

OUTILS POUR L'IMPROVISATION 59 par Eduardo Kohan

Invité: Steve Coleman

Considéré comme un des musiciens les plus influents de sa génération, le saxophoniste, improvisateur et compositeur Steve Coleman a, depuis les débuts de sa carrière, suivi sa propre voie, refusant les étiquettes de styles et de genre. Cofondateur au milieu des années 1980 du mouvement M-BASE, sa conception de l'harmonie, son travail sur les métriques impaires et les cycles rythmiques ainsi que son intégration du funk et du hip hop ont influencé un grand nombre de groupes actuels et font de lui un musicien incontournable.

CHARLIE PARKER: KO-KO (1948 live version): critique par Steve Coleman

(Traduction María et Colette Grand)

CD: Complete Royal Roost Live (Savoy) Enregistré le 4 septembre 1949 au Royal Roost, New York. Musiciens : Charlie Parker (saxophone alto), Miles Davis (trompette), Tadd Dameron (piano), Curly Russell (basse), Max Roach (batterie).

Pour écouter : <http://www.youtube.com/watch?v=fW4Bz33vkV8>

C'est une des mélodies les plus brillantes que je n'ai jamais entendues. Et la manière dont elle est jouée n'est rien moins que de l'argot sophistiqué au plus haut niveau. La façon dont la mélodie tisse son va et vient est démente, et Yard et Max conservent ce genre de mouvement dans la partie improvisée du thème.

Je suis un grand fan de boxe, et je vois beaucoup de similitudes entre la boxe et la musique. Pour être plus précis, je devrais dire que je vois des similitudes entre la boxe et la musique qui sont faites d'une certaine manière. Il y a un moment au huitième round du match Floyd Mayweather Jr contre Ricky Hatton, le 8 décembre 2007, qui débute avec un uppercut à la 44^{ème} seconde de cette vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=16EGkaCHmFg>, (à 2 minutes 19 du round) et aussi avec un crochet du gauche à 2 minutes 22 (42^{ème} seconde du round) quand Floyd commence vraiment à se frayer une ouverture en frappant Ricky de coups venant d'angles différents dans un rythme imprévisible. Si vous écoutez ce match avec un casque, vous pouvez presque entendre la musicalité du rythme des coups de poing. Mayweather frappe au corps et à la tête de différents angles : crochets, coups croisés, coups droits, uppercuts, jabs, tout un assortiment de coups lancés à un rythme imprévisible. Mais ce n'est pas seulement le rythme de Mayweather qui est imprévisible, c'est aussi le groove qu'il y insuffle.

A mon avis, le travail de Max Roach dans cette performance de « Ko-Ko » est très similaire au groove fluide, maîtrisé et imprévisible des boxeurs d'élite comme Mayweather Jr. L'interaction de la batterie de Max avec l'improvisation de Bird provoque un sentiment similaire à ce que j'ai perçu dans le rythme de Mayweather. Vers la fin de « Ko-Ko », à 2 minutes 15, Max fait exactement le même genre de mouvement de boxeur, accompagnant la deuxième moitié de l'interlude improvisé de Miles et continuant dans l'improvisation de Bird, mais dans ce cas c'est un contrepoint, une conversation en argot entre Yard et Max. C'est une technique fréquente de la diaspora africaine. Une certaine quantité de ruse est requise, une habileté qui est démontrée, par exemple, par les dribbles en cross-over et autres mouvements des athlètes. Un autre exemple est le mouvement « casse-cheville » du basketteur Allan Iverson. En plus de tout cela, le solo de Max juste avant le thème est absolument magistral. Écoutez-le à la moitié de la vitesse normale si vous le pouvez.

C'était le premier enregistrement de Charlie Parker que j'ai jamais entendu, c'était le premier morceau de la face A d'un album que mon père m'avait offert.

Et je me souviens parfaitement de ma réaction - je n'avais absolument AUCUNE IDÉE de ce qui se passait en termes de structures ou de quoique ce soit d'autre. Tout me paraissait tellement ésotérique et mystérieux, car j'avais précédemment été exposé à des formes plus explicites de ces outils rythmiques présents dans la musique populaire afro-américaine avec laquelle j'ai grandi.

Comparé à la musique que j'avais écouté quand j'étais plus jeune (avant mes 17 ans), les structures détaillées de la musique de Parker et de ses collègues se déplaçaient beaucoup plus rapidement, avec infiniment plus de subtilités et sur un plan beaucoup plus sophistiqué que celui auquel j'étais habitué. Cependant dès le début, en écoutant cette musique, j'ai eu intuitivement l'impression très nette de la communication, que la musique sonnait comme des conversations.

Pour parler de Ko-Ko, tout d'abord le rythme de la mélodie ressemble à quelque chose qui vient du ghetto, mais sur Mars ! Dans la forme et le mouvement il y a tellement d'hésitation, de marche arrière, et de stratification. L'omniprésent phrasé en groupes de trois et la manière dont la mélodie change en groupe impairs, divisant les 32 temps en un pattern imprévisible de 3-3-2-2-3-3-2-2-1-3-4-4. Par marche arrière j'entends la manière dont les patterns rythmiques semblent inverser leur mouvement; par exemple la manière dont les 8 sont décomposés en 3-3-2, ensuite en 2-3-3. Par hésitation je me réfère à la manière dont le prochain 8 est décomposé en 2-2-1-3, une sorte de mouvement de bégaiement.

La mélodie d'ouverture de « Ko-Ko »



La stratification est juste mon terme pour désigner la nature funky de la mélodie et de l'accompagnement de Max. Avec cette musique j'ai toujours accordé plus d'attention à la mélodie, la basse et la batterie; cependant, la forme de ce morceau est composée uniquement de mélodie et de batterie, la partie de Max étant spontanément composée.

La manière dont Max racle rythmiquement les balais sur la caisse claire, en pivotant fréquemment dans des endroits imprévisibles, ajoute au côté élusif et à la sophistication de cette performance. Par exemple, pendant le thème et pendant le premier interlude improvisé de Miles (commençant à la mesure 9), Max fournit un commentaire ésotérique, son « fill » étant un peu plus long à mesure que Parker entre (à la mesure 17).

Cependant, le beat est toujours implicite, jamais directement énoncé. Dans cette interprétation de « Ko-Ko », le sens temporel de Bird est tellement fort que son jeu apporte les indices nécessaires à l'auditeur non initié pour trouver son équilibre.

Mélodie de “Ko-Ko”, trompette, sax, caisse claire et grosse caisse

The image displays a musical score for the piece "Ko-Ko". It is written in 4/4 time and consists of seven systems of music. Each system contains a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (rhythm). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The bass drum part is indicated by 'x' marks on the staff. The melody features several triplet markings and dynamic markings like 'z' (accents).

On entend rarement ce genre de commentaire de la part de batteurs, puisque la musique d'aujourd'hui est presque toujours énoncée de manière explicite.

La manière dont Max choisit d'utiliser uniquement certaines parties spécifiques de la mélodie pour son commentaire est en partie ce qui rend le rythme tellement mystérieux. Beaucoup d'allusions, au lieu d'affirmations. Cela continue dans les sections qui sont composées spontanément, puisque Yard joue d'une manière où des accents très marqués forment une interaction avec les exclamations spacieuses de Max.

Les punchs sont mélangés ici, certains durs, d'autres tendres, en haut et en bas, de façon à former un groove dur mais imprévisible. J'ai toujours senti que la vitesse et la virtuosité évidentes de cette musique opacifiaient ses dimensions plus subtiles pour beaucoup d'auditeurs, presque comme si seulement les initiés d'une sorte d'Ordre secret étaient capables de la comprendre.

Ce genre de brillance et de dialogue se poursuit tout au long de cette performance, se développant en flux et reflux exactement comme dans une conversation. A propos, Miles joue le fa de la mesure 28 trop tôt; si on se réfère à l'enregistrement studio original avec Diz et Bird jouant la mélodie, le fa devrait tomber sur le premier temps de la mesure 29. Toutefois, Yard et Max jouent leur partie correctement, et Miles Davis, qui était encore en devenir, a probablement eu du mal à négocier ce tempo rapide.

La musique composée spontanément peut être analysée de manière similaire au contrepoint, en terme d'interaction des voix. Cependant, c'est un contrepoint qui a ses propres règles basées sur un ordre naturel et intuitif-logique, ce que l'érudit et philosophe ésotérique Schwaller de Lubicz dénomme *Intelligence du Cœur*.

Aussi, à mon avis, l'ADN culturel des créateurs de la musique devrait être pris en compte, comme on devrait prendre en compte l'environnement et la culture quand on étudie n'importe quelle entreprise humaine. Max tend à jouer d'une façon qui place des interjections entre les pauses de Bird et qui ponctue à la fois les phrases de Parker avec des figures de fin de phrases. Pour qu'un/une batteur/batteuse puisse faire ça de manière efficace, il/elle doit être très familier/ère avec la *manière de parler* du soliste pour être capable d'anticiper ses différentes expressions avec succès.

J'ai entendu de nombreux enregistrements live où il est clair que Max anticipe les structures de phrases de Parker et utilise la ponctuation appropriée. Ceci n'est pas inhabituel; les amis proches finissent fréquemment les phrases les uns des autres dans des conversations. Avec des musiciens comme Parker et Roach, tout est intériorisé au niveau du réflexe.

Comme cette musique déplace très rapidement du son créé plus ou moins spontanément, je crois que l'activité mentale principale se passe surtout au niveau sémantique de l'esprit, tandis que la syntaxe musicale dont les conventions sont intériorisées est probablement traitée par un autre processus plus automatisé, comme celui théorisé par le concept du système du neurone miroir.

Ce qui est frappant ici, c'est le niveau où les conversations se déroulent sur ces sujets très profonds ! La plupart du temps, les critiques et les universitaires discutent de cette musique en termes d'accomplissements musicaux individuels, sans prêter assez d'attention à l'interaction.

Je sens que cette musique raconte avant tout une histoire. Il y a certainement une tentative consciente d'exprimer la musique en utilisant une logique de conversation. Je veux dire par là que même si la syntaxe est importante, c'est la sémantique qui prime. Trop souvent, ce dont parle la musique, ou parle possiblement, est ignoré.

La dernière moitié du bridge dans les huit dernières mesures avant le solo de Max Roach (à 1 minute 32) fournit un de ces points de voice-leading rythmique où Max sort sa carte de boxeur, en jouant peut-être les trucs les plus funkys que j'ai entendus.

Les exclamations vocales de certains membres initiés du public, qui forment un commentaire additionnel, sont tout aussi instructives. Il se passe tant de choses dans cette section qu'on pourrait écrire un livre dessus; tout un monde de possibilités est implicite, puisque les relations rythmiques sont beaucoup plus subtiles que ce qui se passent harmoniquement.

2ème moitié du dernier bridge et dernières huit mesures de « Ko-Ko », solo de Bird

The image displays a musical score for a jazz solo in 4/4 time, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains the first four measures, and the second section contains the final four measures. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and syncopation, and dynamic markings such as accents and slurs. The bass line is primarily composed of quarter and eighth notes, often with rests, while the treble line features more complex melodic lines with slurs and accents.

Ceci illustre que dans ces pièces rapides, Yard tend à jouer en éclats ponctués par des groupements internes plus courts utilisant des accents marqués, tandis que Max joue d'une manière que se démarque efficacement des phrases de Parker avec des groupements plus longs installant des patterns *épitriques** changeants. Max définit ces patterns avec des figures répétées conçues pour imprimer une forme rythmique particulière à l'auditeur, pour soudainement déplacer le rythme que l'auditeur était préparé à attendre. Le passage ci-dessus en est un exemple parfait : mise en place d'une danse hypnotique de 2-3-3, pour ensuite déplacer l'équilibre attendu avec la réponse de 2-1-3-1-1, et continuer avec une faible variation de la danse initiale.

Même les exclamations vocales des musiciens et des membres du public participent à ce que je considère comme des performances séculaires ritualisées. Tous ces caractéristiques que je mentionne, je les considère comme étant une sorte d'ADN musical qui a été préservé de l'Afrique. Le niveau de sophistication de cette musique exige une participation intellectuelle et émotionnelle aussi bien des musiciens que des non-musiciens (quand ils peuvent apprécier la musique, ce qui n'est pas donné à tout le monde).

Le taux de variation de chaque instrument est aussi instructif. Évidemment, les solistes sont au premier plan, jouant les instruments qui ont les mouvements les plus prompts. Dans le cas de ce groupe particulier, la basse aurait à peu près la moitié de la vitesse du soliste, avec la batterie occupant une fonction vive et changeante. En termes de commentaire, le batteur serait le plus lent après la basse et le piano, et fournirait le commentaire le plus lent d'un point de vue rythmique. Cependant, certains éléments de la batterie sont plus proches de la vitesse du soliste.

* Le ratio épitrique est un 4 contre 3, c'est-à-dire que Max joue le 4 contre un 3 lent (un pulse lent chaque 3 mesures de 1/1). Ce ratio est beaucoup utilisé sur le continent africain.

Steve Coleman : <http://www.m-base.com>

Version anglaise originale :

<http://www.jazz.com/dozens/the-dozens-steve-coleman-on-charlie-parker>

Suggestions, collaborations : ekohan@yahoo.fr

Lecture inspiratrice : *Le Zéro et l'Infini* d'Arthur Koestler