

## **16.7. Trois versions de *Stella by Starlight* par Miles Davis :**

### **analyse des codes de jeu**

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

##### **1.1. Identification des œuvres**

- Titre : *Stella by Starlight*

##### **Version 1 (V1)<sup>CD</sup>**

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Miles Davis.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 26 mai 1958, New York.
- *Label d'origine, producteur* : Columbia, Cal Lampley.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 4'41".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *Jazztrack*, Columbia CL 1268, 1958 ou 1959.
- *Référence, date de publication de l'enregistrement utilisé, support* : *Miles Davis and John Coltrane, The Complete Columbia Recordings 1955-1961*, Columbia 65833, CD.
- *Personnel* : Miles Davis (tp) ; John Coltrane (ts) ; Bill Evans (p) ; Paul Chambers (b) ; Jimmy Cobb (dm).

##### **Version 2 (V2)<sup>CD</sup>**

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Miles Davis.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 2 février 1964, Philarmonic Hall, New York.
- *Label d'origine, producteur* : Columbia, Teo Macero.
- *Nature de l'enregistrement* : public ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 13'03".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *My Funny Valentine*, Columbia CL 2306.
- *Référence, date de publication de l'enregistrement utilisé, support* : *My Funny Valentine*, Columbia 85558, CD.
- *Personnel* : Miles Davis (tp) ; George Coleman (ts) ; Herbie Hancock (p) ; Ron Carter (b) ; Tony Williams (dm).

---

<sup>CD</sup> CD 5-6.

<sup>CD</sup> CD 5-7.

### Version 3 (V3)<sup>CD</sup>

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Miles Davis.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 22 décembre 1965, *Plugged Nickel*, Chicago.
- *Label d'origine, producteur* : Columbia, Teo Macero.
- *Nature de l'enregistrement* : public ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 12'48".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : Miles Davis *Quintet at the Plugged Nickel*, CBS-Sony 25 AP1, 1976.
- *Référence, date de publication de l'enregistrement utilisé, support* : *Cookin' at the Plugged Nickel*, Columbia 460607 2, CD.
- *Personnel* : Miles Davis (tp) ; Wayne Shorter (ts) ; Herbie Hancock (p) ; Ron Carter (b) ; Tony Williams (dm).

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

- *Type d'analyse*: analyse des codes de jeu, analyse comparative de versions.
- *Objectif* : observer l'évolution de certains codes de jeu à travers trois versions du même standard par Miles Davis, enregistrées entre 1958 et 1965. Trois des codes de jeu principalement examinés concernent la grille :
  1. la grille comme référence harmonique ;
  2. la grille comme référence structurelle ;
  3. la grille comme élément structurant de la structure d'ensemble.
 Le quatrième code est rythmique : il s'agit du code de doublement - dédoublement. L'évolution simultanée de ces quatre codes au fil des trois performances permet de décrire une évolution majeure du jeu d'ensemble, pour Miles Davis et pour le jazz dans son ensemble.

#### 1.3. Transcription

- *Auteur des transcriptions* : Laurent Cugny.
- *Type des transcriptions* : grilles.

##### 1.3.1. Note sur les transcriptions

Les transcriptions se résument ici à des grilles, qui sont suffisantes compte tenu de l'objectif fixé.

Pour la version 1 il s'agit d'une grille simple. Tous les musiciens jouent la même, elle n'est pas modifiée d'une occurrence à l'autre.

Dans la version 2 plusieurs harmonisations peuvent être entendues à certains passages. On a choisi une grille à deux portées. Celle du haut indique l'harmonie principale (jouée derrière le thème et le solo de Miles Davis). La portée du bas indique les alternatives telles qu'elles se présentent à certains moments.

La version 3 présente l'harmonie du morceau entier, augmentée de nombreuses indications sur structure et le jeu de l'orchestre. Il est impossible de noter toutes les altérations

---

<sup>CD</sup> CD 5-8.

des harmonies. On a choisi de prendre pour base la version 2 et de noter une harmonie différente quand l'accord est, de façon évidente et audible, différent. Le traitement de l'harmonie est tellement ouvert qu'il est difficile de savoir si ses membres avaient en tête la même grille. On a indiqué les notes jouées par la basse quand elles sont en contradiction avec la grille de référence.

En présence d'une contradiction entre la structure de la grille est celle du traitement de l'unité de temps par l'ensemble basse - batterie, un choix de transcription est inévitable. Nous avons choisi de garder la structure de la grille apparente, et de la carrure de trente-deux mesures (sauf bien sûr quand la grille est abandonnée au début du solo de piano). Cela suppose, après l'introduction *rubato*, d'opter tout d'abord pour un tempo de 60 à la noire, puis, au début du deuxième chorus, de passer à un tempo doublé de 120 à la noire, conservé jusqu'au huitième chorus, où le reprend le tempo initial de 60 pour un court moment avant le grand passage hors tempo du piano. La reprise de la pulsation se fait ensuite sur ce même tempo de 60, jusqu'à la fin. Sur ce cadrage systématique de trente-deux mesures, on indique chaque changement d'unité de temps par la basse ou la batterie, ainsi que les débuts et fin de solo. Ce parti pris est déduit de la structure telle qu'elle est présentée dans le diagramme rythmique figurant dans le volume II

Todd Coolman choisit au contraire de privilégier comme éléments structurants les événements au détriment de la grille. Pour lui, les changements d'unité de temps et les débuts et fin de solo constituent les articulations d'après lesquelles la structure du morceau doit se lire, ce qui ne l'empêche pas de marquer par une double barre de mesure les articulations structurelles de la grille. Cette structuration distingue ainsi cinq parties et vingt et une sections qui se présentent comme indiqué dans le second diagramme structurel du volume II, tel que nous l'avons recopié. Les numéros de mesures indiqués ne correspondent évidemment pas à ceux de notre transcription, ce pourquoi on désignera toujours un moment précis par l'affichage de son temps, commun à tout le monde.

## **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. Version 1

La version 1 représente l'aboutissement d'un certain classicisme post-bebop. C'est l'apogée d'un style dont tous les paramètres vont être progressivement ou brutalement mis en cause à partir de 1959. La radicalité sera représentée par les tenants du free jazz - notamment son initiateur, Ornette Coleman - qui vont mettre en pièce presque tous les codes de jeu en vigueur jusqu'alors. Miles Davis - avec John Coltrane pour un temps - empruntera une voie plus progressive où seront transformés certains seulement des codes de jeu pour une évolution plus graduelle mais aussi importante historiquement. La différence principale entre les deux approches marquantes des années 1960 est que, contrairement au free jazz, Miles Davis ne remet jamais en cause un code de jeu fondamental, celui de la pulsation régulière.

Cette version 1 représente donc une forme de perfection dans une façon de jouer le jazz élaborée vers le début des années 1930 et perfectionnée au fil des décennies. Le dispositif de la section rythmique est tout à fait caractéristique. Sur une mesure à 4/4 presque incontournable à cette époque, la batterie joue le *chabada*, c'est-à-dire des variations sur une figure de base où la cymbale fait entendre une alternance de noires sur les temps forts et de deux croches jouées ternaires sur les temps faibles, la pédale *charleston* les temps faibles, la caisse claire et la grosse caisse ponctuant l'ensemble de façon variée. La contrebasse joue des lignes mélodiques fondées sur des valeurs de noire, chargées de faire entendre le plus clairement les accords et l'harmonie. Le piano enfin joue des accords explicitant eux aussi l'harmonie de la façon la plus limpide possible, dans diverses figures rythmiques fondées sur la division ternaire du temps.

La grille constitue la fondation de l'édifice harmonique et structurel. Harmoniquement, elle est identique à chacune de ses répétitions. Son intégrité ne peut être touchée<sup>1</sup> : le nombre de mesures (ici trente-deux) ne varie pas d'une occurrence à l'autre. Enfin, elle fournit le cadre sur lequel la structure d'ensemble va se fonder : les articulations de l'une et de l'autre coïncident. On ajoutera pour compléter la description que la convention harmonique est de jouer *in* (pour employer un terme du jargon des musiciens) : chacun joue les harmonies de la grille sans beaucoup les altérer avec pour résultat une très grande lisibilité de la composante harmonique.

Le développement est très simple. Après une courte introduction *rubato*, le thème est exposé une fois par la trompette. Le saxophone improvise ensuite un chorus unique. Puis le piano en fait autant sur un demi-chorus avant réexposition de la deuxième moitié du thème par la trompette et une coda reproduisant l'introduction. La structure est donc simple elle aussi, extension arithmétique élémentaire de la forme. La rythmique, sur un tempo médium lent de 86 à la noire (le plus difficile à jouer dit-on) est un modèle de souplesse et d'élégance. Le résultat est une sorte de miniature, (4'41), merveille d'équilibre, de fluidité, de simplicité et de lisibilité.

---

<sup>1</sup> Tout au plus peut-elle être scindée en deux en son milieu. C'est le cas ici dans la troisième occurrence partagée entre solo de piano et réexposition du thème.

### 3.2. Version 2

Les choses se transforment avec la version 2 enregistrée six années plus tard<sup>2</sup>. La modification fondamentale est rythmique et se manifeste d'abord par un tempo singulièrement ralenti, ramené à 60 à la noire. Le code du doublement<sup>3</sup> est utilisé dans de grandes parties de la structure, ce qui permet de jouer en réalité alternativement sur deux tempos, 60 et 120. Le caractère de cette version s'en trouve transformé. Ce n'est plus une pièce d'un seul tenant au tempo serein de 86, mais tour à tour une ballade et une pièce nerveuse, enlevée.

Plusieurs conséquences vont en découler sur le plan structurel. Les passages entre le tempo d'origine et le tempo doublé ne sont pas programmés (ou en tout cas pas tous) : le code de jeu relève du moment de l'après, il est mis en œuvre par l'interaction. Le code de la grille comme marqueur structurel se trouve ainsi remis en cause de deux façons.

La première est timide, et on verra qu'elle s'amplifiera dans la version 3. L'usage veut parfois qu'un soliste déborde quelque peu sur la fin de son solo et empiète ainsi sur le début de la grille suivante. Le soliste suivant attend que son prédécesseur ait terminé pour démarrer son solo, éventuellement donc quelque temps après le début du cycle. C'est le cas à la fin du solo de trompette : Miles Davis joue sa dernière note sur le premier temps de la grille suivante (4'30) et la tient deux mesures. Le saxophone commence alors son solo sur la troisième mesure seulement. Il n'y a pas là de remise en cause de la concomitance de l'articulation de la structure avec celle de la grille. Les choses changent en revanche si le débordement va plus loin. C'est ce qui se produit à la fin du solo de saxophone qui empiète de huit mesures entières. Herbie Hancock débute donc son solo sur le début de la section B (9'00). Cette fois, il s'agit réellement d'une modification structurelle à l'encontre de l'usage et d'un code de jeu fondamental.

Mais celui-ci est aussi attaqué en quelque sorte de l'intérieur par les allers et retours constant entre les tempos originel et doublé. La perception globale de la structure de la grille et de celle d'ensemble se trouve significativement brouillée par ces changements réguliers de traitement de la pulsation.

Ce brouillage est renforcé par le traitement harmonique beaucoup plus complexe que dans la version 1. Cette complexité se manifeste de deux façons. La première est l'attitude générale vis-à-vis de la convention harmonique. Le jeu *out*, consistant à transformer les accords de la grille, à les modifier, à jouer des lignes en conflit avec les accords originels commence à se généraliser. C'est le pianiste Herbie Hancock qui fait entendre ici les manifestations les plus caractéristiques de cette nouvelle manière de jouer<sup>4CD</sup>.

Le deuxième élément concerne la convention même. Le code usuel veut que les accords de la grille soient fixés identiquement pour tous les musiciens et pour chaque occurrence. Le traitement *out* représente un premier éloignement de cette uniformité. Les accords mineurs par exemple sont souvent traités en dominante et éventuellement préparés (accords sus4) ou altérés. Mais ce sont encore les mêmes accords auxquels on applique des substitutions harmoniques<sup>5</sup>. Il s'agit de tout autre chose quand les accords sont fondamentalement différents. La réaction interactionnelle s'en trouve bien sûr entièrement transformée. Dans cette version, plusieurs harmonisations différentes sont utilisées sur les mêmes passages. C'est pourquoi on a, dans la transcription, fait figurer deux portées. Celle du

---

<sup>2</sup> Le seul enregistrement disponible entre les deux dates est celle de la version donnée en public au festival d'Antibes le 26 juillet 1963 par la même orchestre que celui de la version 2. Il est probable que Miles Davis ait joué ce morceau en public à d'autres occasions, mais il ne l'a jamais réenregistré en studio.

<sup>3</sup> Cf. *infra* paragraphe suivant, l'explication technique de ce code.

<sup>4</sup> L'exemple le plus édifiant se trouve dans l'accompagnement de piano du solo de saxophone dans la version 3.

<sup>CD</sup> CD 4-22.

<sup>5</sup> Cf. *supra* chapitre 8.

haut indique l'harmonisation principale et la seconde des alternatives jouées de temps à autre. On voit tout de suite que les enchaînements de remplacement sont suffisamment éloignés pour qu'on ne puisse les considérer comme des variantes. Ce sont de véritables réharmonisations qui ne peuvent être saisies au vol par l'oreille des performeurs s'ils ne les connaissent pas. On joue des standards pour de nombreuses raisons, mais l'une d'elles est que les grilles des plus connus d'entre eux sont simples et supposées connues par tous. Certains connaissent pourtant des variantes, généralement issues d'une version particulière que tout le monde a fini par apprendre. C'est le cas par exemple de *Body and Soul*<sup>6</sup> pour lequel John Coltrane a écrit un pont différent. De nombreux musiciens connaissent cette réharmonisation et il arrive qu'on précise *Body and Soul* "avec le pont de Coltrane".

Ce n'est pas en principe le cas pour *Stella by Starlight*. Un travail harmonique a donc ici été accompli en amont. La grille a été réharmonisée partiellement mais de façon pourtant significative. On peut le constater notamment avec l'accord inusuel de E° de la mesure 23 qui se trouve répété à chaque occurrence. Cette réharmonisation est jouée pour toute l'exposition du thème et le solo de trompette. Mais les choses changent avec le solo de saxophone. Les mesures 3-4, 19-20 et 29-30 sont différentes et l'on entend dès le premier chorus que personne n'en est surpris. C'est donc la preuve que ce changement harmonique a été préparé au niveau de l'avant. Même chose au début du solo de piano. Aux mesures 13 à 17 (9'15 -> 9'31), le piano et la contrebasse entonnent une montée chromatique qui peut difficilement avoir été trouvée sur le moment.

Le cumul de ces transformations ponctuelles concernant certains codes de jeu structurels et harmoniques, a abouti à une modification en profondeur du caractère des deux versions. Une autre différence de taille, qui tient à la fois de la cause et de l'effet, tient à la durée, passée de 4'41" à 12'53". On passe ainsi de l'idée de la miniature compacte, cohérente, à une conception plus dramatique, narrative, ponctuée de nombreux événements. Mais les choses ne vont pas en rester là.

### 3.3. Version 3

Les tendances amorcées dans la version 2 vont se confirmer et s'amplifier dans la version 3. Celle-ci est enregistrée presque deux années plus tard, le 22 décembre 1965. Plusieurs événements se sont produits entre-temps. Ce qu'on appelle désormais le "second quintette" de Miles Davis s'est formé progressivement avec deux étapes principales. En avril 1963, le trompettiste a engagé presque simultanément les trois membres de sa nouvelle section rythmique : Herbie Hancock au piano, Ron Carter à la contrebasse et Tony Williams à la batterie. Puis il lui a fallu plus d'une année pour enrôler le saxophoniste ténor Wayne Shorter qui n'entre dans l'orchestre qu'en septembre 1964. Le quintette ainsi formé ne va alors cesser de jouer et d'enregistrer. Sa cohésion est rapidement trouvée et la musique se transforme au fil des performances. C'est pourquoi cette version 3 est le témoignage d'un stade d'évolution avancé par rapport à celle de février 1964 où cet orchestre était encore en gestation.

Traditionnellement à la période de Noël, Miles Davis jouait à Chicago pour se rapprocher de sa famille avec qui il passait traditionnellement les fêtes. En cette année 1965, l'orchestre est engagé deux semaines dans un club de Chicago, le *Plugged Nickel*. Les soirées des 22 et 23 décembre sont enregistrées par *Columbia* qui ne publiera l'intégrale de ces enregistrements qu'en 1995<sup>7</sup>.

Le cadre est tout à fait différent de celui de la version 2 : le Philharmonic Hall de New York où le groupe a été enregistré en 1964 est une prestigieuse salle de concert. Le *Plugged*

<sup>6</sup> *Body and Soul* (Green/Hayman/Sour/Eyton), version John Coltrane, *Atlantic*, 24 octobre 1960.

<sup>7</sup> *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*, Columbia CXX 66955.

*Nickel* est un club de jazz où l'orchestre ne joue pas un concert d'une heure et demie mais trois ou quatre parties de quarante-cinq minutes chaque soir pendant deux semaines. C'est un bain de musique dans lequel les musiciens sont immergés pour une longue période. Ils savent sans doute qu'ils sont enregistrés, mais peuvent finir par l'oublier. Les dispositions de chacun sont donc toutes différentes.

Wayne Shorter se souvient :

"Nous savions que tout le monde prenait beaucoup de risques. Nous aimions le risque de toute façon, mais cette fois nous prenions de vrais risques. J'entendais Herbie et moi à certains enchaînements, se débattant avec quelque chose. Miles pouvait être aux prises avec une difficulté et quand on avait fini, c'était comme s'il descendait d'un ring de box, mais quelque chose de rafraîchissant se produisait. L'"aboutissement" [des conceptions du quintette] commençait à arriver au *Plugged Nickel* et nous ne pouvions arrêter cet aboutissement. Chacun le célébrait individuellement à sa manière."<sup>8</sup>

Herbie Hancock, de son côté, donne ce commentaire :

"L'orchestre était devenu si bon que nous pouvions créer des choses et tout semblait bien marcher parce que, vous savez, c'est ce qui se produit après un certain temps quand vous mettez de bons musiciens ensemble. Vous atteignez un sommet. Nous avons atteint un sommet et alors ça devenait si facile. Nous décidâmes que nous allions commencer à jouer de l'"anti-musique". En d'autres termes, l'idée était que la dernière chose que nous jouerions serait ce que les autres musiciens attendaient qu'on joue, et que nous partirions dans des directions complètement opposées. Détruisez toutes les règles juste pour voir ce que votre psychisme, votre sensibilité musicale ferait de cette situation.[...] Certaines choses sonnaient mieux que d'autres, mais nous avançons dans le noir et c'était bien comme cela. Nous avons une absolue confiance dans la capacité des uns et des autres à répondre à tout ce qui pouvait se passer. Si nous étions perdus, nous étions perdus ensemble."<sup>9</sup>

Le ton est donné. Le risque est consciemment assumé : il s'agit pour les musiciens de pousser l'exploration sur les codes de jeu, quitte à perdre par moments le contrôle, la maîtrise. Quels sont donc les codes concernés par cette prise de risque ? À notre sens, deux d'entre eux sont principalement concernés : la grille comme référent harmonique et structurel, et la permanence du tempo et de l'unité de temps. Pour le premier terme, l'entreprise avait été amorcée dans la version 2. En revanche pour la seconde, un pas nouveau est franchi. Pour comprendre cette évolution, il faut reprendre en détail l'explication des codes rythmiques de carrure, cadrage, doublement - dédoublement.

#### 3.4. Carrure / cadrage / doublement - dédoublement

Le code rythmique le plus universellement présent dans le jazz d'avant 1960 est celui de la pulsation régulière. On pourrait même parler d'un code premier dont tous les autres découleraient. Le code formel du déroulement "thème - solos - thème", dans lequel le thème est d'abord exposé avant que les divers solos improvisés se développent sur la grille s'est forgé au cours des années 1920, et s'est trouvé dans une position dominante de 1930 jusqu'au

---

<sup>8</sup> Cité par Coolman, Todd, *op. cit.*, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 20.

début des années 1960. Sur ce code s'est développé un double code mixte rythmico-instrumental. D'une part la *walking bass*, dans lequel la contrebasse joue une ligne mélodique formée principalement de noires, et où les hauteurs sont placées de telle façon que l'harmonie s'entende le plus aisément possible (la fondamentale est généralement préférée sur le premier temps). Le deuxième élément de ce code concerne la batterie : celle-ci joue la figure dite du *chabada* sur un des éléments (en principe une cymbale). Cette figure s'écrit 'noire – deux croches – noire deux croches', dans laquelle les croches sont jouées ternaires et un accent est placé sur les deux croches tombant sur les deuxième et quatrième temps. Ces temps pairs sont également le plus souvent joués sur la pédale charleston actionnée au pied. Ce code double, joint au code de la division ternaire du temps est la base du jeu des sections rythmiques entre les années 1930 et 1960<sup>10</sup>. Il ne porte pas de nom spécifique. Il semble qu'au cours de toute cette période où il fut dominant, la nécessité de le nommer ne soit pas apparue puisque précisément, il était quasiment unique. Il est intéressant de noter que, aujourd'hui qu'il n'est plus dominant, on utilise parfois l'expression "*straight ahead jazz*" pour désigner le jazz qui utilise cet ensemble de codes de jeu. Par commodité, nous le nommerons ici "*walking + chabada*".

Progressivement, un code rythmique est apparu, celui du doublement et son symétrique, le dédoublement. Implicitement, il s'agit du doublement et du dédoublement du tempo. Pour la basse, le doublement consiste à ne plus jouer comme valeurs principales des noires mais des croches. Virtuellement, la croche va devenir la nouvelle unité de temps. La mesure à 4/4 va ainsi se transformer en 8/8. Pour la batterie, le même code consiste à transformer la figure 'noire – deux croches – noire deux croches' en 'croche – deux doubles croches – croche – deux doubles croches' et à jouer cette figure deux fois par mesure, avec cette fois les doubles croches jouées ternaires. Le dédoublement consiste à jouer à la basse des blanches à la place des noires. La mesure passe donc de 4/4 à 2/2. La batterie remplace alors 'noire – deux croches – noire deux croches' par 'blanche – deux noires' où les noires sont jouées ternaires, c'est-à-dire sous la forme 'blanche de triolet – noire de triolet'.

On comprend qu'il ne s'agit pas en fait, comme l'expression peut le faire croire, de véritables changements de tempo. La durée totale d'une grille n'est pas affectée par les utilisations éventuelles de ces codes de doublement et dédoublement. C'est l'unité de temps qui se trouve modifiée, entraînant un déplacement de la division ternaire. L'expression juste serait "doublement ou dédoublement de l'unité de temps", mais l'usage a conservé "doublement ou dédoublement du tempo". La règle est bien sûr de l'intangibilité du tempo et donc de la durée totale sur un cadrage donné. C'est ce qui permet aux musiciens de pouvoir, en cours de performance, faire appel au code dans un sens ou dans l'autre sans ambiguïté possible. Qu'il s'agisse de doublement ou de dédoublement, que ce soit le bassiste, le batteur ou tout autre musiciens qui l'appelle, on sait qu'on change d'harmonie – d'après la grille en usage – à des moments fixes, déterminés par le tempo, intangible en principe.

Très peu d'orchestres ont mis en cause cette intangibilité du déroulement de la grille dans le temps. Le code de l'utilisation d'une grille (qu'elle soit identique ou pas à celle du thème) est utilisé ou pas, mais il est rare de trouver des situations intermédiaires. Il est toutefois un exemple célèbre, celui de ce deuxième quintette de Miles Davis. Cet orchestre a enregistré de nombreuses compositions originales apportées par ses membres, mais n'a jamais cessé, sur scène, de jouer des standards avec leurs grilles originelles.

La version 3 procure un exemple parfait des modifications possibles dans le traitement de ces codes. Son étude (entreprise également par Todd Coolman<sup>11</sup>) permet en outre de préciser les concepts de "carrure" et de "cadrage".

---

<sup>10</sup> Ce code a continué à être utilisé au-delà (et l'est encore de nos jours), mais il a perdu son caractère dominant.

<sup>11</sup> Cf. *supra* paragraphe 15.4.



### 3.5. Étude de la rythmique dans la version 3

La convention de base de l'ensemble basse - batterie dans le code *walking + chabada*, impose que ces deux instruments expriment, non seulement la même pulsation, mais la même unité de temps. Si l'un des deux instruments double ou dédouble, l'autre est censé le rejoindre dès que l'appel au code est identifié. Il existe toutefois des exceptions à cette convention, notamment dans le cas des ballades où il arrive fréquemment que, sur de longues durées, la basse dédouble – c'est-à-dire joue principalement des blanches – alors que la batterie joue des noires.

Si l'on prend l'exemple de *Stella by Starlight*, un thème à 4/4 de 32 mesures de forme ABCD, un tempo de 120 à la noire aboutit à une durée théoriquement intangible de 64 secondes (4 x 32 temps et deux temps par seconde), pour chaque exposition de thème et chaque chorus. Et cela, que l'unité de temps soit doublée ou dédoublée, sur partie ou totalité d'une exposition de thème ou d'un chorus.

Qu'en est-il dans la version 3 ? Après une introduction *rubato*, la basse et la batterie entrent simultanément sur la première mesure de B1, la batterie jouant ouvert aux balais, mais avec tout de même, plus ou moins implicitement, une unité de temps double de la basse. On se trouve donc dans le schéma décrit ci-dessus de la ballade, où la basse joue des blanches et la batterie des noires. Cependant la perception de l'harmonie fait immédiatement comprendre que la basse joue sur un tempo de 60 et non de 120 à la noire, ce qui est très inusuel sur cette composition. Un chorus entier dure alors 128 secondes. Quand sur D1, la basse double l'unité et joue donc des noires à 60 au lieu de blanches, la batterie double elle aussi pour jouer des croches à 60 au lieu de noires. Sur les deux dernières mesures de D1, le batteur Tony Williams lâche les balais pour passer aux baguettes, et sur la première mesure de A2 (soit le début théorique du solo de Miles Davis après l'exposition du thème), la batterie double encore une fois. Pendant huit mesures, la basse est entre deux unités : elle joue toujours les noires, mais sous-entend de plus en plus nettement une unité à la croche qu'elle finira par adopter sans ambiguïté sur B2. Mais on réalise que le rythme harmonique a été doublé. Cette fois on peut dire *stricto sensu* que le tempo a été doublé : il est désormais de 120 à la noire, la durée théorique du chorus est de  $\pi$  64 secondes, et à partir de B2, basse et batterie jouent la même unité, en l'occurrence la croche.

Puis soudainement au milieu de la section C3 (peut-être en réaction à ce qui aurait été perçu comme un appel du trompettiste), les deux instrumentistes, presque simultanément changent d'unité dans le même sens en jouant tous deux à la noire. Puis au milieu de A4, sans doute de nouveau en réaction à un signal de Miles Davis, la basse double de nouveau pour jouer à la croche, suivi presque instantanément par la batterie.

Contrairement à une autre convention qui veut que les solos commencent en début de forme et s'interrompent à la fin, le solo de Miles Davis s'arrête au milieu de la section B4, immédiatement enchaîné par le début du solo de saxophone de Wayne Shorter. L'ensemble basse - batterie reste presque tout au long de ce solo sur l'unité commune de croche. Un *climax* de ce solo est atteint sur les deux premières de C7 au cours desquelles la rythmique brouille la perception de l'unité sans lâcher la pulsation. Sur la troisième mesure, la batterie joue à la noire, et sur la cinquième, la basse joue à la blanche. On est ainsi revenu à un schéma de ballade. C'est la fin du solo, le jeu de batterie se raréfie jusqu'à se taire quatre mesures avant la fin du chorus, la basse gardant des blanches.

Le solo de piano de Herbie Hancock débute accompagné de la seule basse. Et tout de suite, le tempo de 60 est repris. Dès la troisième mesure de A8, la batterie joue des noires (à 60) sur la cymbale, mais la basse reste sept temps sur les troisième et quatrième mesures (Cm7 et F7). Ensuite se produit une sortie de la structure harmonique du thème. Le piano a en fait envoyé un message selon lequel il souhaite jouer seul sur d'autres harmonies que celles de

la grille<sup>12</sup>. Pendant quelques mesures, un hiatus harmonique se produit entre basse et piano. La basse et la batterie finissent par s'arrêter à 8'52". La basse tente une nouvelle entrée à 9'14", mais s'interrompt de nouveau aussitôt. Quand le piano semble émettre un signal de retour souhaité de la rythmique, c'est d'abord la batterie qui entre en croches sur un tempo de nouveau de 60. La basse la rejoint deux mesures plus tard sur des figures proches de la blanche mais sans pratiquement jouer sur les temps. Elle n'exprime clairement des blanches qu'au début du chorus suivant, sur A9. Miles Davis interrompt le solo de piano au milieu du chorus (C9). Deux mesures plus tard, la basse passe directement des blanches aux croches, rejoignant ainsi la batterie qui, elle, n'avait pas lâché cette unité depuis son retour après le passage en piano solo. Sur D9, la batterie s'interrompt pour laisser le reste de l'orchestre aller vers le point d'orgue final.

### 3.6. Conclusion pour la version 3

Avant toute chose, il faut rappeler que le code rythmique essentiel de la pulsation régulière n'est pas fondamentalement remis en cause ici, même si une longue plage de piano sans tempo est entendue au milieu de la performance.

En procédant des codes les plus accessoires aux plus importants, on commencera par noter que les notions d'exposition et de choruses sont traitées librement. En ce qui concerne l'exposition, ce n'est pas une nouveauté. Depuis des époques assez anciennes (les années 1930) la limite entre exposition du thème et solo improvisé a été rendue floue, voire effacée. La célèbre version de *Body and Soul* de 1939 par Coleman Hawkins<sup>13</sup> en est un exemple parmi de nombreux autres. En revanche les débuts et fins de solos correspondent presque systématiquement aux débuts de grille ou tout du moins de sections. C'est une chose rare d'entendre un solo s'arrêter au beau milieu d'une grille. De la même manière, basse et batterie – comme on l'a décrit en détail – ne se préoccupent pas des césures induites par la forme pour structurer les modifications de leur discours. Les doublages et dédoublages peuvent intervenir à n'importe quel point de la forme. Enfin, le code de jeu de batterie consistant à marquer d'un élément ou un autre les points importants de la structure n'est pas du tout observé par Tony Williams. Tous ces éléments constituent des facteurs de confusion – ou tout au moins de non-coïncidence – entre la forme et la structure, c'est-à-dire de dissolution du code de la grille comme élément structurant de la structure d'ensemble.

L'avancée la plus importante concerne la grille elle-même, cœur du code "thème – solos – thème". Les deux codes principaux sont remis en cause : le cadrage et la carrure. Le cadrage tout d'abord consiste en un nombre de mesures structurées en sections ou lignes, et un tempo unique quel qu'il soit. Le cadrage de *Stella by Starlight* est ainsi de trente-deux mesures, organisé en quatre sections de huit. Quel que soit le tempo auquel on choisit de jouer cette composition, il est censé ne pas changer en cours de performance, même si la section rythmique prend l'initiative de doubler, de dédoubler ou d'appliquer toute autre équivalence plus complexe d'unité de temps. On a vu qu'ici, l'unité de temps changeait fréquemment, mais aussi que le tempo était doublé, puis dédoublé.

La carrure concerne le nombre de mesures lui-même. Ici, des mesures sont ajoutées (notamment à la mesure 16). C'est le code de base de l'intangibilité de l'enchaînement harmonique lui-même qui se trouve remis en cause. L'interaction, qui est supposée s'appuyer sur ce fondement, peut donc, en dernière instance, le modifier aussi.

Toutes ces négations ou altérations de codes rythmiques et structurels importants vont dans le même sens : celui d'une dissolution des repères de structure. On pourrait parler de

---

<sup>12</sup> En réalité, Herbie Hancock suit quand même la grille, mais très librement. On a donc indiqué quand même les repères de structure B8, C8 et D8 quoiqu'ils soient approximatifs.

<sup>13</sup> *Body and Soul* (Green/Hayman/Sour/Eyton), version Coleman Hawkins, 11 octobre 1939.

"structure lisse" comme on parle de "temps lisse". Le free jazz cherche la libération des contraintes de la structure, éventuellement par le moyen de la suppression de la pulsation régulière. On peut dire que Miles Davis poursuit le même objectif, mais en s'interdisant de toucher au code essentiel de la pulsation régulière, celle-ci se révélant au contraire comme un moyen privilégié pour atteindre cet objectif.

#### **4. Conclusion**

Pour résumer, on peut dire que quatre codes de jeu principalement permettent de juger de l'évolution en cours dans les trois versions :

- La grille comme référence harmonique.
- La grille comme référence structurelle.
- La grille comme élément structurant de la structure d'ensemble.
- Doublement - dédoublement.

Les quatre n'ont pas le même statut. Les trois premiers, ceux qui concernent la grille, sont réellement minés au fur et à mesure de l'évolution. Dans la version 1 ils sont à leur apogée. Dans la version 2, le premier est sérieusement altéré. Le troisième est timidement écorné et le second n'est pas touché. Il est simplement brouillé par la pratique du doublement - dédoublement qui en altère la perception. Enfin la version 3 fait littéralement implorer les trois. C'est la mise en cause du second qui constitue l'apport le plus révolutionnaire : la structure de la grille peut être amputée ou augmentée, des mesures sont supprimées ou ajoutées, et elle peut être dilatée ou contractée par des changements inopinés d'unité de temps.

Le quatrième code, celui du doublement – dédoublement, lui, n'est pas mis en cause. Au contraire, il connaît un développement foudroyant. Il phagocyte en quelque sorte les trois autres pour devenir l'instrument décisif de la volonté des musiciens. Les codes relatifs à la grille qui auparavant (et encore dans la version 1) fournissaient un socle indestructible à tout l'édifice sont devenus secondaires. La notion clé est ici l'interaction. C'est un degré exceptionnel de virtuosité de sa mise en œuvre au sein de cet orchestre qui rend possible ce chambardement. Mais elle représente aussi la finalité, l'aboutissement du changement entrepris.

Imaginons un musicien qui connaîtrait la grille de *Stella by Starlight* mais n'aurait jamais entendu les première et troisième versions étudiées ici. On lui passe toutes les parties des deux enregistrements où le thème n'est pas joué ou évoqué. Il y a toutes les chances pour qu'avec la première version, il reconnaisse presque instantanément la composition. Cela risque d'être plus long avec la troisième. C'est que de l'une à l'autre on est passé d'un âge du jazz à un autre.