien obligé de déduire de ces considérations que le jazz ne pourra acquérir de véritable intérêt esthétique au sens éternel que le jour où il abandonnera l'improvisation pour recourir à des partitions intégralement composées et mises au point à l'avance. Jusque là, il aura sans doute beaucoup de charme et ne manquera pas de continuer à séduire un grand nombre de mélomanes. De plus, en tant que musique de danse, l'improvisation ne lui nuit aucunement. Il n'est donc pas certain qu'il évoluera lui-même ; il est possible que sa véritable évolution se fasse sous d'autres formes musicales qui auront simplement subi fortement son influence. Cependant, la tendance actuelle est très nettement vers une diminution de l'improvisation. On la sent par beaucoup de caractères de détail qui sont significatifs ; l'harmonie s'enrichit et se permet des dérogations à la tradition nègre, les effectifs des orchestres augmentent (sans tomber encore dans l'excès de Whiteman) et surtout les instruments sont doublés et triplés, voire quadruplés, ce qui exclut toute improvisation véritable.



Les breaks sont souvent exécutés par plusieurs instruments à la fois, ce qui exige une partition étant donnée la précision nécessaire au break. La forme des éléments juxtaposés est peu à peu abandonnée pour une composition plus organique. Enfin, certains morceaux se développent en longueur et franchissent enfin la limite du disque de 25 cm. A vrai dire, Whiteman avait déjà pris l'initiative d'un certain nombre de ces changements, mais isolément et sans adopter en même temps ceux qu'ils auraient dû logiquement entraîner avec eux. On peut espérer que cette fois, nous ne courons pas à une nouvelle faillite. Mais il semble que, si Ellington est « évolutionniste » et adopte les partitions, il y a déjà contre lui un certain nombre de protestations dans d'autres groupements, comme ceux de Calloway ou de Henderson, ce dernier un des plus anciens orchestres nègres, qui s'en tiennent toujours à l'improvisation et à la tradition.

On a vu que l'organisation de la Comedia dell'Arte était fort semblable à celle du jazz par son mélange de routine et de fantaisie. Mais on peut trouver dans la musique même des formes qui sont très apparentées au jazz pour la conception : ainsi, les chants populaires russes et la musique instrumentale des Tziganes et des Magyars. Ici encore, l'improvisation règne : rien ne saurait mieux montrer la limitation qu'elle impose et l'impossibilité qu'il y a pour tout art qui ne donne pas à la forme une valeur permanente de s'élever jamais au-dessus du temporel. Il est tout naturel de rapprocher le quatuor Kedroff des Revellers, ou encore les Cosaques du Don des Fisk Jubilee Singers. Pour ce qui est des Hongrois, je me permets de citer M. Vuillermoz, faisant l'éloge d'un grand violoniste de cette race : « ce qui lui appartient en propre et ce qui lui fait dépasser le métier d'un Kreisler ou d'un Heifetz, c'est cette façon de jouer du violon comme on respire. L'instrument semble vraiment faire partie de son organisme : les cordes tendues sont un prolongement naturel de son système nerveux. Cet homme pourrait être sourd, aveugle et muet : son violon lui permettrait de remplacer d'un seul coup tous les sens qu'il aurait perdus. » Plus loin : « pas de pupitre, bien entendu et pas une ligne de musique imprimée ou manuscrite : tout est spontanéité et instinct, tout est infaillible intuition. » Toutes ces considérations seraient absolument exactes pour des orchestres nègres, à l'instrument près. Toutefois il me semble bien qu'à l'intuition, M. Vuillermoz oublie d'ajouter la tradition et la routine qui jouent un rôle si considérable. Essayez de faire improviser ensemble des Magyars et des Nègres : ils ne sauraient se comprendre, leurs langages musicaux sont différents.



D'où vient la sonorité particulière du jazz ; comment expliquer qu'en passant de l'audition d'une symphonie classique ou d'un quintette pour instruments à vent, par exemple à celle d'un blues exécuté pourtant avec des instruments presque identiques, on ait l'impression de passer d'un monde dans un autre tout à fait nouveau, et cela non tant pour le rythme ou pour la nature des thèmes que pour la matière sonore proprement dite, la tonalité?

Je crois qu'on peut en voir la raison dans le fait suivant : le jazz ne joue pas juste. Pour lui, l'essence de la musique n'est pas comme pour nous la limpidité de l'harmonie et du contrepoint, la logique et la clarté parfaites. Il n'observe pas les intervalles avec précision. Pour notre musique, si deux notes séparées par un demi-ton vibrent l'une N fois par seconde et l'autre N', les notes dont la fréquence est comprise entre N et N' n'existent pas ; on ne les émet jamais sur aucun instrument dans le cours d'une exécution et aucune partition ne les écrit : notre système de notation n'est pas apte à écrire autre chose que des tons et des demi-tons. Notre échelle de sons est strictement discontinue. Il n'en est pas de même de celle des nègres. La leur n'est discontinue qu'en théorie : ils ne s'appuient que sur les notes de notre gamme et ils ne repèrent par écrit (quand ils écrivent) que celles-là. Mais avant que le son de leur voix ou de leur instrument ne se fixe sur la note visée, il glisse, hésite, explore un domaine sonore continu avoisinant cette note. Pour franchir un intervalle, il procède legato, non seulement dans le temps mais encore dans l'échelle sonore, liant leurs deux fréquences par une continuité de fréquences intermédiaires, dépassant celle qu'il vise et y revenant au gré de sa fantaisie. Cette liberté est indubitablement liée à l'usage séculaire de l'improvisation et à l'absence de toute notation théorique qui, par nature, doit être discontinue pour être déchiffrée. En effet, du moment qu'on s'adresse à l'esprit il faut un élément de comparaison, c'est-à-dire une unité et il paraît impossible de lire en transposant en sons une notation continue. (A vrai dire, une unité égale à I coma ou un demi coma serait, semble-t-il, suffisante pour assurer la continuité pratique de notre domaine musical : mais sa petitesse ne rendrait-elle pas le déchiffrement exagérément difficile? D'ailleurs, un tel système de notation ne répondrait pas non plus d'une manière élégante aux exigences du jazz : il me semble qu'un ensemble de signes conventionnels comme celui qu'on emploie principalement pour les ornements de la musique de clavecin, ensemble qu'on pourrait parfaitement enrichir si le besoin s'en faisait sentir, serait, au contraire tout à fait adéquat,



mais à la différence des trilles, gruppetti et des autres grâces du clavecin, qui ne peuvent employer que les notes fixes de cet instrument, celles du jazz peuvent librement glisser dans un domaine continu. S'il est difficile de lire un système continu il est par contre, tout à fait aisé de reproduire une note ou un groupe de notes qu'on vient d'entendre avec une précision supérieure au coma, même si ces notes interpolent nettement entre les degrés d'un ensemble discontinu quelconque. D'où la souplesse et la continuité de la musique nègre primitive, et par suite du jazz, qui sont transmis avant tout par l'oreille, et n'emploient donc pas de système nécessitant la mise en branle plus ou moins subconsciente du sens visuel, du raisonnement et de la mémoire.

Cette habitude de la variation continue n'a pas cours seulement pour la fréquence des sons. On la voit encore régner dans le rythme d'une part et dans le timbre des notes. Le rythme en effet se compose de deux éléments, l'un, le battement de la mesure rigoureusement invariable ; l'autre, le contrepoint rythmique essentiellement libre et toujours divers. Or, ce qui caractérise ici encore le jazz est qu'à condition de s'inscrire dans un intervalle de temps déterminé et de s'appuyer par moments avec précision sur un temps de la mesure, la phrase de contrepoint rythmique peut employer des notes d'une durée tout à fait indépendante de l'unité de temps : en termes de sciences, incommensurable avec elle. En tous cas, elle n'est nullement tenue comme dans notre musique à nous de pouvoir être notée au moyen de fractions plus ou moins simples de l'unité : en fait cette notation est, pour le jazz comme celle de la hauteur des notes, beaucoup trop rigide. S'il y a plusieurs contrepoints, ils sont tous également capricieux : on a souvent dit que le jazz était caractérisé par l'emploi de « polyrythmes », c'est-à-dire par la superposition simultanée de plusieurs rythmes ; le jazz emploie en effet ce procédé mais on en retrouve de nombreux exemples dans toute la musique européenne classique et moderne. Le véritable caractère propre du jazz est ici encore son indépendance vis-à-vis de l'unité ; si l'on veut, la continuité de son domaine rythmique, par opposition à la discontinuité fondamentale de notre musique, dont elle ne se départit que rarement, par exemple pour des passages en récitatif.

Nous trouvons un trait analogue dans le timbre des instruments. Le trompettiste, par exemple, qui joue un chorus hot et s'appuie longuement sur une note en fait volontiers varier le timbre pendant le temps même qu'il l'émet au moyen des efforts réunis de sa main de ses lèvres



ou d'un chapeau spécial qu'il emploie pour obstruer plus ou moins l'extrémité libre de son instrument.

Ainsi, le compositeur européen a affaire à un nombre fini de timbres et de notes, dont chacun est parfaitement déterminé et connu de lui, et dont l'ensemble forme un domaine discontinu. Les connaissant parfaitement, il peut les évoquer à volonté : il arrive aussi à entendre simultanément en imagination plusieurs d'entre eux, ou tout au moins à se représenter ce que donnera leur réunion. De plus, il représente chacun d'eux par un signe conventionnel sans aucune équivoque : chacun des signes est à tel point lié au son dans son esprit, qu'il a autant de plaisir musical à lire une partition qu'à l'entendre exécuter et qu'il peut en quelque sorte (à la vitesse près) improviser aussi bien sur le papier que sur un instrument.

Le domaine du jazz est au contraire continu : on peut bien voir sur la musique écrite que telle mélodie conduit la voix de l'*ut* au *fa* (par exemple) mais ce qu'il y aura entre les deux n'est pas accessible à la notation et par suite est impossible à prévoir, sinon par l'expérience du style de celui qui chante. Bien mieux, une note donnée jouée sur un instrument donné n'est pas ici quelque chose de rigoureusement délimité et connu, le timbre en est encore vivant et variable : la notation actuelle, mal adaptée au jazz, laisse encore à l'interprète une certaine licence qui est bien plus qu'une simple latitude d'interprétation. C'est pourquoi la lecture d'une partition de jazz ne signifie pas grand'chose. Ajoutons encore l'absence de précision du rythme, son caractère fuyant et ondoyant, et l'on verra bien pourquoi le jazz ne se laisse pas enfermer sans déformation dans notre système de notation.

Pour qui passe de l'audition d'une œuvre classique à celle d'un morceau de jazz, l'effet est celui d'un changement de nature ; il sort des jardins Boboli pour entrer dans une forêt dont quelques chemins seuls indiquent l'ordonnance ou si l'on veut encore, passe d'un domaine discontinu dans un domaine continu. Ce point est très bien mis en lumière par l'observation suivante, que chacun peut faire : la différence est beaucoup atténuée sur les instruments à notes fixes et particulièrement sur le piano. Aussi, le jazz au piano n'est-il qu'une épure simplifiée et schématique du jazz orchestral (au rythme près, car le piano n'impose nulle limitation dans ce domaine).

(à suivre)

BLAISE PESQUINNE