

SOMMAIRE



PRÉAMBULE

page ix

Analyser le jazz : analyse du jazz, analyse de l'œuvre

PREMIÈRE PARTIE

L'œuvre

I

JAZZ

1 QUEL CADRE POUR UNE DÉFINITION ?	page 22
2 HISTORICITÉ DE LA QUESTION	page 24
3 GÉNÉALOGIE DES TENTATIVES DE DÉFINITION	page 28
4 PROPOSITION DE DÉFINITION	page 35
5 RÉGIME DU JAZZ	page 38

II

L'ŒUVRE DE JAZZ

1 QU'EST-CE QU'UNE ŒUVRE MUSICALE ?	page 44
2 PERSPECTIVE HISTORIQUE SUR LES PROCESSUS DE CRÉATION DE L'ŒUVRE MUSICALE	page 49
3 IDENTITÉ DE L'ŒUVRE DE JAZZ	page 52
4 L'ŒUVRE DE JAZZ ENREGISTRÉE	page 55
5 ÉCOUTER, ANALYSER : RÉGIME DE L'ŒUVRE DE JAZZ	page 62
6 ÉLOGE DU DISQUE	page 72
7 LE PROBLÈME DE LA COMPOSITION	page 97

III

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES

1 PARAMÈTRES - FORME - STRUCTURE - CADRAGE	page 91
2 COMPOSITION - ARRANGEMENT	page 95

3 STRUCTURE DE L'ŒUVRE	<i>page</i> 113
4 MODES D'ÉLABORATION	<i>page</i> 119
5 MODES D'ÉCHANGE	<i>page</i> 126
6 ARTICULATIONS ENTRE MODES D'ÉLABORATION, MODES D'ÉCHANGE ET MOMENTS	<i>page</i> 130
7 RETOUR SUR L'IMPROVISATION	<i>page</i> 132

IV

STRUCTURATION DE L'ŒUVRE DE JAZZ

1 PRATIQUE COMMUNE	<i>page</i> 144
2 AUTRES CAS	<i>page</i> 147

DEUXIÈME PARTIE

Les paramètres

V

HARMONIE 1 - GÉNÉRALITÉS

1 CADRE ET MÉTHODE	<i>page</i> 153
2 CONCEPTION DE L'ACCORD	<i>page</i> 157

VI

HARMONIE 2 - SITUATIONS HARMONIQUES : LA TONALITÉ

1 PROPOSITIONS POUR UN SYSTÈME DE CHIFFRAGE HARMONIQUE EN DEGRÉS	<i>page</i> 183
2 PROPOSITIONS POUR UNE GRAMMAIRE DES PROGRESSIONS HARMONIQUES DANS LE JAZZ	<i>page</i> 194
3 AUTRES QUESTIONS	<i>page</i> 223
4 CONCLUSIONS	<i>page</i> 228

VII

HARMONIE 3 - SITUATIONS HARMONIQUES : BLUES, MODALITÉ, NON-FONCTIONNALITÉ

1 LE BLUES	<i>page</i> 236
2 LA MODALITÉ	<i>page</i> 252
3 LA NON-FONCTIONNALITÉ	<i>page</i> 263

VIII

RYTHME

- 1 DIVISION TERNAIRE DU TEMPS** *page* **268**
- 2 LE MÈTRE : LA DÉTERMINATION DE LA PULSATION** *page* **271**
- 3 POLYRYTHMIE** *page* **272**
- 4 AGOGIQUE** *page* **296**

IX

FORME - SON - MÉLODIE

- 1 FORME** *page* **298**
- 2 SON** *page* **304**
- 3 MÉLODIE** *page* **311**

TROISIÈME PARTIE

L'analyse

X

HISTOIRE - THÉORIE

- 1 HISTORIQUE DE L'ANALYSE DE L'ŒUVRE** *page* **325**
- 2 PROLÉGOMÈNES** *page* **339**

XI

LA TRANSCRIPTION

- 1 PROBLÈMES GÉNÉRAUX** *page* **370**
- 2 PROBLÈMES PARTICULIERS** *page* **376**
- 3 L'ERREUR** *page* **391**
- 4 COMPARAISON DE DEUX TRANSCRIPTIONS** *page* **394**
- 5 RETOUR SUR LES ENJEUX : INSUFFISANCES, COGNITION ET SYMBOLE** *page* **397**

XII

PROCÉDURES 1 : L'ANALYSE DU SOLO IMPROVISÉ

- 1 TYPOLOGIE DES SOLOS IMPROVISÉS ET DE LEUR ANALYSE** *page* **401**
- 2 POSITIONS DES AUTEURS** *page* **405**
- 3 PROPOSITION DE SYNTHÈSE** *page* **443**

XIII PROCÉDURES 2 : THÉORIES ET MÉTHODES APPLIQUÉES À L'ANALYSE DE L'ŒUVRE DE JAZZ

- 1 THÉORIES IMPORTÉES** *page 448*
- 2 MÉTHODES NATIVES** *page 482*
- 3 OUTILS** *page 486*
- 4 SYSTÈMES COMPOSITIONNELS** *page 496*

XIV PROLONGEMENTS

- 1 PROLÉGOMÈNES** *page 505*
- 2 HISTOIRES NON MUSICALES** *page 514*
- 3 HISTOIRES MUSICALES** *page 519*
- 4 ÉVALUATION** *page 527*

XV CONCLUSION : POUR UNE HISTOIRE MUSICALE DU JAZZ *page 534*

ANNEXES

1 **AIDE-MÉMOIRE POUR L'ANALYSE DE L'ŒUVRE DE JAZZ** *page 544*

2 **RÈGLES DE TRANSFORMATION DES MODÈLES HARMONIQUES** *page 550*

3 **BIBLIOGRAPHIE** *page 552*

4 **INDEX** *page 559*


5 **TABLES DES MATIÈRES** *page 569*

page ix

Parmi ces cinq éléments, certains sont fixés ou non fixés par définition, mais d'autres peuvent être ou l'un ou l'autre selon la situation. On peut ainsi dresser un tableau reflétant cette façon de les classer :

	Fixé	Non fixé
Thème (exposition-réexposition)	●	
Fragments fixés	●	
Compléments	Introduction	●
	Interlude	●
	Coda	●
Solos		●
Fragments non fixés		●


1 PRATIQUE COMMUNE

On raisonnera tout d'abord sur un exemple de la pratique commune, l'un des enregistrements les plus célèbres du bebop, la version de « A Night in Tunisia » enregistré par Charlie Parker avec Dizzy Gillespie le 28 mars 1946 .

Qu'entend-on dans cette performance ? Elle commence par une introduction avec le célèbre motif de basse exposé deux fois par la contrebasse, le piano et la guitare. Quatre mesures plus tard les rejoignent la batterie, puis, après 4 autres mesures, les saxophones. L'introduction dure ainsi 12 mesures. Dizzy Gillespie commence alors l'exposé du thème de forme AABA d'une structure conventionnelle de 32 mesures en quatre sections de 8 mesures. Sur le pont (la partie B), c'est le saxophone alto de Charlie Parker qui prend le relais avant que la trompette ne reprenne l'exposé du dernier A. Survient ensuite l'interlude en *tutti* pour 12 mesures avant le mémorable break parkérien de 4 mesures. Se succèdent alors trois solos d'un demi-chorus chacun : saxophone alto (sur deux A), trompette (BA), saxophone ténor (AA) et 8 mesures de solo de guitare sur B. La trompette réexpose le thème accompagné du motif de basse, mais sur un A seulement. Le morceau se clôt sur ce motif qui disparaît progressivement par le procédé du *fade out* (pour la simplicité de l'exposé, on considérera que cette coda dure 8 mesures). On peut ainsi produire un premier diagramme que l'on qualifiera « d'événementiel ».

 Version où figure le « fameux break de saxophone alto » de Charlie Parker.

Nb mesures	12	32	12	4	16	16	16	8	8	8
Événements	Introduction	Thème-exposition	Interlude	Br*	Solo as	Solo tp	Solo ts	Solo g	Th.-réex	Coda

 Diagramme 1 : diagramme événementiel

*Br = break

On peut ensuite se demander pour chacun de ces événements s'ils relèvent du fixé ou du non fixé (qu'on appellera des *statuts*). Pour ce qui concerne l'introduction, pas de doute, elle est fixée. Le motif de basse est exposé à l'unisson et les saxophones jouent en homorythmie. Rien de tout cela n'a pu être improvisé. Même la batterie qui ne joue que sur les toms a probablement été l'objet d'une consigne. Le thème est lui aussi fixé, de même que l'interlude. Avec le break (qu'on pourrait considérer comme la fin de l'interlude), il est à classer dans le non fixé, bien qu'on ne puisse pas affirmer qu'il est entièrement spontané et que Charlie Parker ne l'a en rien préparé [4]. Suivent les solos, non fixés, avant la réexposition d'un A du thème et une coda qui reprend le texte de l'introduction. Les deux sont fixés. On peut alors ajouter un niveau, plus « profond », donc placé graphiquement en dessous, à notre premier diagramme.

Nb mesures	12	32	12	4	16	16	16	8	8	8
Événements	Introduction	Thème-exposition	Interlude	Br	Solo as	Solo tp	Solo ts	Solo g	Th.-rées	Coda
Statut	Fixé			Non fixé				Fixé		

Diagramme 2 : ajout d'un niveau « statut » [2] ▲

En réalité, l'appréciation des catégories « fixé » et « non fixé » est plus compliquée qu'il y paraît. En effet, c'est l'état de la ligne mélodique qui constitue le critère de la fixation. Mais on a vu qu'une mélodie fixée pouvait tout à fait être jouée de façon très lâche. Il peut donc y avoir du non fixé dans le fixé. Par ailleurs, un solo improvisé sur une grille apparaîtra dans la catégorie non fixé alors que la grille est un élément de fixation. C'est donc le statut de la ligne mélodique au niveau de l'avant qui sert de critère pour le fixé et celui de la ligne improvisée au niveau de la performance pour le non fixé.

On ajoute ensuite un premier niveau structurel en faisant apparaître la structure de la composition, ici l'AABA. Ce niveau découpant le précédent, on peut y voir une raison de le faire figurer graphiquement au-dessus, vers la surface.

Nb mesures	12	8	8	8	8	12	4	8	8	8	8	8	8	8	8	8
Structure 1	Introduction	A	A	B	A	Interlude	Br	A	A	B	A	A	B	A	Coda	
Événements	Introduction	Thème-exposition			Interlude	Br	Solo as	Solo tp	Solo ts	Solo g	Th.-rées	Coda				
Statut	Fixé					Non fixé						Fixé				

Diagramme 3 : ajout d'un niveau de structure [3] ▲

D'autres niveaux structurels peuvent se superposer au premier en fonction de tel ou tel critère. On ne prendra qu'un exemple, fondé sur l'instrumentation. On voit que l'introduction est découpée en trois parties de 4 mesures, correspondant chacune à l'entrée d'un groupe d'instruments. L'exposition du thème épouse de ce point de vue la structure AABA, le saxophone alto prenant, sur le B, le relais de la trompette qui expose les sections A. Après l'interlude et le break, ce niveau structurel se sépare du précédent, puisque le rythme dans la succession des solos est de 16 mesures et non des 8 de la section ou des 32 du chorus. Dans la mesure où il ne s'agit pas d'un

[4] On rappellera le cas du break de Dizzy Gillespie dans « Koko » (cf. chapitre III, p. 116, note [3]).

The image displays two rows of musical notation, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). Above each staff are six chord symbols: Bø, Em7, Am7, Dm7, G7, and C. The notes are represented by circles on the staff lines. The first row shows the diatonic cycle of fifths, and the second row shows the chromatic cycle of fifths.

▲ 6 Cycles des quintes diatonique et chromatique

À cette occasion revient la discussion sur le caractère structurant ou résultant de l'harmonie par rapport à la conduite des voix. Dans ce dernier cas, on considère plutôt que c'est la possibilité ouverte de rendre chromatique la conduite des voix qui aboutit de façon résultante à la création des accords qu'on nomme « dominantes secondaires ».

La dominante secondaire n'est pas la seule application de la règle de la substitution harmonique : elle peut s'appliquer potentiellement à des accords de n'importe quelle qualité pour les remplacer par d'autres accords de n'importe quelle qualité différente. Et c'est bien ce qui se produit dans la réalité de ce que jouent les musiciens. Chez un pianiste comme Bill Evans par exemple, l'emploi d'accords majeurs septième en lieu et place d'accords mineurs septième ou septième est une pratique courante qui n'est pas sans contribuer à la caractérisation de son style harmonique.

• Substitution tritonique

Cette substitution est – curieusement, serait-on tenté de dire – présentée souvent comme la substitution jazz par excellence, par ailleurs signe de modernité puisqu'elle aurait été introduite par les avancées harmoniques du bebop ■⁴⁶. Outre que cette présentation des choses semble très contestable sur le plan historique, elle a pour autre inconvénient de minimiser l'importance des deux substitutions précédentes qui sont, elles, de mon point de vue, bien plus importantes pour l'édification du système. S'il ne faut pas sous-évaluer l'importance de cette troisième substitution, elle paraît toutefois relativement secondaire par rapport aux deux premières.

Elle résulte des possibilités d'altération de l'accord de dominante et de son renversement. Le raisonnement ■⁴⁷ peut se présenter comme suit.

Considérant un accord de dominante G7 (soit Sol - Si - Ré - Fa) dans la cadence parfaite, on peut :

■⁴⁶ Un livre entièrement consacré aux substitutions la place en premier, arguant qu'elle est « l'une des plus fréquemment convoquées parmi les substitutions du sac à malices des musiciens de jazz. » (LaVerne 1991, p. 6).

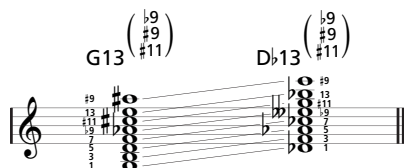
■⁴⁷ Dont je dois la découverte à Alvaro Legido.

1. L'enrichir avec une neuvième, une onzième et une treizième ; il devient alors G13, soit Sol - Si - Ré - Fa - La - Do - Mi.

2. Altérer le La en La \flat et en La \sharp , et le Do en Do \sharp ; l'accord devient ainsi G13 ($\flat 9 \sharp 9 \sharp 11$), soit Sol - Si - Ré - Fa - La \flat - Do \sharp - Mi - La \sharp .

3. si l'on admet les enharmonies Do \sharp = Ré \flat , Si = Do \flat , Ré = Mi \flat et La \sharp = Si \flat , notre accord ainsi altéré peut se renverser en un accord exactement identique morphologiquement, situé à un triton de distance :

Sol - Si - Ré - Fa - La \flat - Do \sharp - Mi - La \sharp = Ré \flat - Fa - La \flat - Do \flat - Mi \flat - Sol - Si \flat - Mi,
soit : G13 ($\flat 9 \sharp 9 \sharp 11$) = D \flat 13 ($\flat 9 \sharp 9 \sharp 11$).



4 Les deux accords de la substitution tritonique

4. On constate que dans et entre ces accords, les degrés fonctionnent deux par deux :

- 1 \leftrightarrow $\sharp 11$;
- 3 \leftrightarrow 7 ;
- 5 \leftrightarrow $\flat 9$;
- $\sharp 9$ \leftrightarrow 13.

Au sein de chacun de ces accords, les degrés de chaque couple sont espacés d'un triton, et ils se répondent en miroir d'un accord à l'autre :

	G13 ($\flat 9 \sharp 9 \sharp 11$)	D \flat 13 ($\flat 9 \sharp 9 \sharp 11$)	
La \sharp	$\sharp 9$	13	Si \flat
Mi	13	$\sharp 9$	Mi
Do \sharp	$\sharp 11$ \longleftrightarrow 1	1	Ré \flat
La \flat	$\flat 9$	5	La \flat
Fa	7	3	Fa
Ré	5	$\flat 9$	Mi \flat
Si	3	7	Do \flat
Sol	1 \longleftrightarrow $\sharp 11$	$\sharp 11$	Sol

Le raisonnement fonctionne également si on limite l'accord à six sons au lieu de huit [G7 ($\flat 9 \sharp 11$) = D \flat 7 ($\flat 9 \sharp 11$)], mais à quatre sons (1 - 3 - 5 - 7) la symétrie est rompue. On verra pourtant que c'est le couple 3 - 7 (déterminant pour la qualité

L'AUTEUR

Parcours

- 1977 :** Maîtrise de Sciences Économiques (Paris-X-Nanterre).
- 1978 :** Film : *Analytique : un meurtre*, court métrage (sélectionné au Festival de Cannes, section Perspectives du cinéma français).
D.E.A. de cinématographie (Paris-I-Panthéon-Sorbonne).
Rédacteur à la revue *Cinématographe*.
- 1979 :** 3e prix, piano solo, Concours national de jazz de La Défense.
- 1980 :** 1er prix, Big band Lumière, 1er prix de composition, Concours national de jazz de La Défense.
- 1981 :** LP : *Lumière*, Big band de Laurent Cugny (Open).
- 1981-91 :** Professeur de piano, Centre d'Information Musicale (Paris).
- 1984 :** LP : *Eaux-fortes*, Big band Lumière (Ecorce).
- 1988 :** CD : *Rhythm-a-Ning*, Gil Evans - Big band Lumière (EmArcy).
- 1989 :** CD : *Golden Hair*, Gil Evans - Big band Lumière (EmArcy).
Livre : *Las Vegas Tango - Une vie de Gil Evans* (P.O.L.), Prix Charles Delaunay de l'Académie du Jazz.
Prix Django Reinhardt de l'Académie du Jazz.
- 1991 :** CD : *Santander*, Big band Lumière (EmArcy), Prix de l'Académie Charles-Cros.
- 1993 :** CD : *Dromesko*, Big band Lumière (EmArcy).
Livre : *Électrique - Miles Davis 1968-1975* (André Dimanche), Prix Charles Delaunay de l'Académie du Jazz, Django d'or.
Arrangements pour Lucky Peterson (*Beyond Cool*, EmArcy).
- 1994 :** Arrangements de cordes pour Abbey Lincoln (*A Turtle's Dream*, EmArcy).
CD : *Yesternow*, O.N.J. (Verve).
- 1994-97 :** Directeur de l'Orchestre National de Jazz.
- 1996 :** CD : *Reminiscing*, O.N.J. (Verve), Prix Boris Vian de l'Académie du jazz.
CD : *In Tempo*, O.N.J. (Verve).
- 1997 :** CD : *Merci, Merci, Merci*, O.N.J. (Verve).
Django d'or du meilleur orchestre français à l'Orchestre National de Jazz.
- 2000 :** Création du site Internet Gil Evans .
Arrangements pour David Linx (*L'Instant d'après*, Polydor).
- 2000-04 :** Directeur de la Maison du jazz.
- 2001 :** CD : *A Personal Landscape*, Big band de Laurent Cugny (Verve).
Django d'or collectif pour la création de la Maison du jazz.
Doctorat de musicologie : *L'Analyse de l'œuvre de jazz, spécificités théoriques et méthodologiques* (Paris-Sorbonne Paris IV).
- 2003 :** Arrangements de cordes pour Abbey Lincoln (*It's Me*, EmArcy).
Arrangements pour Juliette Gréco (*Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez*, Polydor).
- 2004-06 :** Directeur de la publication des *Cahiers du jazz*.
- 2005 :** Arrangements pour Ricardo Teté (Geringonça, Oplus).
- 2006 :** Opéra-jazz : *La Tectonique des nuages*, création en version concert au festival Jazz à Vienne.
Nommé professeur à l'Université Paris-Sorbonne Paris IV.
- 2007 :** Arrangements pour Viktor Lazlo (Begin the Beguine, Polydor).
Arrangement pour David Linx (*Changing Faces*, Oplus).
- 2008 :** Participation au Mannes Institute "Jazz Meets Pop" (Eastman School of Music, Rochester)