s and

Irving
shing-

York,

ndres-

Biblio-
xford-

, New

Patrick Villanueva

LE JAZZ

Le recours aux codes appartenant à la musique classique occidentale (la notation rythmique et mélodique ou les principes de musique tonale) nous permet de bien percevoir certaines particularités du jazz. Les méthodes concernant l'harmonie dans l'improvisation ou les recueils de thèmes et de transcriptions sont, de ce fait, très nombreuses. Mais la réalisation semble manquer de précision au néophyte, par rapport aux principes établis dans ces ouvrages. Ceci provoque au pire le rejet, au mieux l'admiration pour une inspiration d'essence mystérieuse. Il y a bien une "magie" de la création artistique dans le jazz, mais il existe aussi des éléments constants non décrits par les critères analytiques classiques, et dont il faut parfois chercher une explication en dehors des standards. C'est le cas du blues, musique d'essence modale, qui donne au jazz la sensation de liberté qu'il dégage. C'est aussi le cas du swing, expression rythmique indissociable de cette musique. La pratique met en évidence l'utilisation de principes stricts transmis de façon orale plutôt que visuelle.

Nous avons choisi pour chaque section un enregistrement de référence qui met en avant un aspect particulier. Nous invitons le lecteur à s'y référer pour suivre les différents points développés dans le texte. Mais le disque est une image figée du temps et l'on parle parfois d'œuvre à propos d'une exécution immortalisée par cette technique. On n'oubliera pas cependant que la création jazzistique est pour le musicien un flux musical continu dont l'enregistrement ne constitue qu'un instantané.

Jelly Roll Morton, *The Chant* (1926)
["His Best Recordings 1926-1939"]

Le swing est la notion la plus indissolublement liée au jazz. De nombreux musiciens utilisent ce terme comme un critère absolu d'authenticité.

Il est facile de l'associer, jusqu'aux années 1940, avec le fait de provoquer le mouvement, et donc la danse chez l'auditeur. Quand le jazz prend par la suite une direction plus abstraite, cette notion de mouvement persiste au niveau intellectuel. On décrit le jazz comme une musique ternaire, c'est-à-dire dont le débit est exprimé non pas en croches égales, mais en triolets de croches. Ceci est très simplificateur, car le fait de remplacer des croches par noire/croche de triolet n'apporte pas de swing particulier. Une analyse plus poussée montre que la valeur des croches jouées par les jazzmen n'obéit d'ailleurs pas systématiquement à cette règle, ainsi que le montre l'étude d'André Hodeir effectuée avec les ordinateurs de l'IRCAM (Hodeir, 1995). En pratique, l'apprenti jazzman sait que la difficulté majeure de cette musique est de donner à chaque note une signification suffisamment précise et souple à la fois, afin de créer une sensation de mouvement physique.

1. Les origines, de la syncope au swing

Pour tenter de comprendre la naissance du jazz, il est nécessaire de revenir à ses premiers temps à La Nouvelle-Orléans. Au XIXe siècle, la richesse artistique de cette ville, port de commerce ouvert sur le golfe du Mexique, réside dans le melting-pot musical qui y règne. La musique s'y écoute quotidiennement sous des formes multiples, du blues à l'opéra, en passant par le ragtime, les marches de Sousa ou les musiques de tambours caribéennes. Chaque groupe de population peut y développer sa culture propre, tout en étant en contact avec celle des quartiers voisins. On peut discerner trois directions principales qui, parmi les musiques populaires du tournant du XXe siècle, nous rapprochent du jazz : la musique d'influence afro-caribéenne, le ragtime et le blues.

1.1. *La musique d'influence afro-caribéenne*

[Cuba, "La Danse des dieux", Ocora C 559051]

Pour expliquer la perception du défilement du temps que les musiciens de jazz appellent *pulsation*, faisons une analogie avec des musiques plus directement inspirées des sources africaines. Les musiques afro-caribéennes sont le plus souvent fondées rythmiquement non sur une division régulière par unité de mesure, mais sur des cycles d'accentuations irrégulières dans un débit constant. De même que pour la musique africaine, il n'existe pas à proprement parler de division par temps. Ce sont le plus souvent des instruments aigus qui expriment ce que l'on

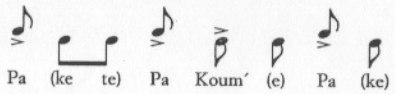
appelle dans les Caraïbes espagnoles les *claves*, mot qui signifie justement "clefs". Une des figures les plus courantes est celle de trois accents disposés comme suit :

Exemple 1

On trouve ce motif dans la biguine, dans le gwo'ka (Guadeloupe), le calypso (Trinidad) ou la bomba (Porto Rico) par exemple. Une clave plus complexe est à la base des musiques regroupées sous le terme de *salsa*.

De plus, une caractéristique essentielle des musiques populaires des Caraïbes est la superposition de cette clave avec la pulsation à deux temps (2/2) d'influence européenne. Cela influence le débit de croches en surajoutant une accentuation, dont une représentation vocale pourrait être :

Exemple 2

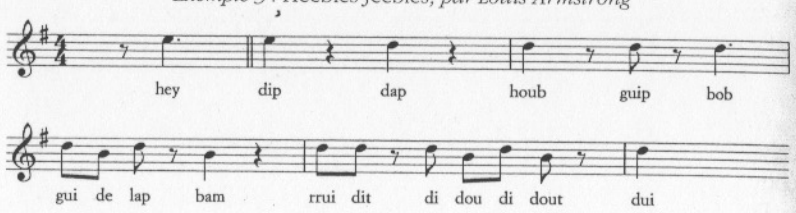


On observe qu'en plus des accents, ce genre de musique utilise des voyelles plus ou moins graves ou aiguës, ouvertes ou fermées selon l'endroit où est placé l'accent, sur le temps ou sur la clave. Cette vocalisation des rythmes est très fréquente dans les musiques afro-caribéennes ; la transmission orale permet à chacun d'y placer les accents obligés d'une façon individuelle, ce qui donne de la souplesse à l'interprétation des rythmes de base. Ceci se traduit d'ailleurs souvent par une forte régionalisation de la musique, notamment dans les îles.

La notion d'accentuation utilisée par les musiciens de jazz se rapproche de celle que nous venons de décrire succinctement. Il est certain que les musiciens ne comptent pas les temps en jouant mais se réfèrent inconsciemment à des motifs rythmiques superposés au tempo de base qui fournissent une ossature à leurs phrases mélodiques ; par exemple, sur l'accentuation fondamentale du jazz qui se situe sur les deuxième et quatrième temps *(after beats)* de la mesure à 4 temps, on superpose une figure similaire à la clave vue précédemment, motif très souvent utilisé à travers toute l'histoire du jazz. L'apprentissage du swing consiste alors en la mémorisation et la mise en place correctes

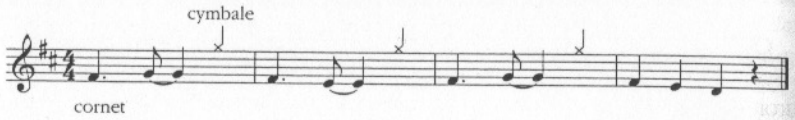
(transmission orale) de formules idiomatiques qui fonctionnent bien avec l'after beat, sorte de clave du jazz. La vocalisation rythmique est d'ailleurs très fréquente : elle est appelée *scat* et consiste à improviser en se servant d'onomatopées.

Exemple 3 : Heebies Jeebies, *par Louis Armstrong*



Un des premiers musiciens de La Nouvelle-Orléans à employer l'attitude rythmique issue des Caraïbes est Jelly Roll Morton. Il l'appelle *spanish tinge* (la "teinte hispanique") et compose un nombre conséquent de morceaux dans cette veine : *New Orleans Joys, Mamanita, Tía Juanita*, etc. [Jelly Roll Morton, "The Chronological, 1923-1924", Classics 584]. Il introduit également dans des compositions de type ragtime une accentuation comparable à celle des musiques caribéennes.

Exemple 4 : The Chant, *par Jelly Roll Morton*



On ne peut affirmer que ce type de rythmique est à la base de la création du jazz, ce qui est invérifiable. Toutefois, il est intéressant de reprendre la notion, exprimée par Jelly Roll Morton, de coloration latine de la musique jouée à l'époque. On trouve ce rebondissement rythmique dans presque toutes les musiques populaires typiques de La Nouvelle-Orléans, jusqu'à nos jours : musique de parade (carnaval de mardi gras), blues (Professor Longhair ["Crawfish Fiesta", ALCD 4718], Doctor John ["Goin' Back To New Orleans", Warner Bros. 7599-26940-2]), funk (The Meters et les Neville Brothers [The Meters, "The Very Best Of", Rhino R2 72642]). Les jazzmen natifs de La Nouvelle-Orléans (la famille Marsalis [Ellis Marsalis, "Twelve's It", Columbia CK 69123], Nicholas Payton ["Gumbo nouveau", Verve 531 199-2]), sont imprégnés, maintenant encore, des rythmiques dites *Second Line* diffusées principalement par les *brass bands* traditionnels (Riley et Vidacovitch, 1995).

Les éléments qui rapprocheraient le jazz des musiques des Caraïbes sont :

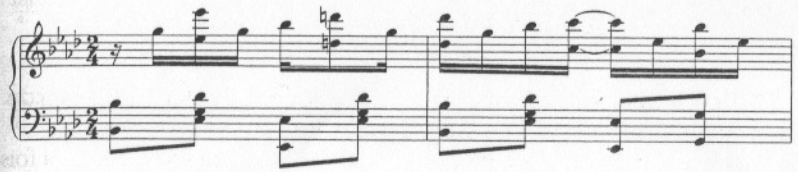
a) l'utilisation de cellules rythmiques idiomatiques qui fournissent un "squelette" rythmique au discours ;

b) la vocalisation des accents.

1.2. *Le ragtime*

On peut affirmer que la forme ragtime a servi de fondement à la naissance du jazz. Mais à la question de savoir si le style ragtime est du jazz, la réponse est plutôt non. Il y manque l'élément essentiel qu'est le swing. Mais, par ses structures, ses mélodies syncopées, son utilisation de l'harmonie dans l'élaboration mélodique, il sera le terrain favorable à l'éclosion du jazz : on pourrait parler de préhistoire du jazz. Il est la réinterprétation, au XIXe siècle, par les Noirs américains d'une musique de danse d'origine européenne, le quadrille. La structure consiste en une succession de sections appelées *strains* (généralement d'une durée de 16 mesures), encadrées par une introduction et un interlude (avant la section dite *trio*). Musique pour piano avant tout, la main gauche, par alternance de basses et de renversements d'accords, installe une pulsation régulière dans une mesure à 2 temps (2/4). La main droite expose les différents thèmes de façon syncopée, mais non accentuée.

Exemple 5 : Maple Leaf Rag, *par Scott Joplin*



On pourrait décrire la phrase de la main droite de trois points de vue étroitement imbriqués :

a) le décalage rythmique créé par l'accentuation naturelle des octaves, qui donne un découpage 2.3.3.3.3.2, en prenant la double croche pour unité ;

b) l'utilisation des notes complémentaires de l'arpège comme remplissage rythmique (*sol, si* bémol) ;

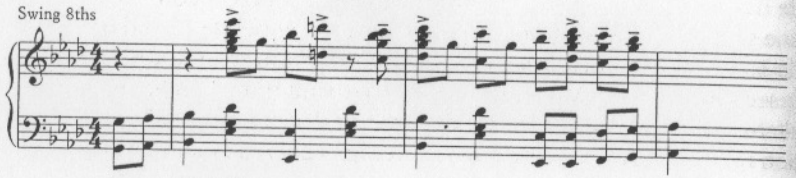
c) la ligne mélodique *mi* bémol-*ré-ré* bémol-*do-si* bémol qui, par le jeu syncopé, contrecarre le rythme et l'harmonie sous-jacents (tenue du *ré* naturel sur l'accord de dominante de *mi* bémol).

Le principe d'utilisation des arpèges à des fins "mélodico-rythmiques" est donc déjà établis dans le jeu de ragtime : en effet, ce traitement de

l'harmonie est le point de départ du jeu d'improvisation harmonique par les jazzmen, favorisant une suite de tensions et de détentes harmoniques et rythmiques.

Jelly Roll Morton fournit lui-même un témoignage éloquent de la différence entre ragtime et jazz lors des enregistrements effectués par l'ethnomusicologue Alan Lomax en 1938. Il joue une première fois *Maple Leaf Rag* à la manière de Scott Joplin (si ce n'est un peu trop rapidement, de l'avis des spécialistes), puis dans une version jazz, c'est-à-dire avec une plus grande variété d'accentuations, et un balancement plus prononcé : les croches sont jouées "ternaires" (noire/croche de triolet) dans une mesure à 4 temps (4/4).

Exemple 6 : Maple Leaf Rag, *par Jelly Roll Morton*
["Kansas City Stomp", Rounder CD 1091]



1.3. *Le blues*

Dipper Mouth Blues de King Oliver (1923)
[Louis Armstrong, "Volume 1, 1923, complete edition", MJCD 1]

Définir le blues est aussi délicat que donner une définition du jazz. Les principaux critères de cette musique afro-américaine sont :

a) une musique vocale dont les textes doivent exprimer à la fois le désespoir et un soulagement à exprimer cette peine ;

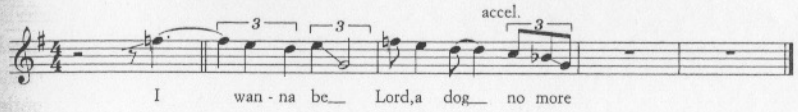
b) l'utilisation exclusive d'un mode qui correspond à une gamme majeure avec trois degrés mobiles (septième degré mineur/majeur, septième degré mineur/majeur, et parfois quinte juste/diminuée) ;

c) l'adjonction, primordiale, d'effets à des fins expressives (glissando, vibrato, bruit, ornementation) ;

d) une pulsation régulière le plus souvent ternaire.

On peut rapprocher ces caractéristiques de celles des musiques purement modales dans lesquelles l'ornementation mélodique et rythmique ont une place prépondérante : cette façon de chanter conserve un lien très fort avec l'expression vocale dans certains pays africains. C'est le texte qui guide le cheminement de la phrase musicale, souvent au détriment d'un marquage rythmique précis, mais toujours sous-jacent.

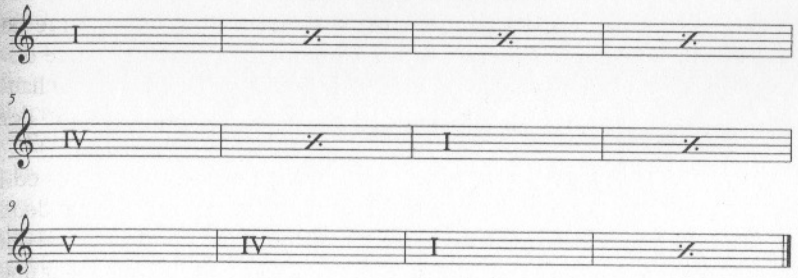
Exemple 7 : Doggin The Dog, *par Big Joe Turner*
[Willie "The Lion" Smith, "The Chronological, 1938-1940", Classics 692]



La notion de carrure est apparue très tardivement dans le blues. Il se pourrait que ce dernier ait été "mis en harmonie" au contact des musiciens noirs cultivés qu'étaient, au XIXe siècle, les musiciens jouant dans les églises et les temples. Grâce aux cantiques, ils connaissaient l'harmonie classique.

On constate d'ailleurs, à l'inverse, une imprégnation de chants religieux noirs par le blues (negro-spirituals, gospel). Et c'est au début du siècle que le blues comme forme de 12 mesures (trois séries de 4 mesures) semble s'être codifiée, notamment grâce au travail éditorial de W. C. Handy (il est le compositeur du fameux *St. Louis Blues*).

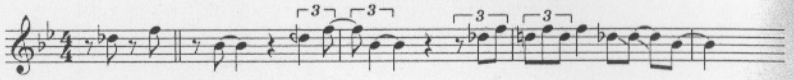
Exemple 8 : structure de blues



Handy a permis, tout comme Jelly Roll Morton, d'intégrer le blues dans des formes de type ragtime. Cela a eu pour conséquence d'ouvrir le ragtime à une façon de jouer plus *bluesy*, c'est-à-dire en adoptant un mode de jeu plus libre : liberté harmonique (jouer "mineur" sur des accords "majeurs"), liberté rythmique (ne pas tenir compte du débit sous-jacent), liberté sonore (imitation instrumentale de techniques vocales : glissando, vibrato, tremolo, growl).

Voici un exemple des plus célèbres et des plus anciens du jeu bluesy, par le premier très grand musicien de La Nouvelle-Orléans à avoir été enregistré : King Oliver. Ce solo est joué au cornet à piston, avec des effets de sourdines. En bouchant plus ou moins le pavillon de l'instrument, il donne à chaque note un son de type *wah* qui sera par la suite largement exploité par les instrumentistes cuivres.

Exemple 9 : Dipper Mouth Blues, *par King Oliver*



On constate dans cette phrase une sensation d'accélération puis de ralentissement qu'il est difficile de noter rythmiquement avec précision : le musicien se détache progressivement de la pulsation originale pour s'y raccrocher à la fin de la troisième mesure. C'est la simplicité du motif et la cohérence de son développement qui permet cette indépendance vis-à-vis de la pulsation régulière de l'orchestre. D'autre part, l'hésitation constante entre *ré* bémol et *ré* naturel révèle, par rapport à la tonalité de *si* bémol majeur, une façon de jouer plus modale qu'harmonique. Il n'y a dans ces phrases, bien évidemment, aucune part laissée au hasard, mais une recherche intuitive d'alternance tension/détente.

2. Le swing et son expansion

La période suivante (1925-1940) voit la diffusion de la musique de La Nouvelle-Orléans à Chicago puis à New York. A ce moment, le discours improvisé prend toute son ampleur. Et c'est, avant tout, un changement de répertoire qui modifie considérablement l'attitude des musiciens de jazz.

Les mélodies de Tin Pan Alley (New York), rue célèbre par ses éditeurs de musique, sont d'une forme tout à fait caractéristique : en deux parties, la première appelée *verse* est la présentation de la situation qui amène la partie dite *chorus*, refrain élaboré la plupart du temps sur une série de séquences de 8 mesures et dont les formes les plus courantes sont AABA ou ABAC. Cette forme de chanson correspond aux comédies musicales de Broadway qui sont des pièces de théâtre entrecoupées de "numéros musicaux", comme dans l'opérette. Ces numéros deviennent des chansons populaires, et tout orchestre digne de ce nom doit interpréter ces mélodies à succès. Les compositeurs se nomment George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern, Hoagy Carmichael, etc. Ils sont d'ailleurs assez souvent inspirés par une vision exotique du jazz : l'opéra *Porgy and Bess* de Gershwin en est l'illustration la plus luxueuse.

Les musiciens de jazz, dès le milieu des années 1920, abandonnent peu à peu la forme traditionnelle du ragtime. Leur matériel de base devient la partie *chorus* des chansons les plus en faveur à ce moment. La concision de ces mélodies, le plus souvent en 32 mesures, leur

permet, en la répétant plusieurs fois, de produire des variations de plus en plus poussées. Par extension, les solos sur cette structure sont appelés *chorus*. Le thème original devient un prétexte à l'interprétation du soliste. Le matériel harmonique de ces morceaux est souvent plus développé que celui des ragtimes, car les compositeurs de Broadway ont souvent intégré des techniques de composition tonale dérivées de la musique occidentale. Avec l'obligation de rester populaire, ils utilisent ces techniques au service de mélodies facilement mémorisables. Les musiciens de jazz peuvent ainsi aborder ces mélodies aisément, et découvrir des enchaînements harmoniques relativement complexes.

2.1. *Le soliste*

Weather Bird de Louis Armstrong (1928)
[Louis Armstrong, "Volume IV, Louis Armstrong and Earl Hines", CBS 466308 2]

La musique de Louis Armstrong reste dans l'histoire du jazz le plus bel exemple de liberté individuelle. Il est certain que si le monde entier le connaît, c'est parce qu'il a su s'adapter à un environnement commercial favorable et qu'il a su en tirer parti. Ceci a été d'ailleurs mieux admis aux Etats-Unis qu'en Europe, où la notion romantique d'artiste maudit a la vie dure. Non pas que Louis Armstrong n'ait pas eu à surmonter de grosses difficultés (enfance difficile, opération des lèvres en cours de carrière), mais il a été *"the right man at the right place"*.

En tant que premier grand soliste du jazz, ses enregistrements les plus marquants datent des années 1920. Il commence sa carrière discographique en 1923 aux côtés de son "père musical" King Oliver comme deuxième cornet. Il pratique alors une musique Nouvelle-Orléans très codifiée (formes dérivées du ragtime), mais d'une liberté absolue quant à la réalisation. L'improvisation collective quasi permanente oblige les musiciens à se placer en rapport constant avec les autres. C'est une musique dont le déroulement est difficile à suivre, du fait de l'interactivité des instrumentistes entre eux. Il n'y a pas de lutte pour une quelconque prise de pouvoir, ainsi qu'on a pu l'interpréter parfois ; les voix s'imposent naturellement. C'était, à La Nouvelle-Orléans, la façon qu'avaient les musiciens noirs des bas quartiers d'interpréter les musiques de ragtime et de marche. Ceci était d'ailleurs souvent mal vu des musiciens créoles comme Jelly Roll Morton. Ce dernier sut malgré tout incorporer cette énergie à un cadre beaucoup plus arrangé.

C'est très certainement lors de son intervention dans l'orchestre de Fletcher Henderson en 1924 qu'Armstrong a compris quel pouvait être son rôle. Cet orchestre avait ceci d'original que les arrangements orchestraux étaient destinés à mettre en valeur un soliste instrumentiste ou une

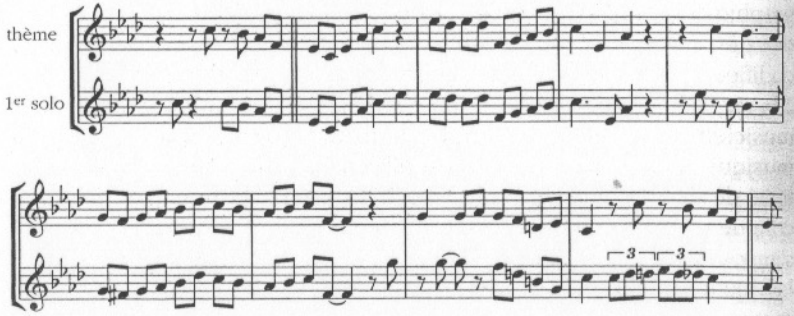
section instrumentale, de la même manière que pour un chanteur. En cela, on peut le considérer comme le premier big band de l'histoire du jazz. Un morceau de 1925, appelé *Sugar Foot Stomp* [Fletcher Henderson, "His Best Recordings, 1921-1941", Best Of Jazz 4019], est en fait une orchestration du *Dipper Mouth Blues* enregistré par King Oliver deux ans auparavant ; Armstrong y reprend note pour note l'improvisation de King Oliver au début de son propre solo. Et c'est certainement à cette occasion qu'il prend conscience de sa place de "super soliste".

Armstrong conforte cette position avec l'orchestre qu'il réunit, en 1925, le Hot Five, qui reprend les ingrédients stylistiques de la musique de La Nouvelle-Orléans, les simplifie, notamment au niveau des structures (davantage de chansons de Tin Pan Alley et de blues que de ragtimes). Il prend surtout le devant de la scène, autant comme trompettiste que comme chanteur. Il doit, pour tenir sa place, user d'une inventivité demeurée difficilement égalée depuis lors.

On peut discerner dans l'interprétation musicale de cette époque trois directions qui seront largement exploitées par la suite. En passant d'un procédé à l'autre, le but du musicien est de rendre son discours le plus équilibré possible.

a) La variation thématique : les morceaux interprétés sont souvent très diatoniques et dans une tonalité unique. Les variations mélodiques et rythmiques en sont facilitées, et Armstrong va favoriser ce type de variations.

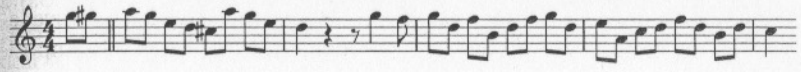
Exemple 10 : Weather Bird, *par Louis Armstrong*



b) Le "remplissage arpégique" : on a vu que le déroulement mélodique du ragtime est enrichi par le développement des arpèges. Les clarinettistes des fanfares connaissent bien cette fonction de remplissage harmonique qui leur revient dans l'interprétation des marches. Dans les premiers orchestres de jazz, les clarinettistes

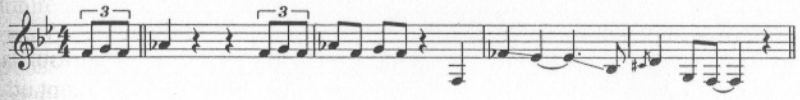
continuent à tenir ce rôle, mais de façon tout à fait improvisée, ce qui donne à ces instrumentistes une oreille harmonique très efficace, à défaut d'une science précise des fonctions harmoniques. On verra plus loin que les premiers saxophonistes, souvent anciens clarinettistes, tendent rapidement à exploiter les accords pour enrichir leurs interprétations.

Exemple 11 : Dipper Mouth Blues, *par Johnny Dodds*



c) Le jeu bluesy : celui-ci donne aux improvisateurs, nous l'avons vu, une liberté plus grande encore, grâce à l'aspect modal du blues. Par extension, les musiciens utilisent cette technique de jeu et l'appliquent aux morceaux non blues lorsque la tonalité est affirmée. L'exemple suivant est une démarcation de *I Got Rhythm* de George Gershwin, thème dont la progression harmonique principale est I-VIm-IIm-V7 en *si* bémol majeur. Lester Young utilise les effets du blues en *si* bémol (notes mobiles : *la* [7a], *fa* [5a] et *ré* [3a]), pour exprimer un surcroît d'énergie.

Exemple 12 : Lester Leaps in, *par Lester Young*
["His Best Recordings, 1936-1945", Best of Jazz 4042]



Dans le jazz des premiers temps (styles New Orleans, Dixieland ou Chicago), l'improvisation n'est pas un but en soi, mais une façon de donner un caractère particulier à l'interprétation d'une mélodie. Louis Armstrong est le premier musicien à mettre en avant le discours du soliste instrumentiste. On lui reprocha souvent le caractère figé de versions successives d'une même mélodie, mais, comme la plupart des musiciens de l'époque, il privilégie toujours la cohérence de son discours, préférant souvent utiliser des éléments préétablis, et leur donner une interprétation "swinguante". La véritable improvisation soliste s'établit dans les années 1930.

2.2. *L'arrangeur*

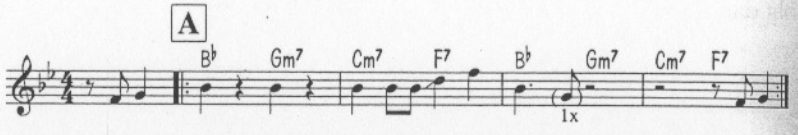
Le *Concerto for Cootie* de Duke Ellington (1940)
["The Indispensable Duke Ellington, volume 5/6, 1940",
Jazz Tribune, n° 33, ND 89750]

La simplicité des chansons de Tin Pan Alley a non seulement permis aux musiciens de jazz l'expérimentation de diverses techniques d'improvisation, mais aussi une réappropriation du matériau par "l'arrangement" : il s'agit de "jazzifier" des mélodies qui n'en ont pas nécessairement les caractéristiques au départ. Contrairement à la musique de La Nouvelle-Orléans où la musique composée est étroitement liée à son compositeur, l'arrangement d'un thème est surtout rattaché au son de l'orchestre qui l'interprète. L'instrumentation devient primordiale, car la plupart des arrangements sont transmis de façon orale par l'arrangeur, qu'il soit le chef d'orchestre ou non : par exemple, pour une section de trois saxophones, celui-ci dicte un contre-chant et une suite d'accords, et les musiciens eux-mêmes organisent les parties de chacun. L'arrangement standard consiste le plus souvent en :

a) une introduction ;
b) l'exposition de la mélodie (partie chorus quand il s'agit d'un chanson verse/chorus) ;
c) un interlude ;
d) quelques solos plus ou moins improvisés, et accompagnés par l'orchestre ;
e) la réexposition partielle de la mélodie ;
f) éventuellement une coda.

Cette pratique nécessite un temps de répétition, mais surtout la connaissance de conventions. Une de ces conventions couramment utilisée est la technique dite *riff*, qui consiste en une phrase de 2 ou 4 mesures répétée tout au long du morceau (ou tout du moins de la partie A d'une structure AABA, par exemple). Ce riff est souvent de type blues, car ainsi il pourra "passer au-dessus" des mouvements harmoniques, dans le cas d'un morceau à la tonalité affirmée : par exemple *I Got Rhythm*, une des chansons les plus prisées des musiciens de la période swing pour improviser.

Exemple 13 : riff de Lester Leaps in, *de Lester Young [voir l'exemple 12]*

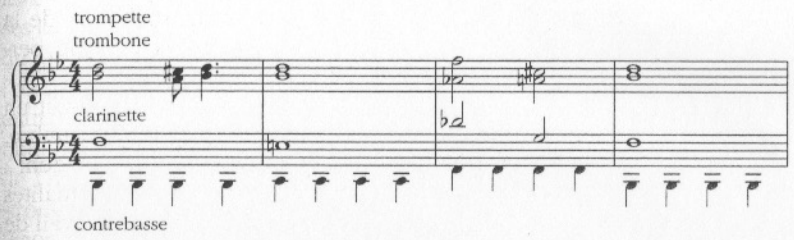


Le riff peut être prévu et combiné avec d'autres, comme thème, ou improvisé en accompagnement d'un soliste. L'orchestre représentatif de l'arrangement à base de riffs est celui de Count Basie ["Count Basie at Birdland", ES 12011], qui réussit des interprétations parmi les plus efficaces du blues par des jazzmen.

L'arrangeur et le compositeur sont généralement dissociés, mais le musicien qui a le mieux exploité l'occasion d'arranger ses propres compositions et d'en faire des succès est Duke Ellington. Son séjour prolongé (1927-1931) au Cotton Club de New York, l'un des cabarets les plus réputés à cette époque, lui permet de devenir le chef d'orchestre noir le plus en vue du moment, et ainsi de souder un noyau de musiciens qui le suivront de très nombreuses années, d'expérimenter ses propres compositions et de peaufiner ses techniques d'arrangement. Il a la bonne intuition de rechercher la stabilité du groupe, en ne prenant pas les musiciens les plus réputés (contrairement à Fletcher Henderson), mais ceux, moins connus, qui pouvaient apporter un complément sonore à l'ensemble. Il peut ainsi, soir après soir, travailler ce que lui-même appelle son instrument : l'orchestre. La notoriété qu'il obtient dès la fin des années 1920 (tournées mondiales) lui permet dans les années 1930 d'élaborer librement un discours de plus en plus sophistiqué.

Les compositions les plus connues de Duke Ellington sont calquées sur le modèle des chansons populaires de l'époque, tout en se hissant mélodiquement au niveau des meilleures (*Sophisticated Lady*, *Solitude* [Duke Ellington, "His Best Recordings, 1927-1941", Best of Jazz 4024]). Il triture les sonorités, grâce à l'influence du blues, et joue d'un côté un peu exotique (le fameux style *jungle*, à base d'effets vocaux par les cuivres). Il pousse à l'extrême des configurations instrumentales inédites : par exemple *Mood Indigo*, interprété par la trompette avec sourdine, le trombone avec sourdine jouant une deuxième voix dans l'aigu, et la clarinette une troisième dans le grave, disposition peu orthodoxe pour l'époque.

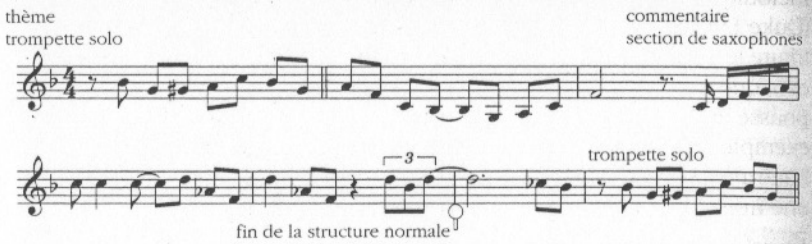
Exemple 14 : Mood Indigo, *par Duke Ellington ["The Okeh Ellington", CBS 466964 2]*



Même si Duke Ellington est le musicien phare de la période swing, c'est surtout dans le prolongement de cette époque que sa musique

acquiert une dimension intemporelle, atteignant le niveau le plus élevé par un travail remarquable sur la forme. Ellington veut donner à l'orchestre de jazz la même consistance que celle d'un orchestre symphonique classique. La composition de suites "à thème", autour de l'histoire du peuple noir d'Amérique, se veut une transposition des suites symphoniques : *Black, Brown And Beige* ["The Duke Ellington Carnegie Hall Concerts, January 1943", Prestige/Carrere 9031-74610-2] est la plus célèbre. Mais c'est surtout par l'intégration, dans les mélodies les plus simples, de procédés nouveaux dans le jazz qu'il exerce une influence sur l'écriture de cette musique. *Concerto for Cootie* de 1941 est, à ce titre, exemplaire : le support de cet arrangement est une chanson d'Ellington lui-même, *Do Nothin' Till you Hear from me.* Le changement de titre est significatif : *Cootie* désigne le trompettiste Cootie Williams qui en est donc le seul soliste, concerto oblige, et qui interprète diverses variations autour du thème original. Il n'y a là, à proprement parlé, aucune improvisation, mais nul ne contestera l'appellation *jazz*, du fait d'une écriture et d'une interprétation d'une extrême souplesse, mises en valeur par un swing constant. En dehors des multiples variations dans l'harmonisation du thème principal, le plus intéressant est l'espèce de commentaire permanent que produit l'orchestre derrière le soliste, quitte à bousculer la structure "normale" du thème.

Exemple 15 : Concerto for Cootie, *par Duke Ellington (Hodeir, 1981 et Rattenbury, 1990)*



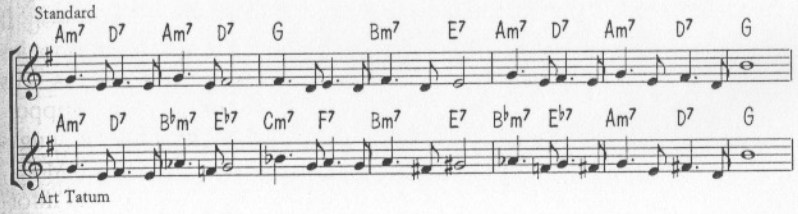
L'arrivée, en 1941, de Billy Strayhorn, arrangeur imprégné de la musique d'Ellington mais aussi de musique classique occidentale, permettra à cet orchestre d'exploiter plus en avant ces trouvailles, et d'ouvrir ainsi de nouvelles possibilités à l'écriture du jazz. Il fournit un travail systématique sur tous les plans (mélodie, harmonie, timbre, son, forme), tout en se fondant sur un matériel de base évident : mélodie facilement mémorisable et présence du swing. Les qualités naturelles de la musique d'Ellington sont amplifiées par le travail de Strayhorn, et on assiste, entre les deux hommes, au développement d'un phénomène rare d'osmose musicale [Duke Ellington, "... And his Mother Called him Bill", RCA 74321257622].

2.3. *L'improvisateur*

Body and Soul de Coleman Hawkins (1939)
["His Best Recordings, 1923-1945", Best of Jazz 4049]

Connu pour sa virtuosité inégalable, Art Tatum fut pour ses pairs, on l'oublie souvent, une référence dans le domaine de l'harmonie. On entend dans ses nombreux enregistrements en solo une multitude de procédés de marches, de cadences, de substitutions, d'appoggiatures, de retards, d'anticipations harmoniques qu'il est impossible de répertorier ici. Il doit sa grande culture à l'écoute attentive de tous les phénomènes musicaux de son époque, ainsi qu'à l'étude de partitions de musique classique occidentale (il utilisait la lecture Braille, à cause d'une cécité presque totale).

Exemple 16 : Tea for Two, *par Art Tatum*
[Art Tatum, "The Complete Capitol Recordings, volume one", CDP 92866 2]

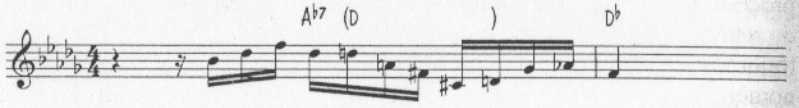


Son sens impeccable du swing font indiscutablement de Tatum une figure majeure du jazz, même si certains lui reprochent de reproduire note pour note ses arrangements. Encore une fois, la mise en évidence de la mélodie reste le but de Tatum, même s'il y ajoute ses propres conceptions rythmiques et harmoniques.

Le saxophoniste Coleman Hawkins est un des musiciens à avoir tiré les conséquences du travail d'Art Tatum. Il est le premier à avoir donné ses lettres de noblesse à l'improvisation soliste. En partant de la fluidité du jeu de Louis Armstrong (avec lequel il joue en 1924 et 1925 dans l'orchestre de Fletcher Henderson), Hawkins va s'efforcer d'y faire entrer tout ce que la chanson contient de potentiel, notamment harmonique. Cet ancien clarinettiste connaît parfaitement le fonctionnement de l'harmonie, mais intègre également le lyrisme mélodique d'Armstrong. Il comprend alors que la souplesse d'utilisation du saxophone ténor lui permet d'associer la puissance et l'expressivité du cuivre et la virtuosité de la clarinette, dans un registre proche de la voix humaine masculine. Cet instrument deviendra, grâce à lui, l'instrument roi du jazz.

Il introduit, dans les accords prévus, des cheminements supplémentaires. Il ajoute, par exemple, une approche chromatique à une cadence dominante-tonique. Ceci est très risqué pour l'époque, car la section rythmique s'en tient aux accords prévus, et il obtient une tension très forte juste avant l'arrivée sur le premier degré.

Exemple 17 : Body and Soul, *par Coleman Hawkins*



Il utilise également fréquemment le retard de l'arrivée du premier degré en prolongeant l'accord de dominante précédant. Coleman Hawkins joue de ces tensions en permanence. Il est véritablement un musicien du risque : c'est le premier musicien de jazz, autre que pianiste, à enregistrer en solo absolu. Son aisance dans les cheminements harmonique lui permet de jouer seul le thème et l'harmonisation. Il enregistre également des improvisations sans thème, sur les harmonies de *Body and Soul*, par exemple : *Rainbow Mist* [Coleman Hawkins, "His Best Recordings 1923-1945", Best of Jazz 4049]. Enfin, il sera un supporter infatigable de la nouvelle musique à partir des années 1940, engageant par exemple son plus iconoclaste représentant, Thelonious Monk.

Les jam-sessions, autrement appelées *after hours*, réunions informelles, sont des laboratoires dans lesquels les musiciens enchaînent chorus après chorus. Il s'agit de montrer leur maîtrise d'un ou plusieurs aspects de l'improvisation (originalité du son, énergie rythmique, connaissance harmonique), sur un répertoire largement emprunté aux orchestres de danse dans lesquels ils travaillent régulièrement.

3. Le be-bop, un nouveau langage

C'est à partir des années 1930 que les jazzmen prennent conscience des potentialités de l'harmonie pour l'improvisation. Elle va progressivement se ramener à un système assez simpliste au premier abord mais très souple d'utilisation, car réduit à trois couleurs "fondamentales" :

a) l'accord mineur avec septième mineure, dit "mineur sept", noté "m7", correspondant à l'accord du deuxième degré d'une gamme majeure ;

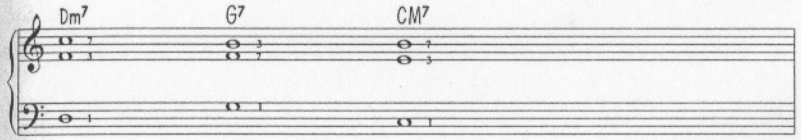
b) l'accord majeur avec septième mineure, dit "sept" ou "dominante", noté "7" correspondant à l'accord du cinquième degré d'une gamme majeure ;

c) l'accord majeur avec septième majeure, dit "majeur sept", noté "M7", qui est l'accord de premier degré de la gamme majeure.

Ces dénominations n'ont bien sûr rien d'orthodoxe, mais elles expriment bien la spécificité de l'approche harmonique du jazz. L'enchaînement de ces trois accords fournit une formule cadencielle qui devient dans les années 1940 la séquence de base de l'exploration harmonique improvisée : le II-V-I.

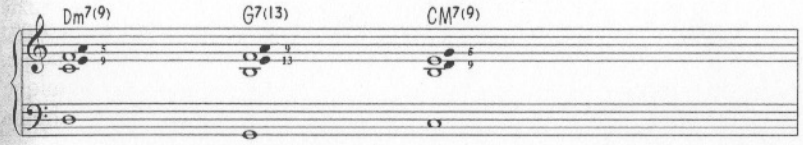
Les pianistes vont adopter un type d'accompagnement harmonique, appelé *voicings*, qui représente bien l'aspect non traditionnel de la façon d'envisager l'harmonie dans le jazz. Il ne s'agit plus comme auparavant de renversements. Vont être mises en évidence les notes qui donnent les couleurs, notamment la tierce et la septième, et leur cheminement à travers les mouvements cadenciels :

Exemple 18 : voicings *de tierce et de septième*



Cette base est complétée de façon très libre, et pour densifier la sensation sonore de l'accord par exemple, on pourra renverser l'axe tierce/septième et ajouter des extensions non altérées : neuvième, onzième et treizième (Villanueva et Siron, 1996).

Exemple 19 : voicings *complétés*



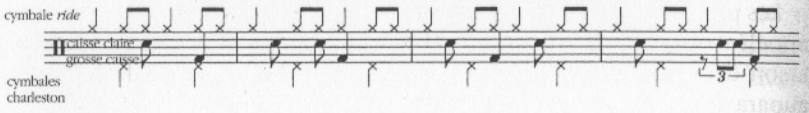
3.1. *Rythme et harmonie*

Koko de Charlie Parker (1945)
["Bird, the Savoy Master Takes", VG 660 660506]

C'est une attitude rythmique différente qui permettra une exploration plus poussée des fonctions harmoniques. Tout en jouant le tempo avec la grande cymbale dite *ride* (temps et croches) et les cymbales dites *charleston* (after beat), le batteur Kenny Clarke [Fats Navarro, "Featured with Tadd Dameron's Band, Royal Roost Sessions 1948", FSR-CD 171]

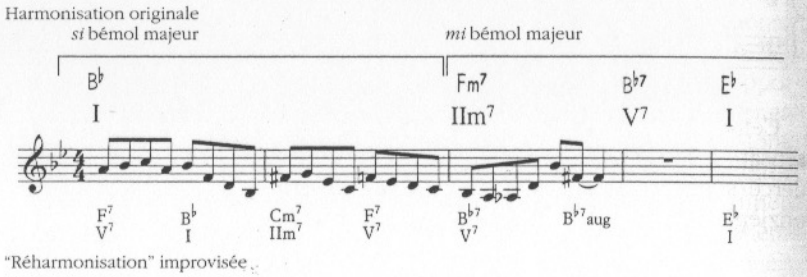
y ajoute des ponctuations libres sur la grosse caisse et la caisse claire. Ces accents sont toujours sur le débit de croches swing, mais non situées systématiquement, comme auparavant, au retour des carrures de 4 mesures. Ceci fournit des "squelettes" rythmiques souvent en décalage avec la carrure du thème.

Exemple 20 : exemple d'accompagnement à la batterie



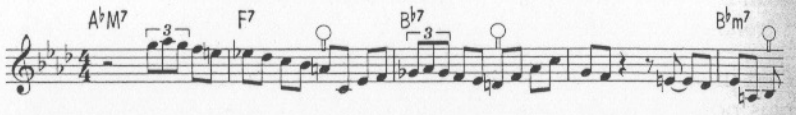
En plus de l'approche chromatique, la plus courante, les musiciens introduisent des formules cadencielles supplémentaires pour "remplir" les espaces créés rythmiquement. Les phrases ainsi élaborées se jouent des barres de mesure et des carrures de 2, 4 ou 8 mesures.

Exemple 21 : Koko, *par Charlie Parker*



Ces décalages se traduisent également par des anticipations ou des retards systématiques. Les boppeurs utilisent un grand nombre d'ornementations mélodiques pour approcher les points d'appui sur l'harmonie. On trouve un excellent exemple de l'influence du décalage rythmique par rapport au développement mélodique et harmonique dans le thème de Charlie Parker : *Donna Lee.*

Exemple 22 : Donna Lee, *par Charlie Parker*
["Bird, the Savoy Master Takes", VG 660 660506]



Les deux temps de décalage harmonique au départ de la mélodie se répercutent tout au long de la première phrase. La seconde phrase commence avec une ornementation qui ramène le décalage à un seul

temps. La tension reste constante dans ce thème, par des procédés similaires. On remarque également que l'insistance sur les notes tendues de l'harmonie (septième, neuvième, appelées *superstructures*) retarde d'autant la résolution sur les notes de détentes. Ainsi, le jeu de Coleman Hawkins se libère grâce à l'ouverture rythmique des mesures.

La maîtrise des modifications profondes du langage harmonique apportées par Charlie Parker est exceptionnelle. L'exploitation de ces procédés a d'ailleurs souvent donné chez ses imitateurs un jeu mécanique, reproche communément fait aux musiciens de be-bop. Sa souplesse rythmique lui vient sans aucun doute d'une intense pratique du blues dans ses années de formation à Kansas City, sous l'influence de son maître Lester Young : il reste d'ailleurs très certainement le plus grand "bluesman" de l'histoire du jazz, avec Louis Armstrong (*Parker's Mood*, voir exemple 22).

3.2. *La composition*

Crepuscule with Nellie de Thelonious Monk (1957)
[Thelonious Monk Septet, "Monk's Music", Riverside 6207]

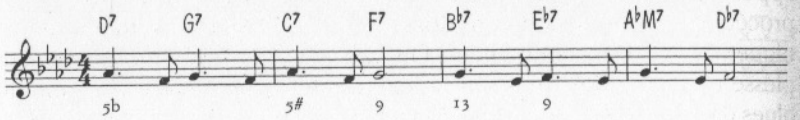
La période du be-bop marque une sorte de nouveau départ pour le jazz. Mais la prise de conscience harmonique se fera très lentement. L'autobiographie de Dizzy Gillespie (Gillespie et Fraser, 1979) donne quelques indications d'une pensée en formation : il décrit par exemple la découverte de la quinte diminuée dans un accord, en précisant qu'à l'époque, on l'appelait *demi-ton ("half step")* de la quinte ! Un autre passage décrit la "création" de l'accord dit *demi-diminué*, autrement dit "mineur 7 quinte bémol (diminuée)" : c'est un accord mineur avec sixte ajoutée dont on place la sixte à la basse, procédé utilisé par Thelonious Monk. Cela permet de remplacer un enchaînement IVm6-V7 par IIm7(b5)-V7.

Gillespie a systématisé ce principe dans certaines de ses compositions, *Woody'n you* [Coleman Hawkins, "His Best Recordings 1923-1945", Best of Jazz 4049], *Manteca* [Dizzy Gillespie, "Jazz Masters 10", Verve 516 319-2], *Con Alma [ibid.]*, mais surtout dans l'introduction et la coda du fameux thème de Monk, *Round Midnight [ibid.]* qui font maintenant partie intégrante de l'exposition du thème.

Thelonious Monk était tout sauf un théoricien. Mais, intuitivement, il a exploré mieux que quiconque le potentiel harmonique de l'accord "7". Son aspect majeur et mineur à la fois (tierce majeure, septième mineure) en ont fait progressivement "l'accord du blues" par exemple. La tension et l'incertitude de cette couleur harmonique correspond au caractère musical de Monk. Celui-ci ne joue pas le blues au sens strict, mais il

introduit dans le jazz son "indifférence harmonique" (Siron, 1992, p. 492). L'exemple suivant montre comment Monk passe en force une marche d'accords "7" dans la mélodie de *"Tea for Two"* et crée ainsi des "colorations" altérées ; la notation est "b" pour diminué, "#" pour augmenté.

Exemple 23 : Tea for Two, *par Thelonious Monk ["The Unique Thelonious", Riverside 6038]*



Citons deux thèmes, qui servirent d'ailleurs souvent d'indicatif aux différents orchestres de Monk. D'abord *Epistrophy* ["Monk's Music", Riverside 12-242(M)/1102(S)], écrit en collaboration avec Kenny Clarke dont les harmonies de la partie A[1] consistent en un va-et-vient chromatique Db7-D7 (quatre fois), puis Eb7-E7 (huit fois), enfin le retour à Db7-D7 (quatre fois). Ou encore *Thelonious* [Thelonious Monk, "Genius of Modern Music Volume 1", Blue Note 81510], dont la mélodie insiste sur une note unique (*si* bémol), dans l'enchaînement harmonique Bb7-Ab7-Gb7-E7-Eb7-D7-Db7-C7-F7-Gb7-B7-Bb7. Ces morceaux ont toujours semblé difficiles à manipuler pour l'improvisation : le musicien se sent d'abord limité par la succession d'accords sans rapports fonctionnels évidents entre eux.

Une approche qui n'est pas uniquement harmonique est nécessaire pour développer un discours cohérent : en revenant à l'esprit du blues, on peut rechercher un ou plusieurs centres tonals (Bb dans *Thelonious* ou Db et Eb dans *Epistrophy*) et jouer exclusivement dans ces tonalités, les accords de passage apportant des éclairages différents à chaque fois. Cette approche ressemble une fois de plus à une vision modale, ceci étant confirmé par l'utilisation fréquente par Monk de la gamme par ton, mode à transposition limitée. La tension créée par ce type de jeu est résolue systématiquement, car cette musique n'est pas atonale, contrairement aux apparences. Thelonious Monk utilise également le silence qui met en relief un langage très rythmé et fondé sur les contrastes sonores. Les grands créateurs des périodes suivantes en tireront la leçon, chacun à sa manière, Monk devenant une sorte de référence musicale dans les années 1950.

L'importance de l'accord 7 dans la période be-bop est également démontrée par une utilisation systématique d'accords de substitution, la plus courante étant la substitution dite *tritonique*. Les notes caractéristiques (tierce et septième) d'un accord 7, qui forment un triton, peuvent également être les notes caractéristiques d'un accord dont la

fondamentale est située à une distance de triton par enharmonie. Par exemple, les notes modales de l'accord G7 sont *si* (3e) et *fa* (septième). Ces deux notes, en les appelant *fa* et *do* bémol, sont également les tierce et septième de l'accord Db7. Par extension, on pourra remplacer le cycle IIm7-V7 par VIbm7-IIb7 : Dm7-G7 devient Abm7-Db7. Ceci peut sembler très approximatif, mais les critères de l'harmonie classique ne peuvent plus s'appliquer ici : il s'agit de réharmonisation. Dans les premiers temps du be-bop, les musiciens de l'orchestre se mettaient d'accord au préalable et jouaient ces substitutions ensemble, le but étant souvent de dérouter les musiciens "vieux style" ! Mais peu à peu le soliste utilise les substitutions de façon libre, créant ainsi une tension supplémentaire par rapport à la section harmonique (piano et contrebasse). On pourrait prendre l'image d'une force centrifuge qui écarte le discours du soliste de l'harmonie de base pour finalement y revenir.

Un procédé courant, la démarcation, consiste à prendre une chanson populaire et à lui adjoindre, en même temps qu'une nouvelle mélodie, des substitutions harmoniques. Ce travail sur un nouveau fonctionnement de l'harmonie prend toute son ampleur dès le milieu des années 1940, époque à laquelle les jazzmen, tel Tadd Dameron [Fats Navarro, "Featured with Tadd Dameron's Band, Royal Roost Sessions 1948", FSR-CD 171], se mettent à écrire de nombreux morceaux sans lien direct avec les chansons de l'époque swing. Un des exemples les plus purs de composition de jazz est de Thelonious Monk, *Crepuscule with Nellie*, sur lequel il n'improvise d'ailleurs jamais…

3.3. *La forme*

So what de Miles Davis (1959)
["Kind of Blue", CK 64935]

Le désir de Dizzy Gillespie de former un grand orchestre en 1946 [Dizzy Gillespie, "100 ans de jazz", BMG 74321670832], à l'exemple des big-bands de l'époque précédente, montre un réel désir de ramener la nouvelle musique vers un public dont elle semblait s'écarter. Les découvertes des jeunes musiciens étaient loin de faire l'unanimité, autant chez les musiciens que chez les auditeurs : le seul fait de vouloir rompre la stabilité rythmique et mélodique faisait dire à certains que le be-bop n'était pas du jazz.

Jusqu'aux années 1940, on oppose de façon simpliste le caractère "naturel" du jazz à l'académisme de la musique classique ou contemporaine, opposition qui ne va pas, parfois, sans discrimination. Les recherches du be-bop attirent de jeunes musiciens également imprégnés de formation classique. Un courant de pensée, dont les principales

références sont les musiques de Charlie Parker et de Duke Ellington, s'organise autour de l'arrangeur Gil Evans, dès le milieu des années 1940. C'est le trompettiste Miles Davis qui va mettre en œuvre les idées émises par Gil Evans, John Lewis et Gerry Mulligan, entre autres, en réunissant en 1949 l'orchestre des séances d'enregistrement groupées ultérieurement sous le nom de *Birth of the Cool* [Miles Davis, "The Complete Birth of the Cool", Capitol Jazz 7243 4 94550 2 3].

Tout en se situant dans la lignée sonore de Billy Strayhorn, cette musique va reprendre certaines des caractéristiques du be-bop, notamment l'aspect rythmique et ses conséquences quant au dépassement des carrures traditionnelles. Mais ce qui a surtout frappé les auditeurs de l'époque, c'est l'aspect "lisse" de cette musique, dû à un marquage atténué de l'accentuation rythmique. Roger Guérin, trompettiste français très actif dans les années 1950 [Martial Solal, "Vol. 1 1959-1964, jazz et cinéma", EMI 794 249-2], suggère que le fait de jouer avec un débit sensiblement plus égal (plus "binaire") permet au jazz de mieux intégrer des techniques d'écriture classiques, comme le contrepoint par exemple, sans paraître caricatural.

A la suite de cette expérience, on peut citer diverses tendances dans l'exploration des formes :

a) la continuation des idées exprimées dans l'enregistrement de *Birth of the Cool*, sorte de "jazz de chambre", qui sera en conséquence appelé *Cool* ou *West Coast*, car souvent joué par des musiciens originaires de la côte ouest des Etats-Unis (Gerry Mulligan/Chet Baker [Gerry Mulligan/Chet Baker, "The Best of the Gerry Mulligan Quartet with Chet Baker", Pacific Jazz CDP 795487-2], Marty Paich [Mel Torme, "Swings Shubert Alley", Verve 821 581-2]) ;

b) un rapprochement vers les formes du blues, du gospel ou de la musique latine, avec une forte couleur bluesy, le hard bop, représentant un retour vers les sources afro-américaines du jazz (Art Blakey ["Moanin'", EMI 746516-2], Horace Silver ["Song for my Father", Blue Note CP 32-5213]) ;

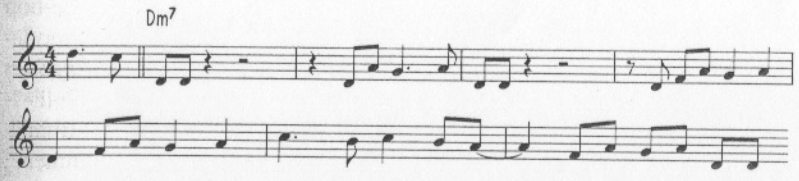
c) quelques musiciens expérimentateurs, qui travaillent sur des notions nouvelles, telles les métriques impaires et irrégulières, le contrepoint, l'improvisation sans cadre, les techniques d'enregistrement, montage ou *re-recording* (Lennie Tristano ["Lennie Tristano/The New Tristano", Rhino 8122-71595-2], George Russell ["The Jazz Workshop", KOC-CD-7850], Charles Mingus ["Charles Mingus Presents Charles Mingus", Candid 9005], Dave Brubeck ["Time out", Columbia 460611-2]) ;

d) le *Third Stream* qui cherche à réaliser le mariage du jazz et des musiques classique et contemporaine occidentales, souvent par collage musical (John Lewis, Gunther Schuller ["Outstanding Jazz Compositions of the 20th Century", Columbia 475639 2], et dont les résultats sont assez peu convaincants, à quelques exceptions près (Modern Jazz Quartet ["Concorde", WEA 98427]).

Avant les années 1950, peu de musiciens pensent le jazz en termes de concepts. La baisse de popularité de cette musique va permettre aux musiciens de créer plus librement à partir d'idées musicales ou extra musicales nouvelles. On peut citer à l'extrême Charles Mingus, qui se veut le chantre de la société afro-américaine, jusqu'à dénoncer par le titre de ses morceaux les injustices contre le peuple noir. Il veut sa musique à la fois expressive et savante, notamment par l'utilisation de canons, de changements de tempos, de mélodies à tendance atonales, et l'utilisation de timbres d'orchestres variés.

Miles Davis, quant à lui, va développer une notion tout à fait nouvelle d'espace, en utilisant volontairement le silence comme composante de son discours. Très significativement, il ne poursuivra pas dans le style cool qu'il a contribué à créer. Il associera peu à peu à l'élément silence une expressivité de plus en plus subtile, grâce à l'introduction d'éléments du blues (utilisation contrôlée de vibratos, demi-pistons, sourdine), sans jouer spécifiquement le blues. Il ne reviendra vers les idées de 1949 que lors de nouvelles collaborations avec Gil Evans à la fin des années 1950, pour les disques les plus connus du grand public : "Miles Ahead" [CBS 460606 2], "Sketches of Spain" [CBS 460604 2] sont de véritables concertos pour trompette et orchestre de jazz. L'enregistrement le plus marquant de cette époque reste "Kind of Blue" de 1959, dans lequel semblent se rejoindre le passé et l'avenir du jazz. En 1951 déjà, Miles Davis avait tiré parti du tout nouveau disque "Long Playing" (microsillons longue durée), en enregistrant un morceau d'une dizaine de minutes. En proposant au musicien un matériel d'improvisation très réduit, il leur laisse la liberté d'organiser, dans un temps libre, leur discours de façon à créer spontanément une forme musicale. On appellera cela *jazz modal*, par l'utilisation de plages très longues d'accords : Miles Davis réduit le matériel harmonique afin d'exploiter plus intensément le temps musical.

Exemple 24 : So what, *par Miles Davis*



Le solo de Miles Davis sur *So what* est devenu un archétype de construction de solo, en n'utilisant que le mode proposé, sans le réharmoniser à la façon des musiciens de be-bop. La clé de son solo réside dans le jeu sur le son et le silence, procédé qu'il ne cessera d'utiliser par la suite.

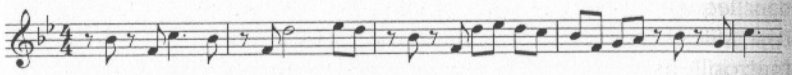
La réintroduction d'une approche modale dans l'improvisation ouvre de nouveaux terrains d'exploration. La musique de Monk prend, pour les mêmes raisons et au même moment, une dimension avant-gardiste. La nouveauté réside dans la naissance de véritables concepts musicaux purement jazzistiques.

4. Dépasser les limites. Vers l'abstraction

Acknowledgment de John Coltrane (1964)
["A Love Supreme", Impulse 254 557-2]

Il est intéressant de comparer les démarches de John Coltrane et de Sonny Rollins, les deux saxophonistes post-parkériens les plus influents des années 1950 : les leçons qu'ils tirent de leur passage chez Monk et Davis sont pour le moins différentes. Rollins est un musicien naturellement inspiré, qui favorise un jeu rythmiquement complexe et un lyrisme très expressif. Ses improvisations ressemblent souvent à ce que pourrait jouer un batteur soliste, des variations autour de motifs. Ses compositions sont très représentatives de son attitude rythmique éclatée.

Exemple 25 : Oleo, *par Sonny Rollins [Miles Davis, "Relaxin'", Victor/Prestige VICJ 23504]*

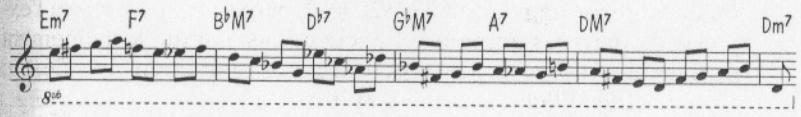


Le détachement dont Sonny Rollins témoigne par rapport à la structure sous-jacente et le développement d'éléments thématiques primant sur la carrure, dont l'album "The Bridge" [Sonny Rollins, "The Bridge", BMG 74321192782] est un excellent exemple, ont exercé une grande influence.

Coltrane, quand à lui, cherche à remplir l'espace sonore créé par ses deux mentors, avec des procédés très travaillés à l'avance. Il expérimente à la fin des années 1950 dans trois domaines simultanément :

a) la surabondance harmonique, en utilisant le principe be-bop de la réharmonisation systématique, ainsi l'enchaînement modulant à la tierce majeure qu'il développe dans le fameux *Giant Steps* ["Giant Steps", Atlantic 1311] (BM7-[D7-GM7]-[Bb7-EbM7]-[F#7-BM7]), et qu'il intègre au II-V-I selon le schéma Em7-[F7-BbM7]-[Db7-GbM7]-[A7-DM7], dans le morceau *Countdown* notamment ;

Exemple 26 : Countdown, *par John Coltrane* [ibid.]



b) la "neutralité" modale dont l'enregistrement de *My Favorite Things* [Atlantic 1361] est le premier exemple d'un morceau purement modal (dans la lignée de *So what*), et dont l'interprétation est très nettement influencée par la musique classique de l'Inde, dans l'utilisation ornementale du mode ou le choix du saxophone soprano, proche du timbre des instruments à vent orientaux ;

c) le blues, mis en avant dans l'album "Coltrane Plays the Blues" [Atlantic 1382], qui lui permet de revenir à un concept modal plus typique de la musique afro-américaine, par les moyens expressifs habituels de cette musique, mais aussi en transformant la gamme du blues en une gamme pentatonique, I-bIII-IV-V-bVII.

Les séances d'enregistrement des 21, 24 et 26 octobre 1960 marquent le début d'une collaboration avec les musiciens de son orchestre mythique, Tyner McCoy au piano, Elvin Jones à la batterie et Steve Davis à la contrebasse (qui sera remplacé par Reggie Workman, puis de manière durable par Jimmy Garrison), pour arriver en 1964 à un point culminant, le disque "A Love Supreme". Cet enregistrement représente une image exacerbée de l'expression individuelle : on peut par exemple citer la première partie de cette suite, *Acknowledgment*, qui est un développement sur le motif mélodique *A Love Supreme* (*fa-la* bémol-*fa-si* bémol), ou encore *Psalm*, la dernière partie, qui est une transposition instrumentale littérale du poème qui figure sur la pochette du disque. Les éléments techniques inlassablement travaillés arrivent à une fusion totale, et malgré un sentiment de lutte permanente, John Coltrane, avec l'appui de ses musiciens, parvient à communiquer avec une générosité musicale rarement atteinte.

Mais il manque à Coltrane, de son propre aveu, la faculté de se perdre hors de tout système (bien qu'il ait semblé y parvenir à la toute fin de sa vie). Trois musiciens représentent pour lui le but à atteindre :

a) Eric Dolphy ["Out to Lunch", Blue Note CDP 0777 7 46524 2 1], le précurseur, qui joue une sorte de be-bop "au second degré", ignorant volontairement les enchaînements harmoniques (tout en en étant conscient), et qui utilise, particulièrement à la clarinette basse, des procédés vocaux assez violents ;

b) Ornette Coleman ["Free Jazz", Atlantic R2 75208], le défricheur, qui, par une vision iconoclaste du be-bop, va être le premier à briser les carrures imposées par les barres de mesures, jusqu'à la négation de toute hiérarchie musicale, en favorisant notamment l'improvisation collective totalement libre ;

c) Albert Ayler ["Live In The Greenwich Village, The Complete Impulse Recordings", IMP 22732], le dynamiteur, qui pousse l'expressivité dans ses derniers retranchements, par un déchaînement purement sonore sur un répertoire volontairement décalé, du type marche militaire ou negro-spiritual.

Ces trois musiciens, avec Coltrane, ouvrent les portes à toutes les formes d'expression libérées de contraintes, connues sous le nom de *free-jazz*. Ils ont été particulièrement influents en Europe où leurs idées musicales ont rejoint la recherche, chez leurs contemporains, d'une plus grande liberté individuelle de l'instrumentiste.

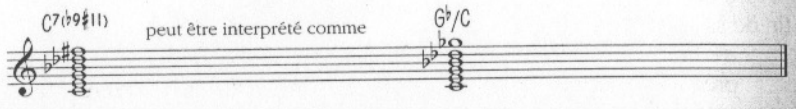
Nefertiti de Wayne Shorter (1967)
[Miles Davis, "Nefertiti", CBS 467089 2]

Les phénomènes musicaux des années 1960 sont liés à un contexte social très instable : il est impossible de ne pas associer les "excès" du free-jazz aux revendications plus ou moins violentes des Noirs américains désireux d'obtenir une vraie place dans la société. Cette tendance, aussi intéressante fût-elle sur le plan musical, n'a trouvé qu'un très faible écho aux Etats-Unis.

D'autres musiciens ont choisi de ne pas détruire systématiquement les bases de leur propre musique, mais d'amener l'improvisation à un niveau d'abstraction supérieur.

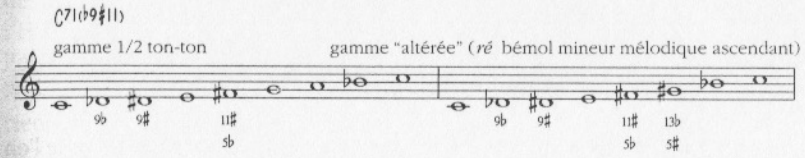
Le chef de file de ce mouvement est encore une fois Miles Davis qui, grâce à son travail sur l'élargissement du temps musical, permet à de jeunes musiciens d'intégrer des formes de développement plus modernes : superpositions rythmiques, coloration des accords par l'ajout de superstructures altérées (neuvièmes, onzièmes, treizièmes augmentées ou diminuées), voire de superpositions harmoniques.

Exemple 27 : colorations de l'accord 7



Ces accords de couleurs complexes permettent également de jouer des gammes qui ont une qualité proche du mode : gamme demi-ton-ton, qui est un mode à transposition limitée, ou gamme dite *altérée*, qui peut être considérée comme une gamme mineure mélodique ascendante à partir du second degré.

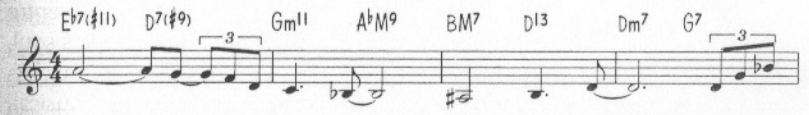
Exemple 28 : gammes sur l'accord 7 altéré



Ces éléments sont librement utilisés en cours d'interprétation, favorisant la sensation de suspension due à l'utilisation de superpositions rythmiques improvisées simultanément par le piano, la contrebasse et la batterie. Le morceau *Nefertiti* représente un sommet de liberté conceptuelle : ce thème est joué en boucle par la trompette et le saxophone ténor, alors que la section rythmique improvise librement autour du canevas harmonique, inversant ainsi la disposition habituelle. On pourrait désigner cet orchestre par "l'art de la suggestion" : rien n'est exprimé directement, et la sophistication extrême qui s'en dégage est due en grande partie au choix des thèmes, le plus souvent ceux du saxophoniste Wayne Shorter.

Ses mélodies ont un caractère très proche de modes : dans le cas de *Fee-Fi-Fo-Fum*, c'est une sorte de gamme de blues en *sol*, et en 4 mesures, on passe par les couleurs harmoniques de *sol* mineur, *si* majeur et *do* majeur. Comme pour la musique de Monk, il est très délicat et contraignant de vouloir développer les accords dans l'improvisation, et Shorter lui-même se sert énormément des notes du thème comme de passerelles au-dessus des mouvements harmoniques.

Exemple 29 : Fee-Fi-Fo-Fum, *par Wayne Shorter ["Speak no Evil", Blue Note CDP 7 46509 2]*



Il est intéressant de voir Miles Davis, à la tête de l'un des orchestres les plus sophistiqués de l'histoire du jazz, confronté au paradoxe d'une musique dont le public diminue au profit d'autres musiques afro-américaines : il est fasciné par l'immense succès de vedettes tels Ray Charles, James Brown, Jimi Hendrix ou Sly Stone. L'album "Filles du Kilimandjaro" [CBS 467088 2] marque une volonté délibérée d'amener le jazz sur un nouveau terrain, encore une fois avec l'aide du clairvoyant Gil Evans : rythmiques binaires, instruments électriques (basse et piano), mélodies plus faciles à retenir (riffs), improvisations basées essentiellement sur le son. Mais l'orchestre ne lui permet pas d'atteindre son but,

à cause de sa trop grande propension à l'interactivité constante : la musique proposée est encore trop "complexe".

5. Jazz d'hier, d'aujourd'hui et de demain

Il est difficile, à l'aube du XXIe siècle, de savoir quand s'arrêter lorsque l'on décrit l'histoire du jazz. Il est malgré tout évident que, si le développement du jazz ne s'est pas arrêté à la fin des années 1960, il se passe un phénomène assez frappant : si jusque-là les jazzmen avaient intégré les influences extérieures dans leur système musical, ils vont, dans les années 1970, utiliser leurs techniques d'improvisation pour se rapprocher des pratiques musicales les plus diverses.

C'est une sorte de basculement vers des éléments plus fondamentalement rock qui va permettre à l'orchestre de Miles Davis de changer profondément d'attitude musicale : la batterie et la basse, qui jouent des ostinatos sans variations, un guitariste (John McLaughlin) qui joue le blues avec un son traité électriquement (effets wah-wah, chorus, phasing, etc.), une superposition de divers claviers électriques (pianos Wurlitzer, Rhodes Fender, orgues Hammond, synthétiseurs) et de diverses percussions, créent une atmosphère très en phase avec la tendance "psychédélique" de l'époque. Encore une fois, Miles Davis ne laisse rien au hasard, et les disques qu'il enregistre sont en fait des montages des séquences les plus inspirées prises au cours de longues séances d'improvisation sur ces atmosphères sonores : il s'agit d'une véritable mise en scène dont l'album "Bitches Brew" [CBS/Sony CSCS 5151/2] est l'exemple parfait.

Les jeunes musiciens découvrent à travers leur expérience avec Miles Davis de nouveaux terrains d'exploration, et la plupart d'entre eux vont suivre chacun dans leur propre direction : les musiques soul, latines (Amérique latine, flamenco), africaine, ou encore la musique classique de l'Inde. Chacun d'entre eux va créer son propre monde musical, et l'on voit naître des "groupes" dont le nom représente presque une philosophie : Lifetime, Head Hunters, Return to Forever, Weather Report, Mahavishnu. On a là l'écho de noms comme Rolling Stones, Beatles, Led Zeppelin : cette tendance est appelée *jazz-rock* ou *fusion*.

La question que beaucoup se posent est de savoir si cette musique s'inscrit encore dans le sillon du jazz. Les musiciens dits *de jazz-rock* sont de parfaits jazzmen improvisateurs, mais ils ont décidé, souvent pour des raisons de survie commerciale, de sortir d'un cadre qui avait été exploré jusque dans ses derniers recoins par Miles Davis ou John Coltrane dans les années 1960 : la pulsation particulière du swing. Les meilleures

réussites de cette époque sont surtout dues au talent d'organisateur des chefs d'orchestre (composition, orchestration) : Herbie Hancock ["Head Hunters", Columbia CK 65123], Chick Corea ["My Spanish Heart", Polydor 825 657-2] ou le duo Wayne Shorter/Joe Zawinul [Weather Report, "Heavy Weather", CDCBS 81775]. Il est significatif que ces musiciens soient retournés, une fois leur notoriété acquise, à des formes de jazz plus "traditionnelles". Ce retour a bien sûr été marqué par les voyages musicaux vécus entre-temps.

Parallèlement, ont survécu aux années 1970 un bon nombre d'irréductibles (au point de vue commercial, surtout), qui ont continué la recherche introspective commencée par John Coltrane et les jazzmen free des années 1960. Ceci les a souvent amenés vers des formes musicales proches des recherches de musique contemporaine occidentale sur le son, les phénomènes aléatoires ou l'improvisation totale. Souvent "exilés" en Europe, ils ont favorisé l'éclosion du mouvement appelé *jazz européen* ou *musiques improvisées* : l'Art Ensemble of Chicago ["Nice Guys", ECM] ou Steve Lacy ["Momentum", Novus 3021-2-N] en sont très représentatifs, avec leurs nombreuses années passées à développer une musique passionnante sur le vieux continent.

Au début des années 1980, dans un paysage de musique populaire uniformisée, le jazz, de même que le rock, semble pouvoir représenter, comme dans les premiers temps, l'individu et la collectivité à laquelle il appartient. Des familles musicales se créent par rapport à diverses tendances de la création jazzistique : le "néo-hardbop" des frères Marsalis ["Black Codes (From the Underground)", CDCBS 36686], la direction "post-coltranienne" de Dave Liebman ["Quest", STCD 4158] ou celle "électrique" du groupe Steps Ahead [Elektra Musician 7559-60168-2]. Du fait de la diffusion massive de musiques commercialement désignées sous le nom de *world music*, le jazz devient dans les années 1990 une sorte de folklore personnel. Cela va de La Nouvelle-Orléans (néo-ellingtonienne) de Wynton Marsalis au hip hop de Steve Coleman, en passant par le romantisme introspectif de Brad Mehldau ou l'énergie débordante de James Carter.

Mais il devient difficile, par manque de recul, de déceler quelle tendance apportera sa part de créativité dans le XXIe siècle. Il semble en tout cas nécessaire aujourd'hui de retenir la voix de King Oliver, dans *Dipper Mouth Blues*, qui se détache de l'improvisation collective par l'impérieuse et naturelle nécessité d'effectuer le pas en avant indispensable à tout acte créateur individuel.

Par son approche à la fois intuitive et fondée sur l'expérience, le jazz a réintroduit dans la musique occidentale la présence du corps. Il nous montre, à travers son évolution, que l'expression de l'être humain

peut, à partir d'éléments simples, revêtir autant de formes qu'il y a d'individus. Le geste favori du poète japonais Hakuin était de tracer un cercle parfait d'un seul coup de pinceau. Le jazz, lui aussi, nous fait sentir qu'il existe en nous un espace dans lequel le corps pense et l'esprit danse.

Bibliographie

BERENDT, J. E., 1953 : *Das grosse Jazzbuch*, Francfort, S. Fischer Taschenbuch GMBH.

BERLINER, P. F., 1994 : *Thinking in Jazz : the Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press.

CHAMBERS, J., 1983 : *Milestones, the Music and Times of Miles Davis*, New York, Quill Edition.

COOKE, M., 1997 : *Chronicle of Jazz*, Londres, Thames and Hudson.

CUGNY, L., 1993 : *Electrique Miles Davis, 1968-1975*, Marseille, Birdland-Dimanche.

FEATHER, L., 1949 : *Inside Jazz*, New York, Da Capo Press.

GILLESPIE, J. B. et FRASER, W. A., 1979 : *To Be or not to Bop*, New York, Doubleday.

HODEIR, A., 1981 : *Hommes et problèmes du jazz* (1954), Marseille, Parenthèses.

HODEIR, A., 1995 : "Deux temps à la recherche", *Musurgia*, vol. II, n° 3, p. 35-42.

JALARD, M. C., 1986 : *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses.

JONES, L., 1968 : *Le Peuple du blues* (1963), Paris, Gallimard.

KERNFELD, B. (éd.), 1988 : *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2 vol., Londres, Macmillan ; nouv. éd. en 1 vol., New York, St. Martin's, 1994.

LACY, S., 1994 : *Findings, My Experience With the Soprano Saxophone*, Paris, Outre-mesure.

LIEBMAN, D., 1988 : *Self-portrait of a Jazz-Artist, Musical Thoughts and Realities*, Rottenburg, Advance Music.

LIEBMAN, D., 1991 : *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*, Rottenburg, Advance Music.

LOMAX, A., 1956 : *Mister Jelly Roll* (1950), New York, Grove ; trad. fr., Paris, Flammarion, 1964.

LYONS, L., 1983 : *The Great Jazz Pianists : Speaking of their Lives and Music*, New York, Da Capo Press.

MONSON, I., 1996, *Saying Something : Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago-Londres, University of Chicago Press.

PORTER, L., 1998 : *John Coltrane, his Life and Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

PRIESTLEY, B., 1982 : *Mingus, a Critical Biography*, New York, Da Capo Press.

RATTENBURY, K., 1990 : *Duke Ellington, Jazz Composer*, New Haven-Londres, Yale University Press.

RILEY, H. et VIDACOVITCH, J., 1995 : *New Orleans Jazz and Second Line Drumming*, New York, Manhattan Music Inc.

RUSSELL, G., 1959 : *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, New York, Concept Publishing Company.

SCHULLER, G., 1968 : *Early Jazz ; its Roots and Musical Development*, New York, Oxford University Press.

SCHULLER, G., 1989 : *The Swing Era, the Development of Jazz 1930-1945*, New York, Oxford University Press.

SIRON, J., 1992 : *La Partition intérieure, jazz, musiques improvisées*, Paris, Outre-mesure.

SPELLMAN, A. B., 1966 : *Four Lives in the Bebop Business*, New York, Limelight Editions.

STURM, F., 1995 : *Changes over Time : the Evolution of Jazz Arranging*, Rottenburg, Advance Music.

TAYLOR, B., 1982 : *Taylor Made Piano*, Dubuque, Brown.

TUCKER, M. (éd.), 1993 : *The Duke Ellington Reader*, New York, Oxford University Press.

VIAN, B., 1967 : *Chroniques de jazz*, Paris, La Jeune Parque.

VILLANUEVA, P. et SIRON, J., 1996 : *Accompagner*, Paris, Outre-mesure ; 2e éd., 1999.

WERNER, K., 1996 : *Effortless Mastery*, New Albany, Jamey Aebersold Jazz.