

## **16.5. Flamenco Sketches (Miles Davis) : analyse interactionnelle**

### **1. Définition de l'objet, de la méthode et des instruments**

#### 1.1. Identification de l'œuvre

- *Titre : Flamenco Sketches<sup>CD</sup>.*
- *Intitulé de la prise : master (prise 2).*
- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié : Miles Davis.*
- *Date, lieu de l'enregistrement : 22 avril 1959, New York .*
- *Label d'origine, producteur : Columbia, Irving Townsend.*
- *Nature de l'enregistrement : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.*
- *Durée : 9'22".*
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois : Kind of Blue, Columbia CL 1355, 1959.*
- *Référence de l'enregistrement utilisé, support : Miles Davis and John Coltrane, The Complete Columbia Recordings 1955-1961, Columbia 65833, CD.*
- *Personnel : Miles Davis (tp) ; Julian "Cannonball" Adderley (as) ; John Coltrane (ts) ; Bill Evans (p) ; Paul Chambers (b) ; Jimmy Cobb (dm).*

#### 1.2. Type d'analyse, objectifs

- *Type d'analyse : analyse interactionnelle.*
- *Objectif : analyser le comportement des musiciens face à un cadrage indéterminé.*

#### 1.3. Transcription

- *Auteur de la transcription : Laurent Cugny.*
- *Type de transcription : réduction, solos *in extenso*.*

##### 1.3.1. Note sur la transcription

On a fait figurer sur chaque page l'instrument soliste et, en plus petit, l'accompagnement avec une portée pour le piano (quand celui-ci n'est pas soliste) et une portée de basse. Pour le piano, on a indiqué en notes seulement le motif de départ sur deux mesures (1 et 2) ainsi que le solo des mesures 86 à 114. Quand le piano accompagne, seule la grille est indiquée. La basse est notée en échantillon, c'est-à-dire que des motifs sont notés de façon schématique sans tenir compte de toutes les variations réellement jouées.

---

<sup>CD</sup> CD 5-5.

## 2. Moment de l'avant

### 2.1. Composition

- Origine :
  - *compositeur* : Miles Davis ;
  - *date de la première version connue* : 22 avril 1959. Deux prises ont été faites de ce morceau durant cette séance. Apparemment, cette composition n'a jamais été réenregistrée, ni par Miles Davis, ni par d'autres musiciens.
- Première destination : jazz.
- Forme :
  - *forme* : ABCDE ;
  - *structure* : Il s'agit d'une structure ABCDE où l'identité de chaque section ne repose que sur une harmonie, car il n'y a pas de mélodie écrite et pas de cadrage déterminé. Après une introduction de quatre mesures identifiable dans les deux prises connues, la structure n'est jamais jouée deux fois identiquement, car le cadrage est laissé ouvert par le compositeur : les musiciens changent de section, donc d'accord et d'harmonie quand ils le décident.
- Harmonie
 

Situation harmonique modale. Le terme est là encore problématique. Cinq harmonies s'enchaînent sur lesquelles les musiciens jouent ce qu'ils veulent :

C	pour la section A
Ab7sus4	pour la section B
Bb	pour la section C
EbΔ(#11)/D	pour la section D
Gm7	pour la section E.

Il n'y a, *de facto*, pas de relation tonale entre ces accords, sauf entre le quatrième et le cinquième. Les improvisateurs ont tendance à jouer, pour un accord donné, un mode unique correspondant. Pourtant sur chacun des deux derniers apparaissent des variantes impliquant plusieurs modes. C'est pourquoi l'unité qui permet le mieux chaque section n'est pas la tonalité ni le mode, mais l'accord.

L'enchaînement du quatrième au cinquième, de EbΔ(#11)/D à Gm7 évoque une relation tonale, en l'occurrence une cadence parfaite en mineur. Cette remarque est importante car elle signifie que *Flamenco Sketches* n'a pas, de ce fait, le caractère circulaire que peut revêtir par exemple *Blue in Green*<sup>1</sup>, ou ailleurs *Giant Steps*<sup>2</sup>. Un sentiment conclusif apparaît dans la dernière section, lié évidemment à l'enchaînement harmonique.
- Rythme
  - *mesure* : 4/4 ;
  - *tempo* : noire = 56 ;
  - *type de rythme* : ballade. Le tempo très lent autorise les musiciens à doubler et même quadrupler, ce qu'ils font par moments. Le phrasé peut être aussi bien flottant que binaire ou ternaire à la noire, à la croche, voire à la double croche.

---

<sup>1</sup> *Blue in Green* (Miles Davis).

<sup>2</sup> *Giant Steps* (John Coltrane).

### 3. Moment de l'après

#### 3.1. Contexte historique et stylistique de l'enregistrement

En 1955, Miles Davis a formé ce qu'on appelle communément dans l'historiographie davisienne le "premier quintette"<sup>3</sup> avec John Coltrane (saxophone ténor), Red Garland (piano), Paul Chambers (basse) et Philly Joe Jones (batterie). En 1956, Miles Davis signe pour une *major company*, Columbia, qui est décidée à lui donner les moyens d'accéder à la notoriété la plus haute. Après avoir rempli ses obligations vis-à-vis de son ancien label *Prestige* en réalisant plusieurs albums en quelques jours avec le quintette, il commence à enregistrer pour Columbia avec le même orchestre. Il fait ensuite alterner les enregistrements en petite formation et ceux avec un grand orchestre arrangé par Gil Evans, avec qui il signera *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1958), *Sketches of Spain* (1959-1960) et *Quiet Nights* (1962). En 1958, il remplace Red Garland par le pianiste blanc Bill Evans et Philly Joe Jones par Jimmy Cobb, puis il adjoint au groupe le saxophoniste alto Julian "Cannonball" Adderley, étoile montante de l'instrument depuis la mort de Charlie Parker. Le sextette est né mais il ne dure pas longtemps : Bill Evans le quitte dès 1959 pour créer son propre trio, et John Coltrane et Cannonball Adderley projettent eux aussi de monter leur propre formation, ce qu'ils feront peu après. Miles Davis remplace le pianiste partant par Wynton Kelly, mais pour l'enregistrement qui se prépare, demande à Bill Evans de revenir pour quatre morceaux sur les cinq qui seront enregistrés en deux séances pour produire l'album mythique par excellence du jazz moderne : *Kind of Blue*<sup>4</sup>.

On ne peut pas ne pas remarquer l'exceptionnelle créativité pour le jazz de cette année 1959 : John Coltrane enregistre *Giant Steps*<sup>5</sup>, Charlie Mingus *Ah Hum*<sup>6</sup>, Duke Ellington *Anatomy of a Murder*<sup>7</sup>, Ornette Coleman *The Shape of Jazz to Come*<sup>8</sup>... Rarement une année aura produit autant d'enregistrements de référence. La période est aux mutations, aux changements, aux révolutions, mais c'est surtout l'intensité, l'incandescence de cette période qui frappe.

On se trouve ici dans une situation très rare, celle où le code est en train de s'inventer. On sait seulement que le matériau compositionnel était réduit à sa plus simple expression, probablement pour *Flamenco Sketches*, un simple morceau de papier avec les cinq harmonies, exprimées apparemment en gammes, comme l'indique Bill Evans :

"*Flamenco Sketches* est une série de cinq gammes, chacune devant être jouée aussi longtemps que le soliste le souhaite jusqu'à ce qu'il ait terminé la série."<sup>9</sup>

Vraisemblablement peu de choses ont été dites avant l'enregistrement. Le code est ainsi celui du savoir commun des musiciens présents, de leur culture et de leurs positions respectives vis-à-vis de cette nouveauté. Il faut tout de même noter que, même si le code modal est nouveau, il est loin d'être en rupture complète avec ceux qui étaient précédemment

<sup>3</sup> Les autres groupes mythiques de Miles Davis seront le sextette des années 1958-1959 et le "second quintette" de 1965-1968.

<sup>4</sup> Qui se trouve être également, sur la durée, une des plus grosses ventes du jazz.

<sup>5</sup> Coltrane, John, "Giant Steps", *Atlantic*, 1959.

<sup>6</sup> Mingus, Charles, "Ah Hum", *Columbia*, 1959.

<sup>7</sup> Ellington, Duke, "Anatomy of a Murder", *Columbia*, 1959.

<sup>8</sup> Coleman, Ornette, "The Shape of Jazz to Come", *Atlantic*, 1959.

<sup>9</sup> Evans, Bill, notes de pochette de l'édition originale de l'album *Kind of Blue* (Columbia).

utilisés. Les musiciens présents, non seulement, pour la plupart, sont impliqués dans le mouvement modal en gestation (surtout Bill Evans et John Coltrane), mais de plus ils peuvent parfaitement faire jouer leurs habitudes de jeu, forgées dans les codes "anciens". On est loin d'une réelle situation de rupture qui pouvait être par exemple celle de Lennie Tristano, proposant de jouer sans harmonie en 1949 (*Intuition*<sup>10</sup>), à des musiciens qui étaient à peine en train d'assimiler les codes du bebop. Tristano anticipait alors d'une bonne dizaine d'années un code à venir, code tellement anticipé et en rupture que les musiciens apparaissent totalement désemparés, ce qui est évidemment tout le contraire dans *Kind of Blue*.

### 3.2. Structure

Le témoignage de Bill Evans prouve que la structure n'est pas fixée. Seul est imposé l'ordre des cinq harmonies, leur durée étant laissée à l'appréciation des musiciens, les changements se faisant théoriquement sous l'impulsion du soliste. Le résultat est le suivant. Les deux prises débutent par une introduction de quatre mesures en C, où Bill Evans joue deux accords dans des positions qu'il a déjà utilisées, dans une improvisation intitulée *Peace Piece*<sup>11</sup> et une version du standard *Some Other Time*<sup>12</sup> enregistrées en solo quelques semaines auparavant. Ensuite les structures se présentent comme suit :

#### Première prise

Davis : 8 (C) – 8 (Ab7sus4) – 6 (Bb) – 8 (EbΔ/D) - 4 (Gm7) = 8-8-6-8-4 = 42  
 Coltrane : 8 (C) – 4 (Ab7sus4) – 4 (Bb) – 8 (EbΔ/D) - 4 (Gm7) = 8-4-4-8-4 = 28  
 Adderley : 8 (C) – 8 (Ab7sus4) – 4 (Bb) – 4 (EbΔ/D) - 4 (Gm7) = 8-8-4-4-4 = 28  
 Evans : 8 (C) – 4 (Ab7sus4) – 4 (Bb) – 4 (EbΔ/D) - 4 (Gm7) = 8-4-4-4-4 = 24  
 Davis : 4 (C) – 4 (Ab7sus4) – 4 (Bb) – 4 (EbΔ/D) - 1 (Gm7) = 4-4-4-4-1 = 21

#### Deuxième prise :

##### Intro 4

Davis : 4 (C) – 4 (Ab7sus4) – 4 (Bb) – 8 (EbΔ/D) - 4 (Gm7) 4-4-4-8-4 24  
 Coltrane : 4 (C) – 4 (Ab7sus4) – 4 (Bb) – 8 (EbΔ/D) - 5 (Gm7) 4-4-4-8-5 25  
 Adderley : 8 (C) – 4 (Ab7sus4) – 8 (Bb) – 8 (EbΔ/D) - 4 (Gm7) 8-4-8-8-4 32  
 Evans : 8 (C) – 4 (Ab7sus4) – 8 (Bb) – 4 (EbΔ/D) - 4 (Gm7) 8-4-8-4-4 28  
 Davis : 4 (C) – 4 (Ab7sus4) – 4 (Bb) – 8 (EbΔ/D) - 3 (Gm7) 4-4-4-8-3 23

On remarque d'emblée que les musiciens, probablement spontanément, ont presque systématiquement recours aux carrures traditionnelles de quatre et huit mesures. Deux exceptions : six mesures d'une harmonie sur le premier solo de Miles Davis dans la première prise, et surtout la seule carrure impaire (si l'on ne retient pas les carrures conclusives de une et trois mesures, évidemment non significatives) les cinq mesures de la fin du solo de John Coltrane sur la deuxième prise. C'est un réflexe légitime : les musiciens confrontés à une pratique nouvelle se raccrochent à des éléments communs de leurs habitudes.

<sup>10</sup> *Intuition* (Lennie Tristano), version Lennie Tristano, *Atlantic*, 16 mai 1949.

<sup>11</sup> *Peace Piece* (Bill Evans), version Bill Evans, *Prestige*, 15 décembre 1958.

<sup>12</sup> *Some Other Time* (Bernstein/Comden/Green), version Bill Evans, *Prestige*, 15 décembre 1958. Dans une autre version du même morceau enregistrée en trio avec Scott LaFaro (b) et Paul Motian (dm) le 25 juin 1961, Bill Evans utilise encore ces deux mêmes accords en ouverture.

### 3.3. Interaction

Comment les musiciens procèdent-ils pour changer d'accord sans le secours d'un cadrage prédéterminé ? On a vu qu'ils s'appuient sur leurs habitudes de carrure paire : ils ont tendance à anticiper des cadrages de huit mesures. Mais ce recours n'est pas suffisant, il leur faut s'écouter attentivement pour comprendre comment doit évoluer la musique et mettre en œuvre les décisions justes.

Quels sont les moyens à leur disposition pour avertir qu'ils veulent changer d'harmonie ?

- Mélodie : les solistes peuvent créer des phrases "de type dominante", c'est-à-dire dont le mouvement et la tournure tend vers une "résolution" représentée par l'accord vers lequel on veut aller.
- Harmonie : deux procédés possibles :
  - le pianiste et aussi les vents peuvent jouer les notes caractéristiques de l'accord suivant, mais ce n'est pas alors une annonce de l'accord à venir, plutôt une sorte de fait accompli ;
  - les mêmes peuvent aussi jouer le V de l'accord à venir. C'est très difficile pour les trois premiers enchaînements car il n'y a pas d'intervalle de quinte descendante entre les accords. Un accord de dominante risque de sonner particulièrement incongru. En revanche dès les deux derniers enchaînements (EbΔ/D -> Gm7 et Gm7 -> C), l'intervalle de quinte est présent, l'opération est beaucoup plus facile.
- Le bassiste qui est tenu de ne jouer que deux notes par mesure voit son champ d'action extrêmement limité. Toutefois, il lui suffit de jouer la levée de l'accord à venir pour impliquer le changement. Ce procédé fonctionne pour tous les enchaînements sauf le quatrième (EbΔ/D -> Gm7). En effet, sur le premier accord, il ne joue que des *ré*, soit la même note que la levée de Gm7.

Aux mesures 23 et 24, on peut légitimement entendre que la phrase jouée par Miles Davis à partir de 23/3<sup>13</sup> appelle le Gm7 qui devrait arriver dès la mesure 24. Et en effet, Bill Evans joue un Gm7 sur le premier temps. Paul Chambers en revanche fait entendre un *ré* : Evans reprend alors immédiatement, dès le deuxième temps, l'accord de EbΔ(#11)/D sur lequel il se trouvait auparavant, puis, sur le quatrième temps, il joue la dominante D7(#9) pour appeler sans ambiguïté le passage à l'harmonie suivante : première utilisation du deuxième procédé harmonique décrit plus haut. On notera que le fait de passer sur Gm7 à 25 et non à 24 préserve la carrure de huit mesures sur le EbΔ(#11)/D : c'est peut-être ce qui a empêché Paul Chambers de réagir comme Bill Evans à la suggestion de Miles Davis.

Pourtant, quatre mesures plus loin, ce même Paul Chambers est prêt à tronquer la carrure de quatre mesures pour la ramener à trois en passant sur C à 28 et non à 29 puisque Miles Davis semble avoir terminé son solo depuis une mesure déjà. Cette fois c'est Bill Evans qui fait le choix de la carrure en persistant à 28 sur Gm7 et préparant l'arrivée du C à 29.

À 33, c'est John Coltrane qui passe sans l'annoncer à Ab7sus4 (premier procédé harmonique). Bill Evans et Paul Chambers sont tous deux surpris. Evans joue sur le premier temps un CΔ, mais l'écourte immédiatement et joue Ab7sus4 dès le deuxième temps. Paul Chambers écourte alors à son tour le *do* qu'il avait joué sur le premier temps, puis passe aussi à partir du quatrième temps à Ab7sus4.

À la mesure 40, Paul Chambers croit entendre que John Coltrane veut changer d'harmonie ; il joue le *ré*, fondamentale de l'harmonie suivante, mais Bill Evans reste sur Bb :

---

<sup>13</sup> On utilisera dans cette étude ce procédé pour repérer les temps d'une mesure. 23/3 signifie ici le troisième temps de la mesure 23.

le changement se fera donc sur la mesure suivante, une carrure de quatre mesures est à nouveau préservée.

À partir de 41, Bill Evans joue nettement le mode phrygien espagnol avec un *fa* dièse. Sur 44, Coltrane joue une phrase qui peut être entendue comme un appel à passer à l'harmonie suivante. Après le quatrième temps, Bill Evans joue un D7(#9) qui peut être entendu toujours dans l'harmonie en cours, mais aussi comme une dominante de l'accord suivant Gm7. Ces deux éléments ont sans doute été pris en compte par Paul Chambers pour passer comme il le fait à la mesure 45 à cette harmonie de Gm7. Sur le deuxième temps de 45, Evans joue un accord *la – si* bémol – *ré* qui peut s'entendre dans les deux harmonies, mais évoque plutôt Gm7. Pourtant conjointement sur le quatrième temps, Chambers et Evans repartent sur l'harmonie précédente (EbΔ(#11)/D). Le changement n'interviendra qu'à la mesure 49, après huit mesures et non quatre.

Enfin, à la mesure 53, les trois musiciens, semble-t-il d'un commun accord, ajoutent une mesure à la carrure de quatre pour ne passer à l'harmonie suivante qu'à la mesure 54.

À cinq reprises donc, des mésententes se sont produites. Les musiciens ont-ils ensuite trouvé leurs marques ? Il n'y aura plus de ces dysfonctionnements jusqu'à la fin de la prise.

#### 4. Conclusion

*Flamenco Sketches* ne sera jamais rejoué par Miles Davis. Faut-il en conclure qu'il considère que l'expérience du cadrage ouvert n'est pas concluante ? Probablement oui. En tout cas il ne retentera pas l'expérience avant longtemps. La question de la liberté et de son prix est ainsi posée. Cette convention ouvre un espace de liberté, mais en définitive, on s'aperçoit qu'elle a plutôt tendance à brider les musiciens sans apporter de potentialités de jeu nouvelles. L'énergie consacrée par les musiciens à interpréter leur volonté commune n'est pas utilisée à des fins plus utiles.

On peut penser que cette convention a été introduite trop tôt. On a beaucoup dit que l'album *Kind of Blue* représentait une évolution majeure, voire une rupture, et cela est sans doute vrai. Mais il n'en reste pas moins que nombreux codes de jeu sont toujours en vigueur et se trouvaient en incompatibilité avec le nouveau code introduit. Cette liberté structurelle, à cette époque ou juste un peu plus tard, pouvait se concevoir dans la musique d'un musicien comme Ornette Coleman qui, à partir de *Free Jazz* a abandonné de nombreux codes que Miles Davis, lui, utilisait toujours.

*Flamenco Sketches* n'en demeure pas moins l'un des chefs-d'œuvre du jazz modal, au côté des quatre autres morceaux de l'album *Kind of Blue*. On a vu pourtant qu'il est le résultat de multiples tâtonnements dont certains sont nettement audibles. Toutefois, cette fragilité, non seulement ne nuit pas à l'expressivité, mais on peut même penser qu'elle concourt à l'état de grâce musical qui touche toutes les faces de cet album. C'est que la puissance expressive et poétique transcende toutes les données techniques. Ceci relativise d'autant les descriptions musicologiques auxquelles on peut tenter de se livrer. Elles éclairent sans doute notre perception, mais laissent intact un mystère de l'expression.