

Marc Sabatella

Principes d'improvisation en jazz

Paru sous le titre original: "A Jazz Improvisation Primer",

Texte original disponible en ligne:

<http://www.outsideshore.com/primer/primer/index.html>

Copyright 1992-2000 Outside Shore Music

Traduit de l'américain par L.D.

Cette version de l'ouvrage "Principes d'improvisation en jazz" peut être librement consultée. Le lecteur peut également commander un exemplaire imprimé (en langue anglaise, NdI) de ce corpus, sous le titre "A Whole Approach To Jazz Improvisation" ("Approche synthétique de l'improvisation en jazz"). A cet effet, on s'adressera directement à l'auteur: marc@outsideshore.com

Note du Traducteur:

"Entendre plus, c'est jouir mieux"
(Jean-François Zygel)

Ceci n'est qu'une traduction. Seuls les lecteurs dont l'anglais est réellement déficient sont invités à étudier cette version; les autres seraient mieux inspirés de consulter la version originale, dont le style est aussi limpide qu'agréable.

Dans la même veine que le "Traité du Zen et de l'entretien des motocyclettes", il convient immédiatement d'attirer l'attention du lecteur sur le caractère trompeur du titre. Derrière une apparence modeste et un titre restrictif, l'auteur cache en effet un ouvrage très ambitieux: un véritable traité d'harmonie très complet, qui ne se limite ni au jazz, ni à l'improvisation, et va, enfin, bien au-delà des simples principes élémentaires de l'harmonie. On pourra même y voir, au delà de l'aspect scolaire de cette succession de recettes, une méditation amusée sur la musique, depuis ses petites ficelles jusqu'à ses accès de génie.

Le traducteur, qui tient à réitérer sa particulière gratitude vis-à-vis de Marc Sabatella, indiquera ici, à travers son expérience personnelle, pourquoi il estime que cet ouvrage peut être utile au plus grand nombre de mélomanes (dont les musiciens eux-mêmes).

En effet, le traducteur, à l'âge de trente-cinq ans, armé d'une discothèque titanesque mais dépourvu de notions de solfège et d'harmonie, incapable de jouer du moindre instrument, souffrait de ne pas comprendre la logique de la musique en général et du jazz en particulier. Face à la musique, il restait, pour reprendre l'expression de Claude Lévi-Strauss, *"comme un primitif devant son totem"*.

Il acheta un piano, prit quelques leçons (de clavier et d'harmonie), lut divers ouvrages et découvrit rapidement que, dans l'ensemble, ses professeurs étaient confus et les livres embrouillés. Son entreprise serait-elle vouée à l'échec?

La langue anglaise recèle un mot intraduisible: "*Serendipity*": il s'agit de l'aptitude à faire, par hasard, d'heureuses découvertes. Le Web aidant, le traducteur découvrit alors le présent ouvrage, qui lui ouvrit littéralement les yeux sur le monde de l'harmonie (et non pas exclusivement l'harmonie du jazz).

Quelques années plus tard, il a achevé son troisième album. Si ses œuvres restent certes empreintes d'un évident amateurisme musical, au moins leur élaboration lui a-t-elle permis de progresser spectaculairement dans la compréhension du fonctionnement *concret* de la musique. Le but est donc atteint.

Fondement de cette évolution, l'ouvrage de M. Sabatella vient spectaculairement combler une lacune bibliographique, pour le plus grand profit des étudiants, des curieux et des mélomanes. Il aurait été regrettable que le public purement francophone fût privé de l'accès à un ouvrage d'une si exceptionnelle clarté. Aussi le traducteur a-t-il pris l'initiative, avec l'accord de l'auteur, d'en réaliser une version française.

Qui peut lire ce livre? Le titre est quelque peu trompeur. A priori, il n'intéresse que les musiciens de jazz, et eux seuls. Or les apparences sont ambiguës, estime le traducteur. Car cet ouvrage ne s'adresse pas à un public d'étudiants au conservatoire; il peut fort bien être lu, et avec profit par de simples mélomanes animés par la curiosité. Par ailleurs, il n'est nullement focalisé sur l'improvisation; il propose au contraire un panorama très large de la construction musicale et n'est donc pas destiné aux seuls improvisateurs. Enfin, bien qu'apparemment consacré au jazz, ce livre déborde très largement le champ de cette musique. Certes, si le lecteur est familier de la musique négro-américaine, il progressera plus rapidement dans l'ouvrage. Mais celui-ci décrit des mécanismes généraux, sans égard au type de musique pratiquée; il permet donc de décrypter *toute* la musique occidentale, de Josquin des Prés à Ravel, jusqu'aux variétés, à la pop music, au rock et aux autres formes populaires de musique. Finalement, les seules zones d'ombres que ne dissipe pas Marc Sabatella sont les formes qui échappent entièrement à la logique tonale occidentale classique: par exemple le dodécaphonisme de la seconde école de Vienne, ses prolongements sériels, ou encore certaines musiques dites "du monde" (arabo-andalouse, japonaise (sauf la gamme "*in sen*"), chinoise, raga indien, etc..., qui reposent chacune sur un système harmonique *sui generis*). Pour le surplus, l'ouvrage a tous les traits d'une authentique – et captivante – histoire subjective de l'harmonie occidentale. En un mot, ceci n'est pas un traité d'improvisation en jazz.

L. D.

Table des matières:

Chapitre I: Préface

Chapitre II: Les objectifs

Chapitre III: Une brève histoire du jazz

- A. Le jazz des origines
- B. Le jazz des grands orchestres et l'ère du swing
- C. Le be-bop
- D. Le jazz cool
- E. Le hard bop
- F. Après le bop
- G. Le free jazz et l'avant-garde
- H. La fusion
- I. Le jazz post-moderne
- J. Le présent

Chapitre IV: Les éléments fondamentaux du jazz

- A. Structure
- B. Le swing
 - a) La définition du swing
 - b) La pratique du swing
- C. La créativité
 - a) Le processus créatif
 - b) La pratique instrumentale

Chapitre V: Les relations accords/gammes:

- A. Connaissances élémentaires
 - a) Les intervalles
 - b) Gammes majeures et mineures
 - c) Les accords
 - d) Le cycle des quintes
- B. L'harmonie de la gamme majeure
 - a) Le mode majeur
 - b) Le mode dorien
 - c) Le mode phrygien
 - d) Le mode lydien
 - e) Le mode mixolydien
 - f) Le mode mineur
 - g) Le mode locrien
- C. L'harmonie mineure mélodique
 - a) Le mode phrygien #6
 - b) Le mode lydien augmenté
 - c) Le mode lydien dominant
 - d) Le 5ème mode
 - e) Le mode locrien N°2
 - f) La gamme altérée
- D. Les gammes symétriques
 - a) La gamme par tons entiers
 - b) Les gammes diminuées
- E. Les gammes pentatoniques
- F. Les gammes dérivées
 - a) La gamme blues
 - b) Les gammes mineures
 - c) Les gammes bebop
 - d) Les gammes synthétiques
- G. Tableau des relations accords/gammes

Chapitre VI: De la théorie harmonique à la pratique de l'improvisation:

- A. Le développement mélodique
 - a) Le découpage
 - b) La construction de la phrase
- B. Jouer les accords:
 - a) ii-V:
 - 1) le ii-V majeur
 - 2) le ii-V mineur
 - b) Blues:
 - c) Les "rhythm changes"
 - d) L'harmonie selon Coltrane
- C. L'improvisation modale
- D. Le chromatisme
- E. L'improvisation atonale
- F. L'improvisation libre

Chapitre VII: L'accompagnement

- A. Les instruments harmoniques
 - a) Les voicings d'accords
 - 1) Les voicings "3/7"
 - 2) Les voicings de quarts
 - 3) Poly-accords et voicings de superstructure
 - 4) Les voicings en position fermée et les voicings "drop"
 - 5) Les autres voicings bâtis sur des gammes
 - b) La ré-harmonisation
 - c) Accompagner en rythme
- B. La basse
 - a) Les lignes de "walking bass"
 - b) La pédale de basse
 - c) Le contrepoint
 - d) La basse et ses autres motifs
- C. La batterie
- D. Les autres instruments

Chapitre VIII: Jouer en groupe

- A. Questions d'organisation
- B. Problèmes pratiques

Chapitre IX: L'écoute analytique

Chapitre X: Violier les règles

* * *
Annexes

- Annexe I: Bibliographie annotée
 - I A: Les recueils de partitions
 - I B: Les méthodes
 - I C: Histoire et Biographies
- Annexe II: Discographie annotée
 - II A: Recommandations élémentaires
 - II B: Liste détaillée

Chapitre I: Préface

Lorsque cet ouvrage est apparu, il n'avait pas d'autre fonction que de rassembler des questions posées par des improvisateurs débutants -et des réponses apportées- dans le *newsgroup* "rec.music.bluenote". Pourtant, au fur et à mesure que les textes s'accumulaient, l'ouvrage a fini par prendre d'impressionnantes proportions, celle d'un traité complet, a priori suffisant pour permettre à un débutant d'apprendre tout seul à improviser en jazz.

En faisant accéder ce recueil de "questions/réponses" au statut de traité complet, l'un de mes objectifs était de rendre sa lecture utile à des gens qui ne nourrissaient nulle intention de devenir des musiciens de jazz mais qui souhaitaient améliorer leur compréhension de la musique afin d'en retirer le plus grand plaisir. Bien sûr certains auditeurs adorent ne pas comprendre ce qui se passe dans la musique (ils la considèrent en quelque sorte comme de la saucisse que on consomme au mètre); pourtant, je suis persuadé que le plaisir procuré par la musique peut presque toujours être accru par une meilleure compréhension.

Cet ouvrage suppose la part du lecteur une certaine familiarité avec les concepts essentiels de terminologie et de notation, mais pas davantage que ce que sait quelqu'un qui a pris quelques leçons de musique dans son enfance. Sur ces fondations, l'ouvrage construit progressivement un corpus de connaissances relativement détaillées. La somme d'informations rassemblées ici peut sembler impressionnante, et même de nature à dissuader tous les non-instrumentistes sauf les plus ambitieux; je suis toutefois persuadé que cet effort sera récompensé.

Les connaissances exposées dans cet ouvrage pourraient remplir des centaines de pages si elles étaient développées; elles devraient également être accompagnées de transcriptions, d'exemples musicaux ainsi que d'authentiques soli. Pourtant, il n'est pas dans mes intentions d'écrire "LE" manuel: "Comment jouer du jazz?" (Voir cependant, infra, la description du CD-ROM que je suis en train d'élaborer). Le lecteur doit donc considérer cet ouvrage davantage comme une simple introduction, voire une simple énumération des questions que soulève l'improvisation en jazz, quitte à rechercher dans d'autres ouvrages les informations détaillées sur ces sujets. Par ailleurs je suis convaincu que l'improvisation en jazz ne peut être comprise (ni a fortiori maîtrisée) sans un minimum de sensibilité historique. J'ai donc inclus un chapitre sur l'histoire du jazz. Là encore, je ne traite le sujet que de façon superficielle; ce chapitre ne doit être considéré que comme une introduction.

On pourrait m'objecter que, plutôt que lire cet ouvrage, on ferait mieux d'étudier d'une part un livre d'histoire et d'autre part un livre d'harmonie. Il y a du vrai dans ce jugement. Pourtant l'intérêt de cet ouvrage est qu'il lie les deux matières, ce que deux traités différents ne permettraient pas; le présent opus aboutit à une vision synthétique de l'improvisation. En outre il adopte une approche moins brutale que la plupart des ouvrages consacrés à l'improvisation; en effet il encourage le lecteur à trouver sa propre voie plutôt que de lui apprendre à jouer les "bonnes" notes. Je crois que même si le lecteur trouve dans cet ouvrage une histoire, des théories et des techniques, et même si tout cela l'aide considérablement à expliquer ce qui se passe dans la plupart des morceaux de jazz qu'il écoute, ces outils resteront tout de même impuissants à lui permettre de reproduire ce qu'il entend (et même à l'analyser in extenso). Si cet ouvrage envoie le lecteur dans la bonne direction, s'il l'encourage à étudier des traités plus détaillés ou à prendre des cours, alors il aura atteint son but.

Parce que ce livre a été écrit avant l'arrivée du Web, à une époque où il était impossible de communiquer des images et du son, il ne contient que du texte. Ceci est regrettable. En effet cette lacune rend les chapitres consacrés aux accords, aux gammes et aux *voicings* bien plus ardues qu'ils ne devraient l'être. En outre elle rend les explications exagérément techniques et sèches, alors que le jazz est une forme d'art libre et créatif. Il serait bon de destiner cet ouvrage au jeune improvisateur débutant (lycéen, étudiant), qui n'est pas particulièrement attiré par la technique. L'adjonction d'exemples musicaux me permettrait certainement de faire comprendre certains raisonnements qui sont actuellement obscurcis par un incompréhensible charabia. En outre, j'ai l'impression que l'utilisation d'exemples me permettrait d'alléger les plus ennuyeux développements, ce qui recentrerait l'ouvrage dans son ensemble sur son objectif.

Je travaille actuellement à une version multimédia de cet ouvrage; elle contiendrait des liens hypertextes, des graphiques et du son. L'ouvrage serait en outre considérablement étoffé; le volume du texte triplerait; il s'enrichirait également d'exemples aussi nombreux que possible. A ce stade (janvier 1998), je pense que le CD-ROM devrait être disponible en mai 1998. Mais je n'ai jamais lancé un tel projet. Il m'est donc difficile de prévoir les difficultés qui m'attendent, ainsi que le calendrier réel de cette entreprise.

Chapitre II: Les objectifs

Cet ouvrage postule que tous ses lecteurs sont des musiciens. Certes, il y a des musiciens qui jouent en public, alors que la majorité d'entre nous sommes seulement des musiciens qui écoutent. Dans ce texte, j'utiliserai les termes "instrumentistes" et "auditeurs" au lieu des termes "musiciens" et "non-musiciens". Cet ouvrage s'adresse essentiellement aux instrumentistes désireux d'apprendre l'improvisation en jazz, mais il vise également les auditeurs qui souhaitent améliorer leur compréhension de la musique. Je suis persuadé que tous les musiciens peuvent tirer profit d'une compréhension plus complète du jazz; c'est là, indubitablement, un moyen d'apprécier cette musique.

Cet ouvrage suppose une culture musicale minimale, y compris une certaine familiarité avec l'écriture de la musique. Il est fortement recommandé de disposer d'un piano et de pouvoir jouer des exemples simples. Les instrumentistes doivent déjà avoir une maîtrise minimale de leur instrument afin de retirer le maximum de cet ouvrage. Quant aux auditeurs, ils devront s'accommoder des exposés complexes sans pour autant s'enliser dans les détails, lorsque la matière leur deviendra trop ardue.

C'est un triple objectif qui est ici poursuivi:

- apprendre le langage du jazz,
- apprendre à mieux comprendre le jazz joué par les autres et
- pour les instrumentistes, apprendre les bases de l'improvisation.

Le langage du jazz, c'est surtout une accumulation de styles, de références historiques et de théories musicales. C'est le langage des pochettes de disques, des interviews dans la presse spécialisée; il contient des termes comme "Be-bop", "Trane", ou "dominante lydienne". Apprendre ce langage, c'est déjà apprendre la musique elle-même. Certes, il est tout à fait possible d'apprécier John Coltrane sans disposer de la moindre connaissance en théorie musicale; mais dès qu'on est en mesure de mettre en pratique des notions d'harmonie, cette écoute prend une autre dimension; les conditions sont alors créées pour apprécier davantage le saxophoniste. De même, il est possible d'improviser même si on n'a qu'un faible bagage de connaissances harmoniques. Toutefois les histoires qu'on colporte selon lesquelles les musiciens célèbres ne savaient pas lire la musique, sont généralement à prendre avec circonspection. Je suis d'ailleurs convaincu que tout musicien améliore son jeu au fur et à mesure qu'il renforce ses connaissances théoriques.

Résumé:

Cet ouvrage est conçu comme une succession d'étapes destinées à transformer le débutant en musicien de jazz, c'est-à-dire en meilleur improvisateur s'il est instrumentiste et en oreille plus subtile s'il est auditeur. La plupart de ces étapes sont plutôt conçues pour l'instrumentiste, mais l'auditeur non instrumentiste est encouragé à jouer lui-même autant d'exemples musicaux que possible. Ceci lui permettra d'affûter sa sensibilité musicale et l'aidera à reconnaître des aspects de la musique qui seraient, sans cela, passés inaperçus.

Les étapes de cet ouvrage sont les suivantes:

Chapitre I: Ecouter les styles de jazz les plus variés,
Chapitre II: Comprendre les bases du jazz,
Chapitre III: Apprendre la relation entre l'accord et gamme,
Chapitre IV: Apprendre à appliquer cette théorie à l'improvisation,
Chapitre V: Apprendre à accompagner d'autres solistes,
Chapitre VI: Jouer en groupe,
Chapitre VII: Ecouter de façon analytique, et
Chapitre VIII: Enfreindre les règles

Parmi les développements figurant dans cet ouvrage, certains sont réellement simples, d'autres vraiment complexes. Le lecteur qui aura écouté beaucoup de jazz mais qui ne sera pas instrumentiste considérera probablement les développements historiques comme simplistes; mais il sera terrifié par la complexité des explications techniques; au contraire, d'autres lecteurs feront preuve d'impatience en lisant les paragraphes consacrés à la gamme majeure, mais seront stupéfaits devant la richesse et la variété des musiciens évoqués dans la partie historique. Le lecteur se demandera peut-être à quoi sert de comprimer autant d'informations dans un petit ouvrage d'initiation. Ma réponse est que, pour comprendre l'improvisation en jazz, il faut comprendre à la fois l'histoire, la théorie et les techniques du jazz. J'ai la conviction que ces trois approches doivent être juxtaposées; ainsi parviendra-t-on à une compréhension élargie du phénomène.

Autres sources d'information:

Cet ouvrage n'est pas le seul qu'on puisse -ou doive- consulter pour apprendre l'improvisation en jazz. Il existe des manuels, notamment ceux de Jerry Coker et David Baker, qui peuvent être utilisés. Certains sont relativement simples, et n'apportent que peu d'éléments supplémentaires par rapport à ce livre. D'autres sont plus complexes; la lecture du présent ouvrage permettra, je l'espère, d'aborder la découverte de ces manuels.

Outre les manuels, les recueils de partitions ("*fakebooks*") constituent une source d'information précieuse pour les instrumentistes. [Note du traducteur: le terme "fakebook" est difficile à traduire en français; littéralement, "livre contrefait".] Les fakebooks contiennent en général les partitions de centaines de chansons (mélodies, le cas échéant avec les paroles, et symboles d'accord). La bibliographie en annexe recense les manuels et les fakebooks actuellement disponibles.

Pour travailler son instrument, il est souvent utile de jouer avec une section rythmique (piano, basse, batterie). Bien entendu, ce n'est pas toujours facile à organiser. Jamey Aebersold a produit un grand nombre d'albums d'accompagnement, ce qui résout le problème. Il s'agit de disques vinyle, de cassettes et de disques compacts qui sont accompagnés d'un livret sur lequel figure la musique, présentée comme dans un fakebook, et ceci pour chacun des thèmes figurant sur l'album. L'enregistrement ne contient que l'accompagnement; on n'entend ni mélodie ni solo. C'est à l'étudiant de les jouer. Le piano et la basse sont sur des canaux différents; chacun des deux instruments peut donc être "étouffé", ce qui sera utile si l'étudiant en joue lui-même; je recommande à tous les instrumentistes de se procurer quelques-uns de ces albums. Des publicités paraissent régulièrement dans le magazine *Down Beat*.

Autre possibilité, le logiciel *Band-in-a-box*. Ce programme fonctionne sur différents systèmes d'exploitation. Il permet d'introduire des accords pour un thème donné en format ASCII. [Note du traducteur: c'est-à-dire sous forme de chiffres et de lettres; exemple: "**Dm7 | G7 | CMaj7 |** "] . A partir de ces données, le logiciel accomplit le travail d'une section rythmique. Les sons passent par le port Midi pour parvenir à un synthétiseur. A la vérité, ce logiciel produit des résultats impressionnants en termes de réalisme. Avec un bon synthétiseur, l'auditeur aura du mal à déterminer si l'accompagnement de la section rythmique provient de vrais musiciens ou de *Band-in-a-box*. Il se vend des disquettes contenant des centaines de thèmes pré-encodés. Les publicités paraissent dans *Keyboard Magazine*.

Chapitre III: Une brève histoire du jazz

La contribution essentielle à l'épanouissement des talents d'improvisateur proviendra nécessairement de l'écoute d'autres musiciens. De même que les mots sont impuissants à décrire la peinture de Monet, de même aucun manuel ne peut - sous ma plume - décrire le son de Charlie Parker. Certes il est important que l'instrumentiste développe son propre style, mais cela ne peut se produire si on se maintient à l'écart des influences antérieures. Le musicien doit absolument connaître ce que les autres ont produit avant lui.

Si le principe de l'écoute apparaît comme une évidente nécessité, la question demeure de savoir **quoi** écouter. Selon toute vraisemblance, le lecteur a déjà des musiciens de jazz préférés. Ce qui se produit souvent, c'est que l'on part d'un musicien puis qu'on progresse en cercles concentriques autour de celui-ci. Pour ma part le premier musicien de jazz que j'ai écouté et réécouté était le pianiste Oscar Peterson. Après avoir acheté une demi-douzaine de ses albums, je me suis aperçu que j'aimais bien certains des musiciens avec lesquels il avait joué, comme les trompettistes Freddie Hubbard et Dizzy Gillespie, dont je me suis mis à acheter les disques. Puis, en écoutant Herbie Hancock accompagner Freddie Hubbard, j'ai découvert une nouvelle piste à explorer, qui m'a conduit à Miles Davis puis, de là, au saxophoniste John Coltrane, et le processus n'est toujours pas terminé.

L'un des objectifs de cet ouvrage est d'aider le lecteur à orienter son écoute. A cet effet figure ci-dessous une brève histoire du jazz, accompagnée de quelques musiciens et disques qui ont fait date. Il faut être conscient toutefois que l'histoire du jazz a donné lieu à des livres volumineux. Quelques-uns sont cités dans la bibliographie.

Le présent ouvrage ne fournit qu'un survol des périodes et des styles. Le découpage en écoles et en époques est nécessairement imparfait; il en résulte d'inévitables chevauchements. Les derniers paragraphes de la théorie du jazz sont fondés sur des principes développés entre les années quarante et les années soixante; cette musique est souvent qualifiée de *jazz mainstream* ["courant principal", note du traducteur] ou de *jazz straightahead* ["sans fioritures, simple"].

La médiathèque du quartier sera précieuse pour découvrir des musiciens qu'on ne connaît pas. On peut également échanger ses disques avec ses amis. Toutefois, enregistrer les disques sur cassette [ou sur CD, NdT] constitue une violation du droit d'auteur; cette activité porte atteinte à la rémunération du créateur. Le lecteur doit utiliser la médiathèque - et ses amis - pour arriver à découvrir ce qu'il aime et - une fois

cette incertitude levée - faire l'acquisition des disques en cause.

Plan du chapitre:

- A. Le jazz des origines
- B. Le jazz des grands orchestres et l'ère du swing
- C. Le be-bop
- D. Le jazz cool
- E. Le hard bop
- F. Après le bop
- G. Le free jazz et l'avant-garde
- H. La fusion
- I. Le jazz post-moderne
- J. Le présent

A. Le jazz des origines:

Les plus anciens enregistrements de jazz – qui soient aisément disponibles - remontent à la fin des années 20 et au début des années 30. Le trompettiste et chanteur Louis Armstrong ("Pops" ou "Satchmo") était de loin la personnalité la plus marquante de cette époque. Il jouait avec des groupes appelés "Hot Five" ou "Hot Seven"; tous les enregistrements de cette époque sont vivement recommandés au lecteur. Le style de ces groupes, et de bien d'autres qui leur étaient contemporains, est souvent qualifié de "Nouvelle-Orléans" ou de "Dixieland". Ce style se caractérise par l'improvisation collective, dans laquelle tous les instruments jouent des lignes mélodiques improvisées à l'intérieur de la structure harmonique du thème. On considère que c'est Armstrong qui a découvert le "scat", formule qui permet aux vocalistes - grâce aux onomatopées - d'improviser. Parmi les grands musiciens du style Nouvelle-Orléans, ou Dixieland, on compte également le clarinetiste Johnny Dodds, le saxophoniste soprano Sidney Bechet, le trompettiste King Oliver, et le tromboniste Kid Ory.

A la même époque, d'autres formes de musique recueillaient un succès certain, notamment au piano, à commencer par le ragtime, le Harlem Stride et le boogie-woogie. Si ces styles ont chacun leur spécificité, ils n'en connaissent pas moins des caractéristiques communes: un jeu de main gauche très rythmée, percussif et de longues phrases rapides à la main droite. Scott Joplin et Jelly Roll Morton ont été les premiers à jouer du ragtime. La façon de jouer *stride*, qui consiste à alterner, à la main gauche, note de basse et accord, a été popularisé par Fats Waller, Willie "The Lion" Smith et James P. Johnson. Avec Albert Ammons et Meade Lux Lewis, ce style est devenu le boogie-woogie, qui repose sur un jeu de main gauche plus rapide. Quant à Earl "Fatha" Hines, il était, lui, réputé pour sa main droite. Ce fut en effet un des premiers pianistes à jouer à la main droite des motifs mélodiques, à la manière d'un instrument à vent, alors que, à cette époque, la main droite ne jouait que des accords ou des arpèges. Depuis lors cette conception de la main droite s'est généralisée. Il faut

également mentionner Art Tatum, considéré comme l'un des plus grands pianistes de jazz de tous les temps, d'abord en raison de ses dons techniques exceptionnels mais aussi parce qu'il a considérablement fait progresser l'harmonie. On le considère parfois comme un précurseur du be-bop.

B. Le jazz des grands orchestres et l'ère du Swing:

Dès la fin des années 20, de grands orchestres apparaissent, comme celui de Fletcher Henderson; ils se développeront par la suite. Dès cette époque, certaines figures émergent en tant que solistes. Ainsi Bix Beiderbecke, au fil des divers orchestres dans lesquelles il jouera, deviendra-t-il, de son vivant une véritable légende.

Au milieu des années 30, on entre dans ce qu'on peut qualifier "l'ère du swing". Les grands orchestres prolifèrent car leur musique jouit d'une réelle popularité. Ce sont Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Duke Ellington et Count Basie qui connaîtront, à la tête de leur orchestre, le plus de succès. Les petites formations pendant les années 30 et 40, ont également laissé de nombreuses traces discographiques. Leur caractéristique essentielle était qu'elles consacraient le soliste individuel: on avait abandonné la pratique de l'improvisation collective que connaissait le jazz Nouvelle-Orléans. La musique se focalisait sur le soliste. Benny Goodman, Duke Ellington et Count Basie ont souvent enregistré dans ce contexte de petite formation. Parmi les principaux saxophonistes de cette époque, on compte Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Lester Young, Coleman Hawkins et Ben Webster. Parmi les trompettistes: Roy Eldridge, Harry "Sweets" Edison, Cootie Williams et Charlie Shavers. Au sein des pianistes: Duke Ellington, Count Basie, Teddy Wilson, Erroll Garner et Oscar Peterson. Quand aux guitaristes, on retiendra Charlie Christian, Herb Ellis, Barney Kessel et Django Reinhardt; Lionel Hampton est, lui, une figure saillante du vibraphone; parmi les bassistes, on retiendra les noms de Jimmy Blanton, Walter Page et de Slam Stewart; les grands batteurs étaient notamment Jo Jones et Sam Woodyard. Billie Holiday, Dinah Washington et Ella Fitzgerald figurent parmi les chanteuses importantes de cette période. La plupart de ces musiciens ont enregistré aussi bien en petite formation qu'en grand orchestre. Le trait commun à ces musiciens consistait à jouer de façon mélodique, en cultivant le swing, tout en recherchant un son personnel. Cette musique, comme beaucoup d'autres, a fortement subi l'influence du blues.

C. Le be-bop:

On considère généralement que la naissance du be-bop, au début des années 40, marque le début du jazz moderne. Ce style provient indirectement des petites formations qui pratiquaient le jazz "swing". La nouveauté était que les musiciens

déployaient davantage de technique, d'une part, et que, d'autre part, ils recherchaient davantage des harmonies complexes que des mélodies faciles à chanter. Les éléments théoriques contenus dans cet ouvrage proviennent très largement des innovations apportées par les *boppers*. C'est le saxophoniste alto Charlie Parker qui a créé ce mouvement. Son premier complice était le trompettiste Dizzy Gillespie ("Diz"). Ce dernier a aussi eu son propre orchestre, grâce auquel il a incorporé dans le jazz des éléments de la musique afro-cubaine, comme le rythme de mambo, en s'entourant de percussionnistes cubains. Mais c'est tout de même le quintette (et autres formations) réunissant Dizzy et Bird qui ont créé les fondations du be-bop et de la plus grande partie du jazz moderne.

Avant le be-bop, les musiciens jouent essentiellement des blues ou des chansons à la mode, notamment celles de Georges Gershwin et de Cole Porter. Ce tropisme évolue avec les boppers. Pour la première fois, les compositeurs s'écartent délibérément de la culture populaire; d'ailleurs le be-bop n'est pas conçu comme une musique de danse. En général les compositions sont écrites pour des tempi rapides et imposent de difficiles séries de croches. Bon nombre de standards be-bop reposent sur des séquences harmoniques provenant de chansons populaires comme "I've got rhythm", "Cherokee" et "How high the moon". Les improvisations étaient fondées sur les gammes que sous-tendaient ces accords; apparaissent alors des altérations comme la quinte diminuée.

Le be-bop aura changé la donne tant pour les improvisateurs que pour les solistes. Ainsi la batterie confie-t-elle le soutien rythmique davantage à la cymbale *ride* et à la charleston et moins à la grosse caisse. Le rôle de la basse change également; elle assume la responsabilité de la pulsation rythmique en jouant une noire sur chaque temps, chaque note soulignant l'accord ("*walking bass*"). Quant aux pianistes, dans ce contexte, ils peuvent se permettre une approche moins percussive; leur main gauche n'est plus tenue de marquer le rythme ni de jouer la tonique de l'accord. En outre, la forme du standard de jazz tend à s'universaliser:

- les instrumentistes exposent le thème, souvent à l'unisson,
- ils prennent chacun des chorus sur les accords du thème, puis
- ils ré-exposent le thème.

Se généralise également la pratique des "quatre/quatre" (alternance de quatre mesures jouées par le soliste avec le batteur, ou tout autre instrumentiste). Quant à la configuration du quartette ou quintette de jazz (piano, basse, batterie, saxophone et/ou trompette), elle remonte également au be-bop et a bien peu évolué depuis les années quarante.

Le be-bop n'aurait pas pu naître sans la contribution de musiciens appartenant à la génération précédente. Parmi celle-ci, on peut compter: Lester Young, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Charlie Christian, Jimmy Blanton, et Joe Jones. La contribution de Lester Young et de Coleman Hawkins a été, à cet égard, particulièrement décisive. Parmi les personnalités importantes du be-bop, il convient de citer Sonny Stitt et Lucky Thompson, les trompettistes Fats Navarro, Kenny Dorham et Miles Davis, les pianistes Bud Powell, Duke Jordan, Al Haig et Thelonious Monk, le vibraphoniste Milt Jackson, les bassistes Oscar Pettiford, Tommy Potter et Charles Mingus, les batteurs Max Roach, Kenny Clarke et Roy Haynes. Miles, Monk et Mingus ont continué leurs explorations au delà de l'époque bebop; ces contributions ultérieures seront évoquées ci-dessous.

D. Le jazz cool:

Bien que les premiers enregistrements de Miles Davis, réalisés aux côtés de Charlie Parker, se rattachent à l'école be-bop, sa première session importante en tant que leader fut: "*Birth of the cool*" ["La naissance du cool"]. On a souvent décrit le jazz cool comme une réaction contre le be-bop et ses tempi rapides, ses conceptions mélodiques, harmoniques et rythmiques. Le cool a été systématisé par des musiciens de la côte ouest des Etats-Unis, ce qui a donné son nom à cette école: "West Coast". Cette musique est généralement plus décontractée que le be-bop. Les maîtres du cool sont les saxophonistes Stan Getz et Gerry Mulligan et le trompettiste Chet Baker. Dans le prolongement du cool, c'est Stan Getz qui a popularisé les rythmes brésiliens comme la bossa-nova et la samba; on désigne souvent cette musique sous le vocable de "latin jazz".

Nombre de groupes "cool" ne comportent pas de piano; l'harmonisation est alors assumée par un contrepoint entre les instruments à vent (généralement saxophone et trompette). Enfin on signalera que le cool a permis l'éclosion de petites formations remarquées, souvent sous la direction d'un pianiste. On pense ici à Dave Brubeck (avec Paul Desmond au saxophone), à Lennie Tristano (avec Lee Konitz et Warne Marsh au saxophone) et au Modern Jazz Quartet (le "MJQ") avec John Lewis au piano et Milt Jackson au vibraphone), cette dernière formation ayant incorporé des éléments issus de la musique classique. L'intégration du classique dans le jazz était l'ambition des adeptes du "Troisième Courant" ("Third Stream").

E. Le hard bop

On peut considérer le Hard Bop ou bien comme un avatar supplémentaire du be-bop ou bien comme une réaction contre ce dernier. Apparue au milieu des années 50,

cette école propose des mélodies moins difficiles que le be-bop, dont elle conserve tout de même la tension rythmique, en y ajoutant une bonne dose de blues et de gospel. Les représentants les plus illustres de cette école sont Art Blakey et les Jazz Messengers. Bon nombre de musiciens ont été formés à "l'Université de Blakey". Au sein des premières formations de ce batteur, on retiendra les noms du pianiste Horace Silver, du trompettiste Clifford Brown et du saxophoniste Lou Donaldson. Par ailleurs le même Clifford Brown a codirigé avec Max Roach, un quintette qui est resté comme l'un des meilleurs du jazz. De nombreux albums sont disponibles aujourd'hui; tous sont recommandés. Miles Davis a également enregistré plusieurs albums, au début des années 50, qui se rattachent à l'esthétique hard bop. Celle-ci a également été illustrée par des formations dirigées ou accompagnées par un organiste, lesquelles comportaient encore plus d'éléments issus du blues et du gospel. L'organiste Jimmy Smith et le saxophoniste ténor Stanley Turrentine ont emporté de la sorte un réel succès.

F. Après le bop:

La période qui s'étend du milieu des années 50 au milieu des années 60 représente l'apogée du jazz "mainstream" modernes. Nombre de musiciens considérés comme les plus grands de l'histoire du jazz ont acquis leur réputation à cette époque.

Plan:

- a) Miles Davis
- b) Coltrane
- c) Mingus
- d) Monk
- e) Autres

a) Miles Davis:

Pendant cette période, Miles Davis dirigera successivement quatre formations.

a1) La première comprend John Coltrane au saxophone ténor, Red Garland au piano, Paul Chambers à la contrebasse et Philly Joe Jones à la batterie. On considère parfois ce quintette comme le meilleur ensemble de toute l'histoire du jazz. La plupart des albums produits à cette époque sont encore disponibles aujourd'hui, y compris la série " *Workin'* ", " *Steamin'* ", " *Relaxin'* " et " *Cookin'* ". C'est avec ce groupe que Miles a perfectionné sa technique de la sourdine sur les ballades; quant à cette section rythmique, elle constituait -en termes de swing- ce qui se faisait de mieux.

a2) La seconde formation voit l'arrivée de Julian "Cannonball" Adderley (saxophone alto) et le remplacement de Red Garland par Bill Evans (quelquefois par Wynton Kelly), ainsi que le remplacement de P.J. Jones par Jimmy Cobb. L'album "Kind of Blue" constituera l'un des plus grands succès commerciaux de toute l'histoire du jazz. L'inspiration essentielle de cette formation est modale: ses thèmes reposent sur des gammes (modes) simples qui durent chacune pendant plusieurs mesures; cette conception est radicalement différente de l'école bop (changements incessants et complexité des harmonies).

a3) La troisième formation dont Miles est crédité est en réalité celle de Gil Evans, un grand orchestre, avec lequel le trompettiste enregistrera des albums que l'histoire a consacrés, notamment "Sketches of Spain".

a4) Le quatrième groupe essentiel de Miles Davis, à cette époque, comprenait Wayne Shorter (saxophone), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (basse) et Tony Williams (batterie). Dans ses premiers enregistrements, cette formation s'en tient à des standards qu'elle rajeunit considérablement; il s'agit des albums "Live at the Plugged Nickel" ou encore de l'antérieur "My Funny Valentine" dans lequel George Coleman remplace Wayne Shorter. En revanche les disques qui suivront, comme "Miles Smiles" et "Nefertiti" comprendront des thèmes originaux, essentiellement des compositions de Shorter qui dépassent de très loin l'harmonie traditionnelle. Herbie Hancock, pour sa part, développera une nouvelle approche de l'harmonisation, fondée au moins autant sur les sons que sur un corpus théorique préétabli.

b) Coltrane:

Coltrane est un des autres géants de cette période; il n'a pas seulement joué avec Miles Davis; c'est aussi son propre album "Giant Steps" qui l'a fait reconnaître non seulement comme instrumentiste virtuose mais aussi comme précurseur de l'harmonie post-bop. Après avoir quitté Miles Davis, il a fondé son quartette, avec le pianiste McCoy Tyner, le batteur Elvin Jones et une série de bassistes (c'est finalement Jimmy Garrison qui sera retenu). Dans ce contexte, Coltrane se révélera comme l'un des musiciens les plus émouvants de cette époque. Tyner est, lui aussi l'un des maîtres de son instrument; son attaque se caractérise par un style très percussif. Elvin Jones est un maître de l'intensité rythmique. Ce quartette n'a jamais cessé d'évoluer, depuis le jazz post-bop, encore relativement traditionnel de "My Favorite Things", en passant par la puissante énergie modale de "A Love Supreme" et jusqu'aux lamentations avant-gardistes de "Meditations" et d' "Ascension".

c) Mingus:

Charlie Mingus a été, lui aussi, l'un des leaders qui ont influencé cette période. Souvent ses petites formations ont été plus souples que d'autres (les instrumentistes y jouissaient de plus de liberté individuelle), même si Mingus a également dirigé de grandes formations pour lesquelles la plupart des parties étaient écrites. La plupart du temps, les compositions de Mingus pour les petites formations n'étaient que des esquisses sommaires; les arrangements étaient, quant à eux, décidés sur scène par quelques hurlements de Mingus lui-même à l'intention des solistes. Le saxophoniste alto, clarinetiste-basse et flûtiste Eric Dolphy figurait régulièrement dans les formations de Mingus. Son style peut se qualifier d'«accidenté», dans la mesure où ses lignes mélodiques comprenaient de grands sauts et non de petits intervalles épousant la gamme ton par ton. L'album "Charlie Mingus Presents Charlie Mingus", avec Eric Dolphy, est un classique.

d) Monk:

De l'avis général, Thelonious Monk est un des plus grands compositeurs du jazz et l'un de ses plus originaux pianistes. Dans son jeu, il est plus économe que la plupart de ses contemporains. Parmi ses albums les plus dignes d'attention figurent "Brilliant Corners" et "Thelonious Monk with John Coltrane".

e) Quelques autres:

Le pianiste Bill Evans garde la réputation d'un délicat interprète de ballades; ses albums - en particulier "Waltz For Debby", avec Scott LaFaro à la basse et Paul Motian à la batterie – sont des modèles d'interaction entre membres d'un trio.

Wes Montgomery fut, parmi les guitaristes, celui dont le modèle influença le plus ses contemporains et les générations suivantes; il a souvent joué avec des organistes; sa sonorité était d'ailleurs conforme à l'esthétique "soul". C'est également lui qui, le premier, a pris des solos en octaves. Parmi ses premiers albums, on retiendra "Full House"; les albums de la fin de sa vie sont considérés comme plus commerciaux; ils jouissent d'une moindre considération.

Sonny Rollins, saxophoniste ténor, a concurrencé John Coltrane dans l'estime du public; il a enregistré nombre d'albums sous son nom, y compris "Saxophone Colossus" et "The Bridge", lequel comprenait Jim Hall à la guitare. Il faut également mentionner ses enregistrements avec Clifford Brown, Miles Davis, Bud Powell, Thelonious Monk et quelques autres géants

D'autres musiciens illustrent cette époque et méritent de passer à la postérité. Il s'agit des saxophonistes Jackie McLean, Dexter Gordon, Joe Henderson et Charlie Rouse,

des trompettistes Freddie Hubbard, Lee Morgan, Woody Shaw et Booker Little; des trombonistes J. J. Johnson et Curtis Fuller; du clarinettiste Jimmy Giuffre; des pianistes Tommy Flanagan, Hank Jones, Bobby Timmons, Mal Waldron, Andrew Hill, Cedar Walton, Chick Corea et Ahmad Jamal; de l'organiste Larry Young; des guitaristes Kenny Burrell et Joe Pass; du guitariste et harmoniciste Toots Thielemans; du vibraphoniste Bobby Hutcherson; des bassistes Ray Brown, Percy Heath, Sam Jones, Buster Williams, Reggie Workman, Doug Watkins et Red Mitchell; des batteurs Billy Higgins et Ben Riley; et des vocalistes Jon Hendricks, Eddie Jefferson, Sarah Vaughan, Betty Carter, Carmen McRae, Abbey Lincoln et Shirley Horn. Des big bands comme ceux de Woody Herman et de Stan Kenton ont également connu un grand succès.

G. Le free jazz et l'avant-garde:

Au cours de ces mêmes décennies - les années 50 et 60 -, certains musiciens adoptèrent une approche du jazz plus exploratoire. Ce fut le "free jazz" ou "l'avant-garde" [en français dans le texte, NdT], expériences dans lesquelles la tradition (qu'il s'agisse d'harmonie, de mélodies et de rythme) fut particulièrement sollicitée, voire jetée par-dessus les moulins. Parmi les pionniers de ces recherches, l'histoire a retenu les saxophonistes Ornette Coleman et le trompettiste Don Cherry (voir les albums "The Shape of Jazz to Come" et "Free Jazz"). Ce dernier disque, ainsi que plusieurs autres enregistrés par ses quartettes (avec, à la basse Scott LaFaro ou Charlie Haden et, à la batterie, Bill Higgins ou Ed Blackwell), évoque encore le souvenir des derniers groupes de jazz de facture "post bop", avec leurs solistes qui prennent appui sur une "*walking bass*" et un jeu de batterie tourné vers le swing. On désigne parfois ce style sous le terme de "freebop". L'album "Free Jazz", quant à lui, est plutôt une expérience cacophonique, axée sur l'improvisation collective.

L'avant-garde compte également une figure importante en la personne de Cecil Taylor. Son jeu est très percussif; il se signale par des blocs -ou "grappes"- de notes (les "clusters") et des passages techniquement virtuoses qui ne semblent obéir à aucune logique harmonique ou rythmique particulière.

Quant à John Coltrane, il s'est - on l'a vu - complètement immergé dans l'avant-garde à partir du milieu des années 60. Dans des albums comme "Ascension" ou "Interstellar Space", on voit Coltrane absorber à la fois le free jazz et l'œuvre de Cecil Taylor. Par la suite les formations de Coltrane comporteront sa femme, Alice, au piano, Rashied Ali à la batterie et Pharoah Sanders au saxophone. Il a également enregistré, avec Don Cherry, un album "The Avant-Garde", qui présente d'intéressantes analogies avec le "The Shape of Jazz to Come" d'Ornette Coleman, ainsi qu'avec d'autres disques en quartet de ce dernier. Coltrane influencera de nombreux autres musiciens, à commencer par les saxophonistes Archie Shepp, Sam Rivers et Albert Ayler.

Sun Ra, pour sa part est une figure quelque peu énigmatique de l'avant-garde; il prétend être originaire de la planète Saturne. Il joue de toutes sortes d'instruments à clavier dans ses grands orchestres, dont le style va des années vingt jusqu'aux plus spectaculaires déchaînements coltraniens.

H. La fusion:

Miles Davis a contribué à l'émergence de la "fusion". Il s'agit d'un mélange de jazz et de rock. Miles entame le rapprochement entre ces deux musiques au début des années soixante, mouvement qui s'accélère à la fin de celles-ci. On écouterà à cet égard "Bitches Brew" et "Jack Johnson". A cette époque, se succèdent chez Miles: Herbie Hancock, Chick Corea et Joe Zawinul au piano électrique, Ron Carter et Dave Holland à la basse, John McLaughlin à la guitare, Tony Williams et Jack DeJohnette à la batterie. Tony Williams formera ensuite un groupe ("Lifetime") plutôt orienté vers le rock, avec John McLaughlin qui fondera également sa propre formation, le "Mahavishnu Orchestra". Au cours des années 70, Miles continuera d'explorer de nouvelles pistes, recourant massivement à l'électronique et intégrant dans sa musique des éléments venus du monde de la funk et du rock (voir en ce sens les albums "Pangea" et "Agharta").

Mais la combinaison du jazz et du rock a également connu un versant plus commercial, qu'il s'agisse des inclassables Spyro Gyra et Chuck Mangione (vaste succès en termes de ventes) ou du plus ésotérique Pat Metheny. Les autres succès commerciaux engendrés par la fusion sont: "Weather Report" (avec Wayne Shorter, Joe Zawinul, et les bassistes Jaco Pastorius et Miroslav Vitous), "Return To Forever", avec Chick Corea et le bassiste Stanley Clarke, "The Crusaders", avec le saxophoniste Wilton Felder et Joe Sample aux claviers, les "Yellowjackets", avec Russell Ferrante aux claviers; et le "Jeff Lorber Fusion", au sein duquel jouait, à l'origine, le saxophoniste Kenny G. Au cours des dernières années, plusieurs orchestres de fusion ont remporté un grand succès commercial, notamment ceux de Pat Metheny et de Kenny G.

I. Le jazz post-moderne:

Alors que la fusion avait semblé dominer le marché du jazz au cours des années 70, deux nouveautés apparurent au début des années 80: l'introduction dans le jazz d'éléments provenant d'une part de la musique classique du XXème siècle, d'autre part de musiques ethniques (notamment africaines). Parmi ces musiciens novateurs, on compte Don Cherry, Charlie Haden, les saxophonistes Anthony Braxton, David Murray et Dewey Redman, le clarinettiste John Carter, les pianistes Carla Bley et Muhal Richard Abrams, le "World Saxophone Quartet", qui comprend quatre

saxophones sans section rythmique, et le "Art Ensemble Of Chicago", avec le trompettiste Lester Bowie et le hautboïste Roscoe Mitchell.

Leur musique mettait soudain l'accent sur la composition, qui devenait plus complexe, et abandonnait la forme classique "exposé - chorus - exposé" des morceaux de jazz.

Certains groupes, comme "Oregon", ont rejeté la complexité et les dissonances du jazz moderne pour produire une musique bien plus simple qui a débouché sur le style "New Age". Inversement on trouve également des musiciens comme le saxophoniste Joe Zorn et les guitaristes Sonny Sharrock et Fred Firth qui se sont lancés dans une forme frénétique d'improvisation libre, parfois dénommé "energy music". Quelque part entre ces deux extrêmes, figure le groupe, maintenant assez ancien, formé par le saxophoniste Georges Adams (influencé par Coltrane et Pharoah Sanders) et le pianiste Don Pullen, épigone de Cecil Taylor. Cette formation s'inspire puissamment du blues et de l'avant-garde. Parmi les musiciens importants des années 1970 et 1980, on compte les pianistes Abdullah Ibrahim (NdT, aussi connu en Europe sous son précédent nom: Dollar Brand), Paul Bley, Anthony Davis et Keith Jarrett.

En jazz les innovations n'apparaissent pas qu'aux États-Unis. Nombre de musiciens européens ont développé les idées du free jazz - celles d'Ornette Coleman et de Cecil Taylor - et ont contribué à s'affranchir des formes traditionnelles. D'autres se sont tournés vers une musique plus introspective. Les improvisateurs qui, en Europe, ont obtenu le plus de succès sont essentiellement: les saxophonistes Evan Parker, John Tchicai, John Surman et Jan Garbarek, les trompettistes Kenny Wheeler et Ian Carr, le pianiste John Taylor, les guitaristes Derek Bailey et Allan Holdsworth, le bassiste Eberhard Weber, le batteur John Stevens et les arrangeurs Mike Westbrook, Franz Koglman et Willem Breuker.

J. Le présent:

L'une des grandes tendances de la production contemporaine est le retour aux racines du be-bop et du post be-bop. Ce mouvement est parfois connu sous le terme de "néoclassicisme". Ainsi le trompettiste Wynton Marsalis et son frère, le saxophoniste Brandford Marsalis, ont-ils remporté un vif succès auprès du public en jouant une musique qui n'est finalement pas si éloignée de celle des années cinquante et soixante. Parmi ce groupe de jeunes musiciens, les meilleurs - y compris les frères Marsalis et leur section rythmique (Kenny Kirkland ou Marcus Roberts au piano, Bob Hurst à la basse et Jeff Watts à la batterie) - parviennent à créer de nouvelles approches en termes de mélodisme, d'harmonie, de rythmes et de forme; dans ce cas, il ne s'agit plus de la reproduction servile de la musique de leurs aînés.

Autre développement intéressant depuis le milieu des années quatre-vingt: un collectif de musiciens qui désignent leur musique sous le terme de "M-Base". Il ne semble pas y avoir accord - pas même entre les membres du collectif - sur la signification exacte de ce terme. Ce qu'on peut en dire, c'est que s'y trouvent des lignes mélodiques accidentées, jouées sur des pulsations funky assez complexes, auxquelles s'ajoutent des variations rythmiques. Ce mouvement est emmené par les saxophonistes Steve Coleman, Greg Osby et Gary Thomas, le trompettiste Graham Haynes, le tromboniste Robin Eubanks, le bassiste Anthony Cox et le batteur Marvin "Smitty" Smith.

Bon nombre d'artistes produisent une musique puissante dans la tradition moderne. Parmi ceux déjà cités, on compte: Ornette Coleman, David Murray, Joe Henderson, Dewey Redman, Cecil Taylor, Charlie Haden, Dave Holland, Tony Williams et Jack DeJohnette. Parmi les autres, on citera les saxophonistes Phil Woods, Frank Morgan, Bobby Watson, Tim Berne, John Zorn, Chico Freeman, Courtney Pine, Michael Brecker, Joe Lovano, Bob Berg et Jerry Bergonzi; les clarinettes Don Byron et Eddie Daniels; les trompettistes Tom Harrell, Marcus Belgrave et Arturo Sandoval; les trombonistes Steve Turre et Ray Anderson; les pianistes Geri Allen, Mulgrew Miller, Kenny Barron, Gonzalo Rubalcaba, Eduard Simon, Renee Rosnes, et Marilyn Crispell; les guitaristes John Scofield, Bill Frisell et Kevin Eubanks; le vibraphoniste Gary Burton; les bassistes Niels-Henning Ørsted-Pedersen et Lonnie Plaxico; et enfin les vocalistes Bobby McFerrin et Cassandra Wilson. Cette liste n'est nullement complète; le lecteur est d'ailleurs fortement encouragé à écouter le plus de musiciens possible, afin de stimuler sa sensibilité et son goût pour les différents styles.

Chapitre IV: Les éléments fondamentaux du jazz

Maintenant que le lecteur écoute davantage de jazz, il doit être plus conscient de ce qu'il entend. Son attention doit être essentiellement tournée vers: la structure (A), le swing (B) et la créativité (C).

A. La structure:

Depuis le be-bop, la plupart des morceaux de jazz sont structurés selon un découpage qui rappelle l'allegro de la sonate classique. On trouve en effet une introduction (facultative), l'exposition du thème (éventuellement redoublée), un développement, puis une récapitulation, suivie d'une coda. L'INTRODUCTION, lorsqu'elle existe confère sa tonalité d'ensemble au morceau; l'EXPOSITION a pour objet d'énoncer la mélodie; le DEVELOPPEMENT est la partie dans laquelle le compositeur donne de l'ampleur aux thèmes présentés initialement; la RECAPITULATION n'est qu'une réexposition du thème; quant à la CODA, c'est une conclusion. [On ne confondra pas la coda avec la "queue" ("tag") : "courte phrase, généralement de deux mesures, ajoutée à la fin d'un thème et qui en reprend les deux dernières mesures. Cette excroissance, qui vient fréquemment en plus des mesures normales se trouve fréquemment dans les années vingt à la fin des thèmes de seize mesures qui sont donc étendus à dix-huit mesures par ce procédé (ex: "Baby Won't You Please Come Home"). Certains thèmes de trente-deux mesures peuvent avoir aussi une queue de deux mesures comme "I Got Rhythm" (34 AABA) mais on la retire souvent pendant le chorus." (in Dictionnaire du Jazz, Robert Laffont éd.) (NdT)].

Dans le langage du jazz, ces différentes parties s'appelleraient respectivement: l'introduction, l'exposé du thème, le ou les chorus, la ré-exposition et - le cas échéant - la coda " ("tag ending") L'introduction donne sa couleur d'ensemble au morceau; l'exposition du thème s'appelle le "head"; les parties consacrées au solo permettent aux musiciens de choruser sur la mélodie et/ou l'enchaînement d'accords sur lesquels repose le thème; vient ensuite la ré-exposition du thème; la coda marque la fin du morceau.

Même si certains morceaux ne suivent pas cette forme, celle-ci commande la majorité des interprétations dans le domaine du jazz traditionnel. Pendant la partie consacrée aux soli, la section rythmique suit l'enchaînement d'accords propre au morceau et les solistes se succèdent pour improviser. Le terme de "chorus" désigne une improvisation qui couvre l'ensemble de la séquence harmonique d'un thème; chaque soliste peut donc prendre un ou plusieurs chorus. A cet égard on n'est pas très loin de la forme

"thème et variations" héritée de la musique classique puisque, finalement, chaque musicien produit une variation sur un thème donné.

C'est l'improvisation qui constitue l'aspect le plus important du jazz, de même que le développement est, de l'avis général, la partie la plus intéressante de la sonate classique. Lorsqu'on écoute un morceau, on doit s'efforcer de chanter le thème derrière les chœurs. L'on observe en général que certains solistes, comme Thelonious Monk et Wayne Shorter, improvisent autant sur la mélodie que sur les accords; on remarque également que, souvent, on prend des libertés avec la mélodie elle-même; l'histoire a d'ailleurs retenu le nom de musiciens capables de déployer toute leur spécificité seulement grâce à l'originalité de leur façon d'exposer le thème: Miles Davis, Coleman Hawkins, Sonny Rollins et John Coltrane.

Deux formes classiques: les thèmes sont souvent structurées de la façon suivante: "blues" ou "AABA".

1°) Forme "Blues":

La forme blues repose sur un ensemble de 12 mesures. Si les enchaînements de blues sont assez variables, ils comportent en général une division du thème en trois phases de quatre mesures. Dans la forme "blues" originale, la deuxième phrase était une répétition de la première, et la troisième était une réponse à celle-ci; mais cette convention a rarement été respectée par le jazz. Il est recommandé de consulter les enchaînements de blues reproduits ci-dessous afin d'avoir une idée de la façon dont il sonnent, ce qui permettra de les reconnaître ultérieurement. Les pochettes de disques et les titres des thèmes aideront également à identifier ceux des thèmes qui sont écrits en forme de blues. Parmi quelques thèmes de jazz connus et fondés sur l'enchaînement harmonique du blues, on peut citer: "Now's the time", et "Billie's Bounce" de Charlie Parker, "Straight no chaser" et "Blue Monk" de Th. Monk, ainsi que "Freddie Freeloader" et "All Blues" de Miles Davis.

2°) Forme "AABA":

L'autre structure classique du jazz est dite "AABA"; elle a été abondamment utilisée de la fin du XIXème siècle jusqu'à l'aube du Rock and Roll. Dans cette conception, on entend la section A de l'exposé une première, puis une deuxième fois, puis la section B (le pont), suivie d'une troisième exposition de la section A. Les trois sections A sont identiques, à l'exception des paroles et - parfois - des deux dernières mesures. Le thème "I've got rhythm" de George Gershwin est un exemple de forme AABA. Sur la même séquence, ce sont bien des CENTAINES de thèmes qui ont été composés, notamment "Anthropology" de Charlie Parker et "Oleo" de Sonny Rollins. Autre exemple de forme AABA: "Darn that dream" de Jimmy van Heusen et "There is no greater love" de Isham Jones. Ce type de chanson, des mélodies populaires souvent

jouées par de nombreux musiciens au cours de la première moitié du siècle, sont souvent désignés sous le terme de "standards".

L'usage de ces structures n'est nullement obligatoire. Des musiciens comme Cecil Taylor nous ont montré, et depuis longtemps, qu'il était possible de s'exprimer en dehors de ces structures prédéfinies; d'ailleurs, dans ce cas, l'expression est souvent infiniment plus originale qu'à l'intérieur d'une forme contraignante. On n'a décrit ces structures classiques que pour apprendre au lecteur la manière dont travaillent les musiciens, et nullement pour l'amener à croire que en dehors de celle-ci, il n'y a point de salut. L'étudiant est invité à discerner par lui-même, lorsqu'il écoute d'autres musiciens, quel type de structure ces derniers utilisent (du moins à supposer qu'ils en utilisent). L'improvisateur doit également décider par lui-même quelle structure il doit employer lorsqu'il joue.

B. Le swing:

Comprendre la structure de la musique, c'est se donner les moyens de l'apprécier davantage. La suite de cet ouvrage étudiera essentiellement des situations concrètes. Toutefois avant de s'immerger dans la théorie, le lecteur est invité à développer une sensibilité au swing. C'est d'ailleurs pour cette raison, précisément, que cet ouvrage recommande d'écouter tant de musiciens; le swing ne peut pas s'enseigner de façon *ex cathedra*. Toutefois figurent ci-dessous quelques explications sur ce que le lecteur doit entendre, d'une part, et jouer, d'autre part.

Plan: a) La définition du swing; b) La pratique du swing.

a) La définition du swing:

La cellule de base du swing est la croche. En musique classique, huit croches, en quatre/quatre, couvrent chacune un demi temps. On dit alors que les croches sont égales ("straight"). Si on joue une gamme de do majeur (do, ré, mi, fa, sol, la, si, do) en croches, avec un métronome à 96 à la noire, on entend des noires: "un-deux-trois-quatre". Si le lecteur subdivise mentalement ce rythme, il entendra (intérieurement): "un et deux et trois et quatre et".

On se rapproche déjà du swing lorsqu'on utilise des triolets. Chacun des quatre temps est alors subdivisé en trois battements; l'audition intérieure aboutit donc à:

" un et oh deux et oh trois et oh quatre et oh"; l'instrumentiste, lui, ne joue que sur le premier temps et sur le "oh". La première note de chaque temps sera donc deux fois

plus longues que la seconde. A la vérité, un tel découpage ressemblerait à des signaux de morse:

Trait - Point - Trait - Point - Trait - Point - Trait - Point

Ce déséquilibre serait largement exagéré pour les besoins du jazz. C'est donc quelque part entre les croches "égales" ("straight) et les croches en triolet (ratio de 2:1) que se trouve les véritables croches "swing". Il est difficile de donner une définition absolue car ces croches varient en fonction du tempo et du style du morceau. Ce qu'on peut dire, c'est que plus le tempo est élevé et plus les croches sont égales. On peut également relever que, avant le be-bop, le swing est souvent plus exagéré – pour un même tempo - que dans le jazz moderne. A l'époque, la deuxième "moitié" de chaque temps été généralement accentuée - quel que soit le tempo - et les deuxième et quatrième temps étaient accentués eux aussi. Là encore, le degré d'accentuation dépend du musicien et du contexte.

Il convient également de citer les musiciens qui jouent après ou avant le temps. Lorsque Dexter Gordon joue, même les notes qui paraissent sur le temps sont jouées avec un léger retard; ce style s'appelle "laying back" ("traîner", NdT). Il confère à la musique une sensation de détente. En revanche, si une note qui devait être jouée sur le temps intervient avant celui-ci, il en résulte une sensation inverse. Souvent les bassistes jouent "en avant", notamment sur les tempi rapides, ce qui donne plus d'énergie à la musique.

A l'intérieur du jazz, la conception du swing change d'un style à l'autre. Le jazz latin, la fusion et de nombreux styles modernes utilisent des croches "égales", ou à tout le moins, des croches dont l'accentuation est minime. En revanche le shuffle et de nombreuses variantes du rock recourent à un swing largement exagéré. Il est recommandé aux lecteurs d'écouter différents styles et différentes époques et de noter ces différences de conception. On veillera à ne pas commettre l'erreur de croire que le swing est une constante universelle.

b) Comment travailler son swing?

La partie la plus délicate dans l'étude du jazz est souvent le swing: il faut parvenir à jouer naturellement des croches "swinguées". Or, jusqu'à ce que l'étudiant y parvienne, les résultats sont souvent pitoyables. Toutefois certaines techniques permettent de dépasser ce difficile stade préliminaire.

Lorsqu'on a écouté attentivement d'autres musiciens, on est généralement plus à même de reconnaître le swing que de le jouer. Il est donc recommandé de jouer des croches swinguées à différents tempi en enregistrant, puis de se ré-écouter. L'on verra alors par soi-même si le swing ainsi obtenu semble naturel ou artificiel. Selon certains, celui qui

ne peut pas swinguer sans accompagnement ne peut pas swinguer du tout. Il est crucial que l'étudiant travaille sur sa propre conception du swing, de sorte que l'originalité de son jeu ne soit pas influencée par ses accompagnateurs.

L'étudiant devra travailler son swing, quelle que soit la nature de ce qu'il joue. Ainsi même lorsqu'il fait des gammes, il doit se contraindre à les swinguer; il ne se focalisera pas sur le choix des notes justes. Il essaiera même de varier le rythme sur lequel il jouera la gamme. Au-delà des gammes, l'attention portée au swing doit être maintenue lorsqu'on travaille d'autres exercices ou des thèmes. N'importe quel recueil d'exercices ou de partitions contient probablement plusieurs morceaux idoines. On choisira de préférence des thèmes comportant de nombreuses croches consécutives, mais on essaiera également des thèmes avec de longues notes et des silences; en effet, devoir jouer de trop longues séries de croches -ce qui est difficile- risque d'intimider l'étudiant et de lui faire perdre confiance en lui et en son swing.

Même s'il est important de pouvoir swinguer a cappella, c'est là une qualité qu'il est difficile à atteindre; il peut à cet égard être utile à l'étudiant de ressentir la façon dont "sonne" son swing lorsqu'il est accompagné. C'est pourquoi il est parfois utile de disposer d'une section rythmique. Si l'étudiant dispose de "Band-in-a-Box", il peut le programmer pour que ce logiciel interprète un accord de CMaj7 en boucle, ce qui permet d'improviser sur cette gamme tout en perfectionnant son swing. Les disques Aebersold, eux aussi, peuvent fournir un accompagnement; mais la plupart des thèmes qu'ils contiennent sont en réalité trop complexes harmoniquement pour être utilisés à cet effet. On peut cependant utiliser quelques pistes, notamment dans les disques 1, 16, 21, 24, et 54, qui sont plus particulièrement conçues pour les débutants. Les livrets qui accompagnent ces disques, en particulier les quatre premiers, contiennent également de précieux manuels pédagogiques.

A défaut d'accompagnateurs humains, on peut recourir à la technologie pour fabriquer - seul - une section rythmique complète; on utilisera un magnétophone ou - mieux - un séquenceur (matériel et/ou logiciel permettant d'enregistrer et de reproduire des sons sur un synthétiseur).

* A la **batterie**, les deux éléments fondamentaux du swing sont le motif de la cymbale et celui de la charleston.

- La **cymbale**, dans sa forme la plus simple, produit le motif suivant: "un, deux et, trois, quatre et ", c'est-à-dire, phonétiquement: "ding, ding-a, ding, ding-a".

Les croches sur les temps deux et quatre doivent naturellement être swinguées

- la **charleston** est fermée (pied sur la pédale) sur ces mêmes deux temps.

* BASSE: l'observation de quatre règles simples permet de construire une ligne de basse:

- se borner à jouer des noires,
- se limiter aux deux octaves situées sous le do-serrure,
- ne jouer que des notes appartenant à la gamme que l'on travaille,
- sauf exception, les notes ne doivent pas être situées à plus d'un ton de la note précédente, même si des écarts plus importants sont admissibles; encore doivent-il rester exceptionnels. A titre d'exemple, une ligne de basse en do majeur pourrait être:
"do – ré – mi – fa – sol – mi - fa - sol - la - si - la - sol - fa – mi - ré - si - do"

Si l'étudiant utilise un **magnétophone**, il lui faudra beaucoup de patience pour enregistrer; en effet l'objet de l'exercice est d'enregistrer un grand nombre de mesures consécutives, ce qui lui évitera de devoir rembobiner le jour où il parviendra à improviser. Un séquenceur est donc plus commode; il permet en effet de créer des "boucles" ("loops"): l'étudiant n'a que quelques mesures à enregistrer et celles-ci se répètent à l'infini.

C. La créativité.

L'aspect le plus important de l'improvisation est la créativité. Chaque improvisateur débutant doit absolument comprendre cette exigence.

L'objet de l'exercice consiste à entendre mentalement une phrase intéressante et à être capable de la jouer immédiatement. A cet effet, la connaissance de la théorie musicale sera utile. La théorie peut aider à identifier les sons qu'on entend mentalement, à les comparer aux sons qu'on connaît et à les interpréter. La maîtrise de l'instrument sera, elle aussi, d'un précieux secours; elle aidera l'étudiant à exécuter précisément les phrases qu'il aura conçues. Pourtant, avant même d'en arriver là, c'est bien de l'inspiration que tout procède. La petite étincelle créative est précisément ce qui distingue l'authentique artiste de l'honnête artisan. Même si aucun ouvrage sur l'improvisation ne peut enseigner la créativité, celui-ci se risquera à éclairer le cheminement de la création (a) et de l'improvisation (b).

a) Le processus créatif:

Le trompettiste Clark Terry résume par la formule suivante: "*Imiter - Assimiler- Innover*". L'écoute d'autres musiciens peut donner à l'étudiant des idées qu'il voudra peut-être approfondir. S'il parvient à reproduire ce qu'il a entendu, cette aptitude le rapproche du point où il arrivera à exprimer ses propres idées. L'étape suivante consiste à comprendre pourquoi les notes qu'on joue produisent telle ou telle sonorité;

comprendre cela, c'est se donner les moyens, lorsqu'on voudra recréer cette sonorité particulière, de savoir comment procéder. Les développements qui figurent dans les chapitres suivants aideront le lecteur à structurer les sonorités qu'il entend. Toutefois, les méthodes analytiques, si elles peuvent aider la créativité, ne pourront jamais s'y substituer. Deux analogies, l'une avec le langage, l'autre avec les mathématiques, devraient illustrer ce point.

Quand on apprend à parler, on commence par écouter les autres, puis à les imiter. Peu à peu, on comprend l'existence de la grammaire, d'abord de façon intuitive puis -lors des cours de français- de façon didactique. Le vocabulaire du lecteur a probablement augmenté depuis qu'il a prononcé son premier mot. Lorsqu'on parle ou qu'on écrit, on a essentiellement besoin de grammaire, de vocabulaire et d'un sujet. Mais pour dire ou écrire quelque chose d'intéressant, il faut au minimum un peu d'inspiration. Et il ne suffit pas d'aligner des suites de mots grammaticalement correctes. Ce qu'on a à dire est probablement plus intéressant que la forme dans laquelle on l'exprime (encore qu'une maîtrise formelle de la langue soit susceptible de faire plus aisément passer ses idées). Il en va de même en musique: les connaissances théoriques sont certes des instruments précieux de la composition et de l'improvisation; il n'en demeure pas moins que c'est l'inspiration qui détermine la réussite. Il ne suffit pas de jouer les "bonnes" notes; il faut aussi de la musique intéressante. On a souvent comparé l'improvisation en jazz au récit d'une histoire: comme toute histoire, celle du musicien doit être bien structurée et transmettre quelque chose d'intéressant à l'auditeur.

En mathématiques, la créativité peut être également déterminante. Ce n'est pas parce qu'on aura appris divers axiomes, formules et équations qu'on sera ipso facto en mesure de résoudre un problème de mathématiques donné, d'intégrer une fonction ou de démontrer un nouveau théorème. Il faut un peu d'ingéniosité pour appliquer un savoir abstrait à la résolution d'un problème scientifique. La plupart du temps, on peut être guidé, au départ, par l'étude des précédents; savoir comment un problème comparable a été résolu dans le passé peut mettre le pied à l'étrier; au fur et à mesure qu'on traite ce type de problèmes, on parvient à les résoudre de mieux en mieux. En résumé, tous les problèmes de mathématiques, sauf les plus simples, exigent un minimum de raisonnement personnel. De la même manière, en jazz, la familiarité de l'étudiant avec les œuvres d'autres musiciens peut lui mettre le pied à l'étrier, et sa connaissance de la théorie l'orienter; mais celui qui veut devenir un improvisateur chevronné doit devenir créatif. De même que les longues colonnes de chiffres ne sont pas particulièrement intéressantes - même si les additions sont justes -, de même ne sont guère plus captivantes des chorus fondés uniquement sur des gammes et des "patterns" ("motifs") fondés sur ces mêmes gammes.

Pour le musicien, ce sont son passé d'auditeur, sa connaissance de la théorie musicale et les expériences qu'il aura connues sur son instrument qui définiront le contexte musical dans lequel il parviendra à s'exprimer. Il doit en permanence s'astreindre à élargir ce contexte en écoutant autant de musiciens que possible, en analysant ce qu'il écoute et en travaillant son instrument. Et pourtant, l'ultime ingrédient - l'inspiration -, il devra le trouver tout seul.

b) La pratique instrumentale:

Plan: 1) Improviser, 2) Transcrire, 3) Modéliser, 4) Citer

1) Improviser:

L'étudiant devrait maintenant entrer dans l'improvisation si ce n'est déjà fait. Il devrait y entrer de la même façon qu'il a abordé le swing: seul et sans accompagnement pour commencer, si possible avec un magnétophone, et ensuite avec quelque section rythmique pour l'accompagner. Une fois de plus, il convient d'insister sur le fait que BIAB, ou les disques Aebersold ou encore un accompagnement "fait maison" sera d'une aide précieuse.

Lorsque, au début, l'étudiant tentera d'improviser, il devra choisir une tonalité dans laquelle il est à l'aise, puis commencer à jouer ce qui lui passe par la tête. Il inventera de petites mélodies qui utilisent essentiellement des notes de la gamme qu'il aura choisie. Il n'essaiera pas de remplir tout "l'espace chronologique". Il tentera au contraire d'entendre mentalement une courte phrase, puis de jouer cette phrase. (Il ne s'inquiétera pas si apparaissent, entre les phrases, de longs silences de plusieurs secondes: Miles a toujours été coutumier de cette économie.)

A un moment, alors qu'il improvisera dans une tonalité donnée, il essaiera de jouer quelques notes extérieures à cette tonalité; ce procédé s'appelle jouer "out" [i.e. "hors de la gamme", Nd'T]. Il va découvrir que de tels écarts harmoniques sont parfois plaisants, parfois dissonants, parfois franchement cacophoniques. Les chapitres suivants permettront de comprendre les causes de ces compatibilités ou incompatibilités; mais, en fin de compte, ce sera bien l'oreille de l'étudiant qui sera le juge suprême. Lorsqu'il n'aura plus d'idées dans une tonalité, il pourra en aborder une autre. Il voudra peut-être improviser également en l'absence d'un centre tonal; à mon avis, ceci doit être un exercice aussi naturel que l'improvisation sur une gamme donnée.

2) Transcrire des solos:

Transcrire les solos d'autres musiciens peut-être un moyen de savoir ce qu'on veut jouer. C'est en effet un moyen d'examiner les structures d'un chorus, d'étudier la manière dont l'improvisateur utilise les relations entre gammes et accords (ce point est amplement développé au chapitre suivant), puis d'appliquer à son propre jeu ce qu'on a ainsi appris. L'un des meilleurs soli que puisse étudier un improvisateur novice est le solo de Miles Davis dans "So What" (album "Kind of Blue"). La structure harmonique est d'une simplicité extrême. seize mesures en ré mineur, suivi de huit mesures en mi bémol mineur, elles-mêmes suivies de huit mesures en ré mineur. Les lignes de Miles sont assez simples pour être transcrites note par note. Certes les développements théoriques du chapitre V permettront de comprendre le cadre dans lequel travaillait le trompettiste, mais la transcription du solo aura l'immense mérite de mettre en lumière ce que faisait Miles à l'intérieur de ce cadre.

3) Modéliser:

Pour trouver des idées de chorus, on peut également utiliser des "patterns" (motifs), c.à.d. de courtes phrases qu'on aura préalablement travaillées et dont on sait qu'elles conviendront à une séquence harmonique particulière. Bien sûr, improviser, ce n'est pas aussi simple que d'aligner les patterns; néanmoins le travail des patterns peut devenir un bon moyen d'améliorer sa technique (notamment s'ils sont travaillés dans tous les tons). Plusieurs livres contiennent des exemples utiles de patterns, en particulier celui de Jerry Coker "Patterns for Jazz".

4) Citer:

Depuis le be-bop, la citation est une pratique commune. Elle consiste à intégrer dans un chorus un fragment d'une mélodie connue. Ce procédé est parfois désigné sous le terme d'interpolation. Le lecteur a probablement remarqué des exemples dans les soli qu'il a entendus. En général cette association d'idées contient une part d'humour, surtout si la mélodie citée est aussi simplette que "Pop Goes the Weasel" [chanson enfantine, NdT].

Pour l'apprenti-improvisateur, ce sont les inhibitions personnelles qui constituent le principal obstacle à surmonter. Au début, lorsqu'il travaillera ses chorus tout seul, il aura peut-être l'impression de ne pas avoir d'idées. Lorsqu'il aura atteint le stade auquel il est à l'aise dans la solitude de son studio, au point de commencer à jouer avec des musiciens, il va peut-être avoir des complexes à l'idée de se produire face à ses pairs. Enfin, lorsqu'il parviendra sans difficulté à jouer avec des musiciens en privé, il ressentira peut-être quelque nervosité à l'approche de son premier concert public. Je

n'ai pas de remède miraculeux à ces inquiétudes. Je ne puis que conseiller à l'étudiant de jouer le plus possible à chacune de ces étapes et l'encourager à repousser ses limites et à prendre des risques.

Chapitre V: Les relations accords/gammes

Dans le jazz traditionnel, la plupart des improvisations sont fondées sur des progressions harmoniques, c'est-à-dire des séquences d'accords qui harmonisent une mélodie. En général chaque accord dure une mesure, parfois deux, parfois la moitié d'une. Dans les Real Books, les symboles d'accord apparaissent au-dessus de la mélodie.

Encore plus importantes que les accords eux-mêmes sont les *gammes* qu'impliquent ceux-ci. Un improvisateur, lorsqu'il jouera sur un accord de ré mineur (noté "Dm") va en principe construire des lignes qui font appel à la gamme de ré dorien. Le présent chapitre a pour objet de définir les différents accords ainsi que les gammes qui leur sont associées. On supposera seulement de la part du lecteur une connaissance du nom des notes et de leur emplacement (sur un clavier).

Si l'objectif du lecteur est de jouer du jazz, il doit s'entraîner à improviser sur toutes les gammes indiquées ci-dessous, et ceci dans les douze tons. S'il en est seulement auditeur, il peut se contenter d'une seule tonalité, mais à condition de s'entraîner à improviser sur les différents types de gamme afin d'entendre la spécificité de chacune.

Plan du chapitre:

- A. Eléments fondamentaux
- B. L'harmonie de la gamme majeure
- C. L'harmonie de la gamme mineure
- D. Les gammes symétriques
- E. Les gammes pentatoniques
- F. Les gammes dérivées
- G. Tableau des relations accords/gammes

* * *

A. Eléments fondamentaux

Ce paragraphe rappelle les concepts fondamentaux (intervalles, gammes, tonalités et accords) de la théorie classique. Le lecteur qui aurait reçu un enseignement musical classique devrait être en mesure de passer directement, s'il le souhaite, au paragraphe suivant.

Plan:

- a) Les intervalles
- b) Gammes majeures et gammes mineures
- c) Accords
- d) Le cercle des quintes

a) Les intervalles:

Dans la musique traditionnelle, l'on compte 12 notes différentes: do, do # (ou ré b), ré, ré # (ou mi b), mi, fa, fa # (ou sol b), sol, sol # (ou la b), la, la # (ou si b) et si. Après le si vient le do situé une octave au-dessus du do initial. Cette suite de notes a pour nom "gammes chromatique". Chaque intervalle est d'un demi-ton. L'intervalle entre deux notes de la gamme se définit par le nombre de demi-tons qui les sépare. Lorsque l'écart entre deux notes est d'un demi-ton (ex: de do à do #), l'intervalle est appelé "seconde mineure".

S'il y a deux demi-tons (i.e. un ton entier) entre les deux notes (do à ré), l'intervalle devient une "seconde majeure". Si on continue l'énumération en montant par demi-tons, on obtient: tierce mineure, tierce majeure, quarte juste, quarte triton (ou quinte diminuée), quinte juste, sixte mineure, sixte majeure, septième mineure, septième majeure, et enfin octave.

La plupart de ces intervalles portent un autre nom. Par exemple, une quarte triton s'appelle parfois "quarte augmentée" si le nom des notes semble évoquer la quarte. Ainsi l'intervalle tritonique entre do et fa# s'appelle-t-il une "quarte augmentée" parce que l'écart entre do et fa est une quarte juste. Inversement, si le nombre des notes évoque plutôt la quinte, l'intervalle tritonique sera plutôt nommé "quinte diminuée". Ainsi le triton entre do et sol bémol (qui est le même que celui entre do et fa dièse) s'appelle-t-il "quinte diminuée"; en effet l'intervalle entre do et sol forme une quinte juste. (De manière générale, lorsqu'on augmente un intervalle -qu'il soit majeur, mineur ou juste- d'un demi-ton en modifiant l'altération (dièse ou bémol) de la note, le nouvel intervalle sera dit "augmenté"; dans l'hypothèse inverse, on emploiera le terme "diminué").

b) Gammes majeures et mineures:

Toute gamme n'est finalement qu'un sous-ensemble de la gamme chromatique. La plupart des gammes comportent sept notes, bien que certaines en comptent cinq, six ou huit. La gamme la plus simple – celle qu'utilisera cet ouvrage pour présenter les bases des accords - est la gamme de do majeur: do, ré, mi, fa, sol, la, si. Ce sont les intervalles entre les notes qui déterminent si une gamme est majeure ou mineure.

L'intervalle peut être d'un ton entier (qu'on notera "E") ou un demi-ton (qu'on notera "D"). Une gamme est majeure si elle répond au schéma suivant: "EEDEEEE(D)". On en déduit donc que la gamme de sol majeur est: "sol, la, si, do, ré, mi, fa dièse", avec un demi-ton pour aller au sol qui amorcerait l'octave suivante.

Si on utilise les mêmes notes de la gamme de do majeur mais qu'on entame la gamme par un La ("la, si, do, ré, mi, fa, sol"), on obtient la gamme de la mineur. Il s'agit de la relative mineure de do majeur. La relative mineure d'une gamme majeure donnée s'obtient en jouant les notes qui composent cette dernière en commençant par la sixte (La est la sixte de Do). Ainsi peut-on dire que la relative mineure de sol majeur est mi mineur.

Lorsque un morceau repose sur une gamme donnée, on dit qu'il est dans la tonalité de cette gamme. Ainsi un thème qui utiliserait essentiellement les notes "do, ré, mi, fa, sol, la, si" serait dans la tonalité de do majeur (ou de La mineur; seule une analyse permettrait de dissiper le doute). De même, un morceau reposant sur les notes sol, la, si, do, ré, mi, et fa# est-il en sol majeur, ou bien en mi mineur. Lorsque la nature (majeure ou mineure) de la tonalité n'est pas expressément indiquée, il faut en déduire qu'elle est majeure. Les altérations placées en début de portée définissent l'armure et donc la tonalité du morceau. Ainsi l'armure d'un thème en sol comportera-t-elle un fa dièse.

Il est nécessaire de jouer diverses gammes majeures et mineures. Certains étudiants écrivent eux-mêmes les notes qui composent ces gammes. D'autres achètent des ouvrages comme celui de Dan Haerle; "Gammes pour l'improvisation en jazz" ["Scales for Jazz Improvisation"], qui contient nombre de gammes pré-écrites. Même les gammes complexes indiquées ci-dessous doivent être écrites et travaillées. Parmi les lecteurs de cet ouvrage, ceux qui ne sont qu'auditeurs peuvent ne jouer ces gammes que dans une seule tonalité; il leur suffit de pouvoir reconnaître les spécificités de chacune. Quant aux instrumentistes, ils doivent travailler toutes ces gammes, dans tous les tons et sur toute la tessiture de leur instrument jusqu'à en avoir une parfaite maîtrise. L'étudiant devra toutefois éviter de s'enliser dans les différentes gammes, au point de développer une frustration qui le découragera de progresser vers les chapitres suivants, consacrés à l'application de ces éléments théoriques. Les étudiants devraient pouvoir commencer à envisager les mises en pratique dès qu'ils seront devenus relativement familiers avec les modes dorien, mixolydien, lydien et locrien (cf. ci-dessous).

c) Les accords:

1) Les accords de trois sons:

Un accord est un ensemble de notes, généralement jouées de façon simultanée, et dont les relations harmoniques mutuelles sont particulières. L'accord le plus simple est la triade. Celle-ci, comme son nom l'indique, est composée de trois notes, séparées par une tierce.

α) Triades majeures:

Ainsi les notes do, mi et sol forment-elles une triade de do majeur. Elle est appelée ainsi parce que ses notes proviennent du début de la gamme de do majeur. L'intervalle de do à mi est une tierce majeure, alors que celui qui relie mi et sol est une tierce mineure. Ces deux intervalles sont les caractéristiques de la triade majeure. Une triade de sol majeur est composée de: sol, si et ré; les autres triades majeures se construisent de la même manière.

β) Triades mineures:

Les notes la, do et mi forment une triade mineure; en effet, elles proviennent du début de la gamme de la mineure. L'intervalle entre la et do est une tierce mineure tandis que celui qui unit do et mi forme une tierce majeure. Ce sont ces intervalles qui définissent la triade mineure. Une triade de mi mineur comprend les notes suivantes: mi, sol et si. Les autres triades mineures se forment de la même manière.

Il reste deux autres types de triade: diminuée et augmentée.

χ) Triades diminuées:

Une triade diminuée n'est rien d'autre qu'une triade mineure dont la tierce supérieure serait devenue mineure (et non plus majeure). Ainsi pour passer d'une triade de La mineure à une triade de La diminuée, il suffit de substituer au mi bécarre (la quinte) un mi bémol.

δ) Triades augmentées:

La triade augmentée est une triade majeure dont la tierce supérieure serait devenue

majeure. Ainsi une triade de do majeur (do, mi, sol) devient-elle augmentée en substituant au sol bécarré un sol dièse. [Remarque: une triade diminuée peut être formée à partir de notes de la gamme majeure (par exemple: si, ré et fa constitue une triade de si mineur, à partir de trois notes de la gamme de do majeur.] En revanche, les triades augmentées ne se trouvent jamais "à l'état naturel" dans aucune gamme, tant majeure que mineure).

2) Les accords de QUATRE sons:

α) Accords majeurs et mineurs:

On peut développer une triade en y superposant davantage de tierces. Ainsi la triade de do majeur (do, mi, sol) peut-elle recevoir une tierce supplémentaire (si), ce qui aboutit à un accord de do majeur 7 (qui se note "C Maj 7" ou "CM7"); toutes ses notes proviennent de la gamme de do majeur. (De même, en ajoutant une tierce (sol) à la triade de La mineur, on obtient un accord appelé "La mineur 7" ("Am7" ou "A-7"), en raison du fait que ses notes proviennent de la gamme de La mineure).

L'accord de septième le plus courant de l'harmonie classique est l'accord de "septième de dominante", car on l'obtient en ajoutant une septième mineure à la triade majeure construite sur la cinquième note (ou "cinquième degré") de la gamme majeure, note qu'on appelle "dominante". Ainsi, dans le cas de la gamme de do majeur, la dominante est sol. En construisant un accord sur cette note, on obtient un accord de "sol septième" (G7); cet accord comprend une septième mineure (fa).

Ces trois types d'accords (x m7, x 7 et x Maj7) ont des relations mutuelles spécifiques. Ainsi, dans les tonalités majeures, l'accord du deuxième degré (i.e. construit sur la deuxième note de la gamme) est toujours "m7"; l'accord du cinquième degré est toujours "septième de dominante" et l'accord du premier degré (c.à.d. construit sur la tonique de la gamme) est un accord "majeur septième". On peut donc représenter, par exemple en do majeur, la séquence "Dm7 | G7 | CMaj7" comme: "ii-V-I".

<p>Précision terminologique: Dans cette traduction, conformément à l'original et à une tradition apparemment bien établie, les degrés de la gamme sont tantôt mentionnés en minuscules (auquel cas ils sont mineurs; ainsi "ii" est-il nécessairement un accord mineur du deuxième degré, par exemple Dm7 dans la gamme de do majeur) tantôt en majuscules (ce qui suppose un accord majeur; par exemple un accord noté "I" est-il un accord majeur du premier degré, par exemple C ou CMaj7 dans la gamme de do majeur).(NdT)</p>

Cet enchaînement harmonique est très courant en jazz; il est décrit de façon plus approfondie dans la suite de l'ouvrage. Dans ce modèle, la basse évolue par quarts ascendantes (ou par quintes descendantes, ce qui revient au même). Il s'agit là de l'une des plus puissantes résolutions qui soient, et ceci vaut également pour l'harmonie

classique.

β) Les accords diminués:

Les accords de septième diminuée reposent toujours sur une triade diminuée mais sont de deux types.

Ou bien ils ajoutent une tierce *mineure* (un Gb) à la triade diminuée ("A dim": la, do, mi bémol), auquel cas on obtient un accord entièrement diminué.

Ou bien on ajoute à la triade mineure une tierce *majeure* (en l'espèce un La), ce qui aboutit à un accord dit "demi-diminué" (Ex: "Bm7b5": B, D, F, A).

γ) Les accords augmentés:

Là encore, deux types sont concevables:

Si on ajoute une tierce *mineure* à une triade augmentée, on obtient un accord qui n'a pas de nom bien établi en harmonie classique; il est d'ailleurs rarement utilisé.

Si on ajoutait une tierce *majeure*, on ne créerait qu'un faux accord "de septième"; en effet, on aurait ajouté une note qui ne constituerait qu'une répétition (à l'octave supérieure) de la tonique de l'accord. Exemple: do, mi, sol dièse et do. (Il est vrai que -stricto sensu - la septième serait un si dièse et non un do; mais, avec les systèmes modernes d'accordage, ces deux notes se confondent).

[REM.: Deux notes qui portent des noms différents mais produisent le même son s'appellent des "enharmonies". Les ouvrages d'harmonies classiques sont généralement très pointilleux sur le nom exact à donner à la note alors que, en jazz, on utilise la dénomination la plus simple.]

3) Les accords de plus de quatre sons:

Les accords de septième peuvent eux-mêmes être encore développés grâce à un empilement supplémentaire de tierces. Ainsi l'accord de do majeur 7 (do, mi, sol, si) peut-il être développé, si on y ajoute un ré, en "Do Maj 9".

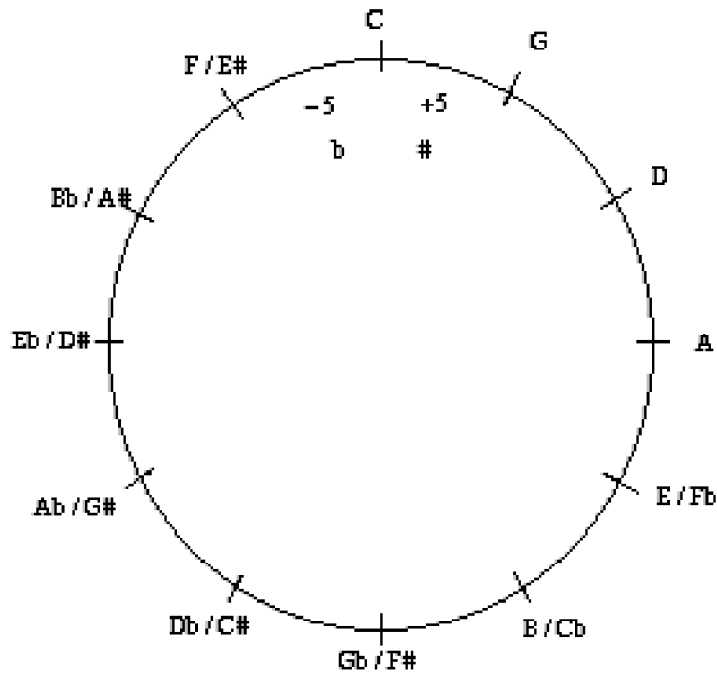
Ces extensions supplémentaires, les altérations obtenues en les haussant ou en les abaissant d'un demi-ton, constituent la spécificité de l'harmonie du jazz; elles sont décrites ci-dessous. Bien que le nombre d'accords théoriquement possibles soit virtuellement infini, le jazz n'utilise en pratique que quatre types d'accord: majeur, mineur, dominant et demi-diminué. (Certes on trouve parfois des accords entièrement

diminués et les accords augmentés; mais, comme on le verra, ils ne sont généralement utilisés que comme substitués à l'un des quatre types d'accords susnommés).

d) Le cycle des quintes:

L'intervalle de la quinte recèle un intérêt considérable en analyse harmonique. Nombre d'auteurs ont utilisé un procédé nommé "**Cycle des quintes**" pour illustrer cet intérêt. [voir figure ci-dessous]. Il s'agit d'un cercle dont la circonférence est divisée en 12 arcs de cercle égaux, à l'instar du cadran d'une horloge. La lettre C (do) figure à 12 heures. Les points suivants, dans le sens des aiguilles d'une montre, sont: G, D, A, B, F#/Gb, C#/Db, G#/Ab, D#/Eb, A#/Bb et enfin F. L'intervalle entre deux notes adjacentes constitue une quinte juste. On observera que chacune des notes de la gamme chromatique n'apparaît qu'une seule fois dans le cycle. Ceci posé, à quoi sert - concrètement - le cycle des quintes ? On peut en fournir pas moins de cinq applications:

Le cycle des quintes



1) Première application: Déterminer l'armure

La tonalité de do majeur ne comporte ni dièse ni bémol. Mais, plus on se déplace dans le sens des aiguilles d'une montre, plus le nombre de dièses augmente. Ainsi la tonalité de sol majeur comporte-t-elle un dièse (fa#), celle de ré majeur deux dièses (fa dièse et do dièse), celle de La majeur trois dièses (fa#, do dièse et sol dièse), celle de mi majeur quatre dièses (fa dièse, do dièse, sol dièse et ré dièse), et ainsi de suite. [La même observation vaut, inversement, pour un déplacement contraire au sens des aiguilles d'une montre; dans ce cas, c'est le nombre de bémols qui augmente, NdT]

2) Deuxième application: Déterminer l'ordre des altérations:

2-1) Les dièses:

Si on progresse dans le sens des aiguilles d'une montre, on observe que les dièses s'enchaînent selon une progression qui reproduit elle-même le cycle des quintes. Ainsi, le premier dièse (un fa dièse), apparaît en sol majeur; il est suivi par un do dièse (en ré majeur), puis par un sol dièse (en la majeur), puis par un ré dièse (en mi majeur). Ainsi chaque nouveau dièse se situe-t-il à une quinte juste du précédent.

2-2) Les bémols:

Le raisonnement qui précède vaut également pour les bémols, si on évolue -cette fois- dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre. Ainsi Fa majeur ne compte-t-il qu'un bémol (Si b); Si b en compte deux (Si b et Mi b); Mi b en compte trois (Si b, Mi b et La b) et ainsi de suite. Si on enchaîne les bémols supplémentaires, on obtient -comme avec les dièses- également le cycle des quintes: ainsi le premier bémol (si b) apparaît-il en Fa majeur, suivi d'un deuxième bémol (mi b) en Si b. La tonalité suivante -Mi bémol- voit apparaître un La bémol, et ainsi de suite.

3) Troisième application: Déterminer les gammes

Le cycle des quintes permet également de définir des gammes.

* SEPT notes: toute suite de sept notes consécutives peut-être structurée pour former une gamme majeure.

* CINQ notes: toute suite de cinq notes consécutives peut-être structurée de façon à former une gamme pentatonique (cf. ci-dessous).

4) Quatrième application: Illustrer l'enchaînement "ii-V-I":

Si on considère les termes comme représentant des accords (et non plus des notes), on s'aperçoit que le cycle représente une progression par quintes descendantes (du moins si le cercle est lu dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre). Il a

déjà été observé que ce mouvement (quintes descendantes) constituait l'une des résolutions les plus puissantes de l'harmonie occidentale, en particulier dans le contexte de l'enchaînement "**ii-V-I**". Ainsi une progression de type "**ii-V-I**" en Fa se joue-t-elle: "**Gm7 | C7 | F**". Or le nom de ces trois accords se lit consécutivement sur le cycle des quintes.

5) Cinquième application: Localiser le triton

Toute note donnée a son triton. Pour le localiser, il suffit de repérer la note diamétralement opposée à celle-ci. Ainsi apparaît-il immédiatement que le triton de Do est Fa dièse (ou Sol bémol): en effet ces deux notes sont diamétralement opposées dans le cycle. Cette observation se révélera utile lorsqu'il s'agira d'opérer des substitutions de triton (cf. infra).

B. L'harmonie de la gamme majeure

Une grande partie de l'harmonie du jazz repose sur la gamme majeure. Comme il a été indiqué ci-dessus, toute gamme majeure comporte une gamme mineure relative qui s'obtient en jouant la même séquence de notes mais en commençant par le sixième degré (ou "sixte") de la gamme majeure. Chaque gamme ainsi formée prend le nom de 'mode'. La gamme majeure elle-même s'appelle 'mode ionien'. Le sixième mode (la gamme relative mineure) s'appelle mode 'éolien'. Le nom de ces modes (ainsi que les autres, évoqués ci-dessous) provient de la Grèce antique; la rumeur veut toutefois que la tradition ait confondu ces termes depuis l'antiquité. On retiendra simplement que, si les modes grecs ne présentent, en harmonie classique, qu'un intérêt historique, ils sont absolument essentiels en jazz.

Plan du paragraphe B:

- a. Le mode majeur
- b. Le mode dorien
- c. Le mode phrygien
- d. Le mode lydien
- e. Le mode mixolydien
- f. Le mode mineur
- g. Le mode locrien

a) Le mode majeur:

Le mode majeur, ou mode ionien, devrait être bien connu du lecteur à ce stade. Il est associé à l'accord de septième majeure. Dans le ton de Do majeur, l'accord de septième majeure (qui se note "**CMaj7**", ou "**C Δ**", ou encore, plus rarement, "**CM7**"),

est constitué de: 'do mi sol si'. Ces quatre notes sous-tendent la gamme de do majeur. Si la mesure, dans un morceau, s'organise sur un accord de CMaj7, alors cette gamme est celle qu'il convient d'utiliser pour improviser sur ce segment. La seule note qui choquera sur un accord de ce type sera la quarte (fa). Pour s'en convaincre, il suffit de jouer, au piano, un accord de CMaj7 à la main gauche et des notes de la gamme de C Maj à la main droite. La quarte de la gamme majeure est souvent considérée comme une note "indésirable" ("*an avoid note*": une note à éviter) , face à un accord "Maj7". Bien entendu ce terme ne signifie pas qu'on ne puisse jamais jouer un fa sur un accord de do septième majeur, mais il faut être conscient de l'effet de dissonance que provoque ce choix.

En ajoutant une tierce supplémentaire (ré), on obtient un accord plus complexe (do, mi, sol, si, ré), appelé "CMaj9", mais qui sous-tend la même gamme. Si on ajoutait encore une tierce, on obtiendrait: "do, mi, sol, si, fa", à savoir à un accord "CMaj11". Néanmoins, en raison de la nature dissonante du fa dans ce contexte, cet accord n'est guère utilisé. Il en va de même - pour des raisons identiques - de l'accord "CMaj 13".

b) Le mode dorien:

Le mode dorien se construit sur le deuxième degré de la gamme majeure, dont il utilise les mêmes notes. Par exemple, la gamme de ré dorien se construit à partir de notes de la gamme de do majeur, mais en commençant par le ré. Elle comprend les notes suivantes: do, ré, mi, fa, sol, la, si, do. Le mode dorien ressemble à la gamme mineure mais son sixième degré est augmenté. Autrement dit, la gamme de ré mineur comporte un si bémol alors que le mode dorien contient un si bécarre. En raison de la proximité des deux gammes, il est naturel de jouer cette gamme sur un accord "mineur septième". Bien plus, cette gamme s'emploie même davantage que la gamme mineure elle-même. Il suffit de se mettre au piano pour en comprendre les raisons: jouer l'accord Dm (ré-fa-la-do) à la main gauche d'une part et des notes de la gamme de ré dorien et ré mineur à la main droite d'autre part; mais on remarque ainsi que le mode dorien est plus euphonique, parce que le si bécarre 'sonne' mieux que le si bémol sur un accord "Dm". Lorsqu'on utilise le mode dorien sur un accord "septième mineure", il n'y a pas de "note à éviter" (comp., a contrario, le cas de la quarte dans les accords "Maj"; cf. supra).

Comme avec les accords "Maj7", on peut ajouter des tierces aux accords "m7", pour obtenir des accords "m9", "m11" et "m13". Ces accords sous-tendent le même mode (dorien). Si on utilise le mode mineur naturel, l'accord de treizième contient la note "Si b", qui se montre relativement dissonante dans ce contexte. Cet accord est rarement employé; mais, lorsqu'il l'est, il se note généralement "Dm7b6"; il s'agit d'ailleurs d'une des rares exceptions au principe suivant lequel les extensions des accords supérieures à

la septième se notent en chiffres impairs. Ce principe vient du fait que les accords se construisent traditionnellement grâce à une superposition de tierces. La notation "Dm6" est parfois conçue comme un synonyme de "Dm13" lorsque le Si bécarré est expressément visé.

c) Le mode phrygien:

Le 3ème mode de la gamme majeure s'appelle le mode phrygien. Dans la tonalité de Do, la gamme phrygienne se construit sur un mi; elle se compose des notes suivantes: "mi-fa-sol-la-si-do-ré". Cette gamme est - comme le mode dorien - similaire à la gamme mineure, à l'exception de son deuxième degré qui est -dans le mode phrygien- abaissé d'un demi-ton. Autrement dit, la gamme mineure de mi comporterait un fa dièse alors que la gamme phrygienne contiendrait un fa bécarré.

Lorsqu'on joue une gamme phrygienne sur un accord "m7", elle sonne souvent plus dissonante qu'une gamme mineure, et ceci en raison de la seconde abaissée. Le phrygien s'utilise parfois sur un accord "m7"; mais, dans ce cas, l'accord est spécifié comme "m7b9", formulation destinée à faire comprendre à l'improvisateur que la gamme phrygienne est de mise.

Il existe d'autres situations dans lesquelles la gamme phrygienne donne de bons résultats:

* première situation: sur un accord dont la quarte est suspendue (cf. infra le mode mixolydien) avec une neuvième mineure; ce type d'accords se note "sus b9".

* deuxième situation: sur un accord particulier qu'on peut appeler, simplement, "phrygien". Un accord phrygien en mi serait constitué de: "mi, fa, la, si, ré". Lorsque le mode phrygien est employé sur ce type d'accord, le résultat revêt une couleur hispanisante, particulièrement si on ajoute un sol dièse à la gamme, ce qui aboutit à ce qu'on nomme parfois la gamme "phrygienne espagnole". Ce type de sonorité apparaît dans de nombreux thèmes de Chick Corea - à commencer par La Fiesta - et sous-tend l'ensemble de la musique de Miles Davis dans "Sketches of Spain".

d) Le mode lydien:

Le quatrième mode de la gamme majeure est le mode lydien. Dans la tonalité de do, la gamme lydienne se construit sur le fa; elle comporte les notes suivantes: "fa, sol, la, si, do, ré, mi". Cette gamme est identique à une gamme majeure dont le quatrième degré

aurait été haussé. En d'autres termes, une gamme de fa majeur comprendrait un si bémol et la gamme de fa lydien un si bécarré.

Dans la mesure où le quatrième degré de la gamme majeure est souvent considéré comme une note à éviter, du moins sur un accord "Maj7", cette gamme offre à l'improvisateur une alternative; bien que la quarte augmentée produise un son a priori curieux, on considère en général qu'il est préférable à celui de la quarte juste de la gamme majeure. Lorsque apparaît le symbole "CMaj7", on a donc le choix entre deux gammes: majeure et lydienne.

Il arrive parfois que le mode lydien soit expressément requis; dans ce cas, on lira "CMaj7#11". (On se souviendra que l'accord "CMaj11" contient un fa (onzième degré); par conséquent, "CMaj7#11" indique que cette note doit être haussée d'un demi-ton).

e) Le mode mixolydien:

Le cinquième mode de la gamme majeure est le mode mixolydien. Dans la tonalité de do, la gamme mixolydienne se construit sur sol; elle comprend les notes suivantes: "sol - la - si - do -ré - mi - fa". Cette gamme est identique à une gamme majeure dont on aurait abaissé le septième degré. (Ainsi la gamme de sol majeur contient-elle un fa dièse, contre un fa bécarré dans celle de sol mixolydien). Puisque l'accord de septième construit sur le cinquième degré de la gamme majeure est un accord de septième de dominante, il est naturel de jouer des lignes bâties sur le mode mixolydien lorsqu'on improvise sur un accord de septième de dominante. Ainsi la gamme de sol mixolydien peut-elle être utilisé sur un accord "G7".

Comme dans l'accord "Maj7", le quatrième degré de la gamme (do, dans le cas de sol mixolydien) est d'une certaine manière une note considérée comme indésirable sur un accord de septième de dominante. Toutefois il existe un accord, dit "suspendu" (qui se note 'Gsus', 'Gsus4', 'G7sus', 'G7sus4', 'F/G', ou 'Dm7/G', ou encore 'G11') sur lequel il n'est aucune note indésirable dans la gamme de sol mixolydien. [N.B.: La graphie "F/G" renvoie à une triade de fa majeur sur une basse de sol.] Le terme "suspendu" provient de l'harmonie classique; il désigne le retard temporaire de la tierce dans un accord de septième de dominante, retard qui apparaît lorsqu'on joue d'abord la quarte pour résoudre ensuite grâce à la tierce. En résumé, l'accord suspendu se compose de: "tonique + quarte + quinte (+ parfois la septième)". Le thème d'Herbie Hancock "Maiden voyage" ne contient que des accords suspendus.

f) La gamme mineure:

Le mode éolien, ou gamme mineure, a déjà été décrit. Il peut être utilisé sur un accord 'mineur septième', bien que les modes dorien ou phrygien soient utilisés plus fréquemment. La plupart du temps, on l'emploie avec un accord m7b6.

g) Le mode locrien:

Le septième et dernier mode de la gamme majeure est le mode locrien. Dans la tonalité de do, une gamme locrienne se construit sur le Si, et contient les notes suivantes: B, C, D, E, F, G, A. Le septième accord construit sur cette gamme (B D F A) est un accord de septième demi-diminué (Bm7b5). Cette appellation provient du fait que cet accord est similaire à un Si mineur septième, mais avec une quinte abaissée d'un demi-ton. Le symbole classique de cet accord est un petit cercle traversé par une barre oblique : "B Ø". La gamme locrienne peut s'utiliser sur un accord demi-diminué (également nommé "mineur 7 bémol cinq"), mais son deuxième degré est quelque peu dissonant et on le considère parfois comme une note indésirable.

C. L'harmonie MINEURE mélodique:

En théorie classique, il existe trois types de gamme mineure. On a déjà décrit le mode ***MINEUR EOLIEN***, qui s'appelle également "mineur naturel" ou "mineur pur". Il donne lieu à deux autres gammes mineures qui ouvrent des possibilités harmoniques et mélodiques plus intéressantes. Si on construit une progression "ii-V-I" dans une tonalité mineure, on remarque que l'accord de septième construit sur la tonique est un accord de septième mineure et que l'accord de septième construit sur le deuxième degré est un accord de septième demi-diminué (Bm7b5 dans la tonalité de Am). L'accord construit sur le cinquième degré de cette gamme est un accord mineur (ex: Em7 en Am). La résolution de Em7 à Am7 n'est pas aussi puissante que celle qui conduit de E7 à Am7. En outre, le Am7 ne sonne pas comme la tonique; il sonne comme s'il devait se résoudre sur un accord de ré majeur. En haussant d'un demi-ton le septième degré de la gamme mineure (c'est-à-dire, en La mineur, en haussant le sol jusqu'à sol dièse), ces problèmes sont résolus. L'accord construit sur la quinte est désormais un E7, et l'accord de septième construit sur la tonique est une triade de La mineur avec une septième majeure (souvent noté "AmMaj7"). Cette solution aboutit à un "2-5-1" bien plus puissant. La gamme qui en résulte (A B C D E F G#) est nommée ***MINEUR HARMONIQUE***, en raison du fait qu'on lui prête des possibilités harmoniques plus intéressantes que le mineur naturel.

Le septième degré de la gamme majeure ("la sensible") est souvent nommé "leading tone" en raison du fait qu'il n'est situé qu'à un demi-ton en dessous de la tonique, dans

laquelle il s'insère de façon mélodiquement fluide.

Sensible et Sous-Tonique:

En français, le terme "sensible" sera soigneusement distingué du concept de "sous-tonique". En effet celle-ci est située à un ton entier au-dessous de la tonique (contre un demi-ton pour la sensible). Mais il est vrai que toutes deux constituent le septième degré de la tonalité principale. [Sur ces questions terminologiques, cf. Cours d'harmonie tonale du Pr.Sylvain Caron, Faculté de musique de l'Université de Montréal (v. en particulier: http://www.mapageweb.umontreal.ca/caronsy/harmonie_1/html/sensible.html)] (NdT)

Le septième degré de la gamme mineure naturelle, quant à lui, se trouve à un ton entier en dessous de la tonique et n'y conduit pas de manière aussi naturelle. Bien que la gamme mineure harmonique contienne un "leading tone", on constate, en la jouant, que l'intervalle entre la sixte et la septième (de fa à sol dièse, en La mineur harmonique) est contestable d'un point de vue mélodique. Cet intervalle porte le nom de seconde augmentée. Bien qu'il produise exactement le même son qu'une tierce mineure, cet intervalle sépare deux notes (voisines) de la gamme entre lesquelles ne figurent pas d'autres notes de ladite gamme. Cet intervalle était considéré comme dissonant dans l'harmonie classique. Afin de remédier à cette situation, la sixte également peut être haussée d'un demi-ton (de F à F#) pour aboutir au mineur mélodique. (En théorie classique, cette gamme est souvent utilisée exclusivement à la montée; inversement, s'il s'agit de descendre, et dans la mesure où le sol dièse n'est pas employé afin de déboucher sur la tonique (La), on préfère souvent le mineur naturel). Cette distinction, entre montée et descente, toutefois, n'est pas opérée en jazz. La gamme ***MINEURE MELODIQUE*** (A B C D E F# G#) s'utilise aussi bien à la montée qu'à la descente.

Les deux mineurs (harmonique et mélodique) produisent un accord 'I mMaj7' (par exemple, en Am, A C E G#). Par conséquent les deux modes mineurs susdits peuvent être employés avec cet accord. Le mineur mélodique s'emploie également avec les accords simplement notés 'm6' même si, comme on l'a vu, ce symbole peut également renvoyer aux mode dorien. Plusieurs des modes de la gamme mineure mélodique dégagent des harmonies particulièrement intéressantes et sont souvent employés en jazz.

Ces gammes ne sont pas décrites, en général, par l'harmonie classique; c'est pourquoi leur dénomination sont moins standardisées que celles des modes de la gamme majeure.

Plan:

- a). Phrygien #6
- b). Lydien augmenté
- c). Lydien dominant
- d). Cinquième mode
- e). Locrien # 2
- f). Gamme altérée

a). Phrygien #6

Il n'existe pas de nom communément admis pour désigner le deuxième mode de la gamme mélodique mineure. Ce deuxième mode consiste, en La mélodique mineur en "B, C, D, F#, G#, A, "

Cette gamme -à l'exception de son sixième degré haussé - est similaire au mode phrygien. C'est pour cette raison qu'on la nomme parfois 'phrygien #6' bien que cette dénomination ne soit nullement universelle. Cette gamme s'utilise le plus souvent en tant que substitut au mode phrygien.

b). Lydien augmenté

Le troisième mode de la gamme mineure mélodique est connu sous le terme de "gamme lydienne augmentée". En La mélodique mineur, la gamme lydienne augmentée et construite sur un do; elle comprend les notes suivantes: "C D E F# G# A B". Cette gamme contient un accord de septième majeure augmentée: C E G# B. Il n'existe pas de symbole standard pour définir cet accord; le plus souvent, on utilise 'CMaj#5', voire 'CMaj-aug' ou encore 'CMaj+'. Lorsque cet accord est mentionné, la gamme lydienne augmentée constitue un choix idoine. L'accord Maj#5 est souvent utilisé comme substitut d'un simple accord de septième majeur.

c). Lydien dominant

Le quatrième mode de la gamme mineure mélodique est souvent appelé le 'dominant lydien' ou 'lydien b7'. Il suffit de jouer ce mode pour comprendre cette appellation. En La mélodique mineur, une gamme dominante lydienne se construit sur un Ré; elle contient les notes suivantes: "D E F# G# A B C". Cette gamme ressemble à la gamme de ré majeur "D E F# G A B C#", avec toutefois deux altérations:

- la quarte augmentée, caractéristique du mode lydien, et
- la septième abaissée, caractéristique du mode mixolydien. Le mode mixolydien a été présenté, plus haut, comme un choix de gamme possible à utiliser sur un accord de septième de dominante, étant entendu, toutefois, que le quatrième degré était considéré comme une note à éviter. Or la gamme dominante lydienne ne contient pas cette note indésirable. Comme avec la gamme lydienne et la quarte augmentée sur un accord de septième majeur, la dominante lydienne peut sembler inhabituelle à première écoute; il reste qu'elle est généralement plus intéressante que le mixolydien lorsqu'elle est employée sur une septième de dominante.

Ce son particulier, la quarte augmentée sur un accord de septième de dominante, a été largement utilisé à l'époque be-bop et a déclenché de nombreuses critiques contre les jeunes musiciens be-bop, accusés d'utiliser des sons non-traditionnels. Ce son se trouve également à l'origine du thème 'Raise Four' de Thelonious Monk - dont la mélodie recourt largement à la quarte augmentée. L'usage de cette gamme est souvent

indiqué de façon explicite par le symbole D7#11. Les musiciens be-bop appelaient souvent cette note “quinte diminuée”, et écrivaient le symbole D7b5, bien que cette dénomination renvoie à la notion de gamme diminuée qui sera exposée ci-dessous.

d). Cinquième mode

Le cinquième mode de la gamme mineure mélodique n'a pas de nom bien établi ; il est normalement utilisé uniquement sur un accord du cinquième degré dans une progression mineure 'ii-V-I'. Cette utilisation sera décrite ultérieurement.

e). Locrien # 2

Le sixième mode de la gamme mineure mélodique est souvent qualifié de 'locrien #2' puisqu'il est l'équivalent du mode locrien avec un deuxième degré haussé. Par exemple le mode locrien de fa dièse est fondé sur un sol majeur et contient les notes "F# G A B C D E" mais la gamme de fa dièse locrien #2 est fondée sur La mineur mélodique et contient les notes suivantes "F# G# A B C D E". Puisque le deuxième degré du mode locrien est une note indésirable sur un accord m7b5, on utilise, en lieu et place, la gamme locrienne #2. Il arrive que cette gamme soit nommée 'demi-diminuée'.

f). Gamme altérée

Le septième mode de la gamme mélodique mineure est souvent appelée “gamme diminuée par ton entier”, car elle combine des éléments de la gamme diminuée et de la gamme par ton entier, qui seront étudiées ci-dessous. Cette gamme prend parfois le nom de 'gamme altérée' . Pour comprendre la raison de cette dénomination, il convient de se remémorer l'exposé initial relatif aux accords. Les accords se construisent en superposant des tierces. Il a été indiqué que les triades comportaient trois notes et les accords de septième quatre notes. Dont la tonalité de do, G7 est l'accord de septième de dominante. Il contient une tonique (G), une tierce (B), une quinte (D), et une septième (F). Si on ajoute une autre tierce par-dessus (La), on arrive à un accord de neuvième (G9). Si on ajoute encore une tierce (C), on aboutit à un accord de onzième (G11). Le do est la quarte de la gamme, et constitue généralement une note indésirable. Habituellement le symbole “11” ne s'emploie que lorsque la quarte est explicitement requise, comme c'est le cas de l'accord suspendu. Si l'on ajoute encore une tierce (E), on aboutit à un accord de treizième (G13). Généralement la note Do est omise de cet accord. Une tierce supplémentaire ramène vers Sol.

Cet accord peut être altéré en augmentant ou en abaissant certaines notes d'un demi-ton. La tonique, la tierce et la septième ne sont généralement pas altérées, car elles constituent largement ce qui définit la substance, l'essence de l'accord. En modifiant

l'une de ces notes, on détruirait le caractère dominant de l'accord. Le cas de la onzième augmentée a déjà été expliqué. Les autres altérations intéressantes sont la quinte et la neuvième. Dans le cas d'un accord G7 il s'agit de la quinte diminuée (Db), de la quinte augmentée (D#), de la neuvième mineure (Ab) et de la neuvième augmentée (A#).

Ces principes étant rappelés, la gamme dite 'altérée' appelle quant à elle les observations suivantes. Une gamme de Sol altéré peut être construite à partir de La bémol mélodique mineur; elle contient les notes suivantes: "G, Ab, Bb/A#, Cb/B, Db, Eb/D#, F". On remarque d'abord que cette gamme comporte un sol, un si et un fa, respectivement la tonique, la tierce et la septième de l'accord G7. Les autres notes, Ab, Bb, Db et Eb, sont respectivement la neuvième mineure, la neuvième augmentée, la quinte diminuée, et la quinte augmentée de l'accord de G7. En d'autres termes, toutes les altérations possibles sont comprises dans cette gamme. Cette gamme renvoie implicitement à l'accord G7alt (même si on trouve parfois les symboles G7#5#9, voire G7#9). En général les symboles b9 et b5 (bien que ces notes appartiennent effectivement à la gamme) ne s'emploient pas dans ce contexte car ils renvoient à la gamme diminuée, qui est étudiée ci-dessous.

Le son de la gamme altérée et l'accord qu'elle sous-tend est bien plus complexe que n'importe lequel des accords (ou gammes) de septième de dominante évoqués jusqu'ici; pourtant, il s'agit d'un des sons les plus importants en jazz post-bop. Il est suggéré à l'étudiant de consacrer beaucoup de temps à cette gamme afin de s'y habituer. Il est recommandé, au piano, de jouer à la main gauche la tonique, la tierce et la septième, et à la main droite, la gamme altérée et des lignes mélodiques fondées sur celle-ci. On peut utiliser cette gamme même lorsque l'accord semble n'être qu'un simple accord de 7ème de dominante; en groupe, ce recours devra toutefois s'opérer avec une certaine prudence car les autres membres joueront des sons dominants éventuellement mixolydiens ou lydiens, au regard desquels une gamme altérée paraîtra dissonante. Ce résultat n'est pas nécessairement une erreur, mais on devra être conscient de l'effet ainsi produit.

D. Les gammes symétriques:

Quand un mode d'une gamme donnée produit le même type de gamme que l'original, la gamme est qualifiée de symétrique. Plusieurs des principales gammes utilisées par les musiciens de jazz sont symétriques. Par exemple, la gamme chromatique est symétrique, dans la mesure où chacun de ses modes est une autre gamme chromatique. Dans ce cas, il n'existe en réalité qu'une seule gamme chromatique; toutes les autres gammes chromatiques ne constituent finalement qu'un mode de celle-ci. De façon générale, si N modes d'une gamme donnée produisent le même type de gamme (y

compris le premier mode, la gamme originale elle-même), alors il n'existe que $12/N$ différentes gammes de ce type.

Les gammes décrites dans le présent paragraphe appellent une mise en garde: elles semblent en effet se prêter aux "patterns"; il est donc difficile, parfois, d'éviter les clichés lors de l'utilisation de ces gammes. Face à plusieurs mesures d'un accord donné, une technique répandue consiste à jouer un bref motif dans la gamme associée, à le répéter, transposé dans plusieurs positions. Par exemple, un modèle possible en do majeur serait "C, D, E, G". Ce modèle pourrait être répété plusieurs fois à partir de différentes positions, par exemple "D, E, F, A" ou "E, F, G, B". Sans qu'il soit facile d'expliquer pourquoi, la plupart des gammes évoquées ci-dessous invitent à ce type d'approche; et il est facile de se retrouver avec quelques clichés qu'on utilise à chaque fois qu'on est confronté à ces gammes. Il y a lieu d'être toujours conscient de ce risque. Il ne faut pas avoir l'impression que la gamme dicte ce qu'on peut ou doit jouer.

Plan: a) la gamme par tons entiers, b) les gammes diminuées

a) La gamme par tons entiers

Une gamme particulièrement facile est la gamme par tons entiers, ainsi appelée parce que toutes les intervalles de la gamme sont des tons entiers. La gamme par tons entiers de do se compose de "C, D, E, F #, G #, A # ". Elle ne comprend donc que six notes, et chacun de ses six modes, y compris le 1er, forme une gamme par ton entier. Il n'existe donc que $(12/6)$, soit 2 gammes par tons entiers différentes. L'autre est: "Db, Eb, F, G, A, B".

Puisque les premier, troisième et cinquième degrés de cette gamme forment une triade augmentée, cette gamme peut être jouée sur des accords augmentés. Cette gamme contient également la note qui serait le septième d'un accord de 7ème de dominante (c'est-à-dire Bb7 dans un accord C7). L'accord implicite de cette gamme s'écrit "C7aug", "Caug", "C7+", "C+", ou "C7#5".

b) Les gammes diminuées

1) Principe

Autres gammes symétriques: les gammes diminuées. Cette gamme est aussi appelée "gamme par tons entiers et par demi-tons", ou "gamme par demi-tons et par tons entiers", car elle est construite sur une alternance de tons entiers et de demi-tons. La

gamme par tons entiers et par demi-tons (en abrégé, "Gamme E.D."), en do, se compose de: C, D, D #, F, F #, G #, A, B. Quant à la "gamme par demi-tons et par tons entiers" (en abrégé: "D.E."), elle se compose de: C, Db, Eb, E, F#, G, A, Bb. Ces gammes contiennent chacune huit notes. On remarquera que, en plus de la gamme originale, les troisième, cinquième, et septième modes de ces deux gammes forment une autre gamme E.D. ou D.E.; il n'existe donc que $\{12/4\}$, soit trois différentes gammes diminuées de chaque type. On remarquera également que la gamme diminuée E.D. n'est que le deuxième mode de la gamme E.D., de sorte que, en fait, il n'existe, en tout et pour tout, que trois gammes diminuées dans toutes les gammes. Toutefois, les versions E.D. et D.E. de cette gamme sont utilisées dans des situations différentes.

Avertissement: Les acronymes "D.E." et "E.D." n'ont été employés ici que pour refléter les sigles figurant dans la version anglaise (à savoir " H.W. " et " W.H. ", c.à.d. "half" et "whole"). Il semblerait en effet que les termes "D.E." et "E.D." ne soient pas employés en français: aucune traduction univoque ne semble pouvoir s'imposer. (NdT)

2) La gamme diminuée D.E.

La gamme diminuée D.E. renvoie à un accord de septième dominante avec une neuvième et une quinte abaissées. Par exemple, l'accord C7b9b5 se compose de C, E, Gb, Bb et Db; ces notes, ainsi que la sixte, la quinte juste et la neuvième augmentée, sont toutes présentes dans la gamme de do diminuée "D.E.". La gamme DE peut donc se révéler un choix judicieux face à des accords "7b9b5". John Coltrane utilisait fréquemment cette option.

Cette gamme est très comparable à la gamme altérée, dont on se rappellera qu'elle porte également le nom de "gamme diminuée ton entier". La gamme de do altérée contient les cinq premières notes de la gamme de do diminuée 'D.E.', et les quatre dernières (y compris E et F #) de la gamme de do par tons entiers. Comme les deux gammes contiennent une quinte diminuée et des neuvièmes mineure et augmentée, elles sont parfois utilisées indifféremment sur des accords de 7ème de dominante. Il est souhaitable, au piano, de pratiquer les deux gammes à la main droite tandis que la main gauche jouera la fondamentale, la tierce et la septième. Leurs sonorités sont très comparables. Souvent, les recueils de partitions manquent de rigueur dans l'emploi des termes "alt", "#9", "b9", "b5", "#5" et "b9b5". Par conséquent, il y aura lieu, dans ce cas, de se fier à l'oreille et au bon sens pour choisir entre ces deux gammes.

3) La gamme diminuée ED:

La gamme diminuée E.D. renvoie à un accord de septième entièrement diminué et s'emploie donc sur les accords diminués. Par exemple, la gamme de do "E.D." diminuée " C, D, D #, F, F #, G #, A, B " peut être jouée sur un accord C dim ou C dim7. On emploie aussi le symbole classique de l'accord diminué (un petit cercle; ex.: " C° "). On remarquera que cette gamme est identique aux gammes de D#, F #, et A diminuées E.D.; en fait Cdim7, D # dim7, F # dim7, et Adim7 sont tous des renversements du même accord. Ils peuvent être utilisés indifféremment.

Plus important encore, cette gamme est également identique aux gammes D.E. diminuées de D, F, G #, B. Ces gammes sont associées à leurs accords dominants b9b5 respectifs. Les accords diminués C, Eb, F #, et A sont donc souvent utilisés comme substitutions aux accords dominants associés, et vice-versa. Dans la plupart des cas, lorsque la partition indique un accord diminué, on peut lui substituer l'un des accords de dominante correspondants. On doit citer ici une progression particulièrement classique:

| CMaj7 | C#dim | Dm7 |

L'accord C# dim implique ici la gamme C# "E.D." diminuée, qui est identique aux gammes diminuées "D.E." de C, Eb, F #, et A. Dans ce cas, l'accord A7b9b5 peut être considéré comme un substitut de l'accord C# dim. Non seulement les accords A7b9b5 et C# dim partagent la même gamme, mais encore l'accord dominant de La se résout, lui aussi, fort bien, vers l'accord de Ré mineur. Chacune des gammes associées à des accords de dominante de La, tels que La mixolydien, La Lydien, La altéré ou La blues, peut donc être jouée sur l'accord "C#dim" dans ce contexte.

E. Les gammes pentatoniques

Il existe des groupes de cinq notes qu'on désigne sous le terme de "gammes pentatoniques". Dans une gamme pentatonique traditionnelle, les intervalles ne sont normalement que des tons entiers et des tierces mineures. De nombreux musiciens utilisent ces gammes, pourtant relativement simples, avec une efficacité remarquable, notamment McCoy Tyner et Woody Shaw. Les deux gammes pentatoniques essentielles sont les gammes pentatoniques majeure et mineure. Une gamme pentatonique majeure de Do se compose de "C, D, E, G, A", et une gamme pentatonique mineure: "C, Eb, F, G, Bb". [Il est à noter que la gamme pentatonique de do mineur est en fait le cinquième mode de la gamme majeure pentatonique de Mi b. D'autres modes des gammes pentatoniques sont également utilisés, comme "C, D, F, G, Bb", qui est le deuxième mode de la gamme majeure pentatonique de Sib]. On peut également appeler cette gamme "la gamme pentatonique suspendue", bien que cette

dénomination soit loin d'être la norme.

Comme leur nom l'indique, une gamme pentatonique majeure, mineure, et suspendue peut être utilisée respectivement sur un accord majeur, mineur et suspendu. Par exemple, la gamme majeure pentatonique de Do peut être utilisée sur un accord CMaj7. Parfois, cet accord est écrit 'C6' afin d'indiquer plus nettement que la gamme pentatonique majeure doit être utilisée. La gamme de Do pentatonique mineure peut être utilisée sur Cm7. L'accord pentatonique suspendu de Do peut être utilisé sur un accord C7sus.

Il existe, même s'ils sont plus rares, d'autres groupes de cinq notes qu'on assemble en gammes. Par exemple, la gamme "E, F, A, B, D" est la gamme traditionnelle japonaise "In Sen". Elle peut être utilisée comme un substitut du mode Phrygien de Mi (on remarquera qu'il définit à lui seul l'accord de Mi Phrygien) pour donner une coloration asiatique à la musique. Parmi les utiles variations à cette gamme, on compte son deuxième mode, "F, A, B, D, E", qui peut être utilisé sur un accord Fmaj7 #11, son quatrième mode (B, D, E, F, A), qui peut être utilisé sur un accord Bm7b5, et son cinquième mode "D, E, F, A, B", qui peut s'employer sur un accord Dm6.

Parce qu'une gamme pentatonique compte relativement peu de notes, elle peut souvent être utilisée sur plusieurs accords différents, sans qu'apparaissent réellement de "notes à éviter". Par exemple la gamme do majeur pentatonique "C, D, E, G, A" pourrait être utilisée sur Cmaj7, C7, D7sus, Dm7, Em7b6, Fmaj7, G7sus, Gm7 ou Am7.

F. Les gammes dérivées:

Les gammes dans cette section sont plus souvent tirées de progressions d'accords que d'accords spécifiques. Pour la plupart, elles peuvent être utilisées comme des ponts entre les accords, ce qui permet de jouer soit la même gamme, soit des gammes très étroitement liées, et ceci sur deux accords différents voire davantage. Ce procédé est parfois appelé "généralisation harmonique".

Plan: a) La gamme blues, b) Les gammes mineures, c) les gammes bebop, d) les gammes synthétiques

a) La gamme blues

La gamme blues est souvent la première gamme, après la gamme majeure, à être enseignée à l'improvisateur débutant, et dans certains cas, la seule autre gamme qu'il

apprendra jamais. On prétend que cette gamme tire ses racines de la musique noire américaine, à l'époque de l'esclavage, mais l'origine exacte de son incarnation moderne reste inconnue. La gamme blues contient les notes suivantes: "C, Eb, F, F #, G, Bb". Le deuxième degré de cette gamme, qui est la tierce mineure de cette gamme, est appelé 'note bleue' ('blue note'). En musique vocale, elle est souvent chantée quelque part entre un Eb et un E. Dans la musique instrumentale, diverses techniques sont utilisées pour atteindre le même effet, comme un "bow" ("traction", NdT) sur un Eb avec un instrument à cordes, à un relâchement des lèvres en jouant un Mi sur un instrument à vent, ou à une attaque simultanée des deux notes (Mib et Mi bécarré) sur un instrument à clavier. La septième mineure et la quinte mineure sont parfois, elles aussi, appelées 'notes bleues', et ne sont pas toujours chantées -ou jouées- exactement à leur hauteur normale. La gamme blues comporte des variations: la tierce majeure, la quinte juste, la septième majeure. Ces notes aussi peuvent être utilisées. On se rappellera que, en excluant la quinte diminuée, on obtient la gamme pentatonique mineure, gamme qui peut être utilisée comme un substitut de la gamme blues, et vice-versa.

L'avantage de la gamme blues est qu'elle peut être jouée sur l'ensemble d'une grille de blues sans devoir redouter de note réellement indésirable. Lorsqu'on essaye de jouer des lignes mélodiques fondées sur cette gamme, p.ex. la gamme blues de Do sur un accord C7, on obtient instantanément un résultat euphonique, car presque tout ce que on peut faire sonne correctement. Malheureusement, cette constatation conduit de nombreux interprètes à la surexploitation de cette gamme: ils se trouvent rapidement à court d'idées intéressantes. Le nombre de phrases-types ("licks") qui peut être joué sur une gamme de six notes n'est pas infini, et, à ce jour, la plupart d'entre elles ont déjà été jouées un millier de fois. Cela ne veut pas dire que, désormais, il ne faille absolument jamais utiliser la gamme blues; au contraire, celle-ci est consubstantiellement liée au jazz. Il reste que l'étudiant devra éviter de s'habituer à la satisfaction facile que procure cette gamme, et ceci au préjudice de l'élargissement de son vocabulaire harmonique.

La métaphore linguistique est pertinente: il est difficile de dire des choses intéressantes avec un vocabulaire limité. Souvent, des musiciens comme Count Basie sont présentés comme exemples d'interprètes qui parviennent à tenir un discours riche malgré une extrême concision; il reste néanmoins une différence entre dire peu de mots parce que chacun est méticuleusement choisi, et de dire peu de mots parce qu'on n'a rien à dire ou parce que le vocabulaire est trop limité pour exprimer une opinion. Cette remarque dépasse bien sûr le strict cadre de la gamme blues.

Il n'est pas toujours nécessaire de faire varier le contenu harmonique du chorus si l'on est suffisamment créatif à d'autres égards. On peut ainsi rendre la gamme blues plus intéressante en utilisant les effets par lesquels on modifie le son. Pour un saxophoniste,

il peut s'agir de 'corner' (*'honking'*: 'klaxonner', NdT) voire de crier ("*screaming*"), de jouer un "*growl*" (grondement) sur les instruments à embouchure, ou de frapper des "clusters" au piano (blocs de notes conjointes jouées avec la main ou le coude).

b) Les gammes mineures:

1) Le mineur harmonique:

La gamme mineure harmonique est parfois jouée sur des accords "m-Maj7". Ses modes n'ont pas de noms bien établis, et ils sont rarement utilisés par les musiciens de jazz, sauf en tant que ponts sur des 'ii-VI-i' mineurs. Si on examine par exemple la progression :

| Bm7b5 | E7alt | Am-Maj7 |,

on constate qu'une gamme de La mineur harmonique peut être jouée sur chacun de ces trois accords, au lieu des gammes traditionnelles: Si locrien, Mi altéré, et La mineur mélodique. On peut également dire que le deuxième mode (Si) peut être joué sur un accord 'm7b5', et que le cinquième mode (mi) peut être utilisé sur un accord dominant altéré. Même si on n'utilise pas la gamme mineure harmonique sur l'ensemble d'une progression, il peut être souhaitable d'utiliser son cinquième mode sur l'accord V dans une progression mineure de type 'ii-VI-i'. L'avantage d'utiliser cette gamme, dans cet exemple, est que celle-ci ne diffère du Si locrien et du La mineur mélodique que d'une note. L'inconvénient est que la fondamentale de la gamme est, dans ce contexte, une note indésirable.

2) Le mineur mélodique:

Le mineur mélodique peut être utilisée de la même manière; son cinquième mode peut s'employer sur l'accord V d'une progression " ii-V-i " afin de conserver une certaine continuité entre les gammes utilisées. Il est à noter, toutefois, que le deuxième mode du La mineur mélodique n'est pas un choix idéal sur un accord Bm7b5, parce que cette gamme comporte un F# au lieu d'un F. C'est la seule différence entre les gammes mineures harmonique et mélodique. Pour choisir entre le cinquième mode des gammes mineures - choix entre le mineur mélodique et le mineur harmonique, donc - sur un accord de septième de dominante, on devra tenir compte:

2-1- de la tonalité du morceau

* Si l'armure contient un Fa#, le mineur mélodique produira un son plus diatonique. On choisira cette solution si tel est le son recherché, et le mineur harmonique si on veut éviter de sonner de façon trop diatonique.

* Si l'armure ne contient pas un Fa#, alors le mineur harmonique sonnera de façon plus diatonique.

2-2- Il convient également d'être attentif au point de savoir laquelle de ces gammes est plus proche de celle qu'on utilisait sur le précédent accord (ou l'accord suivant). Selon le son recherché, on choisira la gamme qui a le plus - ou le moins - de notes en

commun avec les gammes voisines.

c) Les gammes be-bop

Plan: 1) Gammes be-bop majeures, 2) Gammes be-bop dominantes et 3) Gammes bebop mineures

1) Gammes bebop majeures:

La principale gamme bebop est la gamme majeure avec, en plus, une quinte augmentée (ou une sixte mineure). La gamme bebop, en do majeur, se compose donc de: "C, D, E, F, G, G #, A, B". Cette gamme peut être utilisée sur un accord de septième majeure ou de septième majeure augmentés. La gamme bebop, en do majeur, peut également être utilisée comme une manière de lier des accords comme ceux qui forment l'enchaînement suivant:

| **CMaj7** | **Bm7b5 / E7** | **Am** |

C'est la même gamme qui peut être jouée sur l'ensemble de la progression.

On peut également considérer qu'on joue la gamme de do majeur bebop elle-même sur l'accord de CMaj7, son huitième mode sur l'accord Bm7b5, son troisième mode sur l'accord E7, et enfin son septième mode sur l'accord de Am. Ces modes sont très comparables respectivement aux gammes majeure, locrienne, altérée, et mineure. [On remarquera que, dans cet exemple, on utilise la gamme bebop de Do majeur sur un enchaînement "ii-V-i" en La mineur. En général, on peut utiliser la gamme majeure bebop dans toute progression mineure "ii-VI-i" dans la relative mineure de cette tonalité.]

2) Gammes bebop dominantes:

Parmi les autres gammes bebop, on compte la gamme bebop dominante, qui est similaire au mode mixolydien, mais avec une septième majeure supplémentaire. La gamme de do bebop dominante est donc "C, D, E, F, G, A, Bb, B". Cette gamme peut être utilisée sur des accords de 7ème de dominante. La septième majeure n'est pas vraiment une note indésirable si on l'utilise comme une note de passage entre C et Bb. La septième majeure, en outre, sert de quarte à l'accord de FMaj7 qui, vraisemblablement, va suivre l'accord C7.

2) Gammes bebop mineures

Il existe également une gamme bebop mineure, qui est une gamme dorienne complétée par une tierce augmentée. La gamme de do mineur bebop est donc "C, D, Eb, E, F, G, A, Bb". Cette gamme peut être utilisée sur un accord de septième

mineure, et s'emploie souvent dans les grilles de blues en mineur afin de souligner la valeur de dominante des accords "7".

d) Les gammes synthétiques

Les gammes blues et bebop sont parfois appelées gammes synthétiques, parce qu'elles ne peuvent être aisément intégrées dans la taxonomie de l'harmonie classique; au contraire, elles semblent avoir été inventées pour répondre à une situation particulière. En général, elles peuvent être construites en utilisant seulement des intervalles de seconde mineure, majeure, et augmentée. Il est recommandé à l'étudiant de rechercher ses propres gammes ainsi que des occasions de les utiliser.

G. Tableau des relations accords/gammes:

Le tableau ci-dessous énumère les accords les plus fréquents dans l'harmonie du jazz, et, en regard, les gammes qui sont normalement associés à chacun.

Les accords sont regroupés en quatre catégories essentielles (majeur, mineur, dominant et demi-diminué). En substance, à l'intérieur de chacune des catégories de gamme, les différents accords sont substituables. Nombreux sont les autres gammes et accords possibles. On a ajouté *in fine* une catégorie supplémentaire pour les accords *sui generis*. Toutefois, les suivants sont les plus importants dans l'harmonie traditionnelle du jazz.

Tableau des relations accords/gammes

Accord	Gamme
MAJEUR	
Cmaj7, Cmaj9, C6, C	C majeur, C Lydien C, C majeur bebop, C majeur pentatonique, sol majeur pentatonique
Cmaj7 # 11	C Lydien C, B in sen
MINEUR	
Cm7, Cm9, Cm11, Cm	C dorien, C mineur bebop, C mineur pentatonique F majeur pentatonique, Bb majeur pentatonique Eb majeur bebop, C blues, C mineur
Cm6, Cm	C dorien, C mélodique mineur, C mineur pentatonique, F majeur pentatonique, Bb majeur pentatonique, C mineur bebop, Eb majeur bebop, D In Sen
Cm-maj7	C mélodique mineur, C harmonique mineur, Eb majeur bebop
Cm7b6	C mineur, Ab majeur pentatonique
Cm7b9	C phrygien, C phrygien #6
DOMINANTE	
C7, C9, C13, C	C mixolydien, C lydien dominant, C dominant bebop, C blues, C majeur pentatonique
C7sus, Csus, C11	C mixolydien
Bb/C, Gm7/C	C suspendu pentatonique, F majeur pentatonique
C7#11, C7	C lydien dominant
C7alt, C7#9#5, C7#9	C altéré, F harmonique mineur, F mélodique mineur
C7b9b5, C7b9	C DE diminué, F harmonique mineur, F mélodique mineur
C7aug, C7+, C7#5	C par ton entier
DEMI-DIMINUE	
Cm7b5	C locrien #2, C locrien
SUI GENERIS	
Cdim7	C ED diminué
C phryg	C phrygien, C phrygien #6, C phrygien espagnol C In Sen
Cmaj7#5	C lydien augmenté, C bebop majeur
C7susb9	C phrygien #6, C phrygien

Chapitre VI: De la théorie harmonique à la pratique de l'improvisation:

Le principe traditionnel de l'improvisation consiste à créer spontanément et à jouer des mélodies construites sur l'enchaînement d'accords propre au morceau en cause. Dans la forme la plus simple d'improvisation, les notes qu'on choisit pour le chorus sont partiellement dictées par la gamme associée à chaque accord. Cette pratique s'appelle 'jouer les accords' ("*playing changes*", expression dans laquelle le mot '*change*' signifie à la fois 'changement' et 'accord', NdT). Les formes plus modernes d'improvisation confèrent aux musiciens davantage de liberté mélodique et harmonique; celle-ci s'obtient ou bien en réduisant le nombre d'accords ou bien en rendant les enchaînements d'accord plus ambigus du point de vue de leur tonalité.

On peut même aller jusqu'à une élimination complète de ces structures. Chacune de ces trois approches fera l'objet ci-dessous d'un développement séparé.

Il est recommandé aux pianistes, aux guitaristes et aux instrumentistes qui s'accompagnent eux-mêmes au cours de leurs improvisations, de lire le chapitre relatif à l'accompagnement (Ch. VIII) simultanément au présent chapitre; il leur est également suggéré, d'appliquer lors de leurs chorus, les deux séries de recommandations.

Plan: A. Le développement mélodique
B. Jouer les accords
C. L'improvisation modale
D. Le chromatisme
E. L'improvisation atonale
F. L'improvisation libre

A. Le développement mélodique

L'un des premiers soucis du jeune improvisateur devrait être de jouer de façon mélodique. Cette exigence ne signifie pas que le résultat doit être nécessairement beau, mais au moins les lignes obtenues doivent-elles connaître une certaine continuité; de même devraient-elles être intéressantes par elles-mêmes. L'étudiant devrait également être conscient du développement rythmique et harmonique de son improvisation; on englobera ces concepts sous le terme générique de 'développement mélodique'. Il s'agit là d'un des aspects de l'improvisation les plus difficiles à enseigner; il exige une forte part de créativité personnelle. Apprendre les relations entre accord et gamme est à la portée de tout le monde; en revanche le son consubstantiel à un musicien résulte de ce qu'il produit à partir de ses connaissances. Le livre de Hal Crook 'How To Improvise' contient beaucoup d'informations sur le développement mélodique, en particulier sur

les variations rythmiques; il s'adresse aux musiciens de niveau intermédiaire. En revanche l'ouvrage de George Russell "The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation" et celui de David Liebman, "A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody", contiennent des développements extrêmement complexes, de niveau supérieur, sur le discours harmonique.

Plan: a) Le découpage; b) La construction des phrases

a) Le découpage:

Plan: 1) Raconter une histoire; 2) La répétition; 3) Le 'questions/réponses' et 4) La modulation de l'intensité.

1) Raconter une histoire

Il faut toujours être conscient des contours d'un chorus. Il existe un moyen commode de structurer un solo: cela consiste à le concevoir comme une histoire à raconter. Il s'agit alors de commencer par un discours simple, de faire monter la tension par une série d'accroissements dramatiques, jusqu'à déboucher sur un sommet, puis de trouver une phrase de conclusion. Cette approche fonctionne convenablement dans la plupart des situations. Toutefois il arrive qu'on doive s'écarter de ce format. On choisira alors d'entamer son chorus avec plus d'autorité; alternativement on peut également choisir d'interrompre le chorus immédiatement après le sommet de tension, en renonçant ainsi à la détente. Une autre approche consiste à conserver un degré d'intensité faible durant l'entièreté du chorus afin de faire passer au public une sensation de relâchement, même si cette approche risque effectivement d'ennuyer les auditeurs. On peut également assimiler le chorus à un plat mijote à feu doux. La comparaison s'impose ici avec un artiste comique qui est, lui aussi, obligé de composer en permanence avec les réactions de la salle, et qui infléchit constamment son humour afin de tenir compte des réactions du public. De la même manière le musicien de jazz doit parvenir à maîtriser les réactions émotionnelles qu'il provoque chez ses auditeurs.

2) La répétition

Il existe plusieurs procédés classiques pour structurer un solo. L'un des plus importants est la répétition. Après avoir joué une phrase, le soliste la répète souvent, soit à l'identique, soit avec une légère variation. Souvent, la phrase, identique ou modifiée, est jouée trois fois avant de déboucher sur un autre motif. La variation pourrait consister à transposer la phrase, ou à modifier des notes essentielles de celle-ci afin de se conformer à un nouvel accord/gamme. La variation pourrait simplement

consister à entamer la phrase à un peu moment différent de la mesure, par exemple le troisième temps au lieu du deuxième temps. La même phrase peut même être altérée d'un point de vue rythmique, simplement en la jouant plus vite ou plus lentement.

3) Le “questions/réponses”:

Dans le même esprit que le mécanisme de la répétition, on trouve le concept du question/réponses. Plutôt que de répéter une phrase originale, on peut la considérer comme une question, et la faire suivre d'une réponse. Cette technique est l'équivalent musical du dialogue suivant: “Es-tu allé faire les courses aujourd'hui ? / - Oui, Je suis allé faire les courses aujourd'hui ”.

4) La modulation de l'intensité:

Sur la plupart des instruments, on peut augmenter l'intensité en jouant plus fort, plus haut ou plus vite; inversement jouer moins fort, plus grave et plus lentement aboutit généralement à réduire l'intensité. Il en va de même lorsque le soliste joue des rythmes simples, comme des noires et des croches, avec des accents rythmiques placés sur le temps; en revanche on assiste à un renforcement de l'intensité lorsque les rythmes se complexifient, comme le montrent les rythmes syncopés, qui provoquent un déplacement de l'accent en dehors du temps. Le procédé rythmique de l'hémiole consiste à superposer une mesure sur une autre; ex: lorsqu'on joue des triolets de noires sur une mesure en 4/4.

Hémiole

L'hémiole désigne l'insertion d'un rythme ternaire dans un rythme binaire, ou inversement. Elle concerne donc le rapport 3/2 : deux mesures à trois temps sont jouées comme si elles étaient notées sous forme de trois mesures à deux temps. Par exemple, il est écrit “2+2+2”, et on joue “3+3”; ou encore, il est écrit “3+3”, et on joue “2+2+2”. (N.d.T.)

Une longue note tenue peut également engendrer de l'intensité, sur la plupart des instruments, bien que, dans le cas du piano, il faille recourir à des procédés particuliers pour obtenir cet effet (trilles, roulements d'octaves). La répétition d'une note unique ou d'un bref motif, si elle est reproduite plusieurs fois, peut également être à l'origine d'une intensité croissante. Il revient au jugement de l'improvisateur d'apprécier quand s'arrêter.

b) La construction de la phrase:

Les relations entre accord et gamme ne devraient pas être conçues comme des limites ou des contraintes sur le choix des notes du chorus. Ces relations ne constituent qu'un

auxiliaire, un simple moyen destiné à aider le jeune improvisateur à relier les idées qu'il a éventuellement conçues aux doigtés propres à son instrument. Ses idées ne doivent pas être prédéterminées, voire dictées, par les gammes. On remarquera que très peu de chanteurs de jazz utilisent largement les gammes; ils sont généralement aptes à traduire dans leur voix une idée de façon plus directe. C'est la raison pour laquelle les instrumentistes devraient pratiquer l'improvisation en chantant, en plus de leur pratique instrumentale. Peu importe que leur voix n'ait pas été travaillée: elle leur sera en tout état de cause plus naturelle que leur instrument; l'étudiant découvrira ainsi qu'il est apte à développer des idées plus aisément en les chantant qu'en essayant de les jouer. Toutefois il est exact que les vocalistes sont limités dans leur aptitude à chanter des idées harmoniques complexes; cette lacune résulte du fait que les chanteurs ne peuvent pas se reposer sur une pratique des doigtés. La théorie des gammes peut bien sûr être une source d'inspiration; il convient d'éviter qu'elle ne soit la seule.

Il faut essayer de jouer des lignes continues, fondées essentiellement sur de petits intervalles réguliers, puis des lignes angulaires fondées sur des grands sauts d'intervalles, et enfin des lignes qui combinent ces deux approches. On ne se préoccupera pas seulement du choix des notes, mais aussi du contenu rythmique des idées. Les aspirants improvisateurs, faute d'inspiration, jouent souvent pratiquement l'intégralité de leurs phrases à partir d'un petit nombre de rythmes implicites. Il faut essayer de jouer des lignes qui soient fondées essentiellement sur des blanches et des noires, puis des lignes fondées essentiellement sur des croches et des triolets, et enfin des lignes qui combinent ces deux approches.

B. Jouer les accords:

Lorsqu'on commence à comprendre non seulement l'association entre le symbole d'accord et la gamme, mais encore la manière de développer une ligne mélodique, on peut commencer à improviser sur une progression d'accords. Sur scène, la section rythmique définira la progression d'accords dans le tempo, alors que l'improvisateur jouera un chorus fondé sur les gammes correspondantes. La plupart du temps, les accords changeront à chaque mesure, et l'improvisateur devra changer de gamme afin de se conformer à cette évolution harmonique. Toutefois il est déconseillé de penser "mesure par mesure" et donc "accord par accord"; au contraire, il faut essayer de construire des lignes qui enchaînent un accord au suivant.

La tierce et la septième (les "guidetones") de chaque accord sont des notes essentielles à la caractérisation du son de l'accord (a). Si on met l'accent sur ces notes au cours du chorus, les lignes ainsi obtenues refléteront très exactement l'accord. Inversement, si on met l'accent sur les autres notes de la gamme (b), il en ressortira une richesse

harmonique accrue. Mais il est aussi permis d'utiliser les notes qui sont totalement absentes de la gamme (c). (Les boppers utilisaient souvent un procédé appelé "enclosure" ("to enclose": "clôturer", "ceindre", NdT), qui consiste à faire précéder la note-cible de notes situées un demi-ton au-dessus et en dessous.) Ceci évoque le concept de la note de passage, sauf que, dans le cas de "l'enclosure", le chromatisme est utilisé pour mettre l'accent sur ou pour retarder une note donnée plutôt que pour lier deux autres notes. L'improvisateur pourra également utiliser d'autres notes extérieures à la gamme, en fonction de son jugement propre.

Bien qu'il existe théoriquement un grand nombre de progressions d'accord, quelques règles fondamentales permettent d'expliquer un grand nombre des séquences harmoniques que rencontrera l'improvisateur. Si celui-ci devient familier avec ces connaissances fondamentales, il sera sur la bonne voie pour devenir capable de jouer sur n'importe quelle séquence harmonique. Le musicien actif se doit de pratiquer ces séquences harmoniques, décrites ci-dessous, dans les douze tons afin de gagner le plus d'aisance. Il peut être souhaitable d'essayer certains motifs (patterns) spécifiques sur ces progressions, mais, de façon plus déterminante, l'étudiant devrait simplement explorer de nombreuses idées différentes sur chaque progression et dans chaque tonalité, de façon à pouvoir aisément improviser sur celle-ci, et non pas seulement jouer de petits "licks" qu'il ne maîtrise que dans une seule tonalité. Il faut se livrer à des expériences avec ces différentes approches et apprendre à choisir ses notes pour un type d'accord particulier, dans une situation donnée, et afin d'obtenir le son que l'on recherche.

Il ne suffit pas de compulsurer des manuels sur ses questions, il faut également écouter avec attention ces techniques particulières telles que les autres musiciens les appliquent. Les jazzmen les plus classiques des années cinquante constituent un bon point de départ. On compte en particulier Miles Davis, Clifford Brown, Sonny Rollins, John Coltrane, Cannonball Adderley, Art Pepper, Red Garland, Hank Jones, Herb Ellis, Joe Pass, Paul Chambers et Ray Brown. Pour apprendre à jouer les accords, on peut s'inspirer avec profit de n'importe quel album de cette période comportant l'un quelconque de ces musiciens.

- Plan:
- a) ii-V
 - b) Tonalités majeures
 - c) Tonalités mineures
 - d) Blues
 - e) Les "rhythm changes"
 - f) L'harmonie selon Coltrane

a) Le "ii-V":

La progression harmonique la plus importante du jazz est le "ii-V" (qui peut se résoudre vers I, mais pas nécessairement). La plupart des morceaux comportent des progressions ii-V, dans différentes tonalités, éparpillées tout au long du thème. On peut examiner, par exemple, la progression suivante:

| Cmaj7 | Dm7 G7 | Em7 | A7 | Dm7 | G7 | Cmaj7 |

On y trouve trois progressions "ii-V".

* deuxième mesure: la deuxième mesure forme un "ii-V" dans la tonalité de do, (et ceci bien qu'on ne trouve pas d'accord de Do à la troisième mesure.)

* troisième, 4ème et 5ème mesures: les troisième, quatrième et cinquième mesures forment un "ii-V-i" dans la tonalité de ré mineur.

* mesure cinq à sept: les mesures cinq à sept forment un "ii-V-i" dans la tonalité de do majeur.

Pour improviser et suivre une progression ii-V, de nombreux procédés peuvent être employés. Certains sont décrits ci-dessous.

Plan: 1) Le "ii-V" majeur; 2) Le "ii-V" mineur:

1) le ii-V majeur :

Dans une tonalité majeure, la progression "ii-V-I" consiste en: un accord mineur 7, un accord de septième dominante, et un accord majeur septième. A priori, et en fonction des éléments théoriques figurant au chapitre précédent, les gammes à utiliser devrait être: dorienne, mixolydienne et majeure. Dans la tonalité de do, les accords sont :

| Dm7 | G7 | CMaj7 | ; les gammes associées devraient donc être le ré dorien, sol mixolydien et do majeur. Comme le lecteur l'aura peut-être remarqué, dans les trois cas, on a affaire à des modes de la même gamme de do majeur. Par conséquent, lorsque apparaît une progression ii-V, dans une tonalité majeure, on peut jouer la gamme majeure de l'accord I sur l'entièreté de la progression. Grâce à cette indication, il est plus aisé de construire des lignes qui conduisent d'un accord au suivant, voire transcendent les accords pris individuellement. Ce type de progression (dans laquelle les gammes associées à chacun des accords ne sont que des modes de chacune d'elles) s'appelle "progression diatonique". Bien que les progressions diatoniques se prêtent aisément à l'improvisation, elles peuvent rapidement devenir ennuyeuses; en effet on ne joue que les sept mêmes notes pendant une longue durée. On peut ajouter un peu de variété en utilisant l'une des autres gammes associées à chaque accord (comme ré mineur, sol be-bop dominant, do lydien).

Le moyen le plus classique de rendre les progressions ii-V intéressantes consiste à

altérer l'accord dominant (V). Le plus souvent l'altération sera déjà mentionnée sur la partition; mais, même si ce n'est pas le cas, on a généralement la liberté d'ajouter des altérations aux accords dominants. Il est bien sûr préférable que le soliste et les accompagnateurs jouent les mêmes altérations, mais, en pratique, cette concordance n'est pas toujours praticable lors des chœurs, sauf si l'accompagnateur est doté d'oreilles extraordinaires et parvient à entendre les altérations produites par le soliste; en tout état de cause ce point n'est pas d'une importance cruciale.

Comment altérer? Deux méthodes s'opposent: le cas général et le cas particulier de la substitution tritonique.

α) Première méthode: le cas général:

Dans la tonalité de do, on peut remplacer l'accord G7 par un G7#11, un G7alt, un G7b9b5, ou un G7+, accords qui remplissent tous la fonction dominante en do mais supposent des gammes différentes. Par exemples, si on choisit G7#11, la progression devient alors:

D dorien → G dominant lydien → C majeur.

β) Seconde méthode: le cas particulier dans la substitution tritonique:

On peut également altérer l'accord dominant en utilisant la substitution de triton. Cette méthode signifie qu'on remplace un accord dominant par un autre accord de dominant situé à un intervalle d'un triton [Un triton comprend trois tons, d'où le nom de cet intervalle (NdT)]. (Dans la tonalité de do, cette méthode supposerait qu'on remplace G7 par Db7). Cette approche peut sembler curieuse de prime abord, mais il existe d'excellentes raisons objectives au bon fonctionnement de ce système. La tierce et la septième sont les deux notes les plus importantes pour définir le son et la fonction d'un accord. Si on examine un accord de Db7, on constatera qu'il contient Db, Ab et B., qui sont respectivement les b5, 7, b9, et 3 d'un accord G7. (La tierce et la septième de l'accord G7 (B et F) deviennent la septième et la tierce de l'accord Db7. C'est pourquoi Db7 est très semblable à un accord G7b9b5 à la fois en termes de sonorité et de fonction). En outre la résolution mélodique de Ré bémol vers Do à la basse est très puissante; elle fonctionne pratiquement comme une note de passage.

Lorsque la substitution de l'accord a été opérée, on peut jouer sur toutes les gammes associées à l'accord Db7, ce qui aboutit par exemple à une progression D dorien, Db mixolydien, C majeur. L'utilisation de la gamme autre que mixolydienne donnera lieu à quelques surprises. Essayez une gamme de Db lydien dominant, qui suppose un accord de Db7#11 comme substitution à l'accord dominant. Est-ce que le résultat vous rappelle quelque chose? Probablement, car les gammes dominantes de Db lydien

et la gamme de sol altérée sont toutes deux des modes de la même gamme mineure mélodique de Ab. En jouant des lignes fondées sur la gamme de Db dominante lydienne, on joue des lignes qui sont également compatibles avec la gamme de sol altérée. Inversement Db alt et G lydien dominant sont tous deux des modes de la même gamme de ré mineur mélodique, et peuvent être utilisés indifféremment. En outre les gammes diminuées “D.E.” de Db et de G sont identiques, de même que le sont leurs gammes par ton entier respectives. Telles sont les autres raisons pour lesquelles la substitution de triton fonctionne si bien.

2) Le ii-V mineur:

Avec les progressions “ii-V-i” dans les tonalités mineures, il n'y a généralement pas lieu de redouter de produire un son trop diatonique. Puisqu'on utilise normalement le mineur harmonique pour produire des enchaînements d'accords dans les tonalités mineures, une progression “ii-V-i” en La mineur pourrait consister en:

| Bm7b5 | E7 | Am-Maj7 |

Si on essaie de construire un accord de neuvième à partir du E7, on constate que le fa bécarré dans la tonalité de La mineur harmonique engendre un accord E7b9. Sans altérations particulières, cette progression pourrait impliquer un Si locrien, un Mi diminué “D.E.” et un La mélodique mineur. Ces gammes sont suffisamment riches en elles-mêmes, de sorte que des altérations supplémentaires ne sont pas nécessaires.

Toutefois, la plupart des techniques de variations élaborées à propos des tonalités majeures peuvent également être appliquées aux tonalités mineures.

Accord "i":

Ainsi on peut utiliser les gammes mineures (mélodique ou harmonique) issues de l'accord "i", ou la gamme majeure bebop, issue de sa relative majeure, sur l'entièreté de la progression. Mais on peut aussi utiliser une variation différente de l'accord de E7 comme E7alt ou E7+, ou même E7sus; on peut par ailleurs opérer une substitution tritonique de façon à aboutir à un Bb7, et ainsi de suite.

Accord "ii":

On peut également opérer des substitutions des accords “ii”, par exemple en utilisant la gamme locrienne #2, ou remplacer l'accord Bm7b5 par un simple accord Bm7, dans lequel le F# provient de la tonalité de La mineure mélodique plutôt que de la tonalité de La mineur harmonique. Si on devait produire un accord de neuvième, le do bécarré dans la tonalité de La mineure mélodique aboutirait à un accord Bm7b9, ce qui impliquerait une gamme de B phrygien. On peut même remplacer l'accord "ii" de Bm (mineur, donc) par un accord "II" B7 (majeur), particulièrement un accord B7 alt, qui contient un ré bécarré issu de l'accord de Bm.

On peut également altérer l'accord "i", et le remplacer par un simple accord Am7, et utiliser n'importe laquelle des nombreuses gammes possibles associées à cet accord, telles que La mineur, La Phrygien, La pentatonique mineur, et ainsi de suite.

b) Blues:

Le terme "blues" est ambigu. Il désigne à la fois un style de musique et une progression d'accords bien particulière, et enfin -dans sa signification familière- un état d'esprit bien particulier, comme dans l'expression " J'ai le blues ". En tant que style, le blues a une histoire complexe qui va bien au-delà du champ de cet ouvrage introductif. Le blues le plus simple, en 12 mesures, a été mentionné ci-dessus. Dans sa forme originale, encore en vigueur dans le rock et le rythm'n blues, seuls trois accords sont utilisés: l'accord I, l'accord IV et l'accord V. Dans sa forme la plus simple, la progression du blues est la suivante :

La progression la plus simple du Blues est la suivante:

I I I I	ce qui,	F F F F
IV IV I I	dans la tonalité de F,	Bb Bb F F
V IV I I	aboutit a:	C Bb F F

En principe les accords sont tous joués en tant qu'accords de septième de dominante, bien que -en réalité- ils ne fonctionnent pas comme tels, puisqu'ils ne se résolvent pas vers la tonique. La gamme blues de Fa peut être jouée sur la totalité de cette progression harmonique. Bien que la grille du blues puisse être jouée dans n'importe quelle tonalité, les plus répandues, au sein de musiciens de **jazz**, semblent être F, Bb et Eb. Au contraire, les musiciens de **rock** préfèrent souvent E, F, D ou G. Cette différence tient à la manière dont les instruments sont accordés. Les instruments du jazz populaire, comme la trompette et divers membres de la famille des saxophones, sont généralement accordés en Bb ou en Eb (ce qui signifie que le Do d'une partition, joué sur ces instruments, en réalité produit respectivement un si bémol ou un mi bémol). La musique écrite pour ces instruments est donc transposée. Les doigtés de ces instruments sont plus aisés en Do, note qui correspond à Bb ou à Eb, en fonction de l'instrument. En revanche ce sont les guitares qui dominent la musique rock, et celles-ci sont accordées de façon à rendre plus aisée les tonalités comprenant des dièses.

Parmi les musiciens de jazz, l'habitude s'est rapidement prise de jouer les grilles de blues en ne se cantonnant pas à ces trois accords. A partir de l'époque swing, et de façon plus spectaculaire encore lors de l'ère bebop, les musiciens ont commencé à introduire de la nouveauté dans cette formule jugée trop simple. L'adaptation la plus

classique de la grille du blues, qui est encore considérée comme normale dans une jam session, est la suivante:

F7	Bb7	F7	F7	
Bb7	Bb7	F7	D7alt	
Gm7	C7	F7	C7	

Cette grille offre un éventail de possibilités bien plus large que la simple grille à trois accords. Par exemple, les mesures huit et neuf forment un V-i en sol mineur, tandis que les mesures de neuf à onze forment un ii-V-I en Fa.

Ensuite les musiciens eurent l'idée d'introduire des "ii-V" supplémentaires à la grille du blues, afin d'y ajouter plus de variété. On peut à cet égard citer l'exemple suivant:

F7	Bb7	F7	Cm7 F7	
Bb7	Bdim	F7	Am7b5 D7alt	
Gm7	C7alt	F7 D7alt	Gm7 C7alt	

Cette grille est particulièrement répandue à partir du style be-bop. On remarquera la substitution:

- d'un ii-V-I en Bb aux mesures quatre et cinq,
- d'un V-i en sol mineur aux mesures huit et neuf, et
- d'un V-i en sol mineur aux mesures onze et douze.

On remarquera également l'accord diminué (Bdim) à la sixième mesure. Cet accord diminué sert de substitut à l'accord B7, puisque B dim et Bb7b9 partagent la même gamme diminuée de Bb "D.E." (ou B "E.D."). Cette même substitution peut être opérée pour la deuxième moitié de la deuxième mesure.

On peut rechercher d'autres variations en recourant aux substitutions de triton. Ainsi un accord Ab7 peut-il être joué en lieu et place d'un accord D7alt à la deuxième partie de la huitième mesure.

On peut également modifier la qualité des accords, par exemple remplacer cet Ab7 par un Abm7. Autre substitution répandue: le remplacement du F7 de la 11e mesure par un A7alt. Cette substitution fonctionne correctement car les accords ont plusieurs notes en commun, y compris la tonique, F, et parce que le Ab7alt fait partie du ii-V-i en sol mineur, tout comme le D7alt et le Gm7 qui le suivent.

Charlie Parker a poussé ce type de substitution à ses limites les plus extrêmes dans "Blues for Alice". La grille de ce thème est la suivante:

```

| Fmaj7 | Em7b5 A7b9 | Dm7 G7 | Cm7 F7 |
| Bb7 | Bbm7 Eb7 | Am7 D7 | Abm7 Db7 |
| Gm7 | C7 | Fmaj7 D7alt | Gm7 C7 |

```

Cette grille utilise la plupart des techniques décrites ci-dessus. Il est recommandé de s'habituer à cette progression.

c) Les "rhythm changes":

{NdT: Les "rhythm changes" désignent les thèmes construits sur les harmonies de "I Got Rhythm". Pour être tout à fait rigoureux, il ne faudrait pas parler de "rhythm changes" mais de "I Got Rhythm changes". En effet le mot "changes" ne désigne pas ici les "changements", mais les "accords". Par ailleurs, même si le terme est moins employé que jadis, on se rappellera que les jazzmen francophones appellent "anatole" ces "rhythm changes" (source: Dictionnaire du Jazz, R. Laffont éd.).}

Le thème de George Gershwin "I Got Rhythm" est à la source de l'une des séquences harmoniques les plus répandues de l'ère be-bop, seulement devancée par la progression harmonique du blues. Comme pour la grille du blues, nombreuses sont les variations possibles à apporter aux "rhythm changes". La plupart des thèmes construits sur ces harmonies sont joués dans la tonalité de si bémol, et généralement à des tempos très élevés, souvent au-dessus de 200 à la noire. Ces thèmes sont structurés en 32 mesures, de forme AABA.

```

A || Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
   | Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Dm7 G7 | Cm7 F7 ||

```

```

A || Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
   | Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 ||

```

```

B || Am7 | D7 | Dm7 | G7 |
   | Gm7 | C7 | Cm7 | F7 ||

```

```

A || Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
   | Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 ||

```

Cette grille contient de nombreuses progressions "ii-V". Pour l'interpréter, on peut utiliser n'importe laquelle des altérations classiques décrites ci-dessus, à propos des ii-V. De nombreux thèmes contiennent de légères altérations à cette progression fondamentale, en particulier les quatre dernières mesures des sections A. Parmi les altérations habituelles, figurent le remplacement du deuxième accord G7 par un accord Bdim et le remplacement du cinquième accord BbMaj7 par un Dm7. La première de ces deux substitutions a déjà été décrite dans la section consacrée à la gamme diminuée. La seconde substitution aboutit à remplacer l'accord I par un accord iii, qui partage trois notes sur quatre avec le précédent, et alors que les gammes respectives ne diffèrent que d'une note. En outre, le Dm7 avec le G7 qui le suit forment un ii-V en do mineur, ce qui constitue une substitution harmoniquement puissante.

L'importante caractéristique des "rhythm changes" réside dans la répétition des I-VI-ii-V (ou de leurs substituts) dans les quatre premières mesures des sections A, et, lors du pont, dans les mouvements par quintes descendantes de la tonalité, mouvement qui ramène à la tonique originale dans la dernière section A. Les aspirants improvisateurs doivent parvenir à s'exprimer aisément sur les "rhythm changes" fondamentaux, en particulier dans la tonalité de si bémol, et s'accoutumer aux différentes variations associées à cette structure dans des thèmes bien particuliers. Il s'agit également d'une bonne occasion d'expérimenter ce qui a été appris en matière de 'ii-V', et de travailler sur un tempo rapide.

d) L'harmonie selon Coltrane:

John Coltrane, grâce à des compositions originales comme "Giant Steps" et "Countdown" (album "Giant Steps") et à des arrangements de standards comme "But Not For Me" (cf. album "My Favorite Things"), a acquis sa notoriété du fait de séquences harmoniques particulièrement complexes, aujourd'hui décrites sous le terme d'accords "coltraniens", bien qu'il n'ait été ni le premier ni le seul musicien à en faire usage.

1) Principes:

La première caractéristique des accords coltraniens est un mouvement tonal par tierces majeures. La progression de "Giant Steps" est la suivante:

	B Maj7	D 7		G Maj7	Bb 7		Eb Maj7			A m7	D 7	
	G Maj7	Bb 7		Eb Maj7	F# 7		B Maj7			F m7	Bb 7	
	Eb Maj7			A m7	D 7		G Maj7			C# m7	F# 7	
	B Maj7			F m7	Bb 7		Eb Maj7			C# m7	F# 7	

Le premier centre tonal, ici, est un Si, puis un Sol, puis un Eb, et le mouvement entre les trois tonalités (chacune séparée de l'autre par une tierce majeure) continue.

2) Utilité et fonctionnement: un substitut aux "ii-V-I".

Coltrane a trouvé de nombreux développements à cette idée: par exemple il l'a utilisée comme substitut aux progressions "ii-V" habituelles. La progression de "Countdown" repose, en substance, sur celle de "Tune-up", le thème de Miles Davis. Ce dernier commence par une séquence de quatre mesures:

| **Em7** | **A7** | **DMaj7** | **DMaj7** | ,

ce qui est, dans sa forme la plus simple, une cadence 'ii-V-I' en D Maj. Les quatre premières mesures de "Countdown" sont:

| **Em7 F7** | **BbMaj7 Db7** | **GbMaj7 A7** | **DMaj7** | .

Coltrane commence avec le même accord ii, puis module vers l'accord de septième de dominante, un demi-ton plus haut. A partir de là, il se lance dans le cycle de tierces majeures, allant de la tonalité de Bb vers Gb, pour finalement revenir vers D. Les quatre mesures suivantes du morceau sont harmoniquement identiques, quoique fondées sur un ii-V dans la tonalité de do; les quatre mesures suivantes sont les mêmes, dans la tonalité de Bb.

Improviser sur des thèmes coltraniens peut sembler être un défi permanent, puisque, en apparence, le centre tonal change constamment. Il n'est ici plus possible de jouer une simple gamme diatonique sur plusieurs mesures. Ces morceaux sont habituellement joués à des tempos élevés ; en outre il est facile de tomber dans le piège consistant à ne jouer que des arpèges reflétant servilement les accords. Il convient donc d'être particulièrement conscient de la nécessité de jouer de façon mélodique lorsqu'on improvise sur des grilles aussi complexes que celles de Coltrane.

C. L'improvisation modale:

Un thème modal, en principe ne comportera que deux ou trois accords, et chacun s'étendra sur huit, voire seize mesures. En un sens on peut dire que jouer modal est bien plus aisé que de jouer des accords, puisque cet exercice n'exige pas du cerveau autant de calculs afin de s'adapter constamment aux changements de gammes. D'un autre point de vue, toutefois, cet exercice est plus difficile; en effet on ne peut plus se borner à aligner des "licks" en "ii-V" appris par cœur puis répétés; on ne peut davantage s'appuyer sur un usage astucieux de la gamme et des substitutions d'accords pour compenser les difficultés qu'on peut rencontrer à penser en termes mélodiques.

Certaines formes musicales sont considérées comme modales alors même qu'elles suivent les progressions d'accord traditionnelles, comme le blues. La musique modale se définit autant par son contenu harmonique que par le rythme de renouvellement de

ces accords. Dans les styles dérivés du be-bop, un soliste peut parvenir à captiver l'auditoire grâce à son choix de notes sur l'harmonie, y compris les dissonances, les tensions et les relâchements. Par exemple les musiciens be-bop aimaient bien terminer leurs phrases sur la quarte augmentée face à un accord dominant, seulement parce qu'ils appréciaient l'effet ainsi produit. En revanche, du point de vue de l'improvisation sur la musique modale, on met moins l'accent sur les choix harmoniques et davantage sur le développement mélodique. La ballade de Miles Davis "Blue in Green" (in "Kind of Blue") comporte autant de mouvements harmoniques que de nombreux autres thèmes; en outre les accords eux-mêmes sont relativement complexes (BbMaj7#11 ou A7alt). Pourtant les solos, dans cette version, n'exploitent nullement l'harmonie; au contraire ils se focalisent sur le caractère mélodique de chacune des phrases. Dans le be-bop, l'improvisation met souvent l'accent sur les extensions des accords, alors que, dans la musique modale, les improvisateurs mettent l'accent sur les notes essentielles à l'accord. Dans le be-bop, les musiciens sont davantage enclins à remplir tous les espaces de notes afin de définir complètement l'harmonie, alors que les instrumentistes du modal sont davantage enclins à utiliser un espace rythmique comme élément structurant de la mélodie. Chacune des deux approches est valide mais il est important de comprendre les différences qui les séparent.

Le morceau de Miles Davis "So What", dans l'album "Kind of Blue", est un exemple classique de thème modal. Il épouse une structure simple de type "AABA", dans laquelle la section A est dans le mode de ré dorien, et la section B dans le mode de mi bémol dorien. On aboutit donc à 16 mesures consécutives de ré dorien au début de chaque chorus; ce chiffre atteint même 24 mesures si on compte les huit dernières mesures du chorus précédent. On se retrouvera probablement vite à court d'idées si on se limite aux seules sept notes de la gamme de ré dorien. Mais c'est précisément là que réside le défi. On ne peut plus s'appuyer sur le son, certes très "tendance", d'un fa dièse sur un accord C7; l'on doit jouer de façon mélodique en utilisant les seules notes dont on dispose.

Toutefois on n'est pas absolument obligé de se limiter aux seules notes de cette gamme. Comme en matière de progression deux-cinq, il existe des procédés qu'on peut utiliser dans un cadre modal afin d'accroître la tension. L'une des plus répandues de ces techniques s'appelle "sideslipping" ("glissement latéral"). Sur un accord de ré dorien, on essaiera de jouer des lignes bâties sur les gammes de Db ou de Eb pendant une ou deux mesures. Cette dissonance crée une tension, qu'on peut relâcher en retournant vers la gamme originale. On peut également utiliser des notes de passages chromatiques. (Par exemple, sur une gamme de ré dorien, on peut essayer de jouer "G, G#, A" dans laquelle G# est une note de passage).

Il est également possible de changer de gamme. (Par exemple, au lieu d'un Ré dorien,

essayer un Ré mineur naturel (également nommé "mineur éolien"; cf. supra Ch. V; § C. 'L'harmonie mineure mélodique'). ou un Ré mineur pentatonique, pendant quelques mesures). On peut aussi recourir à une alternance entre l'accord de tonique et l'accord de septième de dominante de cette tonalité. (Par exemple, l'accord correspondant à ré dorien est Dm7. Si on le considère comme un accord i, l'accord V7 est A7. On peut donc utiliser - de temps à autres, lors du chorus- des lignes mélodiques tirées de chacune des gammes associées à A7, A7b9b5, A7alt, ou autres accords de La 7ème de dominante. Cette technique créera une forme de tension qu'on résoudra ensuite en retournant vers la gamme originale de ré dorien.)

Il n'en demeure pas moins, toutefois, qu'on doit essayer de se cantonner à la philosophie modale lorsqu'on joue des thèmes modaux; on doit alors se concentrer sur la nécessité de jouer de façon aussi mélodique que possible, en n'utilisant que les simples accords et notes de la gamme.

Les gammes pentatoniques constituent un choix particulièrement approprié pour jouer les morceaux modaux; en effet elles réduisent les choix à seulement cinq notes au lieu de sept; en outre elles contraignent à réfléchir en termes d'espace et à jouer de façon mélodique.

On peut obtenir un son similaire en jouant des lignes construites sur des intervalles de quartes ("quartal harmony"). Cette méthode est particulièrement efficace dans les morceaux modaux qui comportent peu de changements d'accords, bien que ce type de lignes puisse également être utilisé dans d'autres situations.

D. Le chromatisme:

Comme on l'a indiqué ci-dessus, les styles du be-bop se caractérisent par une exploitation des harmonies, qui reposent sur des gammes comportant un grand nombre de superstructures ("color tones"); en revanche la technique modale se caractérise par l'accent mis sur les notes essentielles de l'accord. Mais ces deux approches ont en commun d'utiliser de manière encore très classique les relations entre accord et gamme; en effet elles supposent toutes deux que l'on choisisse une gamme qui implique le son d'un accord donné, et que l'on joue essentiellement dans cette gamme. Mais il existe une autre approche qui conserve le concept de progression harmonique mais utilise des lignes qui sont largement extérieures aux gammes en cause. Cette technique s'appelle parfois 'chromatisme'. Eric Dolphy a utilisé cette approche lorsqu'il a joué avec Charles Mingus et dans certains des albums parus sous son nom comme 'Live At The Five Spot' et 'Last Date'. Woody Shaw et Steve Coleman sont également des adeptes de l'approche chromatique.

A ce stade les étudiants-improvisateurs auront probablement déjà joué certaines 'notes extérieures' ('outside notes') (par exemple un Ab sur un accord CMaj7), peut-être par accident. Il est possible que ces notes sonnent faux lorsqu'on les joue dans le contexte d'une mélodie qui, par ailleurs, ne recourt pas au jeu "out". En jouant une mélodie tirée d'une gamme donnée, on établit un son particulier; il en résulte qu'une seule note fautive paraîtra déplacée. En revanche, lorsqu'on joue une mélodie composée essentiellement de notes extérieures à la gamme donnée, la même note ne paraîtra plus illogique. En d'autres termes des notes extérieures à la gamme, utilisées de façon mélodique, peuvent souvent produire un son consonant (l'inverse de "dissonant").

Les musiciens mentionnés ci-dessus jouent souvent des lignes mélodiques particulièrement angulaires; l'angularité des lignes désigne une tendance à pratiquer de grands intervalles ou des intervalles inhabituels et à changer de sens souvent, plutôt que de les jouer de façon fluide et continue, à l'image d'une gamme progressant ton par ton. Cette méthode paraît souvent établir une couleur dans laquelle les fausses notes produisent un son parfaitement naturel. Ce qui est intéressant, c'est que l'approche inverse fonctionne également bien: des lignes qui contiennent un grand nombre de demi-tons sonnent bien alors même qu'elles renferment de nombreuses fausses notes. On désigne parfois de telles lignes sous le nom de "chromatiques".

L'étudiant pourra continuer à utiliser ses connaissances des relations entre gamme et accord lorsqu'il jouera de manière chromatique. Ainsi, il sait que la gamme de Db lydienne n'est en principe pas un choix judicieux pour jouer sur un accord CMaj7, et il devine probablement pourquoi. Les mêmes notes erronées, toutefois, si on les utilise de façon mélodique sur cet accord, créent un son qui n'est nullement dissonant et recèle une richesse harmonique qui 'sonne' très moderne. En fait, même de très simples idées mélodiques, comme des arpèges ou des gammes, peuvent produire, dans ce contexte, un son complexe.

L'étudiant peut commencer à travailler ses idées avec des albums Aebersold, ou Band-in-a-Box, ou ses camarades musiciens, (il devra toutefois s'attendre à subir des regards perplexes). Comme il a souvent été dit: ***“ Il n'y a pas de fausses notes, il n'y a que de fausses résolutions. ”*** Telle est certainement la raison pour laquelle les notes de passage et les 'enclosures' sont tellement consonantes; mais je crois que ce raisonnement exagère la valeur de la théorie classique des relations accord/gamme. Je crois que ceci doit être reformulé: seules sont fausses les notes qu'on ne voulait pas jouer. Toute note est juste si elle s'intègre logiquement dans un discours construit et si elle n'a pas l'apparence d'un accident. D'ailleurs, même les erreurs sont productives. L'astuce consiste à former un tout cohérent.

E. L'improvisation atonale

Les termes "pan-tonal", "non-tonal", et "atonal" décrivent tous la suppression ou l'effacement de la tonalité traditionnelle. La distinction entre ces termes n'est pas toujours claire; on utilisera donc ci-dessous le terme le plus commun, "atonale", pour décrire une musique dont le centre tonal n'existe pas, ou à laquelle les relations habituelles entre accord et gamme ne s'appliquent pas toujours.

Bien que la musique atonale semble parfois reposer sur une progression d'accords, ceux-ci ont été choisis pour leur son d'ensemble et non pour leur résolution. On peut donc utiliser n'importe quel accord, tiré de n'importe quelle tonalité, s'il comporte le son idoine. Ainsi, nombre de thèmes figurant sur certains albums de Miles Davis ("E.S.P.", "Nefertiti", "Miles Smiles", et "Sorcerer") n'ont pas de centre tonal particulier, ni ne contiennent les nombreux "ii-V" traditionnels qui indiqueraient la présence de centres tonaux temporaires. La plupart des accords sont relativement complexes, par exemple AbMaj7#5, et chaque accord est choisi pour sa sonorité propre, et non pas parce que l'accord précédent se résout vers lui ou parce que lui-même résout vers l'accord suivant. Par conséquent, l'analyse fonctionnelle traditionnelle de l'harmonie (c'est-à-dire l'analyse des accords du point de vue de leurs relations à la tonalité) n'est pas toujours la meilleure approche pour comprendre ce type de musique.

Certains musiciens traitent cette musique comme si elle était tonale; ils laissent les accords eux-mêmes dicter les choix de gamme. Cette approche appelle toutefois une certaine prudence. De nombreuses relations classiques entre gamme et accord ont été fixées avec l'idée qu'elles déboucheraient sur des résolutions traditionnelles. Les phrases, dans la musique atonale, peuvent sembler erratiques et décousues si on change aveuglément de gamme pour s'adapter à la progression harmonique. Il faut donc être prêt à considérer les relations entre gammes et accords comme moins contraignantes que si on enchaînait simplement des accords.

Dans la musique TONALE, les altérations apportées à un accord donné sont souvent considérées comme de simples superstructures ("color tones") qui n'affectent pas la fonction essentielle d'un accord; les improvisateurs sont donc libres d'ajouter leurs propres altérations à l'accord de base. Par exemple un accord G7b9 sera vraisemblablement un accord dominant, qui se résoudra vers un CMaj7. Tous les autres accords qui auront la même fonction, comme G7#11, ou même une substitution tritonique, comme Db7, pourront s'y substituer sans modifier radicalement la manière dont la phrase est perçue; il en résulte que, en musique tonale, les improvisateurs recourront librement à cette sorte d'altération, soit de façon explicite, soit implicitement via leur choix de gamme. Dans la musique NON-

TONALE, toutefois, lorsqu'un accord est choisi, c'est le plus souvent en raison de sa sonorité propre, et non pas en raison de la manière dont il fonctionne dans une progression harmonique. Ainsi ce même accord G7b9 peut-il avoir été retenu en raison de la dissonance particulière du sol vis-à-vis du La bémol, ou, encore plus simplement, parce que cette dénomination était le moyen le plus pratique de définir le voicing de l'accord auquel pensait le compositeur (un voicing est simplement un moyen de spécifier les notes particulières à jouer pour exécuter un accord donné) [Les jazzmen francophones utilisent fréquemment le terme "voicing" sans le traduire; les auteurs, eux, emploient parfois le terme "étagement" (NdT)]. Si on remplace cet accord par un G7#11, on va peut-être modifier le son de l'accord de façon beaucoup plus radicale que si on lui avait substitué un autre accord contenant la même dissonance G/Ab (comme AbMaj7), ou un accord dont le voicing est similaire, comme E7#9. C'est dans ces accords, et dans les gammes qui y sont associées, qu'on trouvera le plus aisément les substitutions idoines, et non dans les gammes fondées sur la fonction dominante traditionnelle du G7b9.

Le véritable intérêt de la musique atonale, toutefois, est de libérer le musicien des relations étroites entre accord et gamme; c'est de lui permettre de se concentrer sur les sons eux-mêmes. Il est sans intérêt de tenter d'analyser les lignes jouées dans le cadre de cette musique, si on se limite aux relations entre ces lignes et les accords qui figurent sur la partition. En revanche il y a lieu de concevoir ces lignes et de les analyser en termes d'adéquation vis-à-vis du son de la phrase à un instant donné. Si l'accord correspondant à une mesure donnée est de type "Maj7#5", alors l'on doit entendre le son de cet accord et ne pas hésiter à jouer n'importe laquelle des lignes qui impliquent ce son. C'est pour moi autant une question de choix affectif qu'une question de rationalité. Pourtant, cet accord ("Maj7#5") comporte une sonorité ouverte, interrogative, que j'associe à d'amples intervalles et à l'usage d'espaces rythmiques. Ma tendance serait probablement de jouer des lignes mélodiques qui reflètent ce sentiment, sans me préoccuper des notes précises impliquées par cet accord. En outre, le son de cet accord peut aussi être affecté par le contexte dans lequel il est employé au sein du morceau. Par exemple un accord joué sur deux mesures dans une ballade peut revêtir une sonorité entièrement différente de celle du même accord utilisé comme un accent dans un morceau au tempo élevé. Les relations gamme/accord peuvent certainement être utiles pour définir celles des notes qui seront plus ou moins dissonantes face à un accord donné; toutefois il est ici recommandé de réfléchir en termes de sonorité, et donc de n'utiliser les relations gamme/accord que comme un simple auxiliaire en vue de l'obtention du son désiré.

Même dans la musique tonale, bien entendu, les relations accord/gammes peuvent être considérées comme de simples outils, et on pourrait toujours prétendre que le but ultime est toujours de représenter des sons. Toutefois, selon certains, des thèmes qui

recèlent de nombreux "ii-V" finissent par se ressembler du point de vue de la sonorité. En réalité, la musique non-tonale a été créée afin d'offrir une alternative, une palette de sons, plus variée, pour encourager à penser différemment. Comme avec le chromatisme de la musique tonale, on peut délibérément jouer des lignes qui contredisent le son de l'accord, si tel est l'effet recherché. Le point essentiel à comprendre est que la progression d'accords non-tonale doit être perçue comme une recette de **sons** sur lesquels on improvise, et non pas comme un modèle ("pattern") précis de **résolutions** d'accord.

F. L'improvisation libre:

Le niveau suivant dans la liberté de l'improvisation, c'est l'élimination entière des accords. En fonction du degré de liberté qu'on veut atteindre, on peut aussi se dispenser des autres contraintes traditionnelles: la mélodie, le rythme, le timbre ou la forme. Nombreuses sont les approches différentes applicables au jeu libre ("free"), même si -par sa nature même-, il est exclusif du concept de règle. Au lieu de procéder à des descriptions techniques, on prendra essentiellement des exemples de musiciens.

Les compositions d'Ornette Coleman ne comportent en général pas le moindre accord. La plupart des enregistrements de son quartet freebop, avec Don Cherry, pour Atlantic, tombent dans cette catégorie. L'exposé du thème se limite à la mélodie, et les solos sont des variations sur cette mélodie ou sur l'ambiance, la sensation, la perception du morceau en général, et non sur une quelconque progression d'accords. La plupart de ces enregistrements révèlent une approche encore extrêmement mélodique et sont accessibles à la plupart des auditeurs. Tout au long du morceau, la *walking bass* et la pulsation de la batterie (4/4 swing), sont constantes; la forme du morceau est elle aussi classique (exposition – solos - réexposition).

L'album d'Ornette Coleman "Free jazz", qui comporte un double quartette comprenant Eric Dolphy et Freddie Hubbard, est bien différent. Là, Ornette Coleman ne rejette pas seulement les concepts traditionnels de l'harmonie, mais aussi de la mélodie. Tout au long du morceau, le seul que compte cet album, on ne détecte pas d'exposé des thèmes bien définis; en outre les improvisations sont moins mélodiques que sur les albums en quartette. Le double quartette se livre également à des expérimentations formelles sur cet album; d'ailleurs plusieurs improvisateurs jouent parfois simultanément. Cette idée est aussi ancienne que le jazz lui-même, mais elle était largement tombée dans l'oubli avec l'arrivée de l'ère swing. La conception de l'improvisation collective par les musiciens free est beaucoup moins structurée que celle de leurs prédécesseurs du Dixieland; le résultat en est plus cacophonique.

John Coltrane, vers la fin de sa vie, a procédé à des expérimentations comparables,

dans des albums comme 'Ascension'. Coltrane a également fait des essais en matière de rythme, en particulier dans des albums comme 'Interstellar Space' qui ne sont pas structurés par un rythme définissable. A la fois Ornette Coleman et John Coltrane, de même que des musiciens qu'ils ont influencés, comme Archie Shepp et Albert Ayler, se sont également livrés à des expériences sur le timbre: ils ont trouvé de nouveaux moyens de tirer des sons de leur instrument, allant jusqu'à jouer des instruments qu'ils ne maîtrisaient absolument pas ou fort peu (cf. Ornette Coleman à la trompette et au violon).

Cecil Taylor joue du piano de manière totalement libre; il l'utilise autant en tant qu'instrument à percussion que comme instrument mélodique ou harmonique. La plupart du temps, ses concerts ne sont pas structurés par des éléments traditionnels d'harmonie, de mélodie ou de rythme. Il crée ses propres structures. En jouant de la musique free en solo, la liberté est totale de faire changer la direction de la musique à tout moment; on n'a de comptes à rendre qu'à soi-même. On peut changer le tempo, mais on peut aussi jouer sans tempo; l'on peut varier l'intensité du jeu en fonction de son propre jugement. En revanche, dans un contexte collectif, lorsqu'on joue de la musique sans formes préétablies, la communication devient particulièrement importante, car il n'existe aucun cadre de référence automatique pour conserver ou rétablir l'homogénéité du groupe. Cecil Taylor joue également en groupe, et d'autres groupes comme "l'Art Ensemble of Chicago" sont réputés pour ce type de liberté qu'ils pratiquent.

Il est difficile d'analyser ces styles de musique avec les termes qu'on emploie habituellement. Pour atteindre son but, la musique doit toucher l'auditeur à un niveau affectif, et, bien entendu, l'affect de chaque personne est différent. Tout se passe comme si, plus la musique était free, plus le discours du musicien devenait original. Il reviendra à l'improvisateur de décider lui-même de l'ampleur de son voyage dans le monde du free, que ce soit en tant qu'auditeur ou en tant qu'instrumentiste. On doit également être bien conscient de ce que, aux yeux de beaucoup de gens, ce type de musique est souvent beaucoup plus drôle à jouer qu'à écouter. Le défi de la communication et la passion qui résulte de l'échange libre d'idées sont des paramètres que certains des auditeurs ne sont pas capables d'apprécier. Pour dire les choses plus brutalement, ces expérimentations - tentées par de jeunes improvisateurs - feront perdre à ceux-ci une partie de leur public original. Toutefois il existe bien des publics qui apprécient cette musique. Les jeunes musiciens ne doivent donc pas se sentir par avance découragés à l'idée de jouer de façon aussi free qu'ils le souhaitent.

Chapitre VII: L'accompagnement

L'accompagnement est une compétence essentielle pour les membres de la section rythmique, car ceux-ci passent plus de temps à accompagner qu'à prendre des soli. Une bonne compréhension de l'accompagnement est également utile aux autres instrumentistes, car elle renforce et améliore la communication musicale entre le soliste et les accompagnateurs. Les pianistes, eux-mêmes se trouvent dans une position exceptionnelle, celle de pouvoir fournir eux-mêmes la plus grande partie de leur propre accompagnement, ce qui autorise une interaction particulièrement étroite. Certains des procédés musicaux utilisés par les accompagnateurs peuvent également être adaptés pour être utilisés de façon plus directe dans des chœurs par n'importe quel instrumentiste.

Plan du chapitre:

- A Les instruments harmoniques.
- B La basse.
- C La batterie.
- D Les autres instruments.

A. Les instruments harmoniques:

Les trois points essentiels pour les instruments harmoniques, c'est-à-dire les instruments qui peuvent aisément jouer plus d'une note à la fois, (comme le piano, l'orgue, la guitare, et les différents instruments à mailloches,) sont d'une part les voicings, d'autre part la ré-harmonisation et enfin les rythmes.

a) Les voicings d'accords:

En jazz, lorsque la partition indique "CMaj7", cela signifie qu'un pianiste ne devra pratiquement *jamais* jouer "C E G B". Il choisira presque toujours un *autre* moyen de jouer cet accord, même s'il ne s'agit que d'un simple renversement de la position fondamentale de l'accord. Des livres entiers ont été écrits sur la question des voicings d'accords. Les développements qui suivent ne font qu'effleurer la surface des possibilités. Cet ouvrage distingue entre différentes catégories de voicings, à savoir:

- 1, les voicings "3/7",
- 2, les voicings par quarte,
- 3, les voicings de superstructure et les poly-accords
- 4, les voicings en position fermée "drop", et
- 5, les autres voicings fondés sur des gammes.

1) Les voicings "3/7"

Il est quelque peu regrettable que le type de voicing le plus utilisé par la plupart des pianistes depuis la fin des années cinquante n'ait pas de nom universellement reconnu. Parfois on appelle ce type de voicing "catégorie A" ou "catégorie B", ou "voicing à la Bill Evans", ou simplement "voicing de main gauche". Parce qu'il est fondé sur la tierce et la septième de l'accord associé, cet ouvrage le désigne sous le vocable de "voicing 3/7".

Plan: α) Méthode de base; β) Complications possibles

α) Méthode de base:

A l'origine de ces voicings figure l'idée qu'ils contiennent la tierce et la septième de l'accord, généralement accompagnées d'une ou deux autres notes; la note la plus grave de l'accord est soit la tierce soit la septième. Parce que la tierce et la septième sont les notes les plus importantes, celles qui définissent la qualité de l'accord, ces règles produisent presque toujours des résultats qui sonnent bien. En outre ces voicings peuvent automatiquement produire un bon "voice leading"; cela signifie que, lorsqu'ils sont utilisés dans une progression d'accords, les changements de notes d'un voicing à l'autre sont minimaux; souvent, les mêmes notes seront maintenues d'un voicing au suivant ou, au pire, une note devra monter ou descendre d'un demi-ton.

Plan: i) Les guidetones, ii) Les autres notes et iii) Le problème de la tonique

i) Les guidetones:

On va supposer que l'on se trouve dans une progression de type de "ii-V-I" en C majeur. Les accords sont les suivants: Dm7, G7, et Cmaj7. La forme la plus simple des voicings 3/7 sur cette progression consisterait à jouer le Dm7 "F C", le G7 "F B", et le Cmaj7 "E B". On remarquera que dans le premier accord, c'est la tierce qui est en bas; dans le deuxième accord, c'est la septième qui est en bas; et dans le troisième accord c'est la tierce qui est en bas. On remarquera également que, en passant d'un accord au suivant, seule une note change; les autres notes restent constantes. Il s'agit là d'une caractéristique importante de voicing "3/7": lorsqu'ils sont utilisés dans une progression "ii-V-I" (ou dans toute progression dans laquelle le mouvement de la fondamentale évolue par quarte ou par quinte), la tierce et la septième alternent dans le bas de l'accord. On obtient un ensemble de voicings analogue si on commence en permutant, en bas du voicing, la tierce et la septième; on obtient en effet "C F", "B F" puis "B E".

ii) Les autres notes:

En principe on n'utilise pas uniquement la tierce et la septième. Le plus souvent, les notes qu'on ajoute sont la sixte (ou la treizième) et la neuvième. Par exemple, le "ii-V-I" en do majeur pourrait être joué: "F C E", "F B E", "E B D", ou "F A C E", "F A B E", "E A B D". Les notes qu'on a ajoutées sont toutes des sixtes ou des neuvièmes, à l'exception d'une quinte dans le premier accord du deuxième exemple.

{**Remarque à l'attention des guitaristes:** Si on joue ces quatre notes à la guitare, les notes supplémentaires seront généralement ajoutées au-dessus de la tierce et de la septième; à défaut le voicing obtenu risque de contenir de nombreux petits intervalles, ce qui en général ne peut être joué qu'au prix de difficiles contorsions de la main gauche. En conséquence, le voicing de quatre notes à la guitare pour un " ii-V-I " en do majeur sera: "F C E A", "F B E A", ou "E B D A".)}

iii) Le problème de la tonique:

On aura observé qu'aucun de ces voicings ne contient la tonique des accords en cause. On suppose en effet que c'est le bassiste qui jouera la tonique à un moment donné. En l'absence de bassiste, les pianistes joueront fréquemment la tonique à la main gauche sur le premier temps de la mesure, puis, lors du second ou troisième temps, l'un de ces voicings. En réalité, on peut même se dispenser totalement de jouer la tonique; dans de nombreuses situations, l'oreille anticipe la progression d'accords et fournit le contexte approprié à ces voicings, même sans tonique. Il n'est pas interdit de jouer la tonique dans ces accords, mais, pour autant, ce n'est ni obligatoire ni nécessairement préférable.

β) Complications possibles:

Les règles applicables aux voicing "3/7" sont donc, a priori, relativement simples. Néanmoins elles peuvent être compliquées de plusieurs manières. On peut en effet : i) supprimer des notes, ii) utiliser un seul voicings pour plusieurs accords, iii) altérer les voicings "3/7" et iv) enrichir les voicings "3/7".

i) Supprimer des notes:

Parfois, il est souhaitable de ne pas jouer la tierce ou la septième. Souvent le voicing d'un accord, majeur ou mineur, qui a un rôle de tonique contiendra la tierce, la sixte et la neuvième; ces voicings seront alternés avec des voicings "trois/sept" normaux. De même des voicings contenant la quinte ou toute autre note plus grave, peuvent être alternés avec de véritables accords "trois/sept".

Ces conseils s'expliquent par les deux considérations suivantes.

* D'abord, lorsqu'ils sont joués au piano, on remarque que les voicings décrits jusqu'à présent ont tendance à 'glisser' vers le bas du piano au fur et à mesure que les toniques se résolvent successivement à la quinte inférieure. La tessiture normale pour de tels voicings est de deux octaves à compter du do situé sous le do-serrure du piano, et ceci jusqu'au do situé au-dessus du do-serrure. Plus les voicing seront joués bas, plus ils sonneront de manière "boueuse", indistincte; à ce stade il faudra remonter vers la droite (i.e. le haut) du clavier. Par exemple, si on a achevé le cycle sur un Dm7 qu'on a joué 'C F A B', en dessous du do serrure, et s'il faut résoudre vers G7 puis vers CMaj7, il est peut-être préférable de jouer respectivement ces deux accords de la façon suivante: 'D F G B' et 'E A B D'; cette méthode permet de faire remonter les accords vers la droite tout en préservant un "voice-leading" efficace.

* Ensuite, la deuxième raison est que les toniques ne se déplacent pas toujours par quinte; ainsi, dans une progression allant de CMaj7 à A7, il peut être tentant d'utiliser les voicings "G B C E" puis "G B C# F#", de façon à préserver un bon voice leading.

ii) Utiliser un seul voicing pour plusieurs accords

Dans le contexte d'un "ii-V-I" diatonique, un même accord peut parfois comporter une sonorité équivoque. Ceci provient du fait que les différents accords impliquent tous des modes différents de la même gamme; ainsi D dorien est-il identique à G mixolydien, lui-même pareil à C majeur. Par exemple, "F A B E" pourrait être à la fois un Dm7 dépourvu de sa septième, ou un G7.

* Dans le contexte d'un thème modal, comme 'So What', cet accord définit clairement le son du Ré dorien, ou Dm7.

* En revanche, dans le contexte d'une progression "ii-V", cet accord sonne probablement davantage comme un G7.

On peut utiliser cette ambiguïté à son avantage en jouant le même voicing sur plusieurs accords successifs. Cette technique est particulièrement utile lorsqu'elle s'applique aux voicings fondés sur des gammes (cf. infra).

iii) Altérer les voicings "3/7"

Pour enrichir les voicings "trois/sept", on peut également les altérer avec des quintes et des neuvièmes, diminuées ou augmentées. Par exemple, si l'accord G7 est altéré en G7b9, alors il pourrait être joué 'F Ab B E'. En général, les notes qui figurent dans le voicing doivent provenir de la gamme que sous-tend cet accord.

iv) Enrichir les voicings "3/7"

Ces voicings sont bien adaptés au piano, pour être joués à la main gauche tandis que la main droite joue le solo. Ils peuvent également être joués à deux mains, ou avec toutes les cordes dans le cas d'une guitare; il suffit d'ajouter des notes supplémentaires. Cette méthode permet d'obtenir un son plus riche lorsqu'on accompagne d'autres solistes. Deux méthodes sont concevables à cet effet.

* Première méthode: on peut d'abord choisir une note qui appartient à la gamme mais ne figure pas dans le voicing initial, et jouer cette note en octaves, au-dessus du voicing. Par exemple, au piano, pour un Dm7, on jouera 'F A C E' à la main gauche, et 'D D' ou 'G G' à la main droite. [En général, il vaut mieux éviter de doubler les notes dans le voicing; en effet le son le plus riche s'obtient généralement en jouant des notes aussi différentes que possible; pourtant, dans ce cas particulier, l'octave à la main droite sonne efficacement.]

* Deuxième méthode: on peut également ajouter une note située une quarte ou une quinte au-dessus de la note la plus grave de l'octave. Par exemple, avec la même main gauche que ci-dessus, il pourrait être tentant de jouer, à la main droite, 'D G D' ou 'G D G'.

Les voicings "trois/sept" sont probablement la plus importante famille de voicings; ils donnent lieu à de nombreuses variations possibles. Ils doivent être travaillés dans leurs nombreuses permutations et dans des tonalités aussi variées que possible.

2) Voicings en quartes ("quartal voicings")

Les voicings en quartes ont été popularisés par McCoy Tyner: il s'agit d'un type de voicing fréquemment utilisé dans la musique modale. Pour construire un voicing en quartes, il suffit de choisir n'importe laquelle des notes de la gamme associée à l'accord, d'y ajouter une note située une quarte au-dessus, et encore une quarte au-dessus de cette dernière. (On utilisera une quarte juste ou une quarte augmentée en fonction des notes appartenant à cette gamme). Par exemple, les voicings par quarte de Cm7 sont: "C F Bb", "D G C", "Eb A D" (on aura remarqué la quarte augmentée), "F Bb Eb", "G C F", "A D G", et "Bb Eb A". Ce type de voicing semble fonctionner particulièrement bien pour les accords mineurs (mode dorien), ou pour les accords dominants dans lesquels on entend un son suspendu ou pentatonique.

Ces voicings sont encore plus ambigus, dans la mesure où des voicings de trois notes, étagées en quartes, peuvent théoriquement correspondre à un grand nombre d'accords. (Ainsi, les exemples susvisés peuvent-ils correspondre aussi bien à CMaj7, à

C7, à DMaj7, à D7, à Dm7, à FMaj7, à GMaj7, à G7, à Am7, à A7sus, à BbMaj7#11 ainsi qu'à Bm7). En tant que telle, cette ambiguïté n'est pas critiquable mais le soliste doit en être conscient. Toutefois, si celui-ci souhaite mettre en évidence l'accord ou la gamme particulière qu'il joue, il peut le faire en déplaçant le voicing autour de la gamme en mouvements parallèles. S'il y a huit temps d'un accord donné, on peut jouer l'un de ces voicings sur le premier temps, puis le déplacer d'un ton sur les temps suivants. Cette technique, qui consiste à alterner le voicing avec la tonique à la basse, ou à faire alterner la tonique et la quinte, fonctionne bien, ici aussi. Sur un long accord Cm7, par exemple, on pourra jouer "C G" sur le premier temps, puis jouer des voicings par quarts en mouvements parallèles pendant la reste de l'accord.

Enrichissements possibles: comme les voicings "3/7", ceux-ci peuvent aisément être joués à la main gauche au piano (ou sur trois, voire quatre cordes à la guitare). On peut aussi en faire des voicings à deux mains (ou cinq/six cordes à la guitare) en empilant davantage de quarts, de quintes et d'octaves en haut du voicing. Par exemple, l'accord Cm7 peut se jouer "D G C" à la main gauche et "F Bb Eb" à la main droite, ou "Eb A D" à la main gauche et "G C G" à la main droite. Le thème "So What", dans l'album "Kind Of Blue", recourt à des voicings composés de trois quarts et d'une tierce majeure. Sur un accord Dm7, les voicings en question sont: "E A D G B" et "D G C F A".

3) Poly-accords et voicings de superstructure:

*Le terme "**poly-accord**" ("polychord") semble ignoré par la littérature classique. Ainsi est-il absent du volumineux "Dictionnaire du musicien" de Marc Honegger et de "La théorie de la musique" de Claude Abramont. Le mot est en revanche attesté dans un ouvrage consacré spécifiquement à l'harmonie du jazz: "Clés pour l'harmonie", de Jo Anger-Weller, Henry Lemoine Ed. (NdT)*

α) Le voicings en poly-accord:

Le principe du voicing en poly-accord consiste à jouer deux accords différents simultanément, par exemple -au piano- l'un à la main gauche et l'autre à la main droite. La relation entre ces deux accords particuliers détermine la qualité de l'accord global. Au piano, ces voicings se font presque toujours à deux mains (i.e. cinq à six cordes à la guitare). Ils produisent un son riche, complexe, comparé aux voicings qui ont été présentés jusqu'à présent.

On distinguera deux sortes de poly-accord selon que la triade inférieure est majeure (i) ou mineure (ii).

i) Lorsque la triade inférieure est majeure:

La manière la plus simple de créer un voicing en poly-accord consiste à jouer deux triades: par exemple une triade de do majeur à la main gauche et une triade de ré majeur à la main droite. Ceci sera noté: "D/C". Cette convention est toutefois compliquée par le fait qu'elle est interprétée, en général, comme signifiant qu'une triade de ré doit être jouée sur une note unique (C) à la basse; il n'est pas toujours simple de déterminer quand un morceau exige un poly-accord. Dans la musique écrite, les poly-accords sont rarement mentionnés de façon explicite; il n'existe donc pas de méthode classique pour les noter. C'est à l'interprète qu'il incombe de découvrir ses propres occasions de jouer des poly-accords. Si on prend toutes les notes figurant dans ce voicing D/C et si on les range par ordre croissant, on obtient une gamme, soit la gamme C lydien, soit la gamme C lydien dominant. Par conséquent, ce voicing peut être utilisé sur tout accord convenant à ces gammes.

En se livrant à des expériences avec d'autres triades sur une triade de do majeur, on découvrira plusieurs combinaisons dont les résultats seront euphoniques et recouvriront des gammes bien connues. Toutefois, nombre de ces combinaisons engendreront un redoublement de notes, problème qui peut être évité grâce à la méthode indiquée ci-dessous.

Parmi les poly-accords qui n'impliquent pas de redoublement de notes, on compte:

- Gb/C, qui produit une gamme diminuée de C "D.E.",
- Bb/C, qui produit une gamme mixolydienne de C,
- Dm/C, qui produit une gamme majeure ou mixolydienne de C,
- Ebm/C, qui produit une gamme diminuée "D.E." de C,
- F#m/C, qui produit une gamme diminuée "D.E." de C, et
- Bm/C, qui produit une gamme lydienne de C.

Ces poly-accords peuvent être utilisés comme voicings pour n'importe lequel des accords qui s'intègrent dans les gammes en question.

On aura peut-être remarqué que 'Db/C', 'Abm/C', 'Bbm/C', et 'B/C' sont des voicings qui, eux non plus, n'impliquent pas de redoublement de notes et produisent un son particulièrement intéressant, bien qu'ils ne recouvrent manifestement aucune gamme standard. Il n'y a pas de règles générales permettant de déterminer à quel moment utiliser ces poly-accords comme voicings. Par exemple, le dernier poly-accord visé, 'B/C', sonne bien lorsqu'on l'utilise comme substitut d'un CMaj7, particulièrement dans le contexte d'une progression en "ii-V-I", et en particulier à la fin d'un thème. On peut amener ce voicing à une résolution de CMaj7 normal si on le désire.

ii) Lorsque la triade inférieure est mineure:

On peut construire des poly-accords similaires, en utilisant comme triade inférieure une triade mineure.

- Db/Cm produit une gamme phrygienne de C.
- F/Cm produit une gamme dorienne de C.
- Fm/C produit une gamme mineure de C.
- A/Cm produit une gamme "D.E." diminuée de C.
- Bb/Cm produit une gamme dorienne de C.
- Bbm/Cm produit une gamme phrygienne de C.
- En outre, D/Cm produit une gamme intéressante, dont la sonorité évoque le blues.

β) Les voicings de superstructure:

On a déjà mentionné qu'il était souhaitable d'éviter les redoublements de notes. Pour éviter cet écueil, l'on peut remplacer la triade inférieure par:

- ou bien la tierce et la septième,
- ou bien la tonique et la septième,
- ou bien la tonique et la tierce de l'accord dominant.

Les voicings construits de cette manière s'appellent également 'superstructures'. Ils impliquent toujours l'idée d'un accord dominant.

Si on prend l'exemple de C7, plusieurs superstructures sont possibles:

Une triade de Dbm sur une triade "C Bb" aboutit à un accord "C7b9b5".

Une triade de D sur une triade "E Bb" aboutit à un accord "C7#11".

Une triade de Eb sur une triade "C E" aboutit à un accord "C7#9".

Une triade de F# sur une triade "C E" aboutit à un accord "C7b9b5".

Une triade de F#m sur une triade "E Bb" aboutit à un accord "C7b9b5".

Une triade de Ab sur une triade "E Bb" aboutit à un accord "C7 #9 #5".

Une triade de A sur une triade "C Bb" aboutit à un accord "C7b9".

On constatera que ces voicings demandent beaucoup de travail avant d'atteindre une aisance suffisante pour pouvoir les jouer spontanément. Il est peut-être préférable de choisir quelques thèmes, et de préparer soigneusement les moments où ces voicings seront utilisés. Cette préparation et cet effort seront récompensés. La richesse et la variété créées par ces voicings peut devenir une contribution essentielle à l'enrichissement du vocabulaire harmonique du musicien.

4) les voicings en position fermée et les voicings "drop":

α) Les voicings en position fermée :

La manière la plus simple de jouer le voicing d'un accord de quatre notes est la position fermée; dans ce cas toutes les notes de l'accord se suivent le plus près possible. Par exemple un accord C7 comportera le voicings suivant "C E G Bb". L'on dit alors que l'accord est en position fondamentale ("root position") puisque la tonique ("root"), do, est la note la plus grave du voicing. Un autre voicing concevable serait: "E G Bb C", qu'on appelle "premier renversement"; en effet la note la plus grave (do) a été renversée et se trouve désormais en haut de l'accord. Le deuxième renversement est "G Bb C E" et le troisième "Bb C E G".

β) Les voicings "drop":

Le voicing "drop" se crée à partir d'un voicing en position fermée et en abaissant d'une octave l'une de ses notes. Si c'est la seconde note à partir du haut du voicing qui est abaissée, le voicing s'appellera "voicing drop 2"; si c'est la troisième note qui est abaissée, le voicing s'appellera voicings "drop 3". Pour un accord C7 en position fondamentale, C E G Bb, le voicing "drop 2" est: "G C E Bb". (La deuxième note à partir du haut, sol, a été abaissée d'une octave). Pour le même accord, le voicing "drop 3" serait: "E C G Bb". Les voicings "drop 2" et "drop 3" peuvent être construits à partir de n'importe lequel des renversements de l'accord. Au piano, la note abaissée doit normalement être jouée avec la main gauche, de sorte que ces accords sont presque toujours joués à deux mains. Les intervalles que contiennent de tels voicings les rendent idéaux pour les guitaristes.

χ) Utilité de ces techniques pour la ré-harmonisation de mélodies:

Les voicings en position fermée et le voicing "drop" sont efficaces lorsqu'il s'agit d'harmoniser une mélodie, particulièrement en solo. Chaque note de la mélodie peut-être harmonisée par un voicing "drop" différent, en plaçant toujours en haut du voicing la note de la mélodie. Les pianistes et les guitaristes utilisent souvent ce type d'approche dans leurs propres soli. Une phrase dans laquelle chaque note est accompagnée par un voicing en position fermée ou un voicing "drop" est dite "harmonisée en block-chords". Red Garland, Dave Brubeck, et Wes Montgomery jouaient régulièrement des soli en "block-chords" (i.e. "Blocs d'accords", "Accords groupés", NdT).

5) Les autres voicings bâtis sur des gammes:

Il existe de nombreux autres moyens logiques de construire des voicings; ils sont trop nombreux pour être décrits un par un ici. La plupart des approches seront comparables dans la mesure où elles associeront une gamme à chaque accord et construiront le voicing à partir de notes issues de cette gamme. En utilisant une approche par gamme, on peut créer ses propres modèles ('patterns') de voicings. Par exemple une seconde surmontée par une tierce forment un ensemble quelque peu dissonant certes, mais non un son tellement confus, de sorte que de nombreux pianistes l'emploient beaucoup. Pour un accord comme un accord de type FMaj7, on peut appliquer ce format à n'importe quelle position dans la gamme associée, F lydien ou F majeur. Puisque la gamme de Fa majeur contient une note à éviter (Bb) dans ce contexte, on lui préférera habituellement la gamme lydienne (et donc le Si bécarré), de sorte qu'aucun des voicings qu'on obtiendra à partir de cette gamme ne contiendra de note indésirable. Le modèle décrit ci-dessus aboutit à: "F G B", "G A C", "A B D", "B C E", "C D F", "D E G", et à "E F A" sur la gamme de Fa lydien.

La plupart de ces voicing sont très ambigus, dans la mesure où ils ne se prêtent pas à une identification immédiate de l'accord. Cependant, comme c'est le cas avec les voicings "3/7" et les voicings en quarts, on remarquera que la présence d'un bassiste, ou simplement le contexte de la progression d'accords en cours, permettra presque n'importe quelle combinaison de notes à partir d'une gamme donnée pour produire un voicing acceptable sur l'accord associé.

Il est recommandé à l'étudiant de se livrer à des expériences sur les différents modèles et les différentes gammes afin de déterminer s'il peut trouver des voicings qu'il aime particulièrement. Souvent, le but n'est pas de trouver un voicing qui décrive complètement un accord donné, mais plutôt de trouver un voicing qui traduit un son particulier sans pour autant attenter excessivement à l'intégrité de l'accord. Les étudiants découvriront que, à un moment donné de leur musique, il souhaiteront entendre l'autorité caractéristique d'une quinte juste, ou la dissonance si particulière produite par une neuvième mineure ou par une "cluster" ("grappe") de plusieurs notes séparées par une seconde, sans pour autant devoir subir le son caractéristique de la fausse note qui résulterait d'une sélection totalement aléatoire de notes. Si on réfléchit en termes de gamme associée et si on place sa sonorité dans ce contexte, on parvient à un moyen logique et fiable d'obtenir le son que l'on souhaite sans pour autant compromettre l'harmonie.

b) La ré-harmonisation:

Parfois un accompagnateur voudra ré-harmoniser une séquence harmonique pour susciter l'intérêt du public, pour introduire un contraste, ou pour créer une tension. Cet exercice suppose qu'on remplace certains des accords, qu'ils soient écrits ou simplement habituels, par des accords tout à fait inattendus. Des substitutions comme la substitution de triton constituent déjà un type de ré-harmonisation. A cet effet on peut distinguer entre deux types de méthodes: simples (1) et complexes (2).

1) Méthodes simples

Certains musiciens consacrent beaucoup de temps à essayer différentes ré-harmonisations lorsqu'ils travaillent un morceau. Toutefois, sauf s'ils ont au préalable indiqué au soliste les ré-harmonisations qu'ils avaient prévues, celles-ci peuvent se révéler inadéquates pour un accompagnement; en effet le soliste joue toujours sur la base d'un ensemble d'accords différents.

Il existe des formes simples de ré-harmonisation qui peuvent être utilisées sans trop gêner le soliste. La substitution de triton est l'une d'entre elles: chaque fois qu'un accord de septième dominante est exigé, l'accompagnateur peut lui substituer l'accord de septième dominante située à un triton d'écart. Ceci crée exactement le même type de tension que lorsque le soliste joue la substitution. Une autre méthode simple de ré-harmonisation consiste à changer la qualité de l'accord (par exemple jouer un D7alt au lieu d'un Dm7, etc.)

2) Méthodes complexes:

α) Avec un "ii-V" pur:

Il existe un autre type, courant, de ré-harmonisation qui consiste à remplacer l'accord dominant par une progression 'ii-V'. (On a déjà indiqué ce point, à propos de la progression blues: l'une des progressions substituait à l'accord F7, dans la quatrième mesure, une séquence "Cm7-F7"). Ceci est particulièrement courant à la fin d'une phrase, et conduit naturellement à la tonique du début de la phrase suivante. La plupart des gammes que le soliste aura choisies pour choruser sur un accord F7 fonctionneront bien également sur un accord Cm7, de sorte que cette ré-harmonisation, en général, ne crée pas une tension excessive.

β) Avec un "ii-V" et un triton:

On peut combiner cette technique avec une substitution de triton, ce qui permet de créer une ré-harmonisation plus complexe. L'approche est la suivante. Plutôt que remplacer le "V" par un "ii-V", cette technique consiste à remplacer en premier lieu le

V par la substitution tritonique, puis à substituer à l'accord obtenu un ii-V. Par exemple, à la quatrième mesure du blues en F, on remplacerait F7 par B7, puis B7 par "F#m7 - B7".

γ) Avec alternance:

Il existe un autre type de ré-harmonisation fondée sur l'usage de l'alternance. Dans ce cas de figure, l'accompagnateur, plutôt que de jouer plusieurs mesures d'un accord donné, alterne entre cet accord et l'accord situé un demi-ton au-dessus, ou un demi-ton en-dessous, ou encore un accord dominant situé une quinte plus haut. (Par exemple, sur un accord G7, l'accompagnateur fera alterner G7 et Ab7, ou G7 et F#7, ou encore G7 et D7). Ceci est particulièrement courant dans les styles dérivés du rock, dans lesquels l'alternance est jouée en rythme. Si l'alternance est jouée de manière régulière, par exemple sur l'ensemble du chorus, voire sur l'ensemble du morceau, le soliste devrait être apte à s'y adapter et à doser le montant de tension qu'il produit en jouant dans le sens de cette ré-harmonisation ou, au contraire, en jouant contre celle-ci. (Autrement dit le soliste peut diminuer la tension en changeant de gamme au fur et à mesure que l'accompagnateur change d'accord, ou accroître cette tension en se figeant sur la gamme originale).

c) Accompagner en rythme:

Lorsqu'on a décidé quelles notes jouer, il reste à décider à quel moment les jouer. Il est sans intérêt de jouer des rondes ou des blanches; d'une manière générale, l'accompagnement doit être intéressant sans pour autant distraire ni l'auditeur, ni le soliste.

Pour ce qui est de l'accompagnement en rythme, il y a peu de conseils à donner. Parce qu'il n'existe que fort peu d'éléments théoriques sur lesquels se reposer, le premier conseil serait d'écouter les autres accompagnateurs. Trop souvent, on tend à ne faire attention qu'au soliste lui-même. Il est essentiel de choisir des albums dont les accompagnateurs sont bien distincts des instrumentistes. Les pianistes à écouter sont, notamment, les suivants: Bud Powell, Thelonious Monk, Horace Silver, Bill Evans, Wynton Kelly, Herbie Hancock, et McCoy Tyner. Les pianistes devraient également écouter les guitaristes et les vibraphonistes; souvent, les contraintes propres à ces instruments peuvent donner aux pianistes des idées qu'ils n'auraient pas eues sans cela.

Les guitaristes devraient écouter les pianistes, mais aussi des guitaristes comme Herb Ellis, Joe Pass et Wes Montgomery. Souvent les guitaristes travaillent en tandem avec des pianistes, et leur style, lorsqu'il y a un pianiste dans le groupe, sera différent de

celui qu'ils connaissent lorsqu'ils ne constituent que le seul instrument polyphonique de la section rythmique. Par exemple, certains guitaristes ne joueront que de brefs accords sur chaque temps s'il y a déjà un pianiste qui apporte sa "patte", soit l'originalité rythmique du morceau. D'autres cesseront totalement de jouer ('laying out'). C'est pour cette raison qu'il est particulièrement important d'écouter les guitaristes jouer dans différents types de formation.

Il est recommandé d'écouter des enregistrements dans lesquels l'accompagnement n'est pas assuré par des instruments polyphoniques. On pense ici à plusieurs albums en quartet, ceux de Gerry Mulligan, Chet Baker, ou même d'Ornette Coleman. Il faut essayer d'accompagner ces disques. Cela sera souvent difficile, car, lorsque cette musique a été enregistrée, les protagonistes savaient qu'ils ne disposeraient pas d'accompagnement par des instruments polyphoniques; dès lors le soliste et les accompagnateurs ont généralement laissé peu de place au piano ou à la guitare. Si on pratique l'accompagnement dans ce type de situation, on apprend à éviter de "surjouer". La plupart des accompagnateurs débutants, comme de nombreux solistes en herbe, ont d'ailleurs tendance à trop jouer. De même que le silence peut être un outil efficace lorsqu'on choruse, de même peut-il être encore plus efficace lorsqu'on accompagne. Il est donc recommandé de laisser le soliste travailler, pendant quelques mesures, voire plus longtemps, soutenu par les seuls bassistes et batteurs, de temps à autre; laisser le soliste seul, sans accompagnement d'accords, cela s'appelle parfois 'strolling' ('déambuler', NdT). Certains accompagnateurs, comme Thelonious Monk, McCoy Tyner ou Herbie Hancock n'hésitaient pas à rester silencieux pendant des solos entiers.

Parfois, il est utile de s'imaginer qu'on joue l'une des parties, plutôt dans l'arrière-plan, d'un arrangement de grand orchestre. Lorsqu'on est à l'aise avec une séquence harmonique donnée, et lorsqu'on ne doit plus se concentrer intégralement sur le choix des "bonnes" notes à jouer, on peut commencer à concentrer son attention sur le contenu rythmique, et même mélodique, de son accompagnement. Il suffit d'écouter la manière dont sonnent les instruments à vent à l'arrière-plan de certains grands orchestres, comme celui de Count Basie, pour voir la manière dont un accompagnement mélodique peut être conçu.

Certains styles de musique exigent un schéma rythmique particulier. Par exemple, de nombreuses formes de musique antérieures à l'ère be-bop utilisaient le schéma 'stride' à la main gauche [alternance d'une note de basse sur les premier et troisième temps, et d'un accord sur les deuxième et quatrième temps]. De nombreux styles issus du rock dépendent également de schémas rythmiques spécifiques, souvent propres à une chanson donnée. Bien que les styles dérivés de la musique brésilienne, comme la bossa-nova et la samba, telles qu'elles sont jouées par la plupart des musiciens de jazz,

ne comportent pas de schéma d'accompagnement bien défini, d'autres styles de jazz latin, en particulier les formes afro-cubaines, qu'on désigne parfois sous le nom générique de "salsa", utilisent un motif de deux mesures répétées qu'on appelle 'Montuno'. Exemple typique de ce schéma rythmique: "et-de-un, et-de-deux, et-de-trois, et-de-quatre, un, deux, et-de-deux, et-de-trois, et-de-quatre". Ces deux mesures peuvent être inversées si le schéma de la batterie [voir § C). ci-dessous] est lui aussi inversé. Une description complète du rôle du piano dans le jazz latin, et dans d'autres styles, irait au-delà du champ du présent ouvrage. On trouvera une excellente explication dans le livre de Mark Levine 'The Jazz Piano Book' (ouvrage qui a été traduit en français, NdT).

L'aspect le plus important de l'accompagnement, dans la plupart des styles, est de communiquer avec le soliste. Cette communication peut revêtir plusieurs formes. Il existe par exemple le procédé dit "call and response" ["appel et réponse", ou "action et réaction"]. Dans ce cas de figure l'accompagnateur renvoie au soliste l'écho, la réponse, à son chorus. Cette méthode est particulièrement efficace si le soliste est enclin à jouer des phrases courtes et simples, séparés par des pauses. Si le soliste attaque des motifs rythmiques répétés, l'accompagnateur peut souvent anticiper l'écho et, en réalité, aller jusqu'à jouer le même motif (i.e. renvoyer l'écho) en même temps que le soliste. Parfois l'accompagnateur guidera même le soliste vers des directions que, à défaut, celui-ci n'aurait même pas explorées. (Par exemple l'accompagnateur pourrait se lancer dans un motif rythmique répété, qui encouragera le soliste à lui renvoyer un écho.) Certains solistes aiment ce type d'accompagnement agressif, mais pas tous. Il est recommandé à l'étudiant de travailler avec chaque soliste afin de déterminer les préférences de chacun.

B. La basse:

Dans une section rythmique traditionnelle, la fonction de la basse est quelque peu différente de celle d'un instrument polyphonique. Comme un pianiste, le bassiste doit normalement souligner les changements d'accord. La particularité du bassiste est qu'il met l'accent sur la tonique, la tierce, et la quinte, et non sur les superstructures ou altérations de l'accord. Dans les formes traditionnelles de jazz, le bassiste a la fonction, essentielle, de conserver le tempo; de cette mission, il est aussi responsable que le batteur, voire davantage. C'est pourquoi les bassistes jouent si souvent des lignes de "*walking bass*" (littéralement "basse qui marche") qui contiennent presque exclusivement des noires, ou jouent des rythmes qui mettent en valeur cette pulsation.

A cet égard, il est souvent plus facile d'apprendre à jouer des lignes de basse que d'apprendre à faire des chorus ou à jouer des voicings. En effet, la question de savoir

quel rythme jouer est déjà tranchée; en outre le choix de notes est plus limité. Quand on écoute de grands bassistes comme Ray Brown ou Paul Chambers, on constate qu'une grande partie de leur jeu est fondée sur des noires et sur des lignes inspirées de gammes.

Quand un pianiste joue en solo, il doit souvent se fournir à lui-même son propre accompagnement de basse. C'est la raison pour laquelle les pianistes, eux aussi, doivent apprendre à construire d'efficaces lignes de basse.

Plan: a) Lignes de *walking bass*; b) Pédale; c) Contrepoint; d) Autres motifs de basse.

a) Lignes de *walking bass*:

Il existe des règles simples pour produire des lignes de basse convaincante. On partira du principe qu'il s'agit de mesures à quatre temps. On distinguera les deux temps fixés ne varietur (alpha) et les deux autres temps (beta).

α) Les deux temps fixés ne varietur:

Il y a lieu de jouer, en général, la tonique de l'accord sur le premier temps de la mesure. La précédente note devra se situer à un ton d'écart, au maximum. Par exemple, si la mesure prescrit un accord F7, on jouera un F sur le premier temps. Sur le dernier temps de la mesure précédente, on aura joué E, Eb, G, ou Gb, en fonction de l'accord. Si l'accord était un C7, alors on jouera ou bien E ou G, puisqu'ils appartiennent à la gamme mixolydienne correspondante. Alternativement, on peut aussi réfléchir en termes de gamme diminuée D.E. ou de gamme altérée de l'accord C7 et donc jouer Eb ou Gb. Le Gb est également la tonique de l'accord dominant situé à un triton d'écart, ce qu'on a déjà décrit comme étant une bonne substitution; dès lors Gb constitue un choix particulièrement opportun. Peu importe que cette note soit justifiable ou non dans le contexte de cet accord; on peut la considérer comme une simple note de passage pour atteindre le premier temps (le "downbeat") de la mesure suivante.

Ces deux principes simples déterminent le jeu de bassiste sur deux temps de chaque accord. Dans certains morceaux, par exemple les thèmes fondés sur des "rhythm changes", le bassiste n'a pas besoin d'en savoir plus; la ligne de basse est en effet *totalement* déterminée par la grille. (Bien sûr on voudra peut-être varier ses lignes. On n'exige pas absolument d'un bassiste qu'il joue la tonique sur le premier temps, et pas davantage qu'on l'approche par ton. On se souviendra que ces conseils ne sont que de simples directives destinées aux débutants afin de leur mettre le pied à l'étrier).

β) Les deux autres temps:

Si on a plus de deux temps à combler dans une mesure et pour un accord particulier, l'une des techniques pour choisir les notes idoines consiste simplement à prendre celles-ci dans la gamme correspondante, de préférence en les alignant par ton. Par exemple, si la séquence harmonique va de C7 à F7, et si on a déjà décidé qu'on jouerait "C, x, x, Gb" sur l'accord C7, alors on peut remplacer les "x":

- par D et E, ce qui implique le choix d'une gamme dominante lydienne, ou
- par Bb et Ab, ce qui implique le choix de la gamme altérée.

Dans ces deux cas de figure, on pourrait également dire que la gamme par tons entiers est sous-entendue.

Un autre schéma classique consisterait à jouer "C, D, Eb, E", dans lequel le Eb n'est utilisé que comme note de passage entre le D et le E.

[Remarques sur les patterns: L'étudiant, au fil de l'apprentissage, découvrira probablement d'autres patterns qu'il va se mettre à utiliser largement. Si le recours aux patterns ('motifs', ou encore 'plans') est généralement critiqué chez les solistes, de qui on attend la plus grande créativité, l'indulgence est davantage de mise vis-à-vis des accompagnateurs. Les patterns (comme ceux étudiés ci-dessus à propos des voicings) peuvent être un moyen efficace de mettre en relief l'harmonie de façon constante. On attend du bassiste -même s'il est étudiant- qu'il joue pratiquement chaque temps de chaque mesure et sur l'entièreté du morceau. Il est donc plus important, en règle générale, d'être solide et fiable plutôt que d'être aussi inventif que possible.]

b) La pédale de basse:

Le terme 'pédale' définit une ligne de basse qui reste constante bien que l'harmonie évolue. Certains thèmes, comme 'Naima' de John Coltrane (dans l'album "Giants Steps"; les quatre premières mesures) sont écrits avec une pédale explicite. Ce constat ressort soit du fait de la notation 'Eb pedal', soit de ce que les accords sont notés comme suit:

| Dbmaj7/Eb | Ebm7 | Amaj7#11/Eb Gmaj7#11/Eb | Abmaj7/Eb |

Quand un thème exige -de manière explicite- une pédale, il y a lieu, en général, de cesser de jouer en *walking bass*, et de jouer des blanches au lieu de noires.

On peut aussi découvrir ses propres occasions d'utiliser la pédale. Dans une progression en ii-V-I, la quinte peut souvent être utilisée comme pédale. (Par exemple, on peut jouer G à la basse sur une séquence | **Dm7** | **G7** | **CMaj7** |, voire simplement sur les deux premières mesures). Face à un accord Dm7, le G à la basse revient à imiter l'usage classique des "suspensions", qui se résolvent toujours de la sorte (cf. supra: dans la théorie classique, la résolution de la suspension de la quarte est simplement retardée, mais elle a lieu, ce qui n'est pas le cas en jazz; NdT). Cela se

pratique communément dans les progressions qui font alterner le ii et le V; cf. par exemple:

| **Dm7** | **G7** | **Dm7** | **G7** | **Dm7** | **G7** | **Dm7** | **G7** |

c) Le contrepoint:

Scott LaFaro a lancé une petite révolution dans le monde des bassistes de jazz, en faisant pour la première fois usage du contrepoint, et ceci dès le début des années 60. Ses lignes de basse sont pratiquement aussi intéressantes, tant rythmiquement que mélodiquement, que la mélodie ou le solo qu'elles accompagnent. Cette pratique peut se révéler être une source de confusion pour certains solistes, voire certains publics, mais nombreux sont ceux qui la trouvent captivante.

On peut trouver une occasion d'utiliser le contrepoint dans les ballades ou les thèmes swing de tempo moyen, où la mélodie comporte des notes longues ou des silences. L'un des plus fameux exemples des contrepoints de Scott LaFaro figure dans la version de "Solar" enregistrée par Bill Evans, Scott LaFaro, et Paul Motian dans l'album 'Sunday At The Village Vanguard'. La mélodie contient essentiellement des noires, avec une ronde à la fin de chaque phrase. Scott LaFaro joue de longues notes pendant que la mélodie évolue, et des notes en cascade au moment où la mélodie est statique.

Bob Hurst, pour sa part, pratique une approche différente du contrepoint. Plutôt que de jouer des lignes de basse qui entretiennent leur propre intérêt mélodique ou rythmique, il joue des lignes qui créent une tension rythmique en raison de leur interaction avec la pulsation. Une technique qu'il utilise souvent consiste à jouer six notes sur quatre temps, ou deux triolets de noires par mesure. Il donne ainsi l'impression qu'il joue sur trois temps alors que le reste de l'orchestre est en quatre temps. Ce type de contrepoint rythmique est difficile à supporter sur une longue durée, et peut faire perdre leurs repères à des musiciens inexpérimentés.

Lorsqu'on se livre à des expériences en matière de contrepoint, il faut se garder d'oublier que, la plupart du temps, le rôle du bassiste est encore celui d'un accompagnateur. Le but est de fournir un soutien aux musiciens qu'on accompagne. Si ces derniers sont désarçonnés par la complexité qui résulte du contrepoint, ou s'ils produisent eux-mêmes suffisamment de tension rythmique, alors ce n'est peut-être pas la meilleure méthode à utiliser. Il faudra faire preuve de bon sens pour décider à quel moment la musique peut bénéficier du recours au contrepoint.

d) La basse et ses autres motifs:

Les techniques décrites ci-dessus s'appliquent à la plupart des styles du jazz. Toutefois certains styles particuliers imposent au bassiste leurs propres contraintes.

d-1) Dans certains cas, le bassiste voudra donner l'impression de jouer sur deux temps, alors que le morceau est en quatre temps ('half time feel'). Il jouera alors les premiers et troisième temps des mesures en 4/4. Cette méthode est souvent utilisée pour exposer le thème des standards.

d-2) Lorsqu'il joue en 3/4, le bassiste pourra, ou bien jouer de simples lignes de *walking bass*, ou bien ne jouer que le premier temps de chaque mesure.

d-3) Nombreux sont les styles issus du jazz latin qui utilisent un schéma simple consistant à faire alterner la tonique et la quinte.

d-4) La bossa nova, style brésilien, utilise la tonique sur 'un' et la quinte sur 'trois', avec une croche anticipée sur le 'et-de-deux' et

ou bien une croche anticipée sur le 'et-de-quatre'

ou bien une noire sur 'quatre'.

d-5) La samba, autre style brésilien, est comparable, mais est jouée avec une sensation de tempo doublé; autrement dit, le rythme de la basse laisse croire à l'auditeur que le tempo est le double de ce qu'il est en réalité ("double-time feel").

On joue la tonique sur le "un" et le "trois", avec une double croche anticipée avant chaque temps.

d-6) Le mambo et les autres styles issus de la musique cubaine utilisent le rythme 'et-de-deux-quatre'. Le dernier temps est enchaîné avec le "un" de la mesure suivante.

Une description complète de tous les différents styles irait au-delà du champ de cet ouvrage. Il existe quelques livres qui peuvent aider les étudiants à construire des "patterns" pour différents styles; parmi ces ouvrages, on doit à nouveau citer "Essential Styles For The Drummer And Bassist". Dans l'immédiat, on ne peut que répéter le conseil de Clark Terry: **"Imitez, assimilez, innovez"**. Il est donc recommandé d'écouter autant de styles différents que possible et de tirer des leçons de ces écoutes.

C) La batterie:

Le batteur, comme le bassiste, a pour fonction essentielle de jouer une pulsation régulière, dans le style correspondant au thème, pendant l'entièreté de celui-ci. L'adjectif "régulière" ne signifie pas que le batteur ne doit pas être créatif. Il doit effectivement varier ses motifs rythmiques. Seul le tempo doit être stable. Le présent ouvrage n'a pas pour objet de fournir un enseignement complet sur la technique de batterie. En revanche il s'agit ici de décrire sommairement quelques motifs ainsi que les styles élémentaires, et de donner au lecteur quelques éclairages sur d'autres aspects du

rôle de batteur.

Les développements qui suivent renvoient implicitement à l'expression "Chabada". D'après la définition issue Dictionnaire du Jazz (Robert Laffont Ed.), le chabada est une onomatopée dont se servent les musiciens de jazz français pour décrire la figure rythmique ternaire de base utilisée constamment par les batteurs pour marquer le tempo à la main droite. Cet archétype de la pulsation de jazz se joue sur les cymbales avec les baguettes et sur les cymbales ou la caisse claire avec les balais. Dans le cha-bada, chaque "cha" tombe sur les temps faibles (2 et 4) et chaque "da" sur les temps forts (1 et 3) tandis que le "ba" entre les temps est plus proche du "da" que du "cha". (NdT)

La pulsation fondamentale du rythme swing en 4/4 se compose de deux éléments: un motif de cymbale "ride" et un motif de cymbale charleston ("Hi-hat" en anglais). Le motif de base de la cymbale "ride" est: ou bien "1, 2 et, 3, 4 et" ou bien "ding ding-a ding ding-a" joué avec des doubles croches swinguées. Quant à la cymbale charleston, elle est normalement refermée sèchement sur 'deux' et 'quatre'. C'est de cette manière que jouent les boîtes à rythmes lorsqu'elles sont réglées en position 'swing'. Ce motif convient à de nombreux thèmes de jazz, qu'ils soient des standards ou des thème bebop, dès lors qu'ils sont interprétés sur un tempo moyen ou rapide. Les thèmes plus lents, comme les ballades, exigent souvent - comme élément structurant de la pulsation principale - l'usage de balais sur la caisse claire, plutôt que de baguettes sur les cymbales. Il existe quelques livres dont on peut s'inspirer pour apprendre à construire des motifs dans d'autres styles; parmi eux on compte: "Essential Styles For The Drummer And Bassist". Le lecteur trouvera ci-dessous la description des principaux styles que, selon toute vraisemblance, on pourra lui demander de jouer.

a) Jazz:

Le rythme normal dans le shuffle suppose des croches jouées sur la cymbale, et éventuellement la caisse claire. En outre le deuxième et le quatrième temps sont généralement plus marqués. Le motif fondamental de valse-jazz, ou motif 3/4, peut généralement se résumer à: "un, deux, et-de-deux, trois", ou "ding ding-a ding" joué à la cymbale ride, alors que le 'deux' est marqué à la charleston. Deux autres variations sont possibles, par exemple utiliser la charleston sur les deuxième et troisième temps, voire sur les trois temps de la valse; on peut aussi ajouter la caisse claire sur 'et de deux' ou sur le 'et de trois' et sur 'trois'.

b) Musique latine (clave normale - clave rumba - bossa nova - autres motifs)

1) Clave normale:

Tout musicien devrait aujourd'hui savoir jouer trois formes de jazz latin: la bossa nova, la samba, et le mambo. Le point commun à la plupart des formes de jazz latin est la clave, qui est un motif rythmique caractéristique. La clave normale s'étend sur deux mesures; elle peut se représenter par le motif suivant "un, et-de-deux, quatre; deux, trois".

2) Clave rumba:

Il existe également une clave africaine, ou "Clave Rumba" dans laquelle la troisième note est jouée sur le "et de quatre" plutôt que sur le temps.

3) Clave bossa-nova:

La bossa-nova utilise une variation de la clave normale dans laquelle la dernière note tombe sur le "et de trois" et donc non sur le temps. Certains motifs de clave peuvent également être renversés, ce qui signifie que les deux mesures sont permutées. La clave sera généralement jouée contre le bord de la caisse claire, sur une batterie traditionnelle. Il est vrai, cependant, que, le plus souvent, elles ne seront pas jouées du tout par le batteur, du moins de façon explicite; dans ce cas, la clave sera confiée à un percussionniste auxiliaire.

4) Autres motifs de clave liés à la composition de la batterie:

La clave peut être enrichie par d'autres motifs, qu'on joue sur différents éléments de la batterie. Ainsi le tom basse jouera-t-il sur "un" et "trois" des croches anticipées ("eighth note pickups"). La charleston sera fermée sur "deux" et "quatre". D'autres motifs peuvent être joués sur une cymbale ou une "cowbell" ("cloche de vache", ou plus communément, "cloche").

Parmi les motifs classiques de mambo, on comprend:

"un, deux, trois, et-de-trois, et-de-quatre, un, deux, et-de-deux, et-de-trois, et-de-quatre" et

"un, deux, trois, et-de-trois, un, et-de-un, et-de-deux, et-de-trois, quatre"

Un motif simple, qui consiste en "deux, quatre, et-de-quatre" se joue sur le bord de la caisse claire et du "mounted tom" [Le "mounted tom" -qui peut être soit alto soit medium- n'est pas posé sur le sol mais accroché ("mounted") au dessus de la grosse

caisse. (NdT)] en lieu et place de la clave. Le motif de la bossa-nova se compose de simples croches jouées sur la cymbale ride. Les sambas se caractérisent par une sensation de doublement du tempo (cf. supra). Le motif de la cymbale consiste généralement en croches simples, et se joue souvent sur une charleston fermée. Il arrive que la caisse claire soit simplement jouée sur le 'quatre', au lieu que soit jouée la clave.

Certaines compositions comme "The Sidewinder" de Lee Morgan ou "Sister Cheryl" de Tony Williams, comportent un motif de batterie unique, motif indissolublement lié à ce thème. Il est particulièrement utile pour les batteurs d'écouter des enregistrements d'un thème donné, avant d'essayer de le jouer; en effet les recueils de partition ("fakebooks") ne fournissent en général aucune indication aux batteurs.

Un bon batteur ne va pas simplement se borner à jouer toujours le même motif pendant tout le thème. D'abord, il va varier le motif, peut-être en jouant seulement des noires sur la cymbale ride, ou, de temps à autres, en changeant le rythme au profit d'une formule "ding-a ding ding-a ding". On peut aussi marquer chaque temps sur la charleston. L'on peut également utiliser d'autres fûts, les toms par exemple, comme élément de la pulsation fondamentale du thème en question. Tony Williams est, à cet égard, un maître dans l'art de varier ses motifs.

Souvent, un batteur jouera, pendant l'exposé du thème, une pulsation en deux temps, qu'il transformera en quatre temps au début des solos. L'un des moyens les plus faciles pour changer la manière dont est perçu un morceau consiste simplement à permuter les cymbales lors de l'exécution du motif principal; on appliquera cette méthode, par exemple lors du changement de soliste, ou pour marquer le début du pont. Le batteur a également pour fonction de marquer la forme d'un thème. En général les thèmes classiques fonctionnent avec des phrases de quatre à huit mesures. A la fin de chaque phrase, souvent, le batteur jouera un motif plus complexe ou un 'fill' pour introduire la phrase suivante. [Le "fill" constitue, selon le Dictionnaire du Jazz, op.cit., un "remplissage improvisé, laissé à la fantaisie de l'instrumentiste, généralement pendant une pause de la mélodie." (NdT)] Une autre tactique possible consiste à changer de motif à chaque phrase. Les batteurs doivent toujours bien connaître la forme des thèmes et savoir où se trouvent les breaks et éventuellement l'introduction et la coda. Le batteur devra être capable de se chanter la mélodie à lui-même durant les solos si nécessaire, de sorte qu'il sera capable de mettre en relief la forme du morceau au bénéfice du soliste. Cette assistance permettra au soliste de rester en place, en lui permettant de reconnaître plus aisément le moment auquel le batteur a atteint le pont, par exemple. En outre, le soliste façonne généralement ses propres phrases en suivant la structure de la forme originale. En adhérant lui-même à cette forme, le batteur va généralement soutenir le développement des idées du soliste. Art Blakey est à cet égard

un maître dans l'art de jouer la forme d'un morceau et de soutenir ses solistes de cette manière.

Pendant un solo, un instrumentiste peut délibérément laisser de longs silences dans ses phrases. Comme le pianiste et le bassiste, le batteur peut choisir de remplir ces espaces vides avec une sorte de phrase-réponse ou un contre-rythme. Les batteurs peuvent également susciter l'attention en utilisant des polyrythmes: à savoir la superposition de deux rythmes différents (voire davantage), par exemple trois contre quatre. Un batteur peut ou bien jouer les deux rythmes différents lui-même, ou bien travailler en collaboration avec le bassiste, un autre accompagnateur ou le soliste, pour créer, contre eux, un polyrythme. Cependant, il en va de même que de l'usage du contrepoint dans les lignes de basse: il faut à la fois viser à la variation rythmique et être conscient de ce que le chaos peut en résulter si on exagère.

Puisque tous les musiciens dépendent du batteur pour conserver un tempo stable, la stabilité rythmique de celui-ci est essentielle. Toutefois l'intérêt rythmique de la partie de batterie est également important, et il est même vital pendant les soli de batterie. La percussion n'est pas seulement une question de rythme. En tant que batteur, on ne peut pas jouer de lignes qui soient intéressantes au sens traditionnel (mélodico-harmonique) de ce concept; mais on peut varier les timbres des lignes mélodiques ou jouer à différents endroits de la batterie ou des cymbales et obtenir ainsi des sons de hauteur différente. Les batteurs doivent réfléchir en termes mélodiques.

D. Les autres instruments:

L'utilisation d'autres instruments, comme les cuivres ou les instruments à anche, à des fins d'accompagnement est généralement limitée à quelques riffs d'arrière-plan ou à quelques phrases répétées. Ce type d'accompagnement est répandu dans les orchestres de blues. Généralement un instrumentiste à vent jouera une simple ligne fondée sur la gamme blues, et d'autres instruments à vent reprendront cette phrase et la répéteront.

Les formes du free jazz autorisent un accompagnement moins structuré. Quand on écoute 'Free Jazz' d'Ornette Coleman ou 'Ascension' de John Coltrane, on s'aperçoit que les instruments à vent, quand ils ne sont pas en train de se livrer à des solos, sont libres de jouer les figures d'arrière-plan qu'ils veulent. Le résultat est souvent cacophonique, mais si tel est l'effet désiré, ce n'est pas critiquable en soi.

A l'autre extrémité du spectre, figurent les arrangements pour grands orchestres, qui comportent souvent des parties complexes entièrement écrites pour les instruments à vent, à jouer en arrière-plan des solos. Arranger pour des sections de vents est

comparable à accompagner au piano, dans la mesure où les différentes parties forment généralement des voicings d'accords et sont utilisées de manière rythmiquement intéressante. Cependant les parties pour instruments à vent sont généralement plus fluides et plus mélodiques qu'un accompagnement de piano typique. Il en est ainsi d'abord parce que les parties de piano sont généralement improvisées alors que l'arrangement pour les vents est écrit; il en est ainsi d'autre part car il est plus facile pour une section de cuivres que pour un pianiste de jouer des lignes mélodiques harmonisées en accords. Les arrangements de section de cuivres, souvent, mettent l'accent sur l'articulation, ou sur des variations en attaque et en dynamique, et ceci bien davantage qu'un piano ne pourrait le faire. Parmi les procédés habituellement utilisés dans l'arrangement de section de cuivres, on compte:

- le sforzando: brusque renforcement de l'intensité sur une ou plusieurs notes,
- alternance de passages en staccato (i.e. notes brèves), et en legato (longues notes),
- notes "bent": note dont le musicien modifie brièvement la hauteur,
- "falloffs": note dont le musicien abaisse rapidement la hauteur, parfois d'une octave ou davantage, généralement pour terminer une phrase.

Il n'est pas nécessaire de jouer dans un grand orchestre ou d'être un arrangeur accompli pour utiliser l'accompagnement de section de vents. La plupart des principes dégagés en matière de voicing de piano peuvent également s'appliquer aux sections de vents. Les voicings de type "drop" sont particulièrement efficaces. Lorsqu'il n'y a que deux instruments à vent, le fait de faire évoluer les lignes mélodiques en tierces parallèles fonctionnent souvent très bien. Si on écoute 'Birth Of The Cool' de Miles Davis, ou tout enregistrement d'Art Blakey avec les Jazz Messengers, on trouvera aisément des idées sur la manière de concevoir des arrangements pour des ensembles relativement petits. Le livre de David Baker, 'Arranging And Composing', peut également constituer un bon point de départ.

CH VIII: Jouer en groupe

Dès qu'on est en mesure de former un ensemble de musiciens, il faut commencer à jouer en groupe. Cette démarche est productive pour différentes raisons. D'abord, si plusieurs musiciens sont approximativement au même niveau technique, ils peuvent apprendre ensemble. Si l'un des membres est plus avancé que les autres, il peut les aider. Une bonne section rythmique peut souvent donner au soliste les idées et lui fournir la confiance qui lui permettront de prendre plus de risques. Il n'en reste pas moins qu'on doit résister à la tentation de rassembler un trop grand nombre d'instrumentistes à vent; on se rendra vite compte que les thèmes finissent par traîner en longueur au fur et à mesure que les protagonistes prennent leur solo. La section rythmique se lassera de la grille, et les solistes se montreront de plus en plus impatients en attendant leur tour. Pour cette raison, il est probablement contre-productif de compter plus de huit instrumentistes dans le groupe.

Plan: A) Questions d'organisation; B) Problèmes pratiques

A) Questions d'organisation:

Dès qu'un groupe de personnes a été rassemblé, il faut décider des thèmes à jouer. Il est plus pratique que chacun utilise le même fakebook. Ainsi, lorsqu'un musicien proposera un thème, pourra-t-on être raisonnablement certain que chacun en dispose dans son recueil. On peut recommander "The New Real Book" de Chuck Sher dans la mesure où il est disponible dans des versions transposées pour la plupart des instruments à vent, et où il contient des thèmes relativement variés. Il peut être souhaitable de convenir préalablement de la liste des thèmes à travailler, de sorte que chacun ait la possibilité de se familiariser avec les accords.

Bien qu'il ne soit pas nécessaire de désigner un leader au groupe, il est véritablement très utile qu'il y ait quelqu'un pour choisir des thèmes, décider de l'ordre des solistes, choisir le tempo, lancer le morceau, et d'une manière générale faire progresser le travail. Il n'est pas essentiel que cette personne soit le meilleur musicien du groupe, mais cela doit être quelqu'un doté d'une certaine autorité ou de capacités d'organisation.

a) Le début du morceau:

Lorsqu'on a choisi le thème à jouer, il faut conserver présents à l'esprit les éléments qui

ont été observés ci-dessus au sujet de la forme. Normalement, le groupe joue d'abord la mélodie. Lorsqu'on apprend un thème, il peut être judicieux de décider que tous le jouent à l'unisson, mais, avec le temps, il faut donner à chaque instrumentiste la possibilité d'exposer un thème par lui-même, seul, de façon à permettre à chacun de travailler à la personnalisation de son discours propre, même lorsqu'il ne s'agit que de la simple exposition d'une mélodie. Face à un public, il est généralement plus intéressant pour l'auditeur d'entendre une mélodie interprétée par un seul musicien, qu'une mélodie exposée à l'unisson. C'est particulièrement vrai des ballades. Il n'en reste pas moins que les thèmes bebop rapides sont généralement exposés à l'unisson.

En ce qui concerne les morceaux de trente-deux mesures, le thème est généralement joué une seule fois. Lorsqu'il s'agit d'un blues, ou d'une autre forme courte, on le joue généralement deux fois. La mélodie, sur de nombreux thèmes, cesse à l'avant-dernière mesure de la grille. Par exemple, la mélodie du blues en douze mesures de Clifford Brown 'Sandu', s'interrompt sur le premier temps de la onzième mesure. En général, dans ce cas, la section rythmique cesse de jouer sur les deux dernières mesures afin de permettre au premier soliste une transition non-accompagnée vers son premier solo; cette pratique s'intitule "solo break". Dans le cas de certains thèmes, comme "Moment's Notice" de John Coltrane, ce break est traditionnellement respecté au début de chaque chorus; mais ce thème est exceptionnel car le solo break ne se pratique -en règle générale- qu'en introduction du premier solo, ou -encore plus rarement- comme une introduction à chaque solo.

b) Le développement du thème

Lorsque le solo est commencé, le musicien se trouve livré à lui-même bien que, naturellement, il doit écouter ce que font les autres autour de lui, et alimenter son inspiration avec les idées que lui lancent ses accompagnateurs et même les guider grâce à son propre jeu. C'est là l'occasion pour le soliste d'appliquer les techniques qu'il a apprises jusqu'alors. Il faut penser en termes mélodiques. Prendre des risques. S'amuser !

1) Le nombre de chorus:

Il a déjà été indiqué plusieurs fois qu'un solo devait raconter une histoire. Ceci signifie qu'un solo devrait comprendre une exposition claire, un développement, un sommet, et une détente. Si on pouvait mesurer le niveau d'intensité d'un bon solo, on remarquerait que celui-ci commence à un niveau faible et graduellement crée une tension pour atteindre un paroxysme, après lequel la tension retombe rapidement afin

de déboucher sur le solo suivant ou sur tout autre événement musical (par exemple réexposition du thème). Les débutants ont parfois du mal à déterminer le nombre optimal de chorus à jouer. Les réponses varient d'un interprète à l'autre. Ainsi Charlie Parker ne prenait-il qu'un, voire deux chorus dans ses enregistrements, même si cette concision était partiellement dictée par les limites du format 78 tours. John Coltrane, pour sa part, en prenait souvent des dizaines, en particulier en concert. Lorsque les solistes sont nombreux, il faut essayer de faire preuve de concision, afin d'éviter que les autres ne s'ennuient. En tout état de cause, lorsque la fin de solo approche, il convient de signifier cette imminence, d'une manière ou d'une autre, aux autres musiciens, de sorte qu'ils décident qui est le suivant ou s'ils veulent jouer des '4/4', ou encore se livrer à la réexposition finale du thème.

2) Les '4/4':

Les musiciens qui, après le dernier solo, souhaitent se lancer dans des '4/4' font part de leur intention en tendant clairement quatre doigts aux autres musiciens. Généralement on suivra le même ordre que celui des solos, mais chaque intervention ne durera que quatre mesures. Le bassiste est souvent exclu des 4/4; parfois le pianiste l'est aussi. Le batteur prendra fréquemment quatre mesures entre chacune des interventions des autres solistes. Davantage que lors des solos initiaux, et en règle générale, l'intensité des phrases de quatre mesures sera élevée constamment. Les solistes se doivent d'essayer de développer et de répondre aux idées émises par les autres. Ce cycle peut être répété aussi longtemps que souhaité; celui qui souhaite interrompre ce mouvement va alors se tapoter le crâne ("Head": le mot 'Head' signifie à la fois 'tête' et 'exposition du thème', NdT) pour indiquer quand retourner au thème.

c) La fin du thème:

Les fins de thème sont, indiscutablement, les passages les plus éprouvants pour l'homogénéité du groupe. Lorsqu'on a joué un thème donné plusieurs fois, avec un groupe formé des mêmes individus, on a peut-être fini par planifier et répéter une fin particulière. Mais lorsqu'on joue un thème pour la première fois, avec un groupe donné, c'est presque toujours le chaos qui surgit à la fin. Il existe toutefois un certain nombre d'astuces classiques qu'on peut utiliser à cet égard. Lorsqu'on connaît bien les fins classiques, il ne reste plus qu'à désigner une personne qui agit comme leader afin d'assurer la cohésion de l'ensemble.

Les fins peuvent être simples ou complexes

1) Les fins simples:

1- La première technique est utilisée pour les thèmes be-bop rapides. Elle consiste à interrompre abruptement, l'exposé de la mélodie après la dernière note de celle-ci. Cette méthode est efficace pour les thèmes écrits en "rhythm changes" comme "Oleo", et d'autres thèmes be-bop comme "Donna Lee".

2- Une variante de cette méthode consiste à tenir la dernière note.

3- La troisième possibilité consiste à couper la dernière note, mais puis à la répéter et à la tenir après un silence de quelques temps. (Cette approche se pratique particulièrement sur les thèmes en 32 mesures dont la mélodie s'achève sur le premier temps de la mesure 31. Cette note est coupée, mais répétée et tenue sur le premier temps de la mesure 32, ou comme une anticipation, soit du quatrième temps, soit du 'et' du quatrième temps de la mesure 31).

2) Les fins complexes:

[Plan: 1) Ballades, 2) Rapides ou médium, 3) Turnaround particulier et 4) Codas "alla Ellington".]

2-1: Ballades

Un type de fin assez communément utilisé pour les ballades et les thèmes swing lents est la méthode du ritardando. Elle consiste à ralentir progressivement sur les deux ou trois dernières mesures, et à achever le morceau sur la dernière note de la mélodie, qui sera tenue aussi longtemps que souhaité.

Une variante de cette méthode consiste à s'arrêter sur l'avant-dernière note, ou n'importe quelle note située près de la fin du thème et qui tombe sur l'avant-dernier accord, et de demander au soliste de jouer une cadence non-accompagnée, en faisant signe au reste de l'orchestre de se joindre à lui pour jouer la dernière note.

2-2: Thèmes rapides ou médium:

Lorsqu'on joue des thèmes à tempo moyen ou rapide, il est assez classique de jouer les dernières mesures trois fois avant de jouer la dernière note. Si on prend l'exemple d'un morceau en 32 mesures dont la dernière note est située sur le premier temps de la mesure 31, cela signifie que, en pratique, on suivra le thème jusqu'à la fin de la mesure 30, puis qu'on jouera les mesures 29 et 30 de nouveau, puis 29 et 30 réitérées, avant de, finalement, jouer la mesure 31. (Ceci peut être combiné avec les approches 'ritardando' et 'cadence'; on peut aussi interrompre abruptement la mélodie après la dernière note).

2-3: Turnaround particulier:

Autre possibilité: le turnaround 'III-VI-ii-V'. Si le thème s'achève sur une cadence 'ii-V-

I' sur les quatre dernières mesures, alors on peut remplacer l'accord final "I" par une progression 'III-VI-ii-V' de quatre mesures qui peut être répétée plusieurs fois. Par exemple, dans la tonalité de fa, si le thème s'achève ainsi:

| Gm7 | C7 | F | F | ,

alors, on peut remplacer ces accords par:

| Gm7 | C7 | A7alt | D7alt | Gm7 | C7 | A7alt | D7alt | Gm7 | C7 |

On peut aussi utiliser une substitution tritonique de n'importe lequel des accords dominants. En outre, on peut utiliser l'accord "I" (Fa) en lieu et place de l'accord A7alt. On peut poursuivre cette progression d'accord aussi longtemps qu'on le souhaite; il peut y avoir un solo ou une improvisation collective sur cet accord. Ce cycle s'appelle un "vamp" [Le "vamp" constitue, selon Ph. Baudouin, une ensemble de deux mesures (souvent une cellule d'anatole) que l'on reproduit plusieurs fois, jusqu'à ce que le chef d'orchestre donne le signal de la fin du thème (NdT)]. Le thème est définitivement conclu par un accord "I" précédé de gestes frénétiques destinés à obtenir un synchronisme dans la conclusion.

2-4 Coda "alla Ellington":

Il existe un type de coda assez répandu, qu'on appelle parfois "coda à la Duke Ellington". Cette technique est en effet associée à des arrangements de thèmes comme "Take the A train", thèmes qui ont été composés ou interprétés par l'orchestre du Duke.

Ce type de coda suppose que les trois conditions suivantes sont réunies:

- 1- le thème se termine sur le premier temps de l'avant-dernière mesure,
- 2- le dernier accord est un accord "I", et
- 3- la note finale du thème est identique à la tonique de l'accord "I".

On supposera que le morceau est en C Maj; cette coda consiste simplement à remplacer les deux dernières mesures par: "C, E, F, F#, G, A, B, C", phrase dans laquelle la deuxième note est située une sixte sous la première et non une tierce au-dessus. Il suffit de jouer ces notes pour reconnaître le rythme de la coda en question. Il n'est donc pas nécessaire de la reproduire ci-dessous sur une portée.

B) Problèmes pratiques:

a) S'égarer dans la grille

Il faut se tenir prêt à ce qu'un certain nombre de paramètres se dérèglent. Lorsqu'on perd ses repères dans une grille, ou lorsqu'on sent que quelqu'un est en train de s'égarer, il ne faut pas céder à la panique. Si l'on est perdu, il y a lieu de cesser de jouer pendant un instant pour déterminer s'il est possible, à l'oreille, retrouver la position des autres musiciens dans la grille. Cet exercice de repositionnement ne devrait pas être trop difficile si on connaît le thème et si les autres savent eux-mêmes, peu ou prou, où ils se trouvent dans le thème. Le musicien qui sera certain de la position du groupe dans la grille énoncera clairement le nom de l'accord, ou criera 'pont!' ou 'top!' au bon moment, afin de remettre le groupe sur ses rails. [Au lieu de 'top', il arrive que les musiciens francophones disent 'Da capo' ou simplement pointent un doigt vers le haut (NdT).] Si un musicien est manifestement décalé, et si tous les autres sont certains de savoir où exactement se trouve cette personne, alors ils peuvent essayer de sauter directement à l'endroit pour retrouver le musicien égaré, mais ceci est difficile à coordonner. En outre, il est préférable de corriger la personne qui est décalée plutôt que de décaler le groupe dans son ensemble; en effet, dans l'idéal, il est préférable que la grille soit jouée de manière complète et ininterrompue.

b) Les changements de tempo involontaires

Parmi les paramètres qui sont sujets à dérèglements, figure la modification involontaire du tempo. Certains musiciens jouent toujours en avant, d'autres toujours en retard. Parfois l'interaction entre deux musiciens dotés chacun d'un bon sens rythmique peut provoquer un glissement du tempo. Par exemple, si le pianiste et le bassiste jouent tous deux **après** le temps, ils donneront l'impression que le tempo traîne (i.e.: ralentit), ce qui risque de conduire le batteur -soucieux de ne pas apparaître comme en avance- à ralentir lui même son tempo.

Si on a la conviction que le tempo a changé, il est possible d'essayer de battre la mesure pendant quelques temps afin de le corriger. Un métronome permet de lever des doutes, mais, généralement, jouer avec un métronome sera désespérément frustrant; en effet il est pratiquement impossible de conserver la cohésion rythmique du groupe grâce à un métronome. La première raison, est qu'il est souvent difficile d'entendre un métronome lorsque plusieurs personnes jouent. La deuxième raison est que, lorsque le même groupe se décale chronologiquement, il est difficile d'ajuster l'écart pour tout le monde et en même temps. Il n'en demeure pas moins que travailler avec un métronome peut-être un moyen utile de solidifier la conception du tempo. Je connaissais un chef d'orchestre particulièrement sadique qui avait l'habitude de lancer

l'orchestre avec un métronome, puis de baisser le volume du métronome après quelques mesures, puis de le remonter après une ou deux minutes pour déterminer si nous avons maintenu le tempo ou pas.

Chapitre IX: L'écoute analytique

Maintenant que le lecteur a quelques lumières sur ce qu'il faut pour jouer du jazz, il devrait avoir une oreille bien plus critique. Il ne sera plus impressionné par la simple virtuosité technique: il pourra écouter la sophistication mélodique, harmonique et rythmique. D'un autre côté, si la musique continue de toucher le lecteur sur un plan émotionnel, celui-ci ne doit pas s'inquiéter si celle-ci ne lui semble pas particulièrement aventureuse lorsqu'il l'observe de près. Il ne doit pas laisser son analyse des aspects théoriques de la musique interférer avec sa réaction émotionnelle. La connaissance théorique doit rester un simple outil pour aider le lecteur à comprendre la musique qu'il n'aurait pas, sans cela, appréciée; ces connaissances ne devraient pas le détourner du plaisir qu'il retire de toute musique.

En tant que musicien, maintenant que le lecteur a quelques idées de ce qu'on attend d'un jazzman, il peut écouter les grands et apprendre d'eux. Il peut écouter les premiers trios de Bill Evans et y voir des exemples d'interaction entre les membres de la section rythmique, et essayer de développer des oreilles aussi grandes que les leurs. Il peut écouter Thelonious Monk et analyser la manière qu'a celui-ci d'utiliser la dissonance et la syncope, et rechercher s'il peut lui-même obtenir les mêmes effets. Il peut écouter les explosions émotionnelles de John Coltrane ou de Cecil Taylor et découvrir à quel point l'expression de l'identité personnelle peut-être directe.

Chapitre X: Violier les règles

Charles Ives était un compositeur qui a écrit une musique, considérée, à son époque, comme d'avant-garde. D'après la rumeur, son père lui aurait inculqué la maxime suivante: "Tu dois d'abord apprendre les règles; ainsi tu sauras comment les violer". Ceci est particulièrement vrai dans une musique comme le jazz, qui exige constamment de la créativité de la part des musiciens. Obéir aux règles en permanence conduirait à une musique prévisible et ennuyeuse. Inversement, n'accorder aucune attention aux règles pourrait facilement conduire à une musique en définitive ennuyeuse par son caractère stochastique.

Dans cet ouvrage de nombreuses règles et conventions ont été présentées. La violation de ces normes, toutefois, n'est pas passible de sanctions pénales. Il est recommandé aux lecteurs de se livrer à autant d'expériences que possible afin de découvrir de nouveaux procédés. Les règles de l'harmonie présentées dans cet ouvrage forment un cadre de référence, mais il n'est pas rigide. Comme il a été indiqué ci-dessus, la manière dont le lecteur utilisera les règles façonnera le son de celui-ci. De même, la manière dont il violera ces règles lui permettra de définir son propre style. Se livrer à des expériences avec les règles de l'harmonie, c'est commencer à façonner sa propre personnalité; mais ce n'est que le début du processus. Il faut continuer en recherchant d'autres moyens, non traditionnels, de s'exprimer: par exemple frapper des touches de piano avec le poing, ou souffler puissamment dans le saxophone, ou encore jouer de la trompette après en avoir ôté l'embouchure: il existe un nombre infini d'actions possibles sur les instruments.

Il est également recommandé d'élargir son écoute à d'autres types de musique, comme le classique ou le reggae, et déterminer si on peut tirer des leçons de ces formes musicales et les appliquer à la musique qu'on joue. Ce serait limiter gravement son horizon que de croire que toute la musique de jazz se limite aux thèmes de 32 mesures, aux lignes de *walking bass*, aux motifs de cymbales swingués, et à la forme "exposition - chorus - ré-exposition". Le monde ne bat pas en 4/4.

Annexes

Annexe I: Bibliographie annotée

I A: Les recueils de partitions

I B: Les méthodes

I C: Histoire et Biographies

Annexe II: Discographie annotée

II A: Recommandations élémentaires

II B: Liste détaillée

Annexe I: Bibliographie annotée

Mon expérience en matière de livres consacrés à l'improvisation en jazz est limitée; ce sont mes oreilles qui ont été mes meilleurs professeurs. On trouvera ci-dessous une liste des livres que je connais plus ou moins, ou qui m'ont été recommandés. La plupart des méthodes et des recueils de partition licites sont disponibles dans n'importe quel magasin de musique bien approvisionné, ou peut être commandé auprès de Jamey Aebersold (Le bulletin de commande se trouvent dans ses petites annonces du magazine Down Beat.)

(Seule une très petite partie de ces ouvrages ont été traduits en français. NdT)

Plan: I.A: Les recueils de partitions (ou 'fakebooks'), I.B: Les méthodes, I.C: Histoire et biographies

I A Les recueils de partitions

"Chuck Sher: The New Real Book, Vol.1", Sher Music. Il s'agit probablement du recueil licite le plus répandu aujourd'hui, et peut-être du meilleur en termes d'ampleur de la sélection, de précision, et de lisibilité. La plupart des thèmes habituellement joués et figurant dans les autres recueils habituels sont compris ici. Il est disponible en Bb et Eb pour les instruments transpositeurs, et, comme tous les livres de Chuck Sher, il contient les paroles lorsque celles-ci sont disponibles.

On y trouve des standards comme "Darn That Dream", des classiques du jazz comme "Oleo" de Sonny Rollins, et quelques morceaux contemporains comme "Nothing Personal" de Michael Brecker. Il contient également des chansons pop comme "Killing Me Softly" de Roberta Flack. En raison de sa diversité, il ne contient pas autant de thèmes issus du jazz classique que les autres recueils cités ci-dessous; c'est pourquoi, bien que ce livre soit hautement recommandé, le lecteur aura intérêt à le compléter par d'autres sources d'information afin de pouvoir couvrir complètement le jazz "mainstream".

"Chuck Sher: The New Real Book Volume 2", Sher Music. Cet ouvrage constitue un bon complément au premier volume puisqu'il n'y a pas de recoupements; en outre il permet de compléter la connaissance du jazz classique des années cinquante et soixante, y compris plusieurs morceaux de John Coltrane et de Horace Silver. On y trouve même des arrangements de compositions modernes complexes de Michael Brecker ainsi que quelques standards. Il est disponible en version Bb et Eb.

"Chuck Sher: The World's Greatest Fakebook", Sher Music. Ce livre a été le premier

recueil de Chuck Sher, mais il n'a pas été aussi bien accueilli que "The New Real Book" car il contenait encore moins de standards de jazz. Cela reste un bon complément à ses autres ouvrages.

"Herb Wong: The Ultimate Jazz Fakebook", Hal Leonard Publishing. Ce recueil rassemble des centaines de thèmes, mais il est imprimé en tout petits caractères, et par conséquent d'une lecture difficile. La plupart des thèmes sont de vieilles "songs" de Tin Pan Alley, qu'on ne joue plus guère; c'est pourquoi la sélection de vrais standards de jazz n'est pas aussi large qu'elle en a l'air à première vue. Elle est disponible en édition Bb et Eb et contient des paroles.

"The Real Book". Cet ouvrage a été la référence pendant des années. Il contient un vaste choix de standards et de classiques du jazz; il a d'ailleurs aidé à définir ce terme au cours des dernières décennies. Cet ouvrage compte de nombreuses erreurs, et nombre d'enregistrements que j'entends de thèmes figurant dans ce livre, réalisés au cours des vingt dernières années, reproduisent ces erreurs, ce qui montre que "The Real Book" a été une source d'information importante pour de nombreux musiciens professionnels. Ce n'est que récemment que "The New Real Book" a commencé à le supplanter. Le "Real Book" original est illicite car les auteurs n'ont pas obtenu l'autorisation de reproduire les thèmes en cause, et n'ont pas payé les droits d'auteur aux détenteurs de droits. Dans l'ensemble, les auteurs originaux de ce livre n'ont pas gagné d'argent avec cet ouvrage ; la plupart des gens obtiennent des exemplaires en photocopiant l'exemplaire d'un ami, ou grâce à quelqu'un qui photocopie les livres et les vend sous le comptoir contre une modeste rémunération. Si l'étudiant trouve un exemplaire, et si sa conscience ne le tourmente pas trop, il est utile de l'acheter. Il existe des versions en Bb et en Eb, ainsi qu'une version vocale. Il existe plusieurs éditions, légèrement différentes; les éditions 'Pacific Coast Edition' et 'Fifth Edition' sont les plus répandues. Dans la mesure où il s'agit d'un recueil de provenance douteuse, il est difficile de déterminer comment ont évolué ces différences, ou quelles sont exactement les différences entre ces éditions; le lecteur doit toutefois être mis en garde: toutes les éditions ne recouvrent pas exactement les mêmes ensembles de thèmes.

"The Real Book, Volume 2". Ce livre, comme l'original, est illicite. Il n'est pas aussi répandu que le premier volume, mais contient de nombreux thèmes classiques de jazz .

"Spaces Bebop Jazz". Ce livre est disponible sous différentes formes; aucune d'elles n'est licite, à ma connaissance. Celui que j'ai est relié par une spirale et est imprimé sur un papier de taille normale, bien que la musique elle-même soit imprimée en très petits caractères. J'ai aussi vu cet ouvrage imprimé sur du papier de petit format et divisé en deux ou trois volumes. Il contient essentiellement des thèmes issus des ères swing,

bebop et cool.

"Think Of One" Je n'ai aucune idée de la provenance de ce livre, mais quelqu'un, apparemment, a décidé que Thelonious Monk, Wayne Shorter, et Horace Silver étaient sous-représentés dans le Real Book original et a produit ce livre de transcriptions (assez bâclées); cet ouvrage est aussi illicite que le Real Book et contient presque exclusivement des thèmes qui ne figurent pas dans ce dernier; la plupart de ces thèmes ont été écrits par les compositeurs indiqués ci-dessus. Apparemment très peu de gens connaissent l'existence de ce livre, ce qui est dommage, car il contient nombre de merveilleuses compositions qui, à ma connaissance, ne figurent dans aucun autre recueil

I B: Méthodes

Il existe des dizaines, voire des centaines, de méthodes sur la théorie et l'analyse. Le marché est ce qu'il est. Mais je n'en ai vu qu'une partie. Je n'y ai pas trouvé une introduction à l'improvisation qui soit à la fois bonne, complète et généraliste; c'est d'ailleurs pourquoi j'ai écrit cet ouvrage. Les commentaires fournis ci-dessous sont plus ou moins détaillés. Bien entendu, j'ai plus de choses à dire sur les livres que je connais le mieux, alors que les livres décrits en une phrase sont, pour la plupart, des livres que je n'ai jamais vus mais qui m'ont été recommandés.

Les livres figurant ci-dessous sont présentés de manière suivante:

- éléments fondamentaux,
- méthode générale [élémentaire, intermédiaire et avancée],
- méthodes propres à un instrument et
- composition et arrangement

"Jerry Coker: How To Practice Jazz". Ce livre n'est pas tant un livre qui apprend qu'un livre qui apprend à apprendre. Comme son nom l'indique, il contient de riches conseils techniques pour travailler son instrument, ainsi que de nombreux renvois à d'autres livres, essentiellement ceux de David Baker ou de Jerry Coker lui-même, beaucoup plus étoffés sur le chapitre de l'improvisation.

"Jerry Coker: Listening To Jazz". Ce livre constitue une bonne introduction à l'étude du jazz à partir de la perspective de l'auditeur. On y trouve une description de l'histoire des instruments et de leur rôle, ainsi que les styles et les formes de composition en jazz et de représentations. On trouve également une description simple des techniques et des procédés classiques. J.Coker guide, pas à pas, l'auditeur dans une série

d'enregistrements célèbres, expliquant au passage comment sont utilisés des techniques particulières ou des procédés spécifiques. Parce que la plupart des ouvrages théoriques ne parviennent pas à remettre leurs exposés techniques dans un contexte plus général, le livre de J Coker est un complément indispensable à toute les méthodes (débutants ou intermédiaire) qu'on lit par ailleurs.

"Dan Haerle: The Jazz Language". Ce livre traite de la théorie et de la terminologie utilisée en jazz; ils n'est pas véritablement structuré comme un livre pédagogique.

"Jerry Coker et al.: Patterns For Jazz". Ce livre présente une série de motifs fondés sur des accords ou des gammes particulières; il propose au lecteur de les travailler dans toutes les tonalités. Les motifs sont liés à des progressions d'accord spécifiques.

"Dan Haerle: Scales For Jazz Improvisation". Ce livre recense la plupart des gammes utilisées par les musiciens de jazz; chacune d'entre elles est imprimée afin que le lecteur puisse les travailler. Cette approche est utile à ceux qui souhaitent voir toutes les gammes rassemblées en un seul recueil, mais en réalité cette approche ne contient pas plus d'informations qu'une méthode ordinaire (simple ou avancée), ou que le présent ouvrage d'ailleurs .

"Jerry Coker: Improvising Jazz" et "David Baker: Jazz Improvisation". Il s'agit probablement des deux ouvrages les plus largement utilisés comme introduction à l'improvisation. Coker and Baker figurent parmi les autorités les plus respectées dans la pédagogie du jazz. Ils écrivent à partir de perspectives similaires. Dans ces deux ouvrages, l'accent est mis à la fois sur la théorie fondamentale des gammes et sur les procédés mélodiques.

"Mark Boling: The Jazz Theory Workbook." Ceci constitue essentiellement un ouvrage aux débutants et intermédiaires.

"Scott Reeves: Creative Jazz Improvisation". Ce livre a été recommandé comme l'un des outils les plus utiles dans le domaine de l'improvisation. Comme le présent ouvrage, le livre de S. Reeves met l'accent sur le contexte historique et ne se borne pas à la simple présentation de la théorie.

"David Baker: How To Play Bebop." Il s'agit en réalité d'un ensemble de trois volumes qui sont essentiellement consacrés au développement de la ligne mélodique. Les gammes be-bop y sont particulièrement approfondies.

"Hal Crook: How To Improvise." Ce livre conviendrait à un étudiant de niveau moyen, voire supérieur, dans la mesure où il suppose une certaine connaissance de la

théorie des gammes. Il met l'accent sur l'utilisation de procédés harmoniques et rythmiques au service du développement mélodique.

"Steve Schenker: Jazz Theory." Ce livre est destiné aux étudiants de niveau moyen, voire supérieur,

"Jerry Coker: Complete Method For Improvisation" et "David Baker : Advanced Improvisation" Il s'agit de versions plus complexes de leurs ouvrages d'initiation.

"Walt Weiskopf and Ramon Ricker: Coltrane, A Players Guide To His Harmony". Ce livre est entièrement consacré à l'harmonie coltranienne.

"Gary Campbell: Expansions." Ce livre est destiné aux étudiants de niveau moyen, voire supérieur. Il étudie diverses gammes, dont certaines sont réellement ésotériques, et montre comment construire des lignes qui profitent précisément de ces gammes sur certains accords particuliers. Le livre suppose une certaine familiarité avec les gammes fondamentales décrites dans le présent ouvrage.

"John Mehegan: Jazz Improvisation." Il s'agit d'une série de volumes publiés dans les années soixante. A cette époque, ils étaient considérés comme très complets; il reste qu'ils fournissent très peu d'informations sur les développements qui ont été enregistrés depuis cette époque et sur les avancées propres à cette période, comme les substitutions coltraniennes et l'harmonie "quartale".

"George Russell: The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation." Il s'agit d'un ouvrage théorique assez complexe qui décrit certaines applications uniques de la théorie des gammes à l'improvisation. Il recourt à des gammes peu communes, et montre comment construire des lignes chromatiques complexes en utilisant comme base lesdites gammes. Le procédé est assez complexe, et impose le recours à une règle à calcul pour associer gammes et accords. Ce texte était considéré comme une percée extraordinaire lorsqu'il est sorti, dans les années soixante; pourtant ces théories n'ont jamais gagné un usage très répandu sauf à l'intérieur d'un petit groupe de musiciens, peut-être parce qu'elles sont si complexes.

"David Liebman: A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody." Ce livre, très complet, est consacré au chromatisme mélodique et à ce que le présent ouvrage appelle la musique 'non-tonale'. Il contient de nombreux exemples de lignes empruntées à des solos enregistrés par John Coltrane, Herbie Hancock, et d'autres musiciens modernes.

"David Baker: The Jazz Style Of" Il s'agit une série d'ouvrages consacrés à Miles

Davis, John Coltrane, Cannonball Adderley, Sonny Rollins, Fats Navarro, et Clifford Brown. Chacun contient une brève biographie et une description sommaire du style musical du musicien. La plus grande partie de chaque volume est constituée de transcriptions et d'analyses de soli.

Piano

"Martin Mann: Jazz Improvisation For The Classical Pianist." Il s'agit d'une introduction à l'improvisation en jazz, destinée aux musiciens habitués à une approche structurée de l'apprentissage. L'accent est mis sur les gammes et les exercices.

"Mark Levine: The Jazz Piano Book." Il s'agit du livre le plus complet que je n'ai jamais vu pour les pianistes de jazz. Il couvre les gammes, les voicings, l'accompagnement et d'autres sujets également décrits dans le présent ouvrage, mais, plus épais, il est bien plus détaillé. Il contient nombre d'utiles exemples musicaux, ce qui le rend encore plus agréable à lire. Il contient également une description intéressante du jazz latin, y compris les informations destinées aux bassistes et aux batteurs. Toutefois, il a ses faiblesses. Il fait l'impasse sur le blues, en ne citant même pas la gamme blues sauf en passant; il n'évoque pas non plus la grille du blues. En outre, bien qu'il tente de remettre les données théoriques dans le contexte de l'évolution historique et des situations de jeu, cette remise en perspective est opérée de manière brouillonne. [Ce livre a été traduit en français; on doit également signaler que l'autre ouvrage classique du même auteur, "Le livre de la théorie du jazz" est disponible en version française et qu'il comporte un chapitre entier consacré au blues. (NdT)]

"Dan Haerle: Jazz Improvisation For Keyboard Players." Ceci était mon livre préféré sur le piano jazz jusqu'à ce que paraisse celui de Marc Levine, il y a quelques années. Bien que l'ouvrage de Dan Haerle se targue d'opérer une transition logique et fluide depuis le niveau débutant jusqu'au niveau supérieur, la plupart des données qu'il contient sont plutôt orientées vers le musicien de niveau intermédiaire. A mon avis, ce livre n'est pas aussi plaisant que celui de M. Levine. En outre il est encore pire du point de vue de la remise en perspective historique. Il est disponible ou bien sous forme de trois volumes séparés ("Basic", "Intermediate", et "Advanced") ou bien en tant que volume unique.

"Dan Haerle: Jazz/Rock Voicings For The Contemporary Keyboard Player." Dans ce cas, la plus grande partie de l'information provient du livre (précité) consacré à l'improvisation au clavier; elle recoupe le livre de M. Levine; mais il y a tout de même un intérêt à disposer, dans un seul ouvrage, de "tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur les voicings, expliqué en détail". Toutefois la variété des voicings décrits est

quelque peu décevante compte tenu du titre d'un livre qui semblait destiné exclusivement à cet effet.

"Frank Mantooth: Voicings". Dans ce livre l'accent est mis sur les voicings qu'on utilise pour accompagner, et non pas à ceux que l'on choisit pendant qu'on choruse. Ce livre est essentiellement consacré aux voicings par quarte et autres innovations contemporaines. Il contient également davantage d'explications que le livre de Dan Haerle sur les voicings.

Guitare

"Garrison Fewell: Jazz Improvisation." Il s'agit d'un livre assez épais qui couvre des éléments de théorie fondamentale: relation entre accords et gammes, analyses de progressions d'accords et construction de lignes mélodiques. Il contient de nombreux exemples, et tente d'expliquer pourquoi ces exemples produisent des sons convaincants. Il est conçu pour les guitaristes, mais ses méthodes peuvent être appliquées par tout instrumentiste, dans la mesure où il ne s'intéresse pas aux particularités de la technique guitaristique.

"Paul Lucas: Jazz Chording For The Rock/Blues Guitarist." Ce livre est destiné au musicien qui sait jouer de la guitare mais ne connaît que les cinq accords habituels du rock, en "open strings" (à savoir C, A, G, E, et D). D'autres accords 'jazz' classiques sont alors présentés comme des variations sur ces motifs initiaux. Des éléments plus complexes apparaissent ensuite, sur le voice-leading, la substitution d'accords, l'harmonie 'quartale', les poly-accords et les gammes.

"Joe Pass and Bill Thrasher: Joe Pass Guitar Style." Ce livre couvre l'harmonie et son application à l'improvisation, y compris la construction d'accords, les voicings, les substitutions et le voice-leading.

Basse

"Chuck Sher: The Improvisor's Bass Method." Ce livre commence par des leçons très simples sur la basse, y compris des tablatures et des conseils sur la lecture à vue, pour ensuite évoluer vers l'enseignement de la théorie du jazz et en déduire des enseignements utiles aux bassistes. Il contient également des transcriptions de lignes de basse et de soli par des bassistes réputés comme Scott LaFaro, Charles Mingus, Paul Chambers, Ron Carter, entre autres.

Batterie

"Steve Houghton and Tom Warrington: Essential Styles For The Drummer And Bassist." Ce livre fournit la méthode pour réaliser des patterns simples applicables à trente styles de musique, de la pop au funk et du reggae au jazz latin. Il s'accompagne d'un CD.

"Peter Erskine: Drum Concepts And Techniques." Ce livre décrit les règles techniques essentielles du jeu de batterie.

"Frank Malabe and Frank Weiner: Afro-Cuban Rhythms For The Drum Set". Ce livre décrit les différents styles de percussion africains et latino-américains, ainsi que la manière de les jouer à la batterie.

"Ed Thigpen: The Sound Of Brushes". Ce livre explore les techniques des balais à la batterie.

Arrangement

"Andy LaVerne: Handbook Of Chord Substitutions." Ce livre, utile aux pianistes et aux arrangeurs, décrit différentes techniques de ré-harmonisation. Les substitutions sont bien plus complexes que la technique du triton ou celle du "ii-V" coltraniens décrites dans le présent manuel d'initiation.

"P. Rinzler: Jazz Arranging And Performance Practice: A Guide For Small Ensembles." Ce livre est davantage orienté vers le jeu de l'orchestre que vers l'improvisation individuelle.

"David Baker: Arranging And Composing." Cet ouvrage s'intéresse à l'arrangement de pièces pour petites formations, depuis le trio jusqu'aux groupes comportant quatre à cinq instruments à vent.

I-C) Histoire et Biographies

Si ma connaissance des méthodes est limitée, je ne suis pas beaucoup plus érudit dans le domaine de la littérature historique et biographique. Les livres qui suivent sont cités par ordre de précision: i.e. du plus général au plus spécialisé.

"Bill Crow: Jazz Anecdotes." Ce livre rassemble des anecdotes racontées par – et sur – des musiciens de jazz.

Nat Hentoff: "Jazz Is", "The Jazz Life" et "Hear Me Talkin' To Ya". Nat Hentoff est un historien et un critique de jazz réputé. Ces livres rassemblent des histoires qu'il tire de son expérience personnelle et des anecdotes qui lui ont été racontées par d'autres musiciens.

"Brian Case, Stan Britt, and Chrissie Murray, The Harmony Illustrated Encyclopedia Of Jazz. " Ce livre contient de courtes biographies et des discographies de centaines de musiciens.

"Joachim Berendt, The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond." Ce livre est divisé par décennie, puis par instrument, et par musicien (ou groupe) essentiel. Chaque section peut être lue indépendamment des autres.

"Ian Carr, The Essential Jazz Companion." Ce livre couvre l'histoire du jazz dans l'ensemble du XXème siècle, décrivant de nombreux styles et artistes ainsi que des enregistrements particuliers. Ian Carr est également le biographe de Miles Davis et de Keith Jarrett.

"James Lincoln Collier, The Making Of Jazz." Il s'agit d'une étude en profondeur de l'histoire du jazz.

"Frank Tirro, A History Of Jazz." Ce livre constitue une étude relativement technique de l'histoire du jazz.

"Gunther Schuller: "Early Jazz" et "The Swing Era." Ces livres, écrits par le célèbre historien, critique, et compositeur, sont considérablement plus détaillés que la plupart, car ils se sont beaucoup plus centrés sur des périodes particulières. Il est possible que cette série comporte d'autres volumes.

"Richard Hadlock, Jazz Masters Of The " Cette série comporte des volumes pour les différentes décennies. Chacun contient des biographies de quelque vingt musiciens de chacune de ces périodes.

"Leonard Feather, Inside Bebop." Leonard Feather a écrit ce livre pour essayer d'expliquer le be-bop aux sceptiques, à l'époque où cette musique était encore neuve et sujette à controverse.

"Valerie Wilmer, Jazz People." Ce livre contient des interviews données par différentes légendes du jazz au cours des années 50 et 60.

"Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life*." Ce livre est essentiellement consacré à l'avant-garde et aux nouvelles formes de musique apparues par la suite. Il comporte une forte dimension politique.

"Ross Russell, *Bird Lives*." Il s'agit d'une biographie de Charlie Parker sous forme d'anecdotes.

"Gary Giddens, *Celebrating Bird*." Ce livre contient de nombreuses photographies

"Dizzy Gillespie, *To Be Or Not To Bop*." Il s'agit de l'autobiographie de Dizzy.

"J.C. Thomas, *Chasin' The Trane*." Il s'agit d'une biographie de John Coltrane sous forme d'anecdotes.

"Miles Davis and Quincy Troupe, *Miles*." Il s'agit d'une perspective historique plutôt pittoresque écrite par un homme qui a été, probablement, le musicien de jazz qui a le plus influencé son siècle. Sa carrière a été marquée par des innovations qui se sont développées sur presque un demi-siècle. (Avertissement: le langage employé y est souvent cru).

"Charles Mingus, *Beneath The Underdog*." La biographie de Mingus est encore plus crue que celle de Miles, et se révèle moins intéressante en tant que document historique (sauf si on s'intéresse à l'histoire sexuelle de Mingus).[Ce livre a été traduit en français sous le titre "*Moins qu'un chien*", Ed. Parenthèses, (NdT)]

"Graham Lock, *Forces In Motion*." G. Lock propose un éclairage fascinant sur la musique et la philosophie d'Anthony Braxton.

Annexe II: Discographie annotée:

La meilleure discographie de jazz aisément disponible que je connaisse est le "Penguin Guide To Jazz On Compact Disc". Cet ouvrage recense et critique pratiquement tous les albums de jazz qui étaient disponibles au début des années quatre-vingt-dix. Ce livre a été publié au Royaume-Uni, et il comporte un léger biais en faveur de l'avant-garde européenne; cela reste toutefois le travail discographique le plus complet, précis et utile de tous les ouvrages de jazz accessibles au grand public.

La discographie qui suit a été intégrée dans cet ouvrage afin d'enrichir le volet historique. Le lecteur retrouve ici la plupart des albums et des artistes qui ont été mentionnés plus haut; chacun fait l'objet d'une brève description. Les albums proviennent de ma collection personnelle et sont classés, approximativement, par ordre chronologique, puis organisés par style. J'ai essayé de n'inclure que des albums dont je savais qu'ils étaient aisément disponibles, en particulier ceux qui ont été réédités en Compact-Discs.

Plan II A: Recommandations élémentaires
II B: Liste

II A: Recommandations élémentaires:

Le lecteur est incité à écouter tous les albums qui ont été mentionnés plus d'une fois dans le texte de cet ouvrage. Parmi ces albums, on compte 'Kind Of Blue' de Miles Davis et 'Giant Steps' de John Coltrane. Ces deux albums illustrent nombre des idées et des techniques décrites dans cet ouvrage, et font partie des disques de jazz les plus importants de tous les temps.

En plus de ces albums classiques, il y a lieu de s'intéresser aux enregistrements réalisés par les autres musiciens compris dans la liste des "Top Ten".

* La plupart des enregistrements importants de Louis Armstrong ont été réalisés avant l'arrivée du disque vinyle; dès lors, les albums qu'on trouve aujourd'hui sont probablement des compilations. On recherchera en priorité les enregistrements qu'il a réalisés dans les années vingt avec son Hot Five et son Hot Seven.

* Duke Ellington a dirigé l'un des plus remarquables grands orchestres de tous les temps, mais a aussi enregistré en petits groupes. On recherchera en particulier des enregistrements avec Cootie Williams, Johnny Hodges, Ben Webster, ou Jimmy Blanton.

* La voix de Billie Holiday a évolué au cours de sa carrière; il est souhaitable de comparer les œuvres du début et de la fin de sa vie.

* Quant à Charlie Parker, ses plus grands enregistrements, et ceux qui ont eu la plus forte portée historique, ont été réalisés alors qu'il dirigeait un quartet ou un quintet; les possibilités de choix s'étendent à des centaines de compilations.

* Art Blakey a été le premier musicien de cette liste à enregistrer fréquemment des disques vinyle. Tous les albums des Jazz Messengers depuis la fin des années cinquante ou du début des années soixante, comme "Moanin'" or "Ugetsu", sont à recommander.

* La quintessence de Charles Mingus ressort de son album "Charles Mingus Presents Charles Mingus" (avec Eric Dolphy).

* En ce qui concerne Thelonious Monk, ses compilations chez Blue Note sont excellentes, de même que ses albums de la fin des années cinquante et du début des années soixante, comme "Brilliant Corners" and "Monk's Dream".

* Quant à Ornette Coleman, on recommandera l'un des albums de l'ancien quartet, par exemple "The Shape Of Jazz To Come", voire, pour les plus courageux, "Free Jazz". Ornette Coleman dirige également un groupe orienté vers la fusion, "Prime Time"; il peut être souhaitable de prêter l'oreille à quelques-uns des albums enregistrés dans ce contexte.

* Miles Davis ne se résume pas à "Kind Of Blue"; il faut également découvrir "The Birth Of The Cool", "Miles Smiles", "Sketches Of Spain", et "Bitches Brew" à tout le moins, dans la mesure où ces disques représentent des périodes très différentes, toutes innovatrices, de sa carrière.

* De même, Coltrane ne peut pas être réduit à "Giant Steps"; on doit y ajouter des œuvres du quartet classique comme "A Love Supreme", et, pour ceux qui se sentent d'humeur aventureuse, l'un des derniers albums comme "Ascension".

II-B) Liste:

Louis Armstrong, The Louis Armstrong Story, Columbia - Plusieurs volumes, y compris des disques avec le Hot Five et le Hot Seven, de même que les enregistrements avec Earl Hines, notamment.

Art Tatum, The Complete Capitol Recordings, Capitol – Enregistrements en solo et en trio.

Bix Beiderbecke, Bix Beiderbecke, Columbia - Plusieurs volumes, y compris des enregistrements avec divers grands orchestres.

Duke Ellington, Duke Ellington, Laserlight - Compilation comprenant des enregistrements depuis les années 30 jusqu'aux années 60, avec Johnny Hodges, Cootie Williams, Ben Webster, et Paul Gonsalves.

Errol Garner, Concert By The Sea, Columbia - Ceci fut longtemps l'album de jazz le plus vendu au monde.

Charlie Parker, Bebop & Bird, Hipsville/Rhino - Plusieurs volumes, y compris des sessions avec Bud Powell, Fats Navarro, Miles Davis, J.J. Johnson, Art Blakey, et Max Roach.

Charlie Parker, The Quintet, Debut/OJC - Un célèbre concert avec Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus, et Max Roach.

Bud Powell, The Amazing Bud Powell, Blue Note - Enregistrements en trio et en petites formations, avec Fats Navarro et Sonny Rollins.

Thelonious Monk, The Best Of Thelonious Monk, Blue Note - Enregistrements des débuts du be-bop.

Miles Davis, The Complete Birth Of The Cool, Capitol - Ensemble de neuf instruments, avec Lee Konitz, J.J. Johnson, Gerry Mulligan et John Lewis.

Lennie Tristano, Wow, Jazz - Sextet avec Lee Konitz et Warne Marsh.

Dave Brubeck, Time Out, Columbia - avec Paul Desmond et le thème "Take Five".

Art Blakey And The Jazz Messengers, A Night At Birdland, Blue Note - avec Horace Silver et Clifford Brown.

Art Blakey And The Jazz Messengers, Moanin', Blue Note - avec Lee Morgan et Bobby Timmons.

Art Blakey And The Jazz Messengers, Ugetsu, Milestone - avec Wayne Shorter, Freddie Hubbard, et Curtis Fuller.

Clifford Brown, Study In Brown, EmArcy - Le quintet avec Max Roach.

Horace Silver, The Best Of Horace Silver, Applause - Plusieurs de ses compositions les plus connues.

Miles Davis, Walkin', Prestige - Un des albums préférés de Miles; hard bop avec J.J. Johnson et Horace Silver.

Lee Morgan, The Sidewinder, Blue Note - Hard bop.

Miles Davis, *Workin' With The Miles Davis Quintet*, Prestige - Le premier grand quintet avec John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones.

Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia - L'album modal par définition, avec John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans et Wynton Kelly.

Miles Davis, *Complete Concert 1964*, Columbia - Le précurseur du second grand quintet, avec George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter et Tony Williams; répertoire de standards.

Miles Davis, *Miles Smiles*, Columbia - Le second grand quintet, à son sommet, avec Wayne Shorter.

Miles Davis, *Sketches of Spain*, Columbia – Avec l'orchestre Gil Evans.

John Coltrane, *Soul Trane*, Prestige - L'un des albums de jeunesse préférés de Coltrane, avec Red Garland et Philly Joe Jones.

John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic - L'album qui a fait de Coltrane l'un des plus importants improvisateurs de son temps.

John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic - Le précurseur du quartet à l'exceptionnelle longévité (avec McCoy Tyner et Elvin Jones).

John Coltrane, *A Love Supreme*, Impulse - Le couronnement du projet modal de ce quartet.

Charles Mingus, *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, Candid - L'album classique, avec Eric Dolphy.

Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia - Contient la plupart de ses compositions les plus connues.

Charles Mingus, *Let My Children Hear Music*, Columbia - Prétendument l'album préféré de Mingus parmi ses propres œuvres; sa propre musique arrangée pour un grand ensemble.

Thelonious Monk, *Monk's Music*, Riverside - avec John Coltrane, Coleman Hawkins.

Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia - Le quartet marqué par sa longévité,

avec Charlie Rouse.

Bill Evans, Sunday At The Village Vanguard, Waltz For Debby, Riverside - Disponible en un seul coffret; enregistrements en public du trio avec Scott LaFaro et Paul Motian.

Wes Montgomery, Full House, Riverside - Un des premiers enregistrements hard-bop.

Sonny Rollins, Saxophone Colossus, Prestige - Un de ses albums les plus vendus.

Sonny Rollins, The Bridge, RCA - avec Jim Hall.

Chick Corea, Inner Space, Atlantic - Jazz essentiellement classique, avec Woody Shaw.

Herbie Hancock, Maiden Voyage, Blue Note - Compositions modales, non-tonales, et avant-garde, avec Freddie Hubbard, Ron Carter et Tony Williams.

Wayne Shorter, Speak No Evil, Blue Note - Quelques-unes de ses meilleures compositions, avec Freddie Hubbard et Herbie Hancock.

VSOP, The Quintet, Columbia - Enregistrements en public avec Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, et Tony Williams.

Eric Dolphy, Eric Dolphy At The Five Spot, Prestige - avec Booker Little et Mal Waldron.

Eric Dolphy, Out To Lunch, Blue Note - Enregistrement d'avant-garde qui a eu une profonde influence.

Andrew Hill, Point Of Departure, Blue Note - avec Eric Dolphy et Joe Henderson.

Max Roach, The Max Roach Trio Featuring The Legendary Hassan, Atlantic - Hassan Ibn Ali est un pianiste peu connu qui combine des aspects de Thelonious Monk, Cecil Taylor et de Don Pullen; ce disque constitue son unique enregistrement, et il est hautement recommandé.

Ornette Coleman, The Shape Of Jazz To Come, Atlantic - L'un des meilleurs albums du quartet freebop d'O. Coleman.

Ornette Coleman, Free Jazz, Atlantic - Improvisation collective 'free', avec Don Cherry, Freddie Hubbard, et Eric Dolphy.

John Coltrane, *New Thing At Newport*, Impulse – Concert: la moitié de cet album est consacrée au quartet d'Archie Shepp.

John Coltrane, *Interstellar Space*, Impulse - Duos 'free' avec Rashied Ali.

John Coltrane, *Ascension*, Impulse - Improvisation 'free' en grande formation.

Albert Ayler, *Witches & Devils, Freedom* - Avant-garde.

Pharoah Sanders, *Live, Theresa* - Style comparable au "Love Supreme" de Coltrane, mais davantage "free".

Cecil Taylor, *Jazz Advance*, Blue Note - Musique relativement classique, y compris des standards, mais avec le sens de la liberté harmonique propre à Cecil Taylor.

Cecil Taylor, *For Olim*, Soul Note - Piano solo "free".

Cecil Taylor, *Spring Of Two Blue J's*, Unit Core - Improvisation collective 'free'.

Sun Ra, *Out There A Minute*, Restless/BlastFirst - Big band d'avant-garde.

Miles Davis, *Bitches Brew*, Columbia - Fusion ancienne, relativement "free", avec Chick Corea, Joe Zawinul et John McLaughlin.

Mahavishnu Orchestra, *Inner Mounting Flame*, Columbia - Fusion tournée vers le rock, avec John McLaughlin.

Tony Williams' Lifetime, *Emergency*, Polydor - Fusion penchant vers le rock. Avec John McLaughlin.

Herbie Hancock, *Headhunters*, Columbia - Fusion penchant vers le funk.

Weather Report, *Heavy Weather*, Columbia - Fusion orientée vers la pop-music. Avec Wayne Shorter, Joe Zawinul et Jaco Pastorius.

Chick Corea and Return To Forever, *Light As A Feather*, Polydor - Fusion inspirée par le jazz latin. Avec Stanley Clarke et la vocaliste Flora Purim.

Pat Metheny, *Bright Size Life*, ECM - Fusion ésotérique, avec Jaco Pastorius.

Steps Ahead, *Modern Times*, Elektra Musician - Fusion contemporaine marquée par

des ensembles particulièrement bien synchronisés. Avec Michael Brecker.

Miles Davis, *You're Under Arrest*, Columbia – Variante très funky de la fusion contemporaine.

Ornette Coleman and Prime Time, *Virgin Beauty, Portrait* - Fusion contemporaine "free".

Art Ensemble Of Chicago, *Nice Guys*, ECM -Jazz post-moderne, world music et freebop avec Lester Bowie et Roscoe Mitchell.

World Saxophone Quartet, *Dances And Ballads*, Elektra Nonesuch - Quatuor de saxophones a cappella, avec David Murray.

David Murray, *New Life, Black Saint* - Octet avec Hugh Ragin à la trompette.

Anthony Braxton, *Composition 98*, hat ART - Suite post-moderne avec Marilyn Crispell, Hugh Ragin et Ray Anderson.

John Carter, *Castles Of Ghana*, Gramavision - Suite de compositions post modernes.

Willem Breuker, *Bob's Gallery, BVHaast* - Big band d'avant-garde.

Don Pullen/George Adams Quartet, *Don't Lose Control*, Soul Note - Jazz post-moderne orienté vers le blues.

Improvised Music New York 1981, MU - 'energy music' [Cf. supra, Ch. III, § I. Le Jazz Post-Moderne] avec Derek Bailey, Sonny Sharrock, Fred Frith, et John Zorn.

Oregon, *45th Parallel, Portrait* - Pionniers du New-Age.

Paul Bley, *Floater, Savoy* - Trio harmoniquement libéré jouant des compositions de Paul et de Carla Bley ainsi que d'Ornette Coleman.

Abdullah Ibrahim, *African Dawn, Enja* - Solo de piano avec des influences sud-africaines.

Keith Jarrett, *Mysteries*, Impulse - Quartet avec Dewey Redman. Pratique un post-bop relativement "free" avec des influences provenant de la "world music".

Wynton Marsalis, *Think Of One*, Columbia - Quintet néoclassique aventureux, avec

Branford Marsalis, Kenny Kirkland et Jeff Watts.

Wynton Marsalis, Marsalis Standard Time, Columbia - Standards joués avec une certaine sophistication rythmique, avec Marcus Roberts.

Branford Marsalis, Crazy People Music, Columbia - Quintet audacieux, avec Kenny Kirkland et Jeff Watts.

Steve Coleman, Motherland Pulse, JMT - M-Base acoustique.

Steve Coleman, Drop Kick, Novus - M-Base électrique.

Gary Thomas, The Kold Kage, JMT - M-Base électrique.

Cassandra Wilson, Jump World, JMT - M-Base vocal et électrique avec Steve Coleman, Gary Thomas et Greg Osby.

Dave Holland, Extensions, ECM - Quartet contemporain, essentiellement acoustique, avec Steve Coleman, Kevin Eubanks et Marvin "Smitty" Smith.

Tim Berne, Pace Yourself, JMT - Jazz post-moderne frénétique.

Michael Brecker, Michael Brecker, Impulse - Post-bop contemporain, acoustique et électrique.

Charlie Haden, Paul Motian, Geri Allen, Etudes, Soul Note - Post-bop contemporain acoustique.

Steve Lacy, Live At Sweet Basil, Novus - Post-bop contemporain acoustique.

Phil Woods, Heaven, Blackhawk - Post-bop avec Tom Harrell.

Gonzalo Rubalcaba, Discovery, Blue Note - Post-bop avec des influences cubaines.

Don Byron, Tuskegee Experiments, Elektra Nonesuch - Post-bop post-moderne.

Don Pullen, Kele Mou Bana, Blue Note - Post-moderne avec des influences issues de la "world music" et du blues.

David Murray, Shakill's Warrior, DIW - Blues post-moderne. Avec Don Pullen à l'orgue.

Annexe III: Standards de jazz

Les thèmes qui figurent dans cette liste font partie de ceux qui sont les plus fréquemment joués par les musiciens de jazz. L'auteur a tenté de les classer en fonction de la manière dont ils sont habituellement interprétés. La plupart de ces compositions ont été écrites par des musiciens de jazz, sauf celles qui sont notées comme "standard".

Il est suggéré au lecteur d'apprendre autant de ces thèmes que possible. La plupart d'entre eux se trouvent dans le Real Book ou dans les recueils de Chuck Sher.

All Blues: blues, modal
All Of Me: standard
All The Things You Are: standard
Anthropology: rhythm changes, swing
Au Privave: blues, swing
Autumn Leaves: standard
Beautiful Love: standard
Beauty And The Beast: rock
Billie's Bounce: blues, swing
Black Orpheus: latin
Blue Bossa: latin
Blue In Green: ballad, modal
Blue Monk: blues, swing
Blue Train: blues, swing
Blues For Alice: blues, swing
Bluesette: 3/4, swing
Body And Soul: ballad, standard
C Jam Blues: blues, swing
Caravan: latin, swing
Ceora: latin
Cherokee: swing
Confirmation: swing
Darn That Dream: ballad, standard
Desafinado latin
Dolphin Dance: modal, non-tonal
Donna Lee: swing
Don't Get Around Much Anymore: swing
E.S.P.: non-tonal
A Foggy Day: standard

Footprints: 3/4, blues, modal
Freddie Freeloader: blues, modal
Freedom Jazz Dance: non-tonal
Four: swing
Giant Steps: swing
The Girl From Ipanema: latin
Goodbye, Pork Pie Hat: ballad, swing
Have You Met Miss Jones: standard
I Mean You: swing
I Remember Clifford: ballad, swing
I Thought About You: standard
If I Were A Bell: standard
Impressions: modal
In A Sentimental Mood: ballad, swing
In Walked Bud: swing
Joy Spring: swing
Just Friends standard
Killer Joe: swing
Lady Bird: swing
Lullaby Of Birdland: swing
Mr. P.C.: blues, swing
Maiden Voyage: modal
Mercy, Mercy, Mercy: rock
Misty: ballad, standard
Moment's Notice: swing
My Favorite Things: 3/4, modal, standard
My Funny Valentine: ballad, standard
My Romance: standard
Naima: ballad, modal
A Night In Tunisia: latin, swing
Nica's Dream: latin, swing
Nostalgia In Times Square: swing
Now's The Time: blues, swing
Oleo: rhythm changes, swing
On Green Dolphin Street: latin, swing, standard
Ornithology: swing
Recorda Me: latin
Red Clay: rock
Round Midnight: ballad, swing
St. Thomas: latin
Satin Doll: swing

Scrapple From The Apple: swing
The Sidewinder: blues, swing
So What: modal Solar swing
Some Day My Prince Will Come: 3/4, standard
Song For My Father: latin
Speak No Evil: modal, non-tonal
Stella By Starlight: standard
Stolen Moments: blues, modal
Straight, No Chaser: blues, swing
Sugar: swing
Summertime: standard
Take Five: 5/4, modal
Take The A Train: swing
There Is No Greater Love: standard
There Will Never be Another You: standard
Up Jumped Spring: 3/4, swing
Waltz For Debby: 3/4, swing
Wave: latin
Well, You Needn't: swing
When I Fall In Love: ballad, standard
Yardbird Suite: swing

Questions/Remarques/Critiques sur la traduction française:
enharmonie@gmail.com