

Philippe BAUDOIN

Jazz

mode d'emploi

*Petite encyclopédie
des données techniques
de base*

Volume II

Préface de
Jacques Jef Gilson



Collection Théories

SOMMAIRE

L'auteur • Préface • Avant-propos

Partie I INTRODUCTIONS, INTERLUDES & CODAS

1	Introductions	11
	Généralités	11
	Fonction	11
	Divers types d'introductions	12
	Quelques belles intros jouées par un seul instrument	14
	67 transcriptions d'intros fameuses	15
	Classement par styles	28
2	Interludes	30
	Généralités	30
	Fonction	30
	Divers types d'interludes	31
	Différents exemples	31
	24 transcriptions d'interludes fameux	32
	Classement par styles	38
3	Codas	39
	Généralités et fonction	39
	Divers types de codas	39
	Codas types	42
	Codas-signatures	44
	27 transcriptions de codas fameuses	45
	Classement par styles	51
	D'autres références	51
	Queue ou rallonge intégrée	51

Partie II TEMPS, TEMPOS, RYTHMES & FIGURES RYTHMIQUES

4	Temps, tempos et rythmes de base	55
	<i>Beat</i>	55
	Tempo	55
	Cha-bada	57
	Rythme <i>shuffle</i>	58
5	Les cinq principales figures rythmiques d'accompagnement	59
	Description	59
	Utilisation de ces rythmes	60
	Placement harmonico-rythmique	61
	Dans la pratique	61

Partie III ÉCRITURE DU JAZZ

6	Différentes formes de partitions	65
	Petite formation à jeu collectif improvisé	65
	Arrangements écrits	66
	Transcription et analyse	67
7	Articulations de phrasé	68
	Généralités	68
	Accentuation et durée	68

Articulation rythmique : conventions non écrites	69
Articulation mélodique	71

8 Traitement du son et notations diverses	78
Les sourdines et leurs effets	78
Autres traitements du son et leur notation	80
Notations diverses	83

Partie IV ANALYSE, TRANSCRIPTION, SUPERSTRUCTURES

9 Mémento d'analyse musicale adaptée au jazz	88
Renseignements discographiques	88
Style, époque, sphère géographique	89
Tempo(s)	89
Rythme	90
Type de formation	90
Instrumentation	90
Type d'interprétation	90
Type de morceau	90
Caractéristiques des thèmes	91
Analyse des solos et du style des solistes	92
Analyse de l'accompagnement (section rythmique)	94
Analyse d'un arrangement (sans l'aide du score)	94
Diagramme d'une interprétation	95
Autres formes d'analyses utiles	96

10 Exemple d'analyse : <i>Swinging the Blues</i>	97
Renseignements discographiques	97
Style, époque, sphère géographique	98
Autres caractéristiques	98
Diagramme	99
Déroulement de l'interprétation	99
Synthèse	107
Analyse comparée	108
Conclusion	108

11 Transcription disque / partition	110
Préambule	110
Matériel et opérations préalables	110
Transcription de la ligne mélodique	111
Transcription de la ligne de basses	112
Transcription des accords	113

12 Utilisation méthodique & pratique des superstructures d'accords	117
Les différentes superstructures	117
Principales superstructures sur accords de non dominantes	118
Superstructures sur accords de 7 ^e de dominante	118
Application pratique des colorations sur les accords de dominante	121
Travaux pratiques	122

Partie V ANNEXES

13 Les maîtres du jazz	128
14 Bibliographie sélective commentée	132
15 Conventions, abréviations, traductions	139
16 Index général des deux volumes	142

■ Divers types d'introductions

Les intros les plus fréquentes

• Le vamp

C'est une cellule de 2 mesures (souvent une cellule d'anatole) reproduite plusieurs fois et qui s'utilise fréquemment en guise d'introduction (ou d'interlude). À l'origine *vamp* signifiait un accompagnement improvisé. Ex. de *vamp*: introduction de *Jack Armstrong Blues* (Louis Armstrong, 1947), de *The Clown* (Charles Mingus, 1957).

Le *vamp* peut être répété *ad lib* jusqu'à ce que le chef d'orchestre fasse signe que tout le monde est prêt, c'est alors un *till ready* (littéralement : jusqu'à ce que l'on soit prêt) ou *vamp till ready*. Ce procédé permet de fournir de la musique derrière une présentation parlée d'un morceau et pour un chanteur d'attaquer le thème dans la bonne tonalité et le bon tempo au moment choisi. Le *till ready* est donc souvent utilisé en public : Ella Fitzgerald (*Mack the Knife*, 1960 : anatole).

1.1 Exemple archétype de *vamp till ready* (anatole)...

C⁶ Am⁷ Dm⁷ G⁷

Répéter *ad lib*

... très utilisé par Fats Waller : *Let's Pretend There's a Moon* (1934), *Bye Bye Baby* (1936).

Parfois une introduction proprement dite précède le vamp, souvent dans les enregistrements des chanteuses de blues classique des années 1920. Ex. : partition de *Walkin' the Dog*, ©1916.

• Le montuno

C'est une sorte de *till ready* latin utilisé dans la musique afro-cubaine, salsa, etc. Quelques exemples : *Manteca* (Dizzy Gillespie, 1947), *Night in Tunisia** (Charlie Parker, 1946), *Star Eyes** (Charlie Parker, 1951).

1.2 Exemple type de *montuno*

Gm ——— 7M ——— 7 ——— 6 ——— 7 — 7M

Répéter *ad lib*

• L'introduction-accompagnement

L'accompagnement du thème principal (quand il est sous forme de motif) est souvent emprunté pour fournir l'introduction. C'est ainsi que procède George Gershwin pour introduire *Summertime* (1935)...

1.3

Répéter *ad lib*

On trouve plusieurs longs interludes dans *Clarinet a la King* (Benny Goodman, 1941) et dans *But Not for Me* (MJQ, 1953). Un très long interlude *ad lib* est joué par Ahmad Jamal dans *Autumn Leaves* (1961).

• **Autres interludes orchestraux intéressants**

Dear Heart (Benny Moten, 1927), *Sent for You Yesterday* (Count Basie, 1938), *There's a Boat that's Leaving Soon For New York* (Miles Davis, 1958), *Things Ain't What They Used to Be* (Duke Ellington).

■ **24 transcriptions d'interludes fameux**

Ces 24 transcriptions sont classées

par ordre alphabétique de titre.

Dans les colonnes ci-dessous sont indiqués : • Titre (sous-titre) (compositeur(s) - parolier(s), date de 1^{re} apparition en disque si différente du copyright, © date du copyright).

- | | | |
|--|--|--|
| • <i>American Patrol</i> (Frank W. Meacham, ©1885) | se : <i>Ack, Värmeland</i> , du sköna, adaptée par Stan Getz, ©1951) | • <i>Night in Tunisia</i> (Dizzy Gillespie, Frank Paparelli - Sid Robin ©1944) |
| • <i>Bouncing with Bud</i> (Bud Powell, 1946, ©1955) | • <i>Down Home Rag</i> (Wilbur C. Sweatman - Lew Brown, ©1911) | • <i>Royal Garden Blues</i> (Clarence Williams / Spencer Williams, ©1919) |
| • <i>Celia</i> (Bud Powell, 1949, ©1977) | • <i>Entertainer, The</i> (Scott Joplin, ©1902) | • <i>Salt Peanuts</i> (Dizzy Gillespie, Kenny Clarke, ©1941) |
| • <i>The Champ</i> (Dizzy Gillespie, 1951 ©1953) | • <i>Groovin' High</i> (Dizzy Gillespie - ©1944) | • <i>Shim-Me-Sha-Wabble</i> (Spencer Williams ©1916) |
| • <i>Clarinet Marmalade</i> (Larry Shields, Henry W. Ragas, ©1918) | • <i>High Society</i> (Porter Steele, ©1901) | • <i>That's a-Plenty</i> (Lew Pollack - Ray Gilbert, ©1914) |
| • <i>Con Alma</i> (« Dizzy » Gillespie, 1954, ©1956) | • <i>Jazz Me Blues</i> (Tom Delaney, ©1920) | • <i>Tour de force</i> (Dizzy Gillespie, 1955, ©1957) |
| • <i>Cushion Foot Stomp</i> (Clarence Williams ©1926) | • <i>King Porter Stomp</i> (Jelly Roll Morton, 1923, ©1924) | • <i>When the Saints</i> (spiritual, domaine public) |
| • <i>Dans les rues d'Antibes</i> (Sidney Bechet, 1952 ©1958) | • <i>Mabel's Dream</i> (Ike Smith, ©1923) | |
| • <i>Dear Old Stockholm</i> (vieille mélodie suédoi- | • <i>Nica's Dream</i> (Horace Silver, 1955, ©1956) | |

American Patrol (version Glenn Miller, 1942 - 8 mes.)

Musical notation for the interlude of *American Patrol*. The tempo is marked as quarter note = 184. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation consists of two staves. The first staff contains the main melody with various chords above it: D, Gm, D7, Gm, F, Bb, F7, Bb. The second staff contains a lower line of music with chords: A, Dm, A7, Dm, C, F/C, C7, F.

Bouncing with Bud (version Bud Powell, 1949 - 8 mes.)

Musical notation for the interlude of *Bouncing with Bud*. The tempo is marked as quarter note = 172. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation consists of two staves. The first staff contains a melody with chords: F#, Gm, Gm7, C9, B9, Cm, D, Cm/Eb, Gb13, F13. The second staff contains a lower line of music with chords: F7alt, Bb6, and a section labeled "Drums".

Chapitre 9

Mémento d'analyse musicale adaptée au jazz

Il faut en finir avec cette idée un peu sommaire qu'à trop analyser on gâcherait la perception, le plaisir ou l'émotion brute. On peut disséquer, entrer dans les détails techniques avec rigueur et passion (sans la prétendue froideur rigide de l'analyste) et continuer d'être profondément remué à l'écoute subjective d'une interprétation. Pourquoi un astrophysicien chevronné ne pourrait-il plus s'émerveiller devant un superbe coucher de soleil ? L'analyse ouvre sur la compréhension, elle prolonge les sentiments d'admiration instinctive que l'on avait pour certaines œuvres et permet d'en découvrir d'autres dont la beauté peut se dérober à première écoute. La curiosité dévorante n'est pas toujours un vilain défaut, mais une façon comme une autre de ne pas mourir idiot.

Certains points d'analyse demandent des connaissances musicales, d'autres sont accessibles à toute personne décidée à faire un effort d'écoute approfondie, et le critique de disques, tout comme l'amateur passionné, pourra y trouver un cheminement utile pour que son commentaire de l'œuvre ne soit pas trop succinct ou subjectif. Nous conseillons la lecture d'analystes distingués comme André Hodeir ou Gunther Schuller, sans oublier le premier en date : Winthrop Sargeant (voir références à la fin du chapitre).

Sous forme d'aide-mémoire, nous avons essayé de répertorier le maximum de points d'analyse, mais tous ne seront pas utilisés pour chaque œuvre analysée, bien entendu. Les termes entre crochets sont des synonymes du terme les précédant ¹.

■ Renseignements discographiques ²

Nom d'orchestre ou du leader de la séance et des principaux participants.

Titre du morceau. Éventuellement auteurs (compositeurs, paroliers), arrangeur.

Lieu et date d'enregistrement.

Type d'enregistrement : acoustique, électrique, mono, stéréo, numérique.

Support d'enregistrement : cylindre, 78 t., microsillon, cassette, CD, *piano roll*, acétate, etc.

Conditions d'enregistrement : en studio ; en public [*live*] : concert, club, émission de radio et de télé, film.

¹ Vous trouverez la plupart des définitions des termes de ce chapitre dans *Le Nouveau Dictionnaire du jazz* (Robert Laffont), dans *La Partition intérieure* (Outre Mesure) et bien sûr tout au long des deux volumes de *Jazz mode d'emploi* (en consultant l'index p. 143).

² Voir Chapitre « Conventions, abréviations et traductions », paragraphe Disques, p. 141. Voir aussi « The Storyville glossary of recording and collecting terms » (revue *Storyville*, n° 1, oct. 1965).

Chapitre 10

Exemple d'analyse : *Swinging the Blues*

Les analystes aiment à se nourrir de la complexité et se penchent rarement sur les morceaux trop simples qui ne leur permettent pas de faire le meilleur étalage de leur talent. Est-ce pour cela que cette remarquable et fameuse pièce de Count Basie n'avait pas encore été, à ma connaissance, analysée dans son entier ? Par la modestie des moyens mis en œuvre, *Swinging the Blues* semble n'être rien de plus qu'un simple blues que l'on swingue gentiment, comme le dit laconiquement le titre. Nous essaierons évidemment de montrer que simplicité n'est pas simplisme, que le manque d'apprêt peut cacher subtilité et intelligence musicales et que le propre du jazz est souvent de savoir fabriquer des chefs-d'œuvre avec « trois fois rien ».

Les différents points de l'analyse ci-après suivent en grande partie l'ordre du chapitre précédent, mais les caractéristiques des thèmes, l'analyse des solos, du style des solistes, de l'accompagnement et de l'arrangement seront abordés dans le cadre du déroulement chronologique de l'interprétation, p. 114. Un commentaire esthétique se mêlera à cette analyse musicale afin d'en tempérer le côté scolaire et d'en humaniser l'aspect technique.

■ Renseignements discographiques

Titre *Swinging the Blues*, composé par Count Basie et Eddie Durham (uniquement instrumental).

Interprète COUNT BASIE AND HIS ORCHESTRA.

Personnel Wilbur « Buck » Clayton, Ed Lewis, Harry « Sweets » Edison (tp); Eddie Durham (tb, arr), Henry « Benny » Morton, Dan Minor (tb); Earl Warren (as), Herschel Evans, Lester « Prez » Young (ts), Ronald « Jack » Washington (as, bar), William « Count » Basie (p, dir), Freddie Green (g), Walter Page (b), Jonathan « Jo » Jones (dm).

Enregistrement New York, 16 février 1938, en studio, pour la compagnie Decca. Il s'agit du premier enregistrement de ce morceau.

N° de matrice 63289-A. Une seule prise. Première édition sur disque 78 t. : Decca 1 880. Temps de l'interprétation : 2:42.

Qualité de l'enregistrement Médiocre ; guitare et contrebasse presque inaudibles, manque de détails, de relief.