

16.3. Stella by Starlight (introduction par Keith Jarrett) :

analyse descriptive partielle

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

1.1. Identification de l'œuvre

- *Titre : Stella by Starlight*^{CD}
- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié : Keith Jarrett.*
- *Date, lieu de l'enregistrement : 2 juillet 1985, Palais des Congrès, Paris.*
- *Nature de l'enregistrement : public ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.*
- *Durée : 3'19". Durée totale de la pièce en trio : 11'14".*
- *Label d'origine, producteur : ECM, Manfred Eicher.*
- *Titre de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois : Standards Live, 1986.*
- *Référence de l'enregistrement utilisé : ECM 1317 827 827 2, CD.*
Personnel : Keith Jarrett (p) ; Gary Peacock (b) □ Jack DeJohnette (dm).

1.2. Type d'analyse, objectifs

- *Type d'analyse : analyse descriptive partielle.*
Objectif : analyse structurelle ; comment Keith Jarrett seul, c'est-à-dire sans contrainte collective, se comporte-t-il vis-à-vis de la grille de Stella by Starlight ?

1.3. Transcription

- *Auteur de la transcription : Laurent Cugny.*

Type de transcription : transcription complète. Des incertitudes subsistent sur quelques passages. Certaines notes ont pu être omises, d'autres ont pu faire l'objet d'erreur d'octave. Quand un doute apparaissait sur la présence d'une note, nous avons choisi de ne pas la faire figurer dans la transcription. D'autre part la répartition entre les deux portées ne correspond pas forcément à ce que jouent les deux mains.

La mise en place rythmique est très arbitraire, que ce soit dans les passages sans ou avec tempo. Des choix sont inévitables à de nombreux moments. Les changements de mètre des mesures 27 à 29 ne doivent pas être considérés comme signifiants. Nous avons simplement opté pour une notation rythmique conforme à une sensation personnelle de l'emplacement du premier temps.

Nous avons enfin opté pour un chiffrage descriptif des accords. Cette solution permet en effet, non seulement de retrouver la structure de la grille d'origine, mais aussi éventuellement de décrire certaines réalisations harmoniques.

^{CD} CD 5-3.

2. Moment de l'avant

2.1. Composition

- Origine :
 - *compositeur* : Victor Young ;
 - *auteur* : Ned Washington ;
 - *date de la première version connue* : 1946 ;
 - *première destination* : non jazz (*The Uninvited*, film).
- Forme :
 - *forme* : chanson ABCD ;
 - *structure* : ABCD (8-8-8-8) ;
 - *phrases* : A (8) = a1 (4) - a2 (4)
 B (8) = b1 (4) – b2 (4)
 C (8) = c1 (4) – c2 (4)
 D(8) = d1 (4) – d2 (4).

3. Moment de l'après

3.1. Mise en perspective historique de l'enregistrement

Keith Jarrett a commencé sa carrière au milieu des années 1960 et a enregistré sous son nom à partir du début de la décennie suivante. Pendant toute cette première partie de carrière, il privilégie les compositions originales dans la production dont il est responsable. Il s'emploie alors dans de nombreux formats orchestraux, mais le quartette semble avoir sa préférence. En 1983, un tournant se produit. Il crée un trio dans lequel il travaille presque exclusivement sur des standards. Il limite son activité dans le jazz à cet orchestre et des prestations en solo. En dehors de la sphère du jazz, il poursuit des activités de soliste classique et de compositeur. Le trio dit "Standards" - toujours en activité en 2001 - a enregistré deux albums en studio en 1983¹, puis a commencé à se produire sur scène. Le concert du 2 juillet 1985, enregistré au Palais des Congrès à Paris, est le premier témoignage publié de cet orchestre en public.

Dans la grande tradition du trio jazz piano-contrebasse-batterie, celui-ci a pris sa place – une des premières pour la fin du XX^e siècle – dans la lignée où l'on trouve les trios de Bill Evans. La conception est proche, mais le vocabulaire est différent parce que l'époque n'est pas la même. La fonction de la batterie, en particulier, est tout autre. Enfin, bien sûr, la personnalité pianistique de Keith Jarrett est très singulière. Quoiqu'enregistré dans sa première période, l'orchestre est entendu ici à son meilleur niveau.

Le pianiste fait couramment de longues introductions à certaines pièces. Celle de *Stella by Starlight* est devenue un classique du piano moderne. Keith Jarrett y évolue très différemment de ce qu'il peut faire dans ses prestations en solo, où il s'autorise toutes les libertés structurelles pour privilégier une improvisation presque totale. En trio au contraire, son invention est bornée par plusieurs contraintes liées aux codes de jeu attachés à la tradition de ce format. En l'occurrence, une introduction – comme son nom l'indique – doit se placer

¹ "Standards, vol. I", *ECM*, 1983 ; "Standards, vol. II", *ECM*, 1983.

dans une relation de continuité et de cohérence avec la partie de la pièce jouée avec l'orchestre entier. Jarrett respecte ces codes, tout en les interprétant de façon moderne (notamment en ce qui concerne la durée, parfois hors normes, de ces introductions). La conséquence est un jeu de piano solo très différent de celui des prestations en solo. C'est l'influence de ces codes de jeu que nous cherchons *in fine* à déterminer dans l'étude qui suit.

3.2. Comportement vis-à-vis de la grille

Il est assez vraisemblable que Keith Jarrett commence "la tête vide". Il est impossible de lire un quelconque fragment de la grille de référence² dans les deux premières mesures. Le pianiste improvise, peut-être ne sait-il même pas encore quel standard il va proposer de jouer à ses partenaires. Cette situation se prolonge jusqu'au point d'orgue du milieu de la mesure 3. Mesure 4, il entame sans ambiguïté la grille de *Stella by Starlight*, en brochant d'assez loin autour de la mélodie. Cette exposition est faite sans tempo défini. Les sections B, C et D commencent respectivement aux mesures 7, 11 et 14. Mesure 17, Keith Jarrett se trouve à deux mesures de la fin de cette exposition et il installe un tempo de 68 à la noire. Une articulation de la structure d'ensemble prend place ici, qui ne correspond pas à celle de la composition. À partir de 17 donc, il développe une idée, dont le moteur semble être mélodique. Harmoniquement, il entonne bien les deux premiers accords Eø et A7(b9) à la mesure 19, mais au lieu de Cm7 - F7 pour suivre, il joue Dø - G7 comme s'il rejouait une section D. Il suit en effet le même cheminement harmonique jusqu'au Bb de la mesure 22, joue quelques accords ambigus aux mesures 23 et 24 avant de sortir nettement et délibérément de la grille à la mesure 24. Il est tout à fait clair alors qu'il a choisi de développer l'idée mélodique, et de le faire en dehors de la structure harmonique de la grille originelle. On peut estimer qu'il revient aux enchaînements de la section D à partir de la mesure 27. Puis il se bloque sur une figure bVIm - V - I en *ré* mineur des mesures 31 à 35, avant d'amorcer une longue descente chromatique.

Il se produit alors un phénomène étrange. Keith Jarrett décide manifestement de clore son introduction et - dans la continuité de cette grande idée développée depuis la mesure 17 - enchaîne à partir de 41 le thème de *Stella by Starlight* et son harmonisation régulière. Il pense très certainement que ses partenaires vont l'entendre et le rejoindre, mais il n'en est rien. La contrebasse et la batterie restent silencieuses. Il semble que le pianiste le comprenne dès la mesure 43 et que cela le désarçonne quelque peu. On peut penser qu'après un moment de trouble (mes. 43-45), il réfléchit à partir de la mesure 47 à la façon de rappeler ses partenaires, cette fois de manière claire. Il choisit finalement la sécurité en observant un point d'orgue à la fin de la mesure 48. Puis il égrène une à une les notes de la première phrase du thème. Cette fois, ses deux confrères ne peuvent se méprendre sur le signal. Ils entrent effectivement en scène et la pièce en trio peut débiter. On peut bien sûr regretter que le premier appel n'ait pas été entendu, car bien sûr, le second est plus prévisible, moins spontané.

4. Conclusion

Il n'en reste pas moins que cette introduction possède une grande force. Il est très intéressant de voir comment l'improvisateur compose avec une structure préexistante. Le débat, intérieur, se situe entre un respect du code et une liberté revendiquée. Il suffit d'entendre n'importe quelle prestation en solo de la même période³ pour comprendre à quel point le fonctionnement improvisationnel est différent. Celui de l'analyse l'est aussi. En effet,

² On considérera comme telle celle que joue Miles Davis en 1958, figurant dans le volume II.

³ Par exemple "Dark Intervalls", *ECM*, 1988.

il est beaucoup plus difficile de déchiffrer le cheminement du solo absolu, parce qu'on ne sait rien de ce que l'artiste a prémédité. Les conjectures sont de ce fait très ouvertes. Quand les standards sont joués en trio, un certain nombre de codes existent, l'analyse a en charge d'examiner s'ils sont observés ou non, ce qui lui donne des pistes évidentes.