Gilbert DUPUIS
Guitariste, titulaire du D.E.de jazz, professeur certifié d'éducation musicale

Miles Davis, *Tutu*

Inscrire Miles Davis au programme du baccalauréat est une façon officielle de rendre enfin hommage à une figure légendaire du jazz, peut-être la plus haute, et, de surcroît, à l'une des plus grandes stars de la musique afro-américaine. Avec cet album, il s'impose également d'évoquer les nouvelles technologies et la musique programmée, singularité dans l'œuvre du trompettiste.
Cet article propose une vaste étude de la musique de Miles Davis et de ses contemporains. Les principaux courants sont présentés depuis le be-bop jusqu'au doo-bop, *via* la période électrique. Suit un avant-propos de l'ensemble de l'album *Tutu*, avant de se concentrer dans le détail à l'analyse musicale des trois morceaux imposés *(Tutu, Tomaas, Portia)*.

Préambule

« L'histoire du jazz au 20e siècle est aussi variée, complexe, voire profuse, que la musique dite sérieuse ; des liens qui les unissent existent pourtant, souvent plus resserrés, intenses et intimes qu'on pourrait le suspecter[1]. »
Cette phrase semble vraie. Mais, comme d'autres sur ce sujet, elle n'est pas ou plus tout à fait juste. Circonscrire, définir, comparer en opposant notamment le jazz à la musique classique ou contemporaine, c'est souvent utiliser des termes mal adaptés, délicats ou même maladroits.
Installés depuis longtemps dans le jargon convenu de la musique, comme, par exemple : musique savante/musique populaire, musique sérieuse/musique légère, musique écrite/non écrite, ces mots peuvent, pour tout un chacun, créer des confusions, véhiculer des inepties et implicitement faire perdurer des préjugés qui, sans conteste, existent. La musique de Miles Davis est tout sauf légère ; elle est tantôt savante, tantôt populaire, parfois les deux, elle est fréquemment écrite, ou seulement griffonnée, généralement et également non écrite, car naturellement improvisée, mais pas nécessairement…

Situer le personnage

Celui que l'on surnommait l'Ange noir, le Prince des ténèbres, le *Sorcerer*, est reconnu par beaucoup comme l'un des plus grands génies de la musique du 20e siècle. Innovateur, instigateur, précurseur, chercheur, découvreur de talents, aiguilleur, devin, peintre (au sens propre comme au sens figuré), « coloriste », « architecte » des sons, « sculpteur », « conteur », « poète » de la trompette, « Miles » s'est essayé, on ne peut dire à tous les courants, mais à la plupart des styles ouvrant à la modernité qu'il a très fréquemment impulsés. C'est en ce sens, probablement, le musicien le plus évolutif, celui qui ne regarde pas derrière lui et ne s'arrête pas en chemin, sauf pour laisser place au silence, oubliant et déconcertant parfois ses fans ou son public. Dans l'univers du jazz, ou plutôt de la musique et de la culture en général, Miles Davis a dépassé le simple statut d'étoile, et la métaphore peut facilement atteindre la galaxie, tant le nombre et la qualité des musiciens connus et reconnus avec qui il a bâti son œuvre sont importants.
La musique de Miles Davis se hisse au rang des plus « grandes », car elle donne à entendre, écouter, imaginer, réfléchir et penser, ouvrant esprit, cœur et raison. Longtemps exclu, de manière explicite ou implicite, de la musique dite « savante », de la musique sérieuse, le jazz se voit placé aujourd'hui et à juste titre[2] parmi les plus intelligentes grâce à un combat souvent revendiqué : le droit au talent, à la reconnaissance et au génie des musiciens noirs américains issus du peuple des anciens esclaves.

Étudier le personnage, c'est étudier l'histoire du jazz moderne

Nous l'avons dit, Miles Davis est souvent à l'origine des styles et des courants. En ce sens, on peut le

qualifier de « père » du jazz moderne. Créateur particulier qui ne se retourne jamais, à la différence d'Orphée, mais qui cumule les recherches et les trouvailles. Inventions et innovations qui se retrouvent au fil du temps dans ses nouvelles œuvres, comme nous le verrons avec *Tutu*. Album qui invite paradoxalement l'auditeur au jardin d'Éden. Il est essentiel et fondamental de retracer ce chemin. Ainsi la boucle sera bouclée.

Miles Davis à l'école du be-bop

Quand Miles Davis (né le 25 mai 1926 à Alton, Illinois, USA) arrive à New York à la fin de l'été 1944, âgé de dix-huit ans, il a essentiellement deux objectifs en tête, ou deux qualités : apprendre et rencontrer. Préceptes qu'il gardera toute sa vie.

Apprendre, il doit le faire à la Juilliard Graduate School of Music, où il entre le 30 septembre[3].

Rencontrer, rejoindre ou plutôt retrouver ses idoles, à savoir les *boppers* Charlie Parker et Dizzy Gillespie, est évidemment la motivation première, et même l'unique.

Ce désir, qui devient une véritable obsession, est né quand Miles Davis les voit pour la première fois au sein du *big band* de Billy Eckstine à Saint Louis, où il se joint à eux pour un remplacement. Les retrouvailles se font quelques semaines plus tard à New York, après qu'il a découvert les hauts lieux du jazz d'avant-garde : du Minton's Playhouse de Harlem à la 52e rue, théâtre du be-bop.

Le *be-bop* se caractérise par une rupture avec le *swing*, sur le plan commercial d'une part (ce n'est pas la priorité) et, d'autre part, sur le plan esthétique par une frénésie qui brille souvent par l'excès et la virtuosité (on parle de *jazz hot*) induisant un évident élitisme :

• Tempi souvent très rapides, breaks.

• Progressions harmoniques de plus en plus complexes. Sur le plan horizontal, utilisation fréquente de 2, 3 ou 4 accords par mesure, volonté d'éloignement de la tonalité (substitutions harmoniques, nombreux emprunts aux tonalités voisines, ou éloignées par l'utilisation parfois foisonnante de schémas de type II-V-I, accompagnés souvent par une « majorisation » ou une « minorisation » des degrés). Sur le plan vertical, emploi d'accords de plus en plus riches et variés : septièmes, neuvièmes, onzièmes, treizièmes, mais également accords augmentés (#5), diminués (b5, m7b5, °), etc.

• Lignes mélodiques sinueuses, tortueuses, denses, en relation avec l'harmonie, avec malgré tout des notes étrangères spécifiques qui lui donnent sa couleur.

• Utilisation de nouveaux modes induits par l'harmonie (gammes diminuées, par tons, etc.).

• L'effectif roi est le *quintet* avec saxophone, trompette, piano, contrebasse, batterie.

• La jam-session ou « faire le bœuf » devient essentiel, fondamental pour l'esthétique à venir.

Très vite, Miles Davis prit conscience que la Juilliard School ne correspondait pas à ses attentes : « J'apprenais davantage en sortant en ville : l'école finit par m'ennuyer. Et puis elle était si orientée blanc, si raciste… J'apprendrais plus en un concert au Minton's qu'en deux ans à la Juilliard[4]. »

Apprendre et rencontrer devint vite « apprendre en rencontrant » et ce, en participant aux jam-sessions avec les plus grands musiciens du moment : « Faire le bœuf quand je le voulais avec les gros bonnets. C'est à ça que je songeais pendant mes cours à la Juilliard, au lieu d'avoir la tête à ce qu'on m'enseignait. C'est pourquoi j'ai fini par en partir. Ils ne m'apprenaient rien, n'avaient rien à m'apprendre, avec leurs préjugés contre toute la musique noire. Or, c'était ça que j'étais venu étudier[5]. »

Ainsi, avec son ami Freddie Webster et à l'école buissonnière de la nuit, les « dictées musicales » se faisaient sur place, en *live* et en instantané, partout où Parker et Gillespie pouvaient jouer : « Ils balançaient tout leur truc si vite qu'il fallait être là pour tout saisir au vol. On étudiait ce qu'ils faisaient d'un point de vue technique. On était des scientifiques du son. Quand une porte grinçait, on pouvait dire dans quel ton[6]. »

Miles aimait aussi les longues conversations, absorbant tout comme une éponge, attendant des réponses aux questions qu'il se posait et qui le hantaient. Dizzy Gillespie raconte : « On avait de grandes discussions sur la musique, sur les harmonies, etc. Il venait chez moi, et on jouait du piano. En écoutant mes disques, il me disait souvent : "Je voudrais que tu m'expliques pourquoi tu joues telle note dans tel chorus, à tel moment : d'où vient cette note-là, et celle-là." Alors je me mettais au piano, je lui montrais l'accord en question, et je pouvais lui désigner la note qui l'intriguait tant[7]. » Apprendre *(to learn)* s'est vite complété par apprendre *(to teach)*. À son tour, Miles Davis raconte toujours à propos de Dizzy Gillespie : « Mais c'est tout de même moi qui lui

ai montré les gammes mineures égyptiennes, que j'avais apprises à la Juilliard […]. Avant mon départ de la Juilliard, j'ai suivi le conseil de Dizzy et pris quelques leçons de piano et quelques cours de trompette classique, qui m'aidèrent dans ma façon de jouer. Ils étaient donnés par des trompettistes de l'Orchestre philarmonique de New York[8]. » Il ne négligea pas non plus l'analyse musicale qu'il fit par passion et plutôt en autodidacte dans la bibliothèque de l'école : « Je sortais les partitions de tous les grands compositeurs, Stravinski, Alban Berg, Prokofiev, etc. Je voulais voir ce qui se faisait dans toute la musique. Le savoir, c'est la liberté, l'ignorance l'esclavage […]. Quitter la Juilliard, à l'automne 1945, ça ne m'a fait ni chaud ni froid. Je jouais avec les plus grands jazzmen du monde, qu'aurais-je dû regretter ? Rien. Je n'ai jamais regardé en arrière[9]. » En octobre 1945, juste après le départ de Dizzy Gillespie et par un concours de circonstances inouï, Miles Davis, alors âgé seulement de dix-neuf ans, devient officiellement le trompettiste de Charlie Parker. Les premiers enregistrements suivront, constituant, notamment avec les contraintes du 78 tours (titres d'environ 3 mn), la « protohistoire » de son œuvre[10].

Naissance du *cool*

Le jazz cool (frais) est une réaction aux excès du be-bop. Au « toujours plus » succède dans l'esprit des musiciens, dont Miles Davis, celui du « un peu moins », du « plus d'espace ». Ainsi, d'une direction orientée ostensiblement vers la transe, la musique emprunte un chemin plus méditatif. L'expression musicale devient plus retenue, plus calme et moins exubérante, plus réfléchie, moins spontanée ou, plus précisément, moins impulsive.

En bref :

• Un choix délibéré de décontraction du swing plutôt que d'excitation.

• Une musique moins agressive.

• Le recours à l'arrangement et souvent à l'écriture.

• Un langage qui emprunte malgré tout beaucoup aux apports du be-bop (accords, notes étrangères, modes, etc.).

• Une formation instrumentale plus « élastique » et moins rigoureuse que le quintet.

• Un clin d'œil évident à la musique classique et à ses procédés ou formes.

Plus que chef de file, Miles Davis devient le symbole, voire l'icône, du jazz cool. Depuis le départ, le trompettiste réfléchit sur la notion d'espace, cherchant une musique moins « étriquée ». Elle existe déjà, en tout cas elle est latente, en ce sens, le cool est plus une prise de conscience et une orientation possible et choisie du musicien bop.

Le coup d'envoi de cette esthétique est donné en quelque sorte par le nonette de Miles Davis formé en septembre 1948. Cette formation est issue de la fréquentation du domicile de Gil Evans (ami blanc de Miles Davis), chez qui il rencontre, entre autres, George Russel, John Lewis, Gerry Mulligan. Les titres de l'album *Birth of the Cool*, qui ne seront réunis de façon complète qu'en 1957, sont enregistrés en janvier 1949 et mars 1950. Ils paraîtront de façon dispersée, mais serviront de modèle[11].

Ce choix esthétique, cette nouvelle direction, va beaucoup séduire les musiciens de jazz blancs, notamment ceux de la côte Ouest (on parlera de « Jazz West Coast »[12]), ainsi que leur public. Il sera également déterminant pour le « Third Stream »[13].

Le *hard bop*

Le *hard bop* ou bop dur est de toute évidence une réaction face au succès grandissant du jazz cool chez les Blancs. Le musicien noir, se sentant dépossédé culturellement mais aussi commercialement de sa musique, va réagir de plusieurs façons. C'est également une volonté de reconquête d'un public populaire lassé par les prouesses harmoniques, mélodiques et rythmiques du jazz des audacieux boppers noirs.

Les prémices se font sentir dès le début des années 1950 pour se cristalliser au milieu de la décennie. Plusieurs routes vont donc être empruntées, se nourrissant directement de la culture noire américaine et oscillant entre dépouillement et sophistication :

• Une pulsation plus profondément marquée, dans l'esprit du boogie woogie, du rhythm'n'blues, du blues urbain, que l'on définit par les termes de jazz *funky*[14]. Ouverture également aux rythmes caribéens.

• Une ferveur dans l'expression, dans la déclamation, qui calque celle des églises noires et du gospel, on parle de jazz *churchy*[15]. Le discours sacrifie rarement la dimension narrative à celle de la technicité.

• Le son devient une composante fondamentale de la musique, contribuant à une prise de parole et à une affirmation progressive d'un culte de la personnalité[16].

• Recours aux notes « bluesifiées », y compris dans le mode mineur (quinte diminuée).
• Lignes mélodiques, notamment pour les thèmes, plus limpides et bien plus « vocales » que dans le bop.
• Utilisation de l'accord de 7e de dominante sur le Io et IVo. Utilisation de la cadence plagale (IVo-Io).
• En outre, certains continuent à creuser en direction des progressions harmoniques jusqu'aux confins et à l'épuisement du système. Le bop dur le devient alors au sens de « difficile ».

Miles Davis, s'il a été encore un acteur de premier plan dans l'avènement du hard bop, notamment dès 1951 avec Sonny Rollins *(Dig)*, ne manquera pas de souligner plus tard que c'est souvent la critique qui forge et utilise les termes. Or, quoi de plus dangereux que de cloisonner la musique dans des catégories, dans des schémas ? À l'écoute de la discographie de Miles Davis, on s'aperçoit vite qu'il ne se laisse pas étiqueter facilement ou classer dans un genre en particulier et passe volontiers d'un univers à l'autre au sein d'un disque, voire d'un morceau. La chronologie de ces courants n'est donc pas suivie par le musicien qui est en perpétuel et constant aller-retour entre ces mouvements. Bien au contraire, il s'efforce d'explorer, d'impulser ou de cristalliser d'autres voies :
- *Dig*, enregistré et sorti en 1951 chez Prestige.
- *Miles Davis and Horns*, enregistré en 1951 et 1953, sorti en album en 1956 chez Prestige.
- *Miles Davis Volume 1*, enregistré en 1952 et 1954, sorti en album en 1955 chez Blue Note.
- *Miles Davis Volume 2*, enregistré en 1953, sorti en album en 1955 chez Blue Note.
- *Blue Haze*, enregistré en 1953 et 1954, sorti en album en 1954 chez Prestige.
- *Walkin'*, enregistré en 1954, sorti en album en 1957 chez Prestige.
- *Bags' Groove*, enregistré en 1954, sorti en 1954 chez Prestige.
- *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, enregistré en 1954 et 1956, sorti en album en 1959, chez Prestige.
- *The Musings of Miles*, enregistré et sorti en 1955, chez Prestige.
- *Blue Moods*, enregistré et sorti en 1955, chez Debut Records.
- *Miles Davis Quintet / Sextet and Milt Jackson*, enregistré et sorti en 1955 chez Prestige.

Le quintet

Est souvent salué, par la critique et dans l'histoire du jazz, comme le meilleur : Miles Davis, trompette et direction ; John Coltrane, saxophone ténor ; Red Garland, piano ; Paul Chambers, contrebasse ; Philly Joe Jones, batterie.
Là encore, il faut éviter tout cloisonnement des styles. Constitué en 1955, il subira quelques transformations, notamment pour les prestations publiques en 1957. En 1958, il devient le *sextet* avec l'arrivée de Julian « Cannonball » Adderley au saxophone alto.

- *The New Miles Davis Quintet*, enregistré en 1955, sorti en 1955 chez Prestige.
- *Cookin' with the Miles Davis Quintet*, enregistré en 1956, sorti en 1956 chez Prestige.
- *Relaxin' with the Miles Davis Quintet*, enregistré en 1956, sorti en 1957 chez Prestige.
- *Steamin' with the Miles Davis Quintet*, enregistré en 1956, sorti en 1961 chez Prestige.
- *Workin' with the Miles Davis Quintet*, enregistré en 1956, sorti en 1957 chez Prestige.
- *Round about Midnight*, enregistré en 1955 et en 1956, sorti en 1957 chez Columbia.

L'esprit concertant

Gil Evans, arrangeur et compositeur, offre à son ami Miles Davis l'occasion de s'exprimer en soliste au sein de *big bands* réunis spécialement pour les enregistrements. Rencontres avec la musique classique, l'opéra, la musique espagnole, la musique brésilienne… Le son du soliste, au bugle comme à la trompette, flirte avec le lamento et atteint des sommets de lyrisme, d'expression et de sensualité[17].

- *Miles Ahead*, enregistré et sorti en 1957 chez Columbia.
- *Porgy and Bess*, enregistré en 1958 et sorti en 1959 chez Columbia.
- *Sketches of Spain*, enregistré en 1959 et 1960, sorti en 1960 chez Columbia.
- *Quiet Nights*, enregistré en 1962 et 1963, sorti en 1963 chez Columbia.

Transition vers le jazz modal

- La Musique du film *Ascenseur pour l'échafaud*, enregistrée et sortie en 1957 chez Fontana.
- *Milestones*, enregistré et sorti en 1958 chez Columbia.

Le jazz modal

Dès le départ, le jazz obéit globalement à la même harmonie fonctionnelle que celle développée dans l'harmonie tonale de la musique occidentale dite « classique ». La musique du début du 17e siècle abandonne les modes dits « anciens » dès qu'elle goûte à la tonalité pour n'y revenir généralement qu'à partir de la charnière du 19e et du 20e siècle, avec des compositeurs comme Gabriel Fauré, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, plus tard Béla Bartók, Olivier Messiaen, pour ne citer qu'eux.

Cette question de la modalité a évidemment été un objet d'interrogation pour les musiciens de jazz qui, ne l'oublions pas, maniaient dès le départ des modes spécifiques comme les modes pentatoniques et les modes blues.

• Déjà quand il était étudiant à la Juilliard en 1944 et 1945, Miles Davis s'intéressait à d'autres gammes, pour leurs propriétés ou encore pour leurs couleurs. En rencontrant des théoriciens comme, par exemple, George Russell qui l'encourage dans cette voie, il va peu à peu bâtir une esthétique qui fleurira à la fin des années 1950 dans son nouveau sextet. Mais avant, les premiers exemples d'application de cette longue réflexion ne manquent pas dans son œuvre déjà enregistrée. En voici les prémices :

- Absence délibérée d'accompagnement du piano à la demande[18].
- Interruption du mouvement harmonique en cours de morceau, attente ou repos sur un ou deux accords [19].
- Suppression de progressions harmoniques fonctionnelles au profit d'accords « statiques »[20].
- Improvisation et musique sur pédale[21] (une seule note de basse répétée ou/et tenue).
- Exploration et improvisation sur un unique mode[22].

Par cette recherche, de nouvelles « cadences » harmoniques[23] vont naître ou/et des accords spécifiques vont être utilisés, induisant tel ou tel mode. Dans cette musique, inutile *a priori* de se soucier des grilles et des contraintes qui en découlent, il s'agit de laisser libre cours à son inventivité mélodique et narrative. Très vite, des questions vont se poser et des réponses vite être apportées, déjouant ce principe : ajouter ou non des notes étrangères aux modes, par exemple des chromatismes, est-ce possible ? Peut-on « moduler » réellement, c'est-à-dire changer de mode (et non de tonalité)[24] ? Peut-on introduire un mode au sein d'une harmonie fonctionnelle tonale ? Quelle harmonisation sous un mode ? Accords sortant du mode : polymodalité ?

- *Kind of Blue*, enregistré en 1959 et sorti la même année chez Columbia.

Cet album, somptueux, illustre parfaitement cette quête et répond déjà à beaucoup de questions.

Attente et transition vers le second quintet

- *Someday my Prince Will Come*, enregistré et sorti en 1961 chez Columbia.
- *Seven Steps to Heaven*, enregistré et sorti en 1963 chez Columbia.

Le *free bop* et le second quintet : le principe du *controlled freedom*

• Le second quintet (Miles Davis, trompette ; Wayne Shorter, saxophone ténor ; Herbie Hancock, piano ; Ron Carter, contrebasse ; Tony Williams, batterie) est un véritable laboratoire dans lequel toute idée est expérimentée. Rythmes, harmonies, modes, bien sûr, mais aussi et surtout l'interaction avec les autres, le jeu en groupe.

Par exemple, face au *free jazz* d'Ornette Coleman, de Don Cherry, d'Eric Dolphy, Miles Davis qui, pour une fois, n'est pas à l'origine du mouvement et n'y adhère pas, va réagir à sa façon en s'entourant de musiciens qui, au contraire, y sont très sensibles. Cette opposition de vues va donner naissance à un concept : le *controlled freedom* (liberté contrôlée), se traduisant par un jeu très libre avec, notamment, l'émancipation du batteur, lequel ne se contente plus d'accompagner, mais interagit avec le soliste. Dans cette énergie, l'improvisateur abandonne souvent la grille harmonique au profit, entre autres, d'accords de couleurs qui suivent le soliste, voire de silences *time no changes* sur un libre contrepoint de la contrebasse[25]. La musique fonctionne essentiellement grâce à l'écoute et sur de vagues repères, des grimoires qui intriguent, déconcertent, tout en influençant considérablement les musiciens à venir.

- *E.S.P.*, enregistré et sorti en 1965 chez Columbia/Legacy. E.s.p. signifie *Extra sensoriel perception* (perception extrasensorielle). Tout est dit, avec cet album sur la « télépathie » de ce groupe.
- *Miles Smiles*, enregistré en 1966 et sorti en 1967 chez Columbia.

- *Sorcerer*, enregistré en 1967 et 1962, sorti en 1967 chez Columbia.
- *Nefertiti*, enregistré en 1967 et sorti en 1968 chez Columbia.

Transition vers l'électricité et le jazz rock

- *Water Babies*, enregistré en 1967 et 1969 et sorti en 1976 chez Columbia.
- *Miles in the Sky*, enregistré et sorti en 1968 chez Columbia. Apparition du piano électrique sur certains titres et de la guitare électrique de George Benson.
- *Filles de Kilimandjaro*, enregistré en 1968 et sorti en 1969 chez Columbia.

La période électrique

Que d'aucuns appellent aussi *jazz rock* ou *jazz fusion*. Elle se caractérise essentiellement par trois directions que Miles Davis emprunte :

• L'utilisation presque exclusive d'instruments électriques comme le piano de type Fender Rhodes[26], l'orgue, la basse et la guitare électrique, mais aussi l'électrification de la trompette et l'utilisation de la pédale wah-wah[27].

• Une importance donnée au funk et aux rythmes binaires avec l'influence de Jimi Hendrix, James Brown, Sly Stone. L'apparition des percussions.

• Une nouvelle tentative de simplification dans la conception de la musique : approche plus ouverte sur l'improvisation, simples esquisses de thèmes ou simples indications, pour une plus grande écoute et une plus grande liberté. Les morceaux sont plus longs, durant souvent le temps d'une face de disque vinyle (+ de 20').

Cette nouvelle expérience va rencontrer un grand succès populaire et commercial, surtout avec l'album *Bitches Brew* ainsi que l'improbable consécration du concert au festival de l'île de Wight devant près de six cent mille personnes. Les musiciens qui vont l'entourer tour à tour deviendront très rapidement les chefs de file remarquables du jazz fusion : Chick Corea (Return to Forever), John McLaughlin, Billy Cobham (Mahavishnu Orchestra, et Shakti pour McLaughlin), Joe Zawinul et Wayne Shorter (Weather Report), Herbie Hancock (The Headhunters), etc. Pour des raisons de santé, Miles Davis quitte la scène en 1975 et assiste aux énormes succès de ses anciens amis et collaborateurs qui ont sagement pris le relais.

- *In a Silent Way*, enregistré en 1969, sorti en 1969 chez Columbia.
- *Bitches Brew*, enregistré en 1969, sorti en 1970 chez Columbia.
- *Tribute to Jack Johnson*, enregistré en 1970, sorti en 1971 chez Columbia.
- *On the Corner*, enregistré en 1969, sorti en 1972 chez Columbia. Album électrique avec incursions dans la musique concrète et influences de *Mixtur*, *Kontakte* et *Telemusik* de Karlheinz Stockhausen, recherches que menèrent Davis et le producteur Teo Macero.
- *Big Fun*, enregistré en 1969 et 1972, sorti en 1974 chez Columbia.
- *Get up with It*, enregistré en 1970, 1974 et sorti en 1974 chez Columbia.

Le retour

• Miles Davis revient au disque et à la scène en 1981. Très vite, il devient le Miles Davis *superstar* en conquérant, notamment, un nouveau public, celui du rock et de la jeunesse. Des incursions dans la pop music[28] frappent et désorientent certains puristes. Comme souvent à son habitude, il s'entoure de musiciens inconnus ou peu connus qui deviendront rapidement des grandes figures du jazz : Mike Stern, John Scofield, Marcus Miller, Bob Berg, Kenny Garret, etc. Les formations sont malgré tout instables, à l'image d'un caractère devenu imprévisible.

- *The Man with the Horn*, enregistré en 1980 et 1981, sorti en 1981 chez Columbia.
- *We Want Miles*, enregistré en 1981, sorti en 1982 chez Columbia.
- *Star People*, enregistré en 1982 et 1983, sorti en 1983 chez Columbia.
- *Decoy*, sorti en 1984 chez Columbia.
- *You're under Arrest*, enregistré en 1984 et 1985, sorti en 1985 chez Columbia.
- *Aura*, enregistré en 1985, sorti en 1989 chez Columbia.
- *Tutu*, enregistré en 1986, sorti en 1986 chez Warner Bros.
- *Siesta*, B.O. du film éponyme enregistrée en 1987, sortie en 1987 chez Warner Bros.
- *Amandla*, enregistré en 1988 et 1989, sorti en 1989 chez Warner Bros.
- *Doo-Bop*, enregistré en 1991, sorti en 1992 chez Warner Bros.

Miles Davis décède le 28 décembre 1991 à l'âge de soixante-cinq ans et laisse derrière lui une immense discographie (ne figurent pas dans celle citée les enregistrements publics de concerts).

En 1990, dans un entretien, Dizzy Gillespie disait de Miles Davis encore vivant, en réponse à cette question : « Que penses-tu des choix qu'il a fait tout au long de sa carrière et principalement ces dernières années ?
— Eh bien, il ne joue plus ce qu'il avait l'habitude de jouer auparavant. C'est un des principes qu'il s'oblige à respecter : ne jamais rejouer ce qui a déjà été joué. C'est difficile et très courageux de sa part. Beaucoup de gens voudraient qu'il rejoue d'anciens morceaux, mais ça, tu ne l'entendras jamais ; il essaiera toujours quelque chose de nouveau.
— Mais toi, que penses-tu de cette démarche ?
— C'est un choix que Miles s'est imposé ; moi-même, je rejoue ce que je jouais auparavant, même des thèmes des années quarante. Le fait de toujours vouloir du neuf n'est pas vital pour moi. Il faut déjà toute une vie pour développer un style et une musique ! Après quoi, tu fais la révérence…
— Tu vois, je crois que Miles est devenu comme un peintre qui dessine différentes images, des figures… Des figures qui changent constamment de structure, de disposition, de couleurs… C'est chaque fois autre chose[29]. »

L'album *Tutu*

L'album *Tutu* est l'antépénultième album *studio* de Miles Davis, si l'on omet, d'une part, la réalisation ou la participation aux musiques de film des dernières années : *Siesta*, de Mary Lambert, *Dingo*, de Rolf De Heer et *The Hot Spot,* de Dennis Hopper, et si, d'autre part, on compte *Doo-Bop* (album posthume, dans une certaine mesure inachevé). Miles Davis le dédie à l'archevêque anglican sud-africain Desmond Mpilo Tutu, qui a reçu le prix Nobel de la Paix en 1984 pour sa lutte contre l'apartheid.
Dans l'œuvre de Miles Davis, ce disque contraste de nouveau avec les albums antérieurs. Controversée, sa sortie ne fait pas l'unanimité. D'aucuns tourneront définitivement la page. D'autres, majorité ou bonne partie des critiques musicaux, ne tariront pas d'éloges par des propos parfois dithyrambiques.

Il est certain que l'air du temps des années 80 n'offre pas forcément de fauteuil accueillant, royal ou idéal aux musiciens. Miles Davis, qui a traversé plus de quatre décennies, en a pourtant respiré les climats et s'en est indiscutablement inspiré. Les années 50 : la ségrégation, le racisme, le maccarthysme ne se comparent pas aux révoltes, aux libérations, aux espoirs des années 60, ni aux premiers doutes et désillusions des années 70. Les années 80 voient poindre l'hégémonie des machines électroniques et de la technique numérique incarnant une espérance nouvelle, peut-être fantaisiste ou illusoire. En tout cas, notre musicien cède encore à la nouveauté.
Ajoutons qu'il y a une incontestable, peut-être inévitable, dimension commerciale dans cet album à l'heure où le triomphe du capitalisme n'est plus une gageure, et nous aurons donné le ton de l'industrie du disque et de la musique de l'époque. Qui pourrait encore penser que c'est à l'artiste de supporter les injustices, misères et atrocités du monde en sacrifiant tout à la seule dimension artistique, esthétique et même politique au nom du sacro-saint engagement auquel le musicien est attaché ? La période, le goût du jour, ce fameux air du temps qui a tant changé avec le public et la société ne le permettent malheureusement plus. Et si, par ailleurs, le moment était venu ? Si l'idée commençait à germer de transmettre par le biais d'un album toute une œuvre, notamment à la jeune et nouvelle génération, un peu comme au festival de l'île de Wight, plus de quinze ans auparavant ?
Pour cet album, Miles Davis a reçu l'année suivante un Grammy Award du meilleur soliste catégorie jazz.

Projet de *Tutu*

À l'origine, l'album aurait pu être tout autre et sonner tout à fait différemment.
En effet, au départ, un titre de Prince avait été retenu par le producteur Tommy LiPuma, et Miles Davis, désireux de travailler avec lui depuis un certain temps, voulait donner le coup d'envoi d'une collaboration nouvelle et fructueuse. Mais la rencontre n'a pu se faire dans la mesure où Prince, très exigeant avec lui-même, a jugé que le thème proposé et recontextualisé *n'irait pas bien*. Lyle Mays[30] (claviériste de Pat Metheny) avait aussi été contacté par Warner, mais, beaucoup trop accaparé par son ami guitariste, il avait décliné la proposition. George Duke avait également commencé et proposé un travail global de trois morceaux (un sera gardé). C'est en définitive Marcus Miller qui est retenu pour bâtir ce projet.
L'album est enregistré en février 1986 aux Capitol Recordings Studios de Los Angeles et, en mars 1986, au Clinton Recordings Studios de New York.

Il est publié à l'automne de la même année.
Ce disque est le premier chez le label Warner Bros après le départ de Miles Davis de la Columbia, qu'il regrettera presque aussitôt à la vue du détail des termes du nouveau contrat : « Je n'aimais pas ce qui se passait chez Columbia. Quand l'occasion s'est présentée de passer à la Warner, j'ai dit à mon nouveau manager, David Franklin, de le faire. […] Mais David a foiré les négociations en lâchant trop, par exemple tous mes droits de publication. Ils nous ont donné beaucoup d'argent. Mais je n'aimais pas l'idée de leur abandonner tous mes droits. C'est pourquoi on ne trouve pas de thèmes de moi sur mes nouveaux disques ; Warner aurait le droit de les utiliser, pas moi [31]. »
La grande innovation de ce disque réside donc dans la façon de faire, basée sur un florilège de techniques : le travail en studio, principalement en cabine, l'utilisation du magnétophone multipiste et des re-recordings (overdubbings), l'utilisation et la programmation des synthétiseurs, des effets, des boîtes à rythme et autres machines électroniques (ordinateurs, MAO, séquenceurs, samplers). Tout cela correspond à ce nouvel air du temps : le *home studio* naissant étant déjà très en vogue à cette époque chez les musiciens professionnels et bientôt chez les musiciens amateurs avec la *house music*. Ce disque « préfigure » ainsi, entre autres sur un plan esthétique, les débuts de l'ère de l'*acid jazz* puis de l'*électro-jazz* ou *nu jazz*.
Au départ, Marcus Miller ignore que Miles Davis a laissé germer cette idée. Et quand il arrive à Los Angeles, tout d'abord surpris de se retrouver seul, il se laisse tenter et commence l'arrangement et l'enregistrement. Il s'appuie sur un travail préalable déjà enregistré et, en outre, sur ses talents de polyinstrumentiste (basses, guitare, saxophone soprano, clarinette basse, batterie, programmation boîtes à rythme et synthétiseurs), tout en invitant des musiciens additionnels.
Cette « rupture » peut correspondre, dans la nouvelle démarche de Miles Davis rendue possible grâce à l'évolution de la conception même de la musique (accessibilité à l'ingénierie du son), à sa nouvelle passion : la peinture. La bande magnétique du magnétophone multipiste, par analogie, devient la toile du peintre-musicien.
Miles Davis avait mesuré tous les aspects de cette nouvelle façon de travailler, avantages comme inconvénients : « Je me suis aperçu qu'il était désormais trop compliqué d'entrer en studio avec l'orchestre. Certains de ses musiciens pourraient ne pas s'y sentir à l'aise. Il faut en tenir compte. Et si un ou deux musiciens ne se sentent pas bien ce jour-là, ils mettent tous les autres par terre. […] Certains disent qu'il leur manque la spontanéité, l'étincelle qui se produit quand on enregistre avec un groupe complet dans le studio. C'est peut-être vrai, je ne sais pas. Tout ce que je sais, c'est que la nouvelle technologie d'enregistrement fait qu'il est plus simple de procéder comme nous l'avons fait. Si un musicien est vraiment professionnel, il vous donnera ce que vous voulez en studio en jouant à partir de, et contre, l'orchestre qui est déjà sur bande[32]. »
En tout cas, à l'écoute de l'ensemble des titres, le dénominateur commun reste le groove dans un esprit toujours très funk. À la différence des albums précédents, *Tutu* devient implicitement un écrin dans lequel le musicien solitaire n'a plus qu'à poser la voix de sa trompette. En ce sens, *Tutu* renoue avec l'esprit concertant des albums *Miles Ahead*, *Porgy and Bess*, *Sketches of Spain* ou encore *Quiet Nights*, de la fin des années 1950 et du début des années 1960, sur les arrangements de Gil Evans. *Tutu* devient le « concerto » pour trompette et machines de la décennie 1980.

Les morceaux de l'album

Tutu, 5'15" (Marcus Miller) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, basse, saxophone soprano, synthé additionnel, batterie et programmation batterie électronique ; Jason Miles, programmation synthé ; Adam Holzman, synthé additionnel ; Paulinho da Costa, percussions.
On rappellera que ce titre, qui donne son nom à l'album, renvoie à Desmond Tutu, prix Nobel de la Paix en 1984 pour sa lutte contre l'apartheid.
Tomaas, 5'38" (Miles Davis, Marcus Miller) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, basse, guitare, saxophone soprano, clarinette basse, programmation boîte à rythme ; Jason Miles, programmation synthé ; Adam Holzman, synthé additionnel ; Bernard Wright, synthé additionnel ; Omar Hakim, batterie et percussions.
Tomaas est un hommage à Tommy LiPuma, nouveau producteur de Miles Davis chez Warner Bros.
Portia, 6'18" (Marcus Miller) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, basse, guitare, saxophone soprano, programmation boîte à rythme ; Jason Miles, programmation synthé ; Adam Holzman, synthé additionnel ; Paulinho da Costa, percussions.

Le morceau n'a pas *a priori* de référence particulière. Seulement, Marcus Miller le dira lui-même, le prénom (rendu notamment populaire par *l'héroïne du Marchand de Venise* de William Shakespeare) d'une jolie femme qu'il a aimée.

Splatch, 4'46" (Marcus Miller) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, tous les autres instruments ; Jason Miles, programmation synthé ; Adam Holzman, synthé additionnel et solo ; Steve Reid, percussion additionnelle ; Paulinho da Costa : percussions.

Backyard ritual, 4'49" (George Duke) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, basse ; Paulinho da Costa et Steve Reid, percussions ; George Duke, tous les autres instruments.

Perfect Way, 4'35" (David Gamson, Green Gartside) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, tous les autres instruments ; Jason Miles, programmation synthé ; Adam Holzman, synthé additionnel.

Cette reprise de la chanson du groupe Scritti Politti, entrée au Top 20 aux États-Unis, est le genre de morceau qui suscita la polémique auprès de la critique et des fans.

Don't lose your mind, 5'49" (Marcus Miller) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, tous les autres instruments ; Jason Miles, programmation synthé ; Adam Holzman, synthé additionnel ; Michał Urbaniak, violon électrique ; Bernard Wright, synthé additionnel.

Mélange habile de reggae et de funk qui ouvre sur une autre culture très populaire de la communauté noire, la musique de la Jamaïque.

Full Nelson, 5'06" (Marcus Miller) : Miles Davis, trompette ; Marcus Miller, tous les autres instruments ; Jason Miles, programmation synthé ; Adam Holzman, synthé additionnel. Clin d'œil à *Half Nelson* pour le jeu de mots (ancien thème de Miles composé sur la grille de *Lady Bird*, de Tad Dameron). Mais c'est ici, avant tout, une évocation de Nelson Mandela, qui recevra le prix Nobel de la Paix en 1993 pour l'abolition de l'apartheid, deux ans après la disparition de Miles Davis et près de dix ans après celui de Desmond Tutu. C'est aussi le patronyme de Prince dont le nom complet est Prince Rogers Nelson. Les photographies de la pochette du disque sont d'Irvin Penn d'après une idée de la créatrice japonaise Eiko Ishioka.

Marcus Miller

« Marcus est tellement hip, tellement dans la musique qu'il marche même en musique. Il est toujours en musique quoi qu'il fasse[33]. »

Marcus Miller (né le 14 juin 1959 à Brooklyn, New York) est polyinstrumentiste : guitares basses (frettée de type Fender, notamment pour le slap ; et fretless, pour le « lyrisme » attaché à l'instrument), guitares, claviers, synthétiseurs, batterie, clarinette et clarinette basse, saxophone soprano, autres instruments comme les percussions et la programmation machines. C'est par la clarinette qu'il aborde, à l'âge de dix ans, la musique, puis viendra la basse à treize. Stanley Clarke pour la basse slappée, plus tard Jaco Pastorius[34] pour la basse fretless (sans barrettes) sont ses maîtres. Il rejoint l'équipe de Miles Davis à l'âge de vingt et un ans et enregistre une partie des titres de *The Man with the Horn* (1981). Au début de janvier 1986, il est retenu pour la réalisation de l'album *Tutu*. Il a alors vingt-six ans. C'est le début d'une collaboration d'où naîtront les albums *Siesta* (1987) et *Amandla* (1989).

Il est présent, pour l'Hexagone, sur un titre de l'album *Nougayork* de Claude Nougaro, *Un écureuil à Central Park*, et produit un titre sur le dernier album de France Gall, *France*, *La minute de silence* (basse, clarinette basse et claviers).

Tutu : analyse

« When writing Tutu *I had images of South Africa in my mind*[35]*. »*

Préambule

L'analyse musicale n'est pas un pur jeu de l'esprit. Elle se doit d'apporter un éclairage sur l'œuvre étudiée, d'offrir une meilleure compréhension, de dégager des pistes, de tirer des exemples, de soulever des points et d'explorer les idées, tout en sachant, parfois même, prendre des risques. Elle doit également permettre de construire et de conforter une culture. Au passage, elle ne manque donc pas d'enrichir, de compléter et même de transmettre le vocabulaire technique adapté, tout en consolidant les bases solfégiques, théoriques, ainsi que les divers apprentissages.

Elle permet aussi, en retraçant la démarche d'un artiste, d'un courant ou d'une école, d'aborder les notions de langage, de style, afin, notamment, de nourrir la réflexion et de toucher des notions plus vagues telles que l'esprit de créativité, l'inspiration, et de présenter la nouveauté, l'étrangeté ou l'inconnu aux frontières de la mémoire et de l'imaginaire.

Au-delà, elle se doit d'offrir les clés de l'objectivité, du sens critique « raisonné », voire de l'autocritique. Elle doit également permettre les liens, bien souvent par la comparaison : ouvrir, accoutumer aux réticences qui se traduisent de façon surprenante et fréquemment par des invariants, une évidente universalité, mais aussi beaucoup de précieuse diversité.

A fortiori, elle ne doit, en aucun cas, se refermer ou s'appuyer sur une pensée trop catégorique et doit se méfier du conditionnement inévitable qui découle de ce que nous avons appris, alimenté souvent par des ouvrages théoriques qui ont l'avantage d'éclairer et de construire la pensée, mais ont l'inconvénient, tout autant, de la restreindre. En outre, elle se doit parallèlement d'éviter les tentants, mais dangereux, « copier-coller » aveugles ou sourds qui peuvent semer la confusion et empoisonner le discours.

Pour ces raisons, et de surcroît encore plus face à l'esprit de ce musicien hors normes, la seule règle ou loi qui doit prévaloir pour l'analyse, c'est qu'elle doit rester en relation étroite avec la perception sensible de la musique, et non pas des usages, formules, terminologie ou autres conventions[36], voire des références ou plutôt non-références. Comme nous pourrons le voir avec ces trois morceaux, certaines notions seront donc à envisager de façon plus libre ou plus large (mode ouvert et non pris au sens strict et restrictif, division ou subdivision ternaire/binaire parfois mêlées, formation d'accords autres que le seul étagement en tierces, utilisation de schémas harmoniques réels et pas forcément habituels, etc.).

Des outils de représentation sont souvent nécessaires pour illustrer les propos qui, sans eux, peuvent paraître, et même rester, obscurs, abscons. En ce sens, tableaux, schémas, partitions, images, représentations diverses ne manqueront pas d'accompagner cette analyse.

Investigation, questionnement sont parfois inéluctables pour une étude complexe qui ne se fonde que sur le seul support audio. Malgré le soin apporté, d'éventuelles petites approximations inévitables pour une musique si difficile à être couchée sur le papier, car émergeant d'un autre processus, peuvent toujours s'être glissées dans les relevés proposés[37].

Démonter pour remonter point par point ces morceaux, c'est, sur un plan pédagogique, essayer d'apporter au néophyte comme à l'expert à la fois accessibilité et intérêt, notamment pour nourrir cette passion partagée qu'est la musique. Tout ne peut être dit, tout ne doit pas être dit, des questions doivent rester en suspens comme pour mieux inviter celle ou celui qui a saisi l'essentiel d'aller plus loin dans ce voyage qu'est la connaissance et le goût d'apprendre.

Introduction

D'une durée de 5'15", dans la tonalité principale de sol mineur (au sens large) et sur un tempo de 71, *Tutu* est une complainte sombre, un sermon, longue mélopée blues improvisée par la trompette coiffée de sa sourdine Harmon et généreusement réverbérée, dans un esprit concertant. « Concerto pour trompette et instruments électriques, électroniques, machines et percussions », aurait-on pu sous-titrer cette composition.

La musique est entrecoupée d'un thème[38] et d'un thème-break qui reviennent tout au long du morceau. Ostensiblement, le musicien avance, impassible, seul. Le tempo est lent mais, paradoxalement, chaque pulsation qui le marque contient des ressorts prêts à se détendre, une énergie potentielle prête à déborder, à exploser. Un microcosme qu'il nous appartient de visiter.

1. L'aspect rythmique

Il nous semble essentiel d'ouvrir cette analyse par le volet rythmique, d'autant plus encore pour ce titre. À l'écoute de *Tutu*, nous sommes sollicités aussitôt par cet aspect, cette dimension et les questions se posent. La solidité de la pulsation, la tenue du tempo, mais également le flot de la texture rythmique[39] qui n'inspirent qu'un mot : *groove*. Cette façon particulière, presque singulière, d'envisager la dimension rythmique, détendue mais rigoureuse et précise, souple, voire désinvolte, paradoxalement un peu mécanique dans le balancement, en tout cas très affirmée et en même temps si dansante.

On sent évidemment l'influence afro-américaine, le funk, mais, sur un plan purement esthétique et culturel, il y a également une référence évidente aux années 1980 et plus précisément au hip-hop.

Bien que la musique paraisse binaire sur certains points, une écoute un peu plus attentive permet à juste titre d'envisager une étude ternaire ou tout au moins « ternairisante » de cette musique (d'aucuns parleront de « trinaire » ou de « bernaire »).

En effet, avec *Tutu*, nous avons un exemple de

superposition verticale dans l'approche binaire et ternaire de la musique et non pas une juxtaposition ou succession horizontale des deux domaines (bien qu'on puisse facilement l'envisager comme possibilité potentielle). Ces relations entre le binaire et le ternaire, et tout autant entre le programmé et le joué, implicitement évoquées plus haut, vont être étudiées ici. L'introduction ou encore le prologue, « Intro » comme nous l'appellerons (introduction de l'introduction), est constituée de 4 mesures avec des accents, des « pêches » très sèches au synthé et caisse claire. Faut-il y voir la violence des balles du massacre de Sharpeville en 1960, ou des émeutes de Soweto en 1976, terribles événements, et symboles de la lutte de Desmond Tutu contre l'apartheid ?

Exemple méthodologique d'analyse « scientifique » du spectre avec Audacity *(lecture facultative)*

Cette partie offre des avantages précieux pour l'analyse, car elle laisse entendre des éléments sonores isolés, mais dans un tempo déjà installé. À l'aide d'un outil de représentation sur une image explicite, nous allons pouvoir de façon objective souligner et clarifier la problématique rythmique volontairement troublée par l'arrangeur. Tout en nous familiarisant notamment avec une prise de pulsation qui n'est pas forcément celle qui semble l'être.

L'analyse, un peu fastidieuse pour l'exemple qui va suivre, permet en outre de présenter sur un plan méthodologique une démarche qui se veut rationnelle et objective, pouvant se révéler utile dans d'autres circonstances, particulièrement pour les candidats non lecteurs des relevés proposés (mais pas seulement). En effet, l'utilisation notamment du logiciel Audacity (vivement conseillé pour la préparation et la compréhension) permettra, entre autres, de retrouver chacune des parties, thèmes, phrases ou motifs qui seront évoqués. C'est essentiellement pour cette raison qu'un minutage accompagnera tous nos propos, notamment pour chacun des éléments abordés (l'écoute conjointe est indispensable pour ce qui suit) *(figure 1)*.

Cette image montre clairement l'ensemble des événements sonores du prologue :

– en ordonnée (dont l'échelle est située sur l'axe vertical à gauche : la dynamique sonore ;

– en abscisse (échelle située sur l'axe horizontal, au-dessus) : le temps (ici les 14 premières secondes).

Description et repérage des différents éléments :

– le premier événement (il y a environ 1 seconde de « blanc » avant le début, donc sous le 1.0) est la grosse caisse, on la retrouve avec deux coups (très précieux) juste après la 4e seconde ;

– le deuxième événement est l'accord accentué (« pêche » au synthé) que l'on entendra 4 fois en tout dans cette introduction (après le coup de grosse caisse de la 1re seconde, avant la 5e, juste après la 8e, etc.) ;

– les petits traits (juste après la 3e et sous la 4e seconde, par ex.) correspondent à la charleston (hit hat) ;

– les deux coups dépassant le 0.5 (sur l'échelle des dynamiques) sont sur la caisse claire. Ils sont suivis d'un coup de grosse caisse (entre la 7e et 8e seconde) ;

– enfin, en grisé, apparaît une première sélection qui nous semble, à l'écoute, être les 4 premières mesures du morceau (juste avant l'entrée de la basse : 1er temps de la 5e mesure).

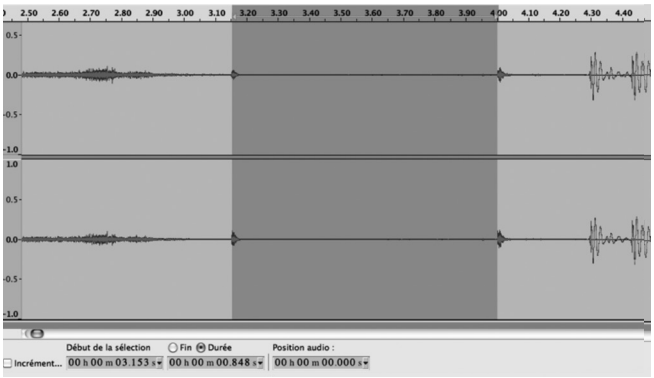
La question du tempo et de la subdivision du temps

Comme indiqué sur l'image, ces 4 mesures durent 13 580 ms (fenêtre des durées sur le tableau), ce qui veut dire que chaque mesure dure 3 395 ms et qu'un temps dure 848 ms. Une croche 424 ms (ou demi-temps binaire), la double-croche 212 ms (le quart), l'élément du triolet de croches 283 ms (un tiers), et l'élément du sextolet de doubles (ou triolet par rapport à la croche) qui nous intéresse ici et que nous avons perçu à l'écoute 141ms (1/6 temps). Le tempo nous est donné au passage en divisant : 60 s par 0.848 s = 70.75.

Figure 1. Représentation en « forme d'ondes » des deux canaux (stéréo) de cette première partie.

En mettant en relation chacun des événements décrits plus haut et en les mesurant scrupuleusement (en grossissant et en affinant la sélection, par exemple, comme nous venons de le faire), nous allons pouvoir les évaluer et répondre à certaines de nos questions : quelle est la subdivision du temps pour ce morceau ? Quelle est la part de la machine, de la programmation ?

À l'écoute, la charleston paraît servir de pulsation, de guide, de métronome.



Sélection entre les deux coups de charleston du début

Comme attendu, la durée de 848 ms (fenêtre des durées), équivalant à une noire, confirme celle calculée plus haut, ce qui conforte notre démarche et répond à la question de la programmation de la charleston (ou à la précision quasi parfaite du batteur, ce qui paraît, malgré la pratique et cette culture rythmique excellente, peu probable).

Les mesures entre chaque accent, entre chaque « pêche » (malgré le soin apporté des mesures), donnent, au contraire, des chiffres différents : 3 400 ms entre le 1er et le 2e, 3 396 ms entre le 2e et le 3e, et 3 393 ms entre le 3e et le 4e. Ce qui pourrait infirmer la certitude d'une programmation pour le synthé. La forme d'onde légèrement différente pour le dernier accord, notamment, va dans ce sens. Il ne faut pas oublier non plus qu'ils sont joués par deux instruments (caisse claire et synthé).

La subdivision ternaire de la pulsation (l'unité du sextolet de doubles : 141 ms) est confirmée par les chiffres obtenus entre les deux coups de grosse caisse : 133 ms (valeur approchée). Plus loin entre les deux coups de caisse claire et la grosse caisse, on a respectivement 134 ms et 150 ms, indiscutablement la caisse claire semble « jouée ». Ce qui explique ces fluctuations (à moins d'utilisation de machines dites « humanisées »).

Quant à la grosse caisse, la forme d'onde scrupuleusement identique laisse à penser qu'elle est également programmée tout comme la charleston (bien qu'il y ait quelques écarts de mesures).

En revanche, si le temps est subdivisé en six, il n'est pas divisé et matérialisé par trois, comme on pourrait s'y attendre dans la tradition jazz (on trouvera malgré tout des exemples de triolets de croches, notamment dans la programmation de batterie et à la percussion). Il est divisé au « niveau supérieur » en deux ; d'où cette accroche, cette ambiguïté avec le binaire. Et c'est bien évidemment la charleston qui, imperturbablement, matérialise cette subdivision[40]. Elle joue à la croche le « et », le contretemps, de chaque pulsation (fourberie de l'arrangeur ou du style ? jouant beaucoup sur « l'illusion »). On peut, de ce fait, s'appuyer dessus pour retrouver la pulsation, mais elle-même n'exprime donc pas le temps.

En se référant à l'entrée de basse qui est indiscutablement sur le premier temps de la mesure 5 et en mesurant la distance entre le dernier coup de charleston qui le précède, on obtient la valeur de 428 ms, c'est-à-dire presque la moitié du temps (rappel : le temps 848 ms, la croche 424 ms). La basse est également jouée…

Nous pouvons continuer longtemps ces calculs, par exemple, en remontant *via* le contretemps de charleston jusqu'au premier coup de grosse caisse qui est évidemment sur le temps. Les pêches de synthé sont sur la troisième double-croche du sextolet, elles sont donc également sur le registre ternaire (la première est à 287 ms du premier temps, très proche de la valeur réelle doublée de la subdivision en sextolet, 141), et donc juste avant le contretemps (à l'écoute, on entend nettement la charleston qui lui succède juste après).

Récapitulatif pour l'analyse de l'introduction de l'intro et le reste…

- Le premier coup de grosse caisse correspond au temps.
- Le temps est divisé en sextolet ou plutôt en deux triolets de doubles croches, ce qui a pour effet de diviser le temps en deux parties

égales et de conserver la croche binaire[41].
- La charleston n'exprime que le contretemps binaire (à la croche).
- Les accords accentués, « pêches », sont placés juste avant ce contretemps sur la partie ternaire (3e double-croche du triolet).
- La grosse caisse, quand elle n'est pas sur le temps, exprime volontiers le registre ternaire (3e double-croche du triolet) avec des placements rythmiques souvent « avant le temps ».
- La caisse claire indiscutablement jouée (ou humanisée par la machine) affirme également le rythme ternaire en se plaçant volontiers sur cet étage de subdivision.
- En conclusion, la mesure est « à la fois » binaire et ternaire, par superposition des subdivisions. En effet, on entend donc le contretemps binaire qui divise le temps en deux parties bien égales, mais également, en allant « en dessous », des figures rythmiques qui se placent sur une articulation ternaire de celui-ci (triolets de doubles croches), comme, rythme de trochée (longue-brève), iambique (brève-longue), jazzy façon « chabada », etc. *(voir tableau récapitulatif des principales figures rythmiques binaires et ternaires pour Tutu,* qui peut être complété en ajoutant des liaisons ou en substituant des silences à certaines valeurs).
- Le tempo de *Tutu* est de 70-71.

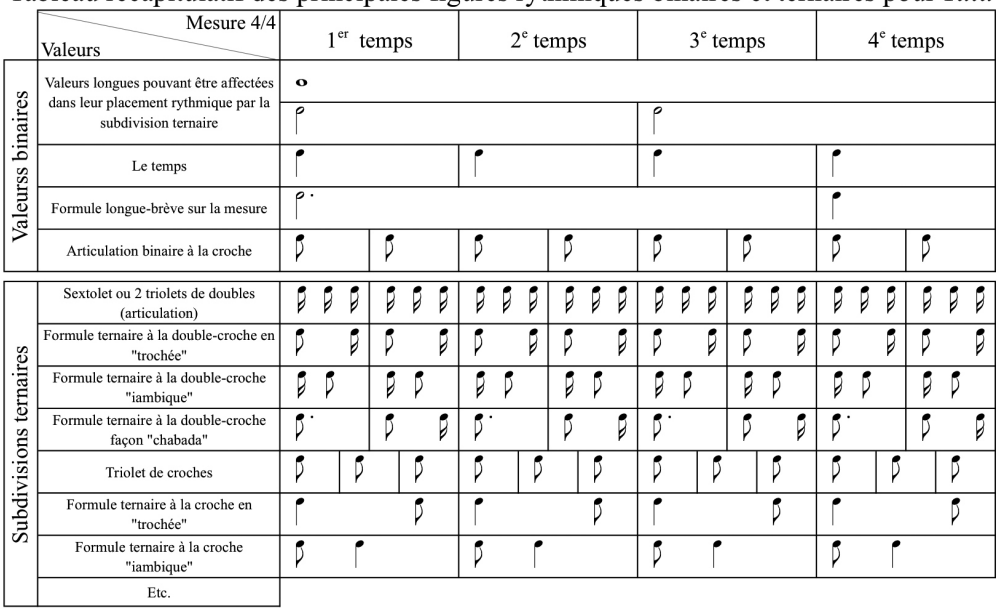
La question de l'homme ou/et de la machine pour la batterie ?

Les questions posées par cette première analyse rythmique n'ont pas vraiment pu apporter de réponse quant à cette interrogation cruciale. En recherchant des invariants rythmiques, s'il en existe, nous pourrons répondre à cette problématique. Comme attendu, il est possible de localiser à partir de l'entrée de basse des singularités de la « batterie », notamment sur le plan des timbres utilisés et des modes de jeu.

Un premier exemple nous interpelle mesure 11-12 (à 34.8"), à l'entrée de la trompette, avec la répétition de cross-stick (coup sur le bord de caisse) « en écho » et sa spatialisation droite-gauche ainsi que le « roulé » à la caisse claire avec la reprise qui suit. En écoutant la suite du morceau, nous retrouvons scrupuleusement répété ce même rythme, par exemple à 1'02", 1'22.4", 1'49.6", 2'57.4", 3'24", 3'45", 4'25" (mais sans le « remplissage » de la caisse claire), etc. En termes de programmation de boîte à rythme, nous avons affaire à ce que l'on appelle un *pattern*.

Un autre exemple nous est donné mesure 7-8 (à 21.4") avec la cymbale crash sur le premier temps, puis avec l'utilisation des toms. Nous retrouvons également ce pattern par exemple à 48.5", 1'36", 2'44", 3'11", etc. Ou encore le pattern de la mesure 5-6 que nous retrouvons à 41.76", etc. On pourra, si on le désire, écouter des exemples en

Tableau récapitulatif des principales figures rythmiques binaires et ternaires pour *Tutu*



affichant le minutage indiqué dans « début de la sélection » du logiciel (Audacity) ainsi que le chiffre 6790 (équivalent à 2 mesures) dans « durée ». En appuyant simultanément sur start avec la souris et la touche majuscule du clavier de l'ordinateur, l'extrait sera écouté en boucle. Cette boîte à rythme qui se programme par juxtaposition de patterns puisés dans un stock disponible ou éventuellement programmés donne réellement l'illusion d'un batteur de jazz. C'est ce que confirment les propos du producteur Tommy LiPuma à propos de l'album en général : « Les pistes batteries de *TUTU* furent exécutées sur une boîte à rythme, mais à la façon d'un batteur de jazz, en jouant des "patterns" et autres choses de ce genre. C'était la première fois que j'entendais une boîte à rythme exécuter ces types de programmations. C'était innovant. Jusqu'alors les boîtes à rythme se contentaient de donner un "groove"[42]. »

Cette boîte à rythme est la célèbre *Linn 9000*[43]. Introduite sur le marché en 1984[44], elle est très complète et peut tout simplement être jouée, naturellement programmée, synchronisée et pilotée grâce à la norme MIDI. Elle peut être utilisée comme séquenceur ou servir de sampleur (ou être couplée à ce genre d'appareils), employant par exemple dans la programmation, les sons « personnels » d'une caisse claire ou autres qui pourront par la suite être rejoués et utilisés, en overdubbing sur la séquence, comme batterie additionnelle, pour la compléter, tout en ne présentant aucun écart de timbre.

En guise d'illustration

Voici en exemple (à 14.6"), sur deux portées, les deux premières mesures (5 et 6) des pistes de batterie[45]. Elles sont issues d'un rythme de La Nouvelle-Orléans que Miles Davis avait montré à Marcus Miller et Al Foster[46] quelques années plus tôt[47].

La cymbale ride (CR), portée du haut, est programmée et revient quasi à l'identique pendant tout le titre, avec quelques interruptions du pattern en fonction des parties rencontrées. Elle a plutôt le rôle de lancer ou relancer le morceau. À noter, le jeux principalement sur le temps, l'expression de valeurs ternaires (s'inscrivant dans les triolets de croches et doubles) ainsi que le rythme iambique (à la croche ternaire) aux 3e et 4e temps de la seconde mesure.

La grosse caisse (GC), portée du bas, est également programmée (mêmes raisons) et joue essentiellement sur le temps (1er et 3e), avec quelques incursions dans le registre ternaire. Son rôle est de donner l'assise et la stabilité à l'ensemble.

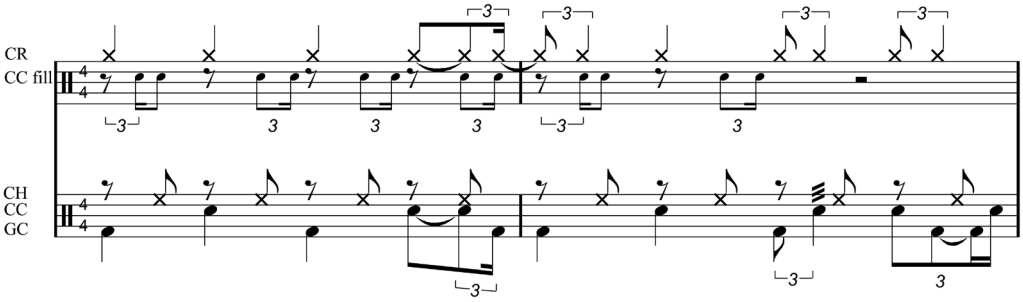
Même chose pour la caisse claire (CC) qui est placée à l'inverse sur l'afterbeat (2e et 4e temps). À noter le « roulé » après le 3e temps de la seconde mesure (programmé aussi). La dernière double-croche ternaire de la deuxième mesure semble faire écho à celle de la grosse caisse à la première mesure. Son rôle est évidemment de balancer, de scander, de dynamiser la musique, en tandem avec la grosse caisse.

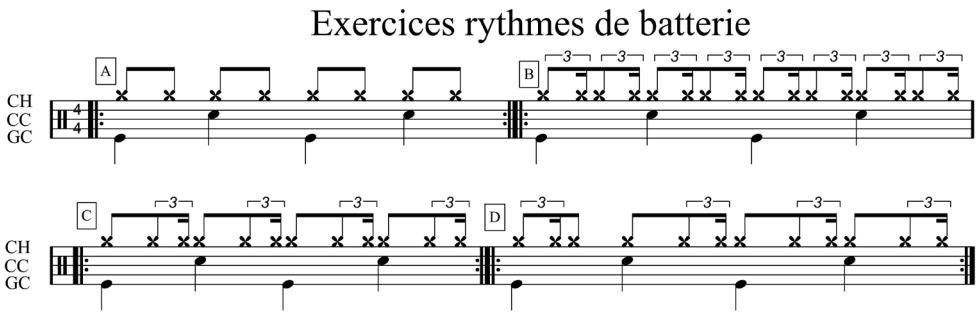
La charleston (CH, petites croix) programmée aussi, est ici très discrète, notamment sur la seconde mesure de l'exemple (mesure 6 du morceau), mais elle sera quasiment omniprésente à partir de l'exposition du thème. Elle n'exprime que le contretemps binaire (croche).

La caisse claire « fill » (CC fill), dont la sonorité et la dynamique sont légèrement différentes joue deux figures ternaires. Elle n'apparaît que dans cette introduction et semble jouée (bien qu'il soit difficile de l'affirmer, car impossible de percer tous les secrets de fabrication…).

Conscient de la difficulté de lecture de ces rythmes, notamment pour les candidats non lecteurs, nous

Rythme batterie
(2 premières mesures du groove, mes. 5 et 6)





proposons en synthèse, quatre petits exercices faciles, pour mieux comprendre et appréhender ce « groove » qui ne se réduit pas à un simple *shuffle*, mais s'oriente plutôt vers un chabada. On pourra commencer uniquement par la charleston (CH, avec baguette), puis ajouter la caisse claire (CC, l'afterbeat, vivement conseillé), puis la grosse caisse (GC, pas indispensable). Une fois compris, et en jouant sur la musique, tout sera bien plus limpide…

- La charleston (hit hat) du rythme A propose de diviser le temps en deux parties égales (en le jouant par exemple sur la cuisse, avec la main droite pour les droitiers, l'inverse pour les gauchers) et de préférence dans le tempo de *Tutu*, c'est-à-dire environ 70 à la noire.

- Celle du rythme B, d'ajouter, naturellement avec la même main, une valeur ternaire (double-croche), juste avant toutes les croches suivantes (cela revient à jouer en *half time shuffle*, en doubles croches inégales, longue-brève). Le contretemps à la croche est évidemment conservé. C'est ici qu'il devient intéressant de placer l'*afterbeat* (CC) que l'on pourra matérialiser en claquant des doigts à la main gauche (main droite pour les gauchers).

- Le rythme C présente un jeu sur l'alternance de l'ajout (on ne le joue que sur la seconde croche de chaque groupe), on aura l'impression d'un chabada.

- Le dernier rythme D propose de « déplacer » l'ajout, un peu comme les premières mesures du « groove » de *Tutu*. En résumé, il s'agit de placer ces deux figures rythmiques ternaires à différents endroits.

En conclusion

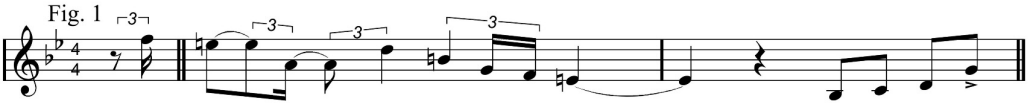
La subdivision du temps, par six et par deux, montre que la « ternairisation » de la musique se fait donc à un niveau inférieur que celui que l'on a l'habitude d'entendre culturellement parlant, notamment dans le jazz ou les musiques dites jazzy. C'est aussi l'une des particularités du hip-hop naissant, de l'époque, qui n'en possède cependant pas *a priori* la paternité[48], genre qui a su, malgré tout, en faire un élément stylistique notoire[49] . Un petit nombre d'œuvres antérieures à *Tutu* utilisent, d'une façon ou d'une autre, ce genre de subdivision[50], mais, *Tutu* reste probablement le morceau, le modèle, qui cristallise au mieux l'énergie, la scansion et le potentiel de cette nouvelle « texture rythmique »[51]. Texture rythmique qui fera école et qu'il serait dommage de passer sous silence. Avec ce titre, Miles Davis, par le biais de Marcus Miller, se retrouve donc d'une certaine façon et à nouveau, en rupture avec la tradition.

Le problème de l'écriture lié à la transcription de la musique jouant dans cette subdivision

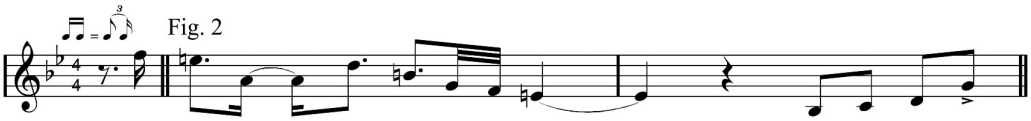
Ce petit jeu rythmique sur la subdivision ternaire du demi-temps ne va pas sans poser quelques problèmes sur le plan de la notation et entraîne forcément des choix : juste, appropriée, adaptée, doublée, autant de façons qui, par ailleurs, ne vont pas sans poser d'autres difficultés de notation face aux logiciels informatiques d'édition musicale.

Break : écriture réelle « ternairisante ». Cette notation, la plus fidèle, surcharge un peu la portée, notamment en termes de liaisons et de triolets. C'est celle-ci, malgré tout, que nous garderons pour l'analyse, naturellement pour respecter et surtout illustrer le groove, mais aussi pour sortir du carcan réducteur de la simplification dans lequel on enferme volontiers le jazz et bien entendu, pour mettre en parallèle cette écriture avec celles des autres œuvres imposées du bac et pourquoi pas avec celles des œuvres antérieures *(figure 1)*.

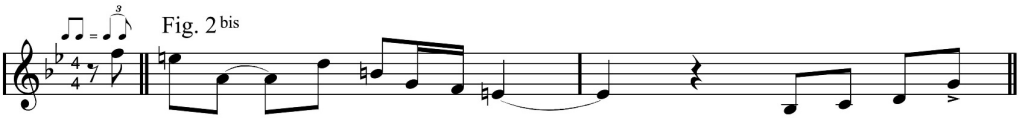
Fig. 1



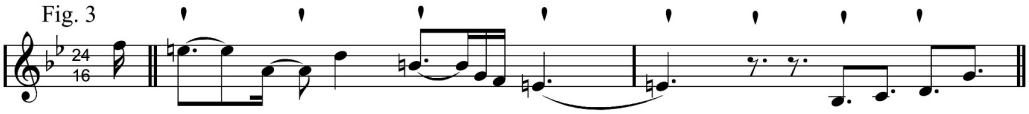
Break : écriture simplifiée (ne correspondant pas à la réalité) et qu'il faut adapter comme indiqué. Cette « adaptation » *a priori* évidente peut nécessiter des années de pratique et poser ou laisser un certain nombre de questions en suspens *(figure 2)*.



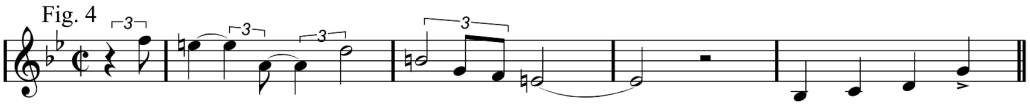
Break : d'aucuns iront jusqu'à écrire ce passage sous cette forme. Parce que, leur a-t-on appris, le jazz s'écrit comme ça… Attention aux dégâts mesure 2 ! *(figure 2bis)*.



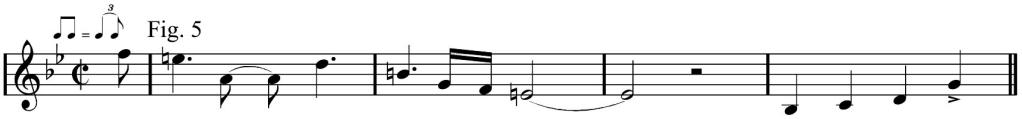
Break : écriture en 24/16 (24 doubles croches regroupées par 6 en 4 temps par mesure). Cette façon non usitée serait celle qui traduirait le mieux cette musique *(figure 3)*.



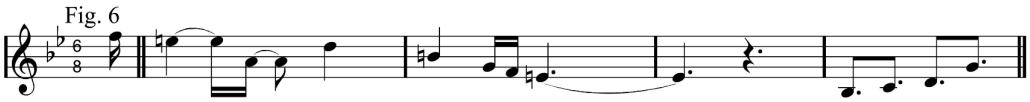
Break : écriture réelle doublée « ternairisante » à « deux temps » (C barré). L'avantage est dans la lecture plus aisée, mais on double le nombre des mesures. Cette notation nécessite une petite gymnastique d'esprit et quelques précautions pour éviter les confusions et les fautes de langage. Bien indiquer, notamment pour chaque exemple, le chiffrage 2/2 (C barré) et non 4/4 (qui double le tempo), la pulsation est naturellement à la blanche (et non à la noire). Exemple de piège fréquent : l'*afterbeat* à la caisse claire, qui se retrouve sur la 3e noire, est toujours placé arithmétiquement sur le 2e temps (la deuxième blanche) et non sur le 3e. Dans ce chiffrage, il n'y a évidemment pas de 3e et de 4e temps, mais une seconde mesure *(figure 4)*.



Break : écriture réelle doublée (« simplifiée ») à « deux temps » (C barré) qu'il faut adapter comme indiqué (écriture la plus fidèle en termes de simplification), mais à utiliser avec les mêmes précautions que pour l'écriture précédente. Prendre la peine en début de portée, d'indiquer que les croches sont ternaires) *(figure 5)*.

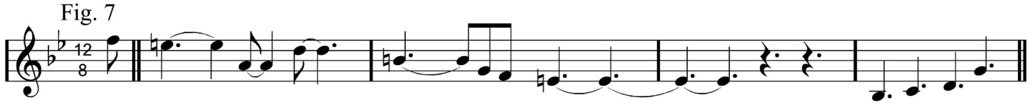


Break : écriture en 6/8 (à 2 temps) : même si le nombre de mesures est doublé cette écriture est très intéressante, sachant que, par la suite et notamment en concert, Miles Davis voudra lui donner cette dimension rythmique *(figure 6)*[52].



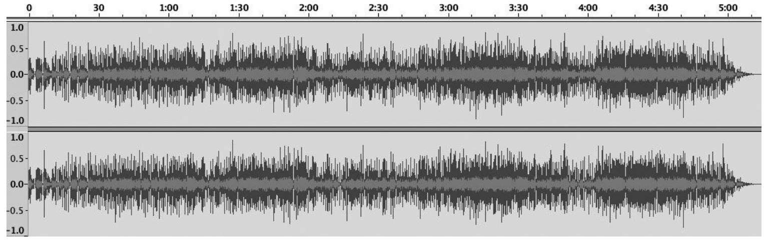
Break : écriture en 12/8 (tempo doublé la caisse claire se retrouvant sur le troisième temps) *(figure 7)*.

Fig. 7



2. La forme

Il n'y a pas de jeu particulier sur la dynamique ou l'intensité, de gros contrastes, qui permettraient d'extraire clairement des sections distinctes, comme on peut s'en apercevoir à la lecture de la forme d'onde générale. Mais, à l'écoute, il est facile de dégager les différentes parties qui s'articulent sans surprise.



Voici l'analyse des différentes parties s'articulant, principalement autour d'un thème, d'un thème-break, d'un ostinato de basse et d'un riff au synthé, que nous allons détailler.

Analyse Formelle

Minutage	1"				14.4"						35"				48.5"		55"				1'08"		1'15.7"				1'29"				1'43"				1'56"		2'03"									
Mesures	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	13	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Parties	Intro				Intro ostinato basse						Thème				Transition		Thème				Break		Transition				Thème				Thème				Break		Impro sur Riff									

Minutage	2'37"								3'04"				3'18"				3'31"		3'38"								4'05"				4'19"				4'32"				4'46"							
Mesures	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92
Parties	Impro sur ostinato								Thème				Thème				Break		Impro + Percu								Thème				Thème				Thème				Coda + Shunt							

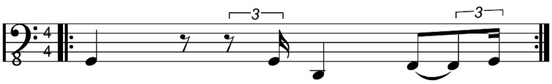
Analyse linéaire

Introduction

L'introduction ou, plus précisément, l'« intro », dont nous avons déjà parlé, commence essentiellement par des « pêches » de synthé (son de type 56 dans la norme GM : Orchestra Hit), par la batterie (principalement programmée), essentiellement la caisse claire qui remplit et casse déjà la pulsation sous-jacente (charleston) et la grosse caisse, pistes auxquelles s'ajoute la percussion indiscutablement jouée (bongos, congas) au regard de ce qui suivra. À noter également des sons au synthé de type bruitiste, comme le « souffle » qui fait écho à la première « pêche » et que nous retrouverons plus loin. Dès la troisième mesure, Miles Davis entame sa mélopée et introduit la suite par une longue descente (voir transcription plus bas : à 9"). Le bar chimes du percussionniste articule ce prologue avec la partie suivante.

L'ostinato de basse[53] (qui sera varié tout le long), doublé au synthé (probablement programmé), à l'unisson mais également à la quinte *(ré, la, do, ré)*, est lancé mesure 5 (14.6") par le bassiste qui à enregistré deux basses (une frettée souvent slappée et une fretless). Ces basses, pour réaliser l'ostinato, ont dû être accordées un ton plus bas (corde de *mi* => en *ré*), à moins de l'utilisation d'une basse 5 cordes. Dans ce cas on peut aussi imaginer que l'accord de la fretless jouant souvent à l'octave n'a pas été changé *(figure : Ossature de l'ostinato de basse)*.

Ossature de l'ostinato de basse

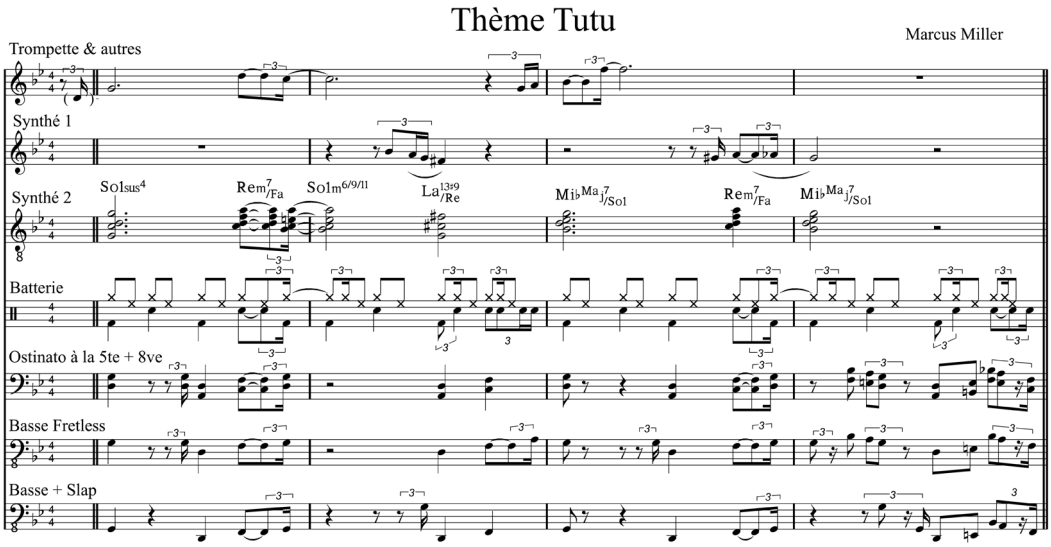


Comme nous l'avons dit plus haut, l'entrée de la cymbale (de type ride) à la boîte à rythme va accentuer cette impression ternaire, tout comme le jeu sur la caisse claire, qui, marquant l'after beat, remplit aussi l'espace avec des formules

rythmiques de type trochée, chabada, etc.
À noter également des modes de jeu comme le « roulé » possible sur cette machine, offrant beaucoup de souplesse ainsi que les ponctuations de cross-stick et des toms déjà évoqués.

1re exposition du thème

La partie principale arrive mesure 11, à 35″, correspondant au thème, très court, en *sol* mineur (au sens large), dont nous donnons un relevé global *(figure : Thème Tutu)*.



Le thème est « touché » par la subdivision rythmique dont nous avons parlé plus haut et offre des exemples intéressants de placements rythmiques, « en l'air », attachés à cette esthétique (tout comme le rythme des harmonies du synthé[54]). Ce thème, joué ici par la trompette (avec sourdine Harmon), est en fait doublé au synthé et au saxophone soprano (joué par Marcus Miller, polyinstrumentiste). L'anacrouse, *ré*, a été placée entre parenthèses dans la mesure où elle n'est pas toujours exprimée (ou remplacée par un *sol*). L'intervalle mélodique de quinte est présent comme une sorte d'appel (*sol-ré* au début et *si*^{b}*-fa* à la fin). À noter, le jeu en questions/réponses de la trompette et du synthé (son de type 95 GM, Pad 7, Halo) ou, plus précisément, jeu de distribution, de répartition de ce thème aux deux instruments.
L'harmonie, exprimée par un son de synthé très vaporeux (son de type 86 GM, Lead 6, voice) suit le thème comme une ombre qui plane et menace. Le relevé et le chiffrage des accords ne sont pas simples et pas forcément conventionnels. Une somme de microéléments (non retranscrits ici) brouille l'écoute, mais exaltent toute la saveur du passage, appoggiatures aux divers instruments, réverbération, légers « bends » à la fretless (légers portamenti et glissandi), « sustain » (maintien du son) du synthé 1 (représenté ici par les liaisons), ainsi que les sons transitoires des percussions et de la batterie. La progression d'accords est certes fonctionnelle, mais, surtout, elle teinte le thème de « couleurs modales ». Le chromatisme *la*^{b}*-sol* (synthé 1, 3e mesure), que nous retrouverons plus loin, fait glisser momentanément la tonalité de Sol mineur dans le mode phrygien. Plus facile le *mi* bécarre (Solm$^{6/9/11}$) qui induit le mode dorien et le mi^b (Mi^{bMaj7}/Sol) le mode éolien. Mais, rassurons-nous, le mode essentiel est celui du blues, comme nous le verrons plus bas.
Il faut accepter les dissonances osées ou inattendues qui « dramatisent » certains passages (comme ici le *do*$^\#$, blue note, sous le *fa*$^\#$, à la deuxième mesure, qui frotte avec le maintien du *do* à la trompette, le tout sur une basse de *ré*, accord ambigu que nous avons chiffré La$^{13\#9}$/Ré). Tension, présentée ici avec la douceur du timbre, la délicatesse du jeu (et avec le « sustain » du synthé 1), la sonorité est savoureuse, mais serait sans doute plus difficile, sans interpeller l'oreille, avec la percussion d'un piano. Toutes les notes de ces accords ne sont pas identiques, certaines ont besoin de douceur, de « maquillage », de préparation, d'autres de plus d'affirmation, c'est aussi le rôle du mixage et de la programmation (notamment sur la « vélocité »), qui évidemment

apportent leur part de surprises. Parfois, la catégorisation et la rationalisation de l'esprit, et même l'enseignement, ont tendance à refuser, écarter ou oublier des évidences ou des solutions pourtant excellentes sur le plan harmonique.

La transcription de la partie de batterie replacée dans son contexte illustre la richesse de la texture rythmique dans l'interrelation et l'interaction des différentes parties et montre la variété même des cellules utilisées (comme dans le tableau présenté plus haut).

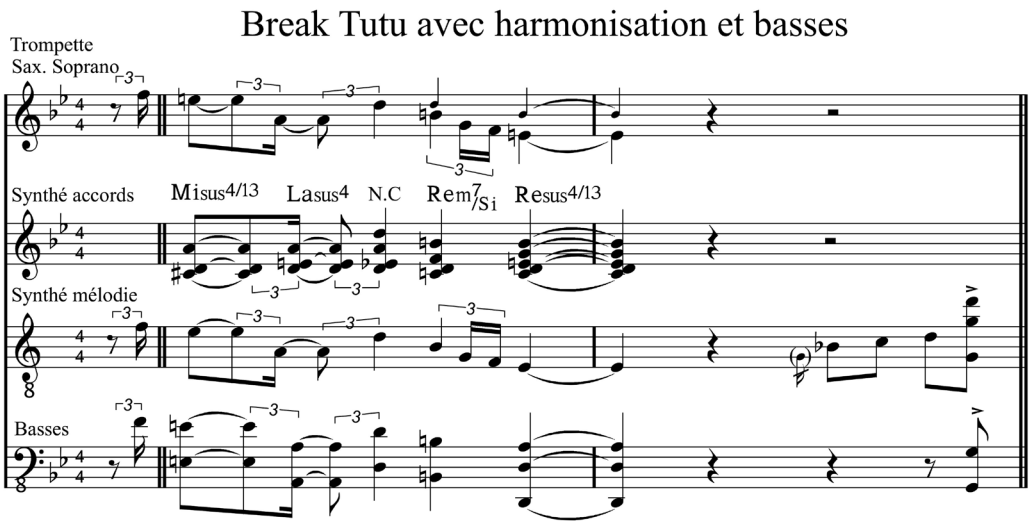
À souligner encore, avec le relevé, le doublement à l'octave de la basse frettée par la basse fretless (doublée également au synthé), elle-même doublée à la quinte et octave pour former des quartes, légèrement sous-mixées, mais malgré tout bien audibles (ajoutant dureté, couleur et solidité). Cet ostinato, motif inlassablement répété, mais tout de même varié, comme on peut le voir, est agrémenté, notamment, par des phrases « improvisées » de remplissage à la fretless (comme ici à la quatrième mesure). Motifs qui finissent par rejoindre et compléter, sur le plan mélodique et thématique, la trompette et le synthé 1.

Ce thème est repris (à 55″) après une courte transition de deux mesures (à 48.5″) où est reprise la mélopée improvisée. Puis arrivent les mises en place du break (à 1′08″), déjà évoqué pour les problèmes de transcription, mais cette fois-ci avec l'harmonisation et les lignes des basses *(figure : Break Tutu avec harmonisation et basses)*.

La ligne mélodique, en valeurs plus courtes, semblant plus « rapide », qui sort de la tonalité de *sol* mineur, est jouée au saxophone soprano, doublée à l'octave inférieure par le synthé (Synthé mélodie) ainsi que par les basses (octaves inférieures, à l'exception du *ré* grave pour le dernier accord), en tout, quatre lignes parallèles qui s'étendent sur plus de cinq octaves. La trompette se fait plus discrète (jouant *a priori : mi, la, ré, ré, si* tenu). L'harmonisation de la mélodie est tendue notamment par l'adjonction de tensions d'intervalles spécifiques : seconde mineure, triton (quarte augmentée) et septième majeure. Le troisième accord est non chiffré (N.C), car sans fondamentale (Fa^{13} sans le *fa*, ou Si$^{7\#9}$ sans le *si*), le dernier accord Ré$^{sus4/13}$ (La^{m9}/Ré), étagé en tierces, crée un sentiment d'attente mettant en « suspension » ces lignes. On remarque la note ré commune au cinq accords. Une courte montée de quatre notes, non harmonisée et ponctuée par la fameuse « pêche » de départ, conclut ce break[55]. À noter qu'aucune improvisation ne sera entendue sur ce break.

Après un trait de basse (à 1′15.7″), l'ostinato est interrompu. Cette partie, transition de quatre mesures, mène au retour du thème. En revanche, si la basse est absente, la mélopée improvisée de trompette reprend, ponctuée par les synthés avec prédominance d'accords en quartes (*sol-do*, *la-ré* à 1′19″ et *do-ré-sol*, *ré*^{b}-*mi*^{b}-*la*^{b} à 1′25″). La rythmique, batterie, percussion, continue de tourner.

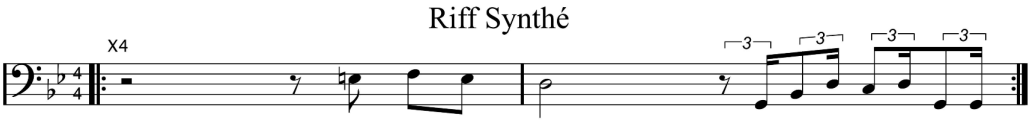
Reprise de deux thèmes (à 1′29″) et du break (à 1′56″). Cette fois, la trompette se permet de commenter cette réexposition en fin de phrase.



Improvisation

À la sortie, nous avons de nouveau un trait de basse menant au retour de la mélopée dans une plus longue improvisation (à 2′03″), où la basse quitte encore l'ostinato pour laisser place à un riff au synthé[56] (à 2′12″), introduit par une nouvelle pêche, et imposant le mode dorien. On peut diviser cette nouvelle partie en improvisation sur riff et improvisation sur ostinato *(figure : Riff synthé)*.

Miles Davis[57], la percussion participe à la texture polyrythmique et timbrale, comme nous venons de le voir, tout en renforçant le côté afro-funk. Elle apporte également sa part idiomatique, une touche d'exotisme. En outre, contrairement aux techniques d'enregistrement de l'époque qui visent à épurer de plus en plus le fond sonore, la percussion, comme les bruitages aux synthés, ont aussi ici le rôle de faire passer le silence aseptisé



Le riff apparaît à la mesure 39. Il est joué 4 fois (à noter, qu'il est légèrement modifié, notamment la première fois, où l'on entend pour la seconde phrase : *sol, si*♭*, sol, do, si*♭*, sol, sol*). Puis c'est le retour de l'ostinato de basse à la mesure 47 (à 2′37″) jusqu'à la mesure 55 (auquel se joint la sonorité du « trombone », à 2′50″), c'est à nouveau par le retour du thème (à 3′04″), réexposé deux fois et suivi du break (à 3′31″), que se conclut cette partie improvisée.

Dans cette nouvelle réexposition, le soliste n'attend plus la fin du thème pour le commenter, il joue tout simplement dessus et se dédouble. Comme Marcus Miller avec ses deux basses, son saxophone soprano et autres, Miles Davis goûte au re-recording. On entend même des parties de polyphonie entre les « deux » trompettes. Ce sera la même chose pour l'ultime réexposition du thème mesure 73 (répété trois fois sans break à partir de 4′05″).

Entre-temps, une dernière partie improvisée est entendue (à 3′38″), avec un nouvel abandon de l'ostinato de la basse et le retour du riff, section dans laquelle brille le percussionniste, notamment aux congas et à la percussion électronique (Marcus Miller ?). La trompette se veut plus free et laisse entendre des dissonances (*la*♭), puis fait place au silence dans lequel se fait entendre la percussion et notamment le cross-stick de la caisse claire sur la croche en l'air. Le morceau se termine par une coda (à 4′46″). Partie où la trompette, continuant d'improviser sur l'ostinato de basse, est progressivement shuntée.

La percussion

Un premier retour s'impose avec elle. Omniprésente depuis la période électrique de qui en résulte à un silence plus « organique », créant ainsi une véritable toile de fond vivante et humaine. Il suffit pour s'en convaincre d'écouter la musique, par exemple au ralenti, afin d'en apprécier toute la saveur. Mais les fonctions essentielles du percussionniste Paulinho da Costa sont de susciter, d'incarner ici le véritable toucher humain, faisant le lien indispensable entre le joué et le programmé, entre l'homme et la machine, mais également de créer une interrelation ou interaction naturelle avec la trompette qui se pose sur des pistes déjà enregistrées ; tout comme les synthés « bruitistes » ou sons « électro » (à 2′17″ ou à 2′30″) que l'on peut entendre notamment pendant la première improvisation, avec des effets de ralentissement ou d'écho.

Les instruments entendus, entre autres, tout au long du morceau sont : bongos, bar chimes, wood-block, grelots, grappes de fruits ou sabots, sonnailles, congas, etc., ainsi que les percussions électroniques jouées peut-être par Marcus Miller. Des parties ou passages plus opportuns, notamment durant les improvisations, lui confient volontiers un rôle de premier plan, comme dans la dernière improvisation à 3′38″.

3. Analyse mélodique des phrases improvisées à la trompette : courbes, ambitus, notes, répétitions, registres, écho…

Il est temps maintenant, pour terminer cette première analyse, de faire un second retour en arrière, indispensable pour étudier l'improvisation de la trompette. Les commentaires et le détail des lignes mélodiques improvisées et relevées peuvent et doivent servir d'exemples d'approche

méthodologique pour l'analyse mélodique, pouvant s'appliquer aux autres morceaux *(figure : Analyse mélodique de l'improvisation de trompette).* Cette improvisation est avant tout effectuée sur le mode blues de *sol* m à savoir : *sol, si*^{b}*, do, do*$^{\#}$ *(ou ré*^{b}*), ré, fa* et sol, dans un registre parfois très aigu et dans un large ambitus.

• La blue note *ré*^{b} (quinte diminuée) ou *do*$^{\#}$ (quarte augmentée) est largement utilisée et ce, dès le départ à 9″. Cette première phrase descendante en intervalles plutôt disjoints s'étend sur un ambitus de plus de deux octaves, laissant entendre tous les registres. Cette descente est interrompue par une remontée par la blue note sur le *ré*, puis le parcours repart en descendant jusqu'au *sol*.

• À 19″, la courte phrase est attaquée directement par la blue note, registre médium aigu.

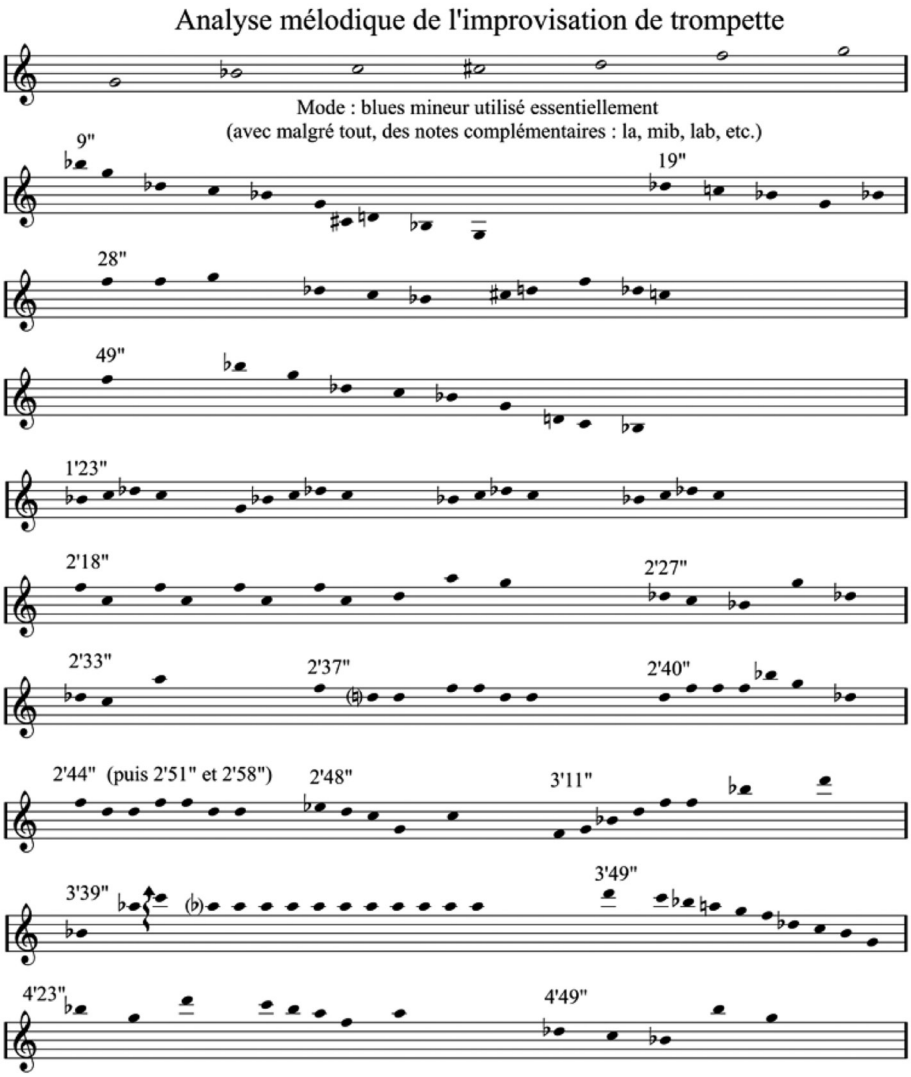
• Autre façon de faire, à 28″, tourner autour de cette même note.

• À 49″, même genre de phrase que la première, mais avec un élan, ici le *fa*.

• La phrase suivante à 1′23″ utilise un motif de notes conjointes, répété avec insistance quatre fois dans le registre médium aigu, ambitus de quinte diminuée.

• À 2′18″, répétition à nouveau sur un intervalle de quarte (*fa-do*) avec ensuite une première note « étrangère » au mode (le *la*, appogiature du *sol*).

• Utilisation de grands intervalles pour les deux phrases suivantes : la sixte majeure à 2′27″ et 2′33″. À noter, la blue note qui reste en suspension (sans « résolution » sur le *do* ou le *ré*).



• Autre travail ou possibilité, motif en notes répétées : le *ré* et le *fa* à 2′37″, suivi d'une phrase qui semble lui « répondre » (à 2′44″) avec une nouvelle suspension du *ré*^{b}.

• Même motif un peu plus loin, répété quasi textuellement (à 2′44″, 2′51″ et 2′58″), chacun étant suivi également d'une « réponse » comme à 2′48″ (pour le second) avec une nouvelle sortie du mode blues par l'utilisation du *mi*^{b}. Ce passage, qui devient très narratif et persuasif et qui semble discourir à la façon d'un prêcheur noir américain (ou qui peut évoquer également le *call and response*), est un précieux exemple d'anaphore en riff sur un schéma ab/ac/ad/ae (a étant l'anaphore) avec une économie de moyens que le trompettiste sait merveilleusement utiliser. D'autant plus que ce jeu est calibré pour retomber sur le thème.

• Avec cette phrase, c'est, à l'inverse de la première, une montée vertigineuse jusqu'au *ré* suraigu (à 3′11″).

• Grand intervalle (à 3′39″) avec effet de type « son glissé », suivi d'une note étrangère au mode (*la*^{b}) (et à la tonalité de *sol* m), donnant une couleur « phrygienne » et répétée en « écho ». Probablement le climax de cette mélopée.

• Phrase plus conjointe et descendante à 3′49″.

• Utilisation répétée du *la*, donnant une couleur singulière à cette phrase et une certaine suspension (à 4′23″).

• Exemple de saut d'octave dans cette phrase de pur mode blues (à 4′49″).

Pierre philosophale, panacée universelle entre la musique binaire et ternaire, *Tutu* est l'exemple de l'adéquation parfaite entre le rock et le jazz qui permettrait notamment de réunir simultanément et sans aucun problème un batteur de jazz et un batteur de rock, des jazzmen et des rockers. Au-delà de cet aspect rythmique singulier, ce titre, « véritable tube en puissance », est truffé d'autant d'innovations que de traditions, de machines que d'instruments. Rupture pour certains, c'est avant tout un condensé d'humanité qui fait se côtoyer, avec une certaine gravité, émotions, sentiments, expressions, niveaux d'écoute et de perceptions, s'adressant à tout un chacun, individus, générations, peuples, avec ce message de paix sous-tendu par l'hommage donné à Desmond Tutu.

Tomaas : analyse

« "Tomaas" is what Miles used to call Tommy LiPuma at the time[58]. »

Ce morceau qui dure 5′37″, s'inscrivant globalement dans le mode mixoblues de *mi* (au sens large et non restrictif), est, dans l'album, le seul titre cosigné Marcus Miller/Miles Davis. Plus funk que *Tutu, Tomaas* est résolument binaire (subdivision du temps à la double-croche), sur un tempo de 100, et possède une énergie comparable au précédent. Le thème de Miles Davis, qui a servi de point de départ, est accrocheur, chantant. Sur le plan harmonique, excepté quelques parties construites sur une harmonie fonctionnelle (et parfois modulante), le titre est *a priori* globalement bâti sur un unique accord. Nous verrons que ce n'est pas vraiment le cas en fait et que nous avons affaire à une certaine « ubiquité modale » sur pédale, chère à Miles Davis[59] et induite par l'intrication des couleurs, par la diversité des parties instrumentales chargées de tensions qui complexifient ainsi le chiffrage harmonique. Comme nous allons le voir, l'architecture du titre, apparemment simple, est également plus subtile qu'il n'y paraît. Des adaptations, entre autres, sont souvent nécessaires au sein des différentes parties, ce qui est dû aux carrures souvent inégales (6 ou 8 mesures) : introduction, thème, intermèdes, variations, ponts différents (on est donc loin, avec ce morceau, du simple standard de jazz : aaba). *Tomaas* est un exemple de musique « populaire savante ». On relève dès le départ le dialogue improvisé entre la trompette avec sourdine Harmon (qui se dédoublera parfois et se superposera à elle-même, avec et sans sourdine) et le saxophone soprano. Chacun y verra ce qu'il voudra : discussions, confessions, bavardages, gazouillis. En tout cas, ce début donne le ton, ce sera collectif. Car toutes les parties instrumentales vont contribuer à l'échange comme un ensemble d'entités musicales personnifiées, comme un groupe de personnages à part entière, une bande d'amis qui déambulent, se parlent, se répondent, un peu dans l'esprit du *running style* des fanfares de Saint Louis, là où Miles Davis a passé son enfance. Ce procédé conversationnel, de questions/réponses, n'est pas nouveau dans son œuvre[60], mais l'utilisation des répétitions confère à l'ensemble un réalisme et une originalité particulière et très singulière pour ce morceau.

La forme

Intro, thème, intermède (dialogue), thème, 1er pont, thème, improvisation, 2e pont, thème, intermède, 2e improvisation, thème (avec fin shuntée). Structure dans laquelle on peut voir une forme

rondo (le thème servant de refrain), ou encore une forme thème et variations.

Introduction de 16 mesures

Le morceau commence par une sorte de « bruitage » au synthétiseur, en fade in, suivi d'un break de batterie (descente de toms). Puis, inlassablement répété jusqu'à la fin, un rythme de batterie (boîte à rythme, *a priori* la Linn 9000 ou autre drum machine programmée) est lancé, constituant l'un de ces « personnages » évoqués (à 6.5″) (*figure : Ostinato rythme batterie*).

Cet ostinato, dans lequel prédomine le rythme croche-deux doubles, est varié dès le début par le jeu additionnel de charleston, cymbales et autres, indiscutablement interprété par le batteur Omar Hakim, crédité sur le titre, ce qui ajoute la touche réactive nécessaire à l'ensemble rythmique (notamment à partir de 14.5″).

Simultanément, ce rythme est accompagné d'un deuxième ostinato (autre « personnage », probablement programmé) de percussion à hauteurs déterminées (*mi-si*) avec un son de « lames » (timbre plutôt entre cloche et vibraphone) *(figure : Ostinato "lames")*.

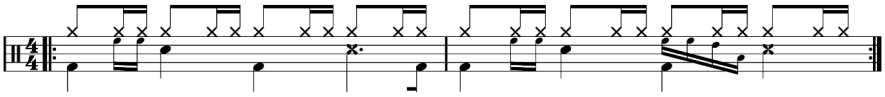
Le batteur Omar Hakim joue également de la percussion (dès 9″ et tout le long du titre) évoquant les sonorités de tablas indiens (électroniques ?) qui semblent tout autant laisser entendre la note *mi*… L'instrument, qui intervient assez fréquemment par des breaks discrets, participe à cette interaction nécessaire avec le reste de la troupe tout en ajoutant une dimension tribale ou incantatoire au morceau[61].

Le deuxième ostinato que nous avons présenté et qui donne une importance à la note *mi* constitue pour l'oreille un pôle tonal ou, plus précisément, un axe ou appui modal évident. Point fixe autour duquel gravite la constellation instrumentale et harmonique[62]. Il sera présent tout au long du morceau, mais sera adapté notamment dans le deuxième pont (modulant), comme nous le verrons plus bas, faisant donc partie de ces ajustements déjà évoqués. L'interaction entre la trompette et le saxophone soprano de Marcus Miller commence avec cet échange de phrases dont nous avons parlé.

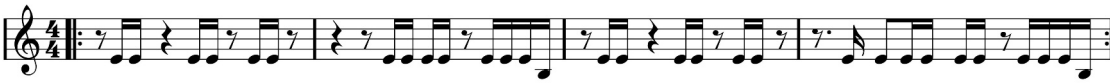
On peut facilement diviser cette introduction en deux parties : 8 mesures avant riff ou plus précisément, dans le jargon des musiques actuelles, avant gimmick guitare. Puis (à 25.5″) juste après un deuxième « bruitage » au synthé, 8 mesures constituées de 2 gimmicks guitare essentiellement en « cocottes », c'est-à-dire en cordes « étouffées » avec la main droite (chaque gimmick de quatre mesures est divisé en deux parties égales : a et b comme indiqué sur l'exemple). L'accord de « *Si* mineur » (*ré, fa*$^{\#}$, *si* ; superstructure de l'accord de mi : 7e, 9e, 5te) quant à lui, se veut incisif et brillant. Cette partie est construite *a priori* sur l'accord de *Mi*7, mode myxolydien (mode de *sol* sur *mi*), avec utilisation de la blue note *sol* bécarre. À noter que ce gimmick est varié tout le long du morceau, parfois le sol bécarre remplace le *sol*$^{\#}$ de la 2e ou/et 4e mesure, sans l'appogiature du sol bécarre (élément bluesy) *(figure : Cocottes guitare).*

Pendant ce temps, la basse de Marcus Miller, aux aguets, laisse entendre quelques notes impatientes *(mi)* renforçant le mode évoqué. Elle ne démarrera réellement qu'avec l'entrée du thème.

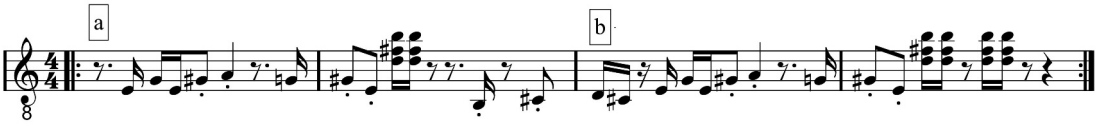
Ostinato rythme batterie



Ostinato "lames"



Cocottes guitare



Exposition du thème (à 44″)

Celui-ci est constitué également de deux parties (antécédent-conséquent), mais seulement de six mesures et quasi identiques, pouvant faire penser aussi à une double exposition, le tout sur douze mesures *(figure : thème et accompagnements)*. Ce thème, chantant, exposé au synthé, à la trompette (discrète) et au saxophone soprano, se déploie dans un ambitus moyen d'une octave (*mi-mi*) et utilise des valeurs longues et plus courtes en alternance (blanche pointée et noire) ainsi qu'une valeur beaucoup plus longue sur 8 temps (2 rondes liées). Des petits « commentaires » sont faits par le saxophone et la trompette.

C'est ici que la basse fait sa réelle entrée et rejoint la section rythmique, avec un jeu souvent en « slap » (notes percutées avec le pouce et tirées-claquées avec les doigts de la main droite). Entrée également du second synthétiseur notamment par des accords, mais, surtout, par des voicings en quartes parallèles (mes. 3), sorte d'appogiatures et broderies, avec glissements chromatiques. À noter que la guitare adapte le riff ab en riff aa'b pour passer sur la carrure en six mesures, avec alternance des *sol*# et *sol* bécarre.

La question de l'« ubiquité » modale

Quand on superpose toutes les parties (voir relevé), on s'aperçoit que la musique qui paraît si facile à l'écoute et semble couler de source devient un véritable casse-tête à l'analyse. Le thème, comme nous allons le voir, possède un potentiel ambigu et évolue volontairement sur le terrain contradictoire miné et mouvant notamment de la guitare et surtout du synthé, renforçant l'identité de ces « personnages ».

Construit sur seulement cinq notes : *la*, *si*, *do* bécarre, *ré*, *mi*, c'est-à-dire sur un mode forcément défectif, ce thème, qui offre donc en lui-même de multiples interprétations, ne semble pas, à l'analyse de l'harmonie dite « classique », coller avec le mode de la guitare que l'on entend en riff depuis pratiquement le début du morceau. Mode défectif de *la* (dorien, éolien, blues ?). Mode de *mi* (éolien, phrygien ?), mais en tout cas aucunement en *mi* myxolydien (absence du do#), ou plus précisément en myxoblues comme pour la guitare (*mi*, *fa*#, *sol*, *sol*#, *la*, *si*, *do*#, *ré*). En regardant de nouveau l'accompagnement et, ce qui paraît le plus simple, en retournant au gimmick déjà évoqué de la guitare, on n'obtient pas vraiment de réponse, car lui-même est équivoque. Cette ambiguïté ne va

Tomaas : thème et accompagnements

Miles Davis / Marcus Miller

Thème
Lames
Voicings
Cocottes
Basse

pas dans le même sens que le thème. *A priori*, il balancerait plutôt entre un accord de La^{7} (surtout pour la partie a' ou b, avec le *do*$^{\#}$) et un accord de Mi^{9} ou/et Mim^{9}.

La basse, « pédale » de *mi* sur le Ier degré (dit de « tonique ») ou le Ve degré (dit de « dominante », bien que nous ne soyons pas à proprement parler dans une musique tonale) ne répond pas vraiment à notre problématique. D'autant moins que, pour la première mesure, elle fait entendre un *ré*… À noter l'emploi presque exclusif du mode pentatonique mineur de *mi* (*mi*, *sol*, *la*, *si*, *ré*) et l'utilisation du *si*^{b} ou *la*$^{\#}$ (blue note correspondant à la quinte bémol de *mi*, degré très utilisé notamment dans le blues et les musiques dites « afro-américaines » qui en découlent, et bien entendu le jazz). Pour un simple thème de cinq notes, on finit par frôler le « total chromatique » dans une musique qui sonne pourtant *a priori* de façon consonante.

D'aucuns diront alors, avec raison, que nous sommes dans une musique bluesy (le blues est par essence doué d'ubiquité modale : majeur/mineur). Certes, mais c'est simplifier l'analyse, cette capacité constructive non pas seulement à exprimer des généralités ou à fixer des règles qui limitent trop souvent la pensée créative, mais à donner des exemples, à dégager des modèles pouvant servir à nourrir et ouvrir l'expression et le langage musical. En fait, il est souvent possible dans ce style de musique, véritable système musical, de « majoriser », entre autres harmoniquement et par en dessous (usant de l'agréable couleur de l'intervalle de 7e majeure ou plus précisément de l'octave diminuée), certains degrés d'une ligne mélodique (voire de généraliser cette possibilité à tous les degrés ; le corollaire étant naturellement de minoriser le dessus). Ce que fait ici le gimmick de la guitare (*sol* => *sol*$^{\#}$ et *do* => *do*$^{\#}$) mais pas uniquement sur les degrés habituels des blue notes (bIII, bV et bVII) comme on le sait. On verra plus loin avec le titre *Portia* que c'est bien entendu le cas pour d'autres modes que le blues.

Une autre solution qui peut être complémentaire de celle-ci est à souligner. En « ajoutant » un *do*$^{\#}$ omis dans le mode défectif du thème, on peut donner une autre explication tout à fait sensée : la mélodie vient s'inscrire alors dans le gimmick de la guitare qui passe alternativement d'un mode blues de *la* à un mode blues de *mi* (ce qui n'est pas rare dans ces répertoires). De ce fait, on a un réel exemple d'« illusion auditive » ou plutôt de figure ambiguë, sans fausse note…

Les voicings au clavier, au synthé (et peut-être encore plus avec le timbre de celui-ci qui maintient le son), ne résolvent rien, bien au contraire. Ils torpillent le seul espoir de rationalisation tonale et nous ouvrent avec un certain plaisir esthétique à l'univers de la musique dite « out » qu'Antony Williams affectionnait tant dans le second quintet de Miles Davis des années 1960. Du terrain contradictoire on passe au terrain miné, mouvant. L'usage de l'intervalle de quarte juste (ou son renversement, la quinte, bien que plus dure) est évidemment un des procédés phares, ainsi que les glissements chromatiques, la quarte possédant en elle-même des propriétés d'ubiquité tonale ou modale. Le jeu offert ici est un exemple efficace pour altérer l'harmonie d'un thème, sans introduire de « fausses notes », en créant seulement des tensions.

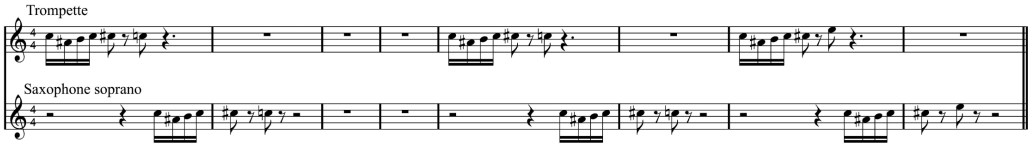
Ces quartes peuvent être également regardées, analysées en terme d'appogiature chromatique de *fa*$^{\#}$*-si* (*sol-do*, 3e mesure) et de broderie (*mi*$^{\#}$*-la*$^{\#}$ ou *fa-si*^{b} par enharmonie, 4e mesure). En tout, six quartes sont utilisées pour « affaisser le terrain ». Trois dans la première partie du thème (données ici du plus aigu au plus grave) : *sol-do*, *fa*$^{\#}$*-si*, *fa-si*^{b}. Et trois autres pour la seconde partie : *ré-sol*, *do*$^{\#}$*-fa*$^{\#}$, *do-fa (si*$^{\#}$*-mi*$^{\#}$*)*. Nous verrons plus bas que d'autres encore seront utilisées (*sol*$^{\#}$*-do*$^{\#}$ et *la-ré*).

Dans le relevé, un chiffrage, forcément réducteur, est malgré tout proposé, des notes sont obligatoirement omises. Il vaut mieux jouer ce qui est écrit plutôt que de se risquer à placer des accords qui risquent d'altérer l'esprit de la musique.

Premier intermède (à 1'13.4")

Dialogue sur 8 mesures *(figure : Dialogue)* en questions/réponses (ou *call and response*) de la trompette et du saxophone soprano. Bien que la mesure soit en 4/4, les réponses sont systématiquement entendues après 3 temps, ce qui

DIALOGUE



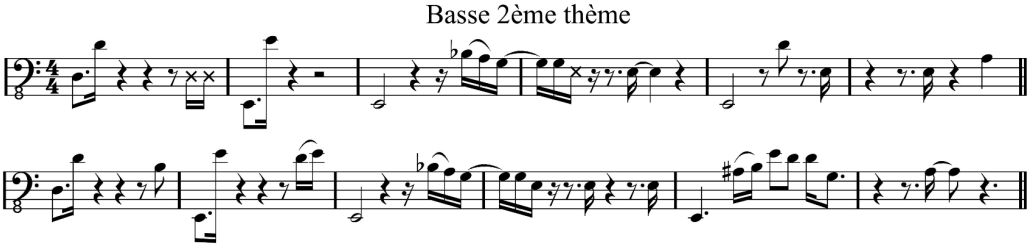
permet, entre autres, de laisser l'espace suffisant pour la reprise du thème en dégageant notamment l'anacrouse du thème. À noter, toujours jouées sur le gimmick de la guitare, les phrases utilisant le *do*# et le *do* bécarre qui confortent l'idée de complémentarité du mode défectif du thème, évoquée plus haut.

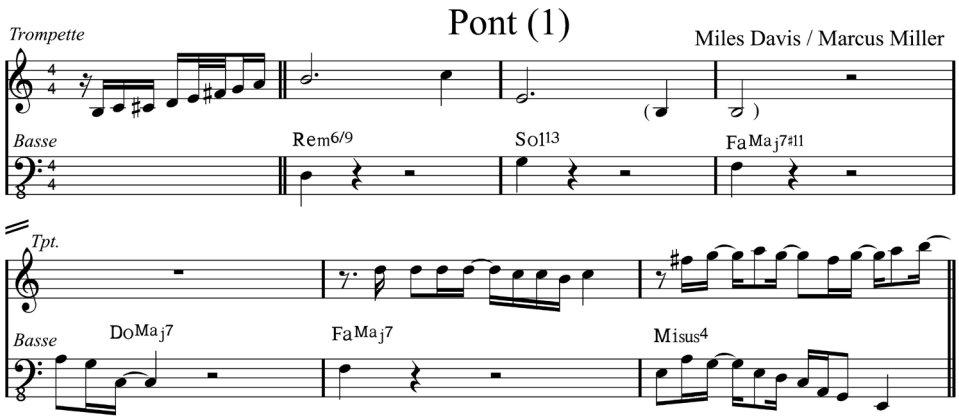
Reprise du thème (à 1'31.6", également deux phrases)

Globalement, la même chose que la première fois, mais l'écoute approfondie montre une foule de prétendus petits détails. À noter, par exemple (à 1'38"), un trille (synthé) *mi-fa* dans la 2e partie de la 3e mesure, et *ré-mi*b qui vient claironner la note manquante du total chromatique (*mi*b) à la 4e mesure, venant ajouter une certaine tension « envoûtante » dans cette 1re partie de réexposition du thème. Elle se conclut par une autre phrase au synthé (clavinette), *si-mi-la-sol*#*-mi* (présence du *sol*# !), juste après qu'il ait fait entendre (à 1'37") une amorce de gimmick (*si, ré, mi, ré, sol, mi, ré, mi/ si, ré, mi, ré, mi*) qui sera reprise dans la deuxième partie (à 1'52"). Mais c'est la basse en slap (blues mineur : *mi, sol, la, sib, si, ré, mi*), remplissant beaucoup plus que pour la première exposition du thème, qui attire l'attention, prenant un tout premier rôle tant sur le plan rythmique, mélodico-rythmique, que sur le plan de l'espace. On remarquera également les nombreux glissés (non retranscrits) et les *ghost notes* (notes fantômes). C'est l'occasion, donnée ici, de comparer les lignes de basse des deux versions et de prendre conscience, pour l'accompagnement en général, de la relation dialectique : constantes/variantes ou répétition/variation *(figure : Basse 2e thème)*.

1er pont sur six mesures (à 2', variation autour du thème)

Cette partie *[figure : Pont (1)]*, construite sur une harmonie plus fonctionnelle que ce qui précède, comme indiquée par le chiffrage, est lancée par une longue anacrouse à la trompette pour aboutir sur une valeur longue (blanche pointée) suivie d'une valeur plus courte (noire) comme dans le thème. Un dialogue s'installe entre la trompette, le saxophone soprano (non retranscrit ici), mais également la clarinette basse de Marcus Miller (non retranscrite) dans un jeu de discussion collective. Ce pont est globalement en *Do* majeur. Le gimmick de la guitare ainsi que les voicings en quartes sont interrompus (faisant partie des adaptations décrites).





Reprise du thème (à 2′14″)

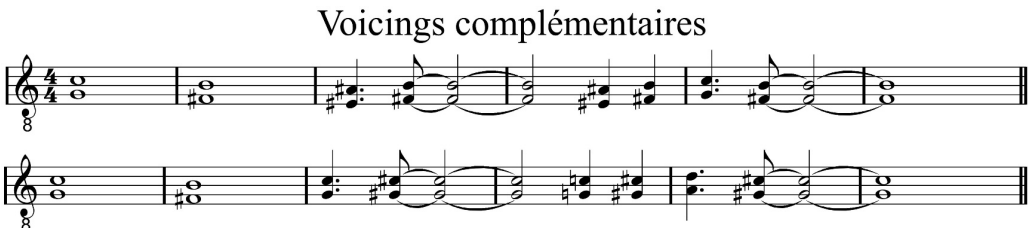
Partie toujours allègrement commentée en dialogue improvisé par la trompette, qui abandonne le thème après l'avoir relancé, et le saxophone.

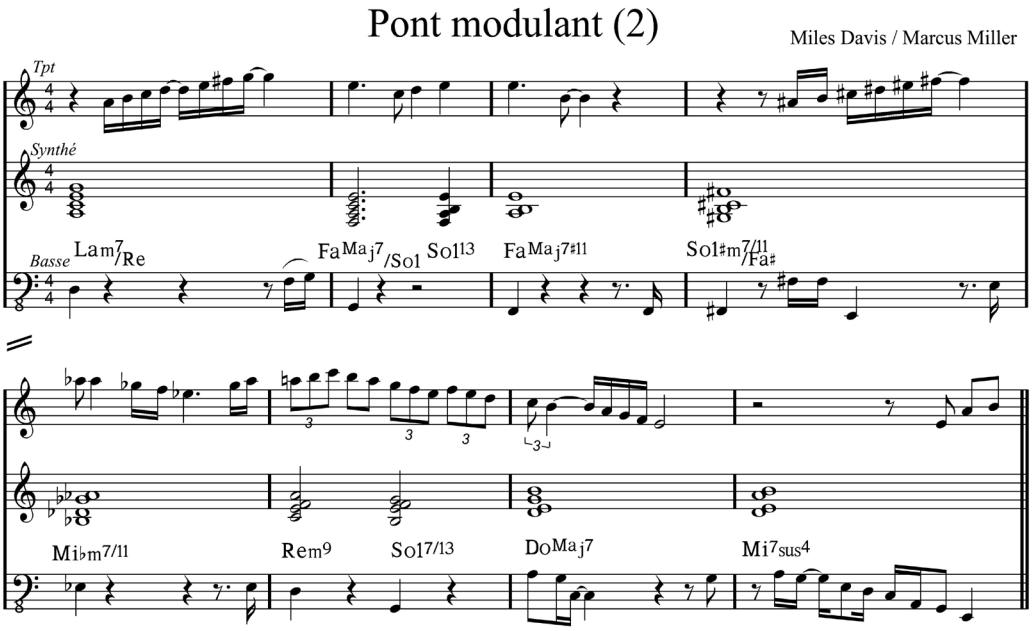
Improvisation de la trompette en deux parties (à 2′44″)

D'abord sur huit mesures avec seulement la guitare, la batterie et l'ostinato des lames (la basse se fait très discrète), l'occasion pour Miles Davis de faire entendre des traits rapides et virtuoses. Puis une seconde partie (à 3′03″), toujours improvisée par la trompette, est caractérisée par le retour des harmonies en voicings du synthé, sur deux fois six mesures. À noter que les voicings ne sont pas scrupuleusement les mêmes que pour le thème *(figure : Voicings complémentaires)* et conquièrent encore du terrain sur la tension harmonique formant une sorte de climax, d'autant plus que le trompettiste se dédouble en deux « personnages » qui se complètent, utilisant respectivement une trompette avec sourdine (Harmon) et une autre ouverte et incisive. Cette montée agogique débouche sur le deuxième pont.

2e pont (modulant) de huit mesures (à 3′32″)

[Figure : Pont modulant (2)]. Petite intervention du saxophone soprano au début et à la fin, relayée au milieu par la clarinette basse. Ce pont passe successivement d'un mode dorien de *la* (*la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*#, *sol*, 1re mesure) à une tentative de modulation en *Do* majeur (2e mesure) qui aboutit plutôt au mode lydien de *fa* (cadence évitée par l'accord de *Fa*Maj 7#11). Une tentative de modulation en *Mi* majeur est tentée (4e mesure), immédiatement suivie d'une tentative en *Ré*b majeur (5e mesure) qui avorte également pour finalement conclure par une modulation en *Do* majeur (6e et 7e mesures) par le biais du II-V-I (*Ré*m-*Sol*7-*Do*M). La 8e mesure veut, quant à elle, retourner dans le mode dorien ou éolien de *la* que le thème appelle (mais on connaît déjà l'histoire du gimmick de guitare…).





Nous avons ici un très bon exemple d'ubiquité de la quarte dont nous parlions plus haut avec l'utilisation de l'enharmonie *do*#-*fa*# et *ré*b-*sol*b dans les accords respectifs des 4e et 5e mesures induisant les tonalités éloignées de *Mi* majeur et *Ré*b majeur.

Nouvelle reprise du thème (à 3'50")

Dans le même esprit que la précédente, avec quelques notes de clarinette basse bien audibles sur la fin.

Intermède et improvisation (à 4'20")

D'abord un bref moment d'accalmie, avant la réexposition finale, constitué uniquement de la rythmique : guitare (à noter le seul *sol* bécarre, 2e et 4e mesures du gimmick), batterie, ostinato lames, basse et synthé (son de « sirène »). Cet intermède de quatre mesures fait place à une nouvelle improvisation de la trompette sur le retour des voicings claviers de 2 x 4 mesures à laquelle s'ajoute une pédale du *mi* grave à la clarinette basse (4'29").

Dernière reprise du thème (à 4'48")

Cette partie sert de coda, le thème tourne en boucle, *ad libitum*, et la partie est progressivement shuntée (en *fade out* : la musique disparaît peu à peu). Le trompettiste continue d'improviser, toujours accompagné par le saxophone soprano, mais également par la clarinette basse.

Que de musique en l'espace de ces 5'37", pour un morceau qui reflète plutôt le divertissement. Mais l'habit ne fait pas le moine. Miles Davis, souvent lâché par ses fans surpris par ses directions esthétiques déconcertantes, témoigne encore ici d'une grande force créative, d'une grande musicalité et d'un art d'une réelle fausse facilité ou vraie fausse simplicité.

Portia : analyse

> *« The name is just a beautiful woman's name that I liked and that I thought fit the song*[63]*. »*

Portia, composé par Marcus Miller, d'une durée de 6'19", dans une « tonalité » principale de la phrygien (mais non restrictive) et sur un tempo de 75 à la noire, est une véritable ballade sentimentale qui laisse une large place à la couleur hispanique.

Réminiscence de la musique espagnole présente dans *Sketches of Spain*[64] ou de *Flamenco Sketches*[65], *Teo*[66] ou encore *Masqualero*[67] ? Certainement. Mais probablement aussi, clin d'œil de Marcus Miller aux anciens compagnons et amis de Miles Davis, en l'occurrence Wayne Shorter et Joe Zawinul (réunis au sein du groupe Weather Report qu'ils ont formé en 1971), et tout particulièrement à Jaco Pastorius qui les a rejoints au milieu des années 1970. Musiciens et musique dont le style, l'essence et la couleur sont parfaitement assimilés par Marcus Miller tant à la basse fretless qu'au saxophone soprano, évoquant indiscutablement, ne serait-ce que de façon inconsciente, ses influences et ses maîtres[68].

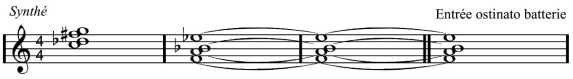
Le polyinstrumentiste, encouragé par le trompettiste, ne manque pas l'occasion d'interpréter lui-même des parties de saxophone soprano difficiles et expressives destinées initialement à Bob Berg. De même, à la basse, il fait preuve de lyrisme, tout en faisant entendre des modes de jeux riches et variés : glissés, octaves, quintes redoublées, tenues, silences, cordes claquées, percutées, butées, notes liées en hammering, etc.

La mélodie librement interprétée tour à tour par les vents s'inscrit dans un rythme bien plus proche du souffle et de la respiration que du pas ou du rythme cardiaque pourtant présent également. En ce sens, la carrure du thème plus aérien s'en trouvera affectée, avec des phrases irrégulières en nombre de mesures. Ce morceau, comme dit Franck Bergerot, « est le plus beau de l'album *Tutu* et du répertoire de Marcus Miller »[69]. C'est en tout cas le plus charmeur, notamment sur le plan harmonique, mais peut-être aussi le plus facile d'approche, d'écoute et d'analyse. La forme laisse entendre globalement un thème varié (bien plus long que les morceaux précédents) de trois parties (ABC), entrecoupé par un ostinato récurrent que nous appellerons « progression harmonique phrygienne » sur deux accords, donnant une couleur andalouse ou hispanique au morceau[70] et servant de refrain. Nous pouvons ainsi rapprocher ce titre de la forme rondeau (abcbdb, etc.).

Introduction (0" à 24")

Cette introduction est constituée de deux agrégats au synthé en *fade in* (0" à 11"), son de cordes synthétiques (de type 52 en GM) sur un temps lisse non pulsé, et de l'entrée de l'ostinato de batterie (à 11"). Comme dans *Tomaas*, le morceau évolue sur un rythme de batterie en ostinato et donc sans

Début : agrégats



changement (à partir d'une boîte à rythme ou séquencé sur ordinateur) et sur un tempo de 75. De multiples variantes récurrentes ont été programmées (voir relevé), comme l'interruption des doubles, charleston ouverte, monnayage en triples croches.

La subdivision à la double croche lui donne une certaine fluidité qui, malgré tout, s'interrompt systématiquement sur le troisième temps de la deuxième mesure (comme nous l'avons dit), permettant à ce rythme, en termes de musicalité, de respirer. L'after beat (habituellement placé sur les 2e et 4e temps), c'est-à-dire en français l'accent rythmique, sur le plan dynamique, est placé uniquement sur le 4e temps. L'accent du 2e temps est bien plus faible, ce qui lui donne un élan sans lourdeur ou redondance. Les sons sont choisis et ne font pas entendre uniquement des timbres de batterie. Par exemple, à l'endroit des toms basses sur la partition (*la* et *sol*), nous avons des sons de potée africaine donnant à l'ensemble une couleur exotique.

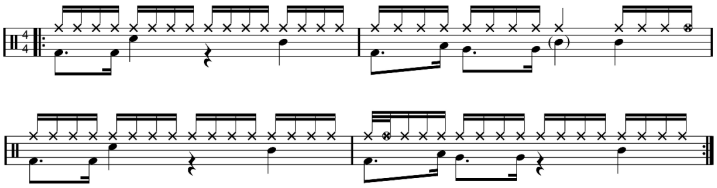
Du fait, comme nous l'avons dit, que les mesures des différentes parties n'obéissent pas à une carrure régulière, la superposition de ce rythme de quatre mesures va entretenir avec le reste de la musique un effet d'« isorythmie » non négligeable

À noter, bien évidemment, l'intervention discrète, mais efficace, là encore sur le plan de la couleur et de l'interaction, du percussionniste Paulhino da Costa, mêlant les timbres souvent ethniques de ses instruments. Ce musicien est connu comme l'un des plus prolifiques et des plus demandés, connaissant et utilisant jusqu'à deux cents instruments de percussion. Sur ce titre, il joue essentiellement des congas ou/et bongos, mais on pourra entendre également le flexatone (à 18″ ou à 51″), le rainmaker (à 1'08″) ainsi que le guiro (à 2'58″).

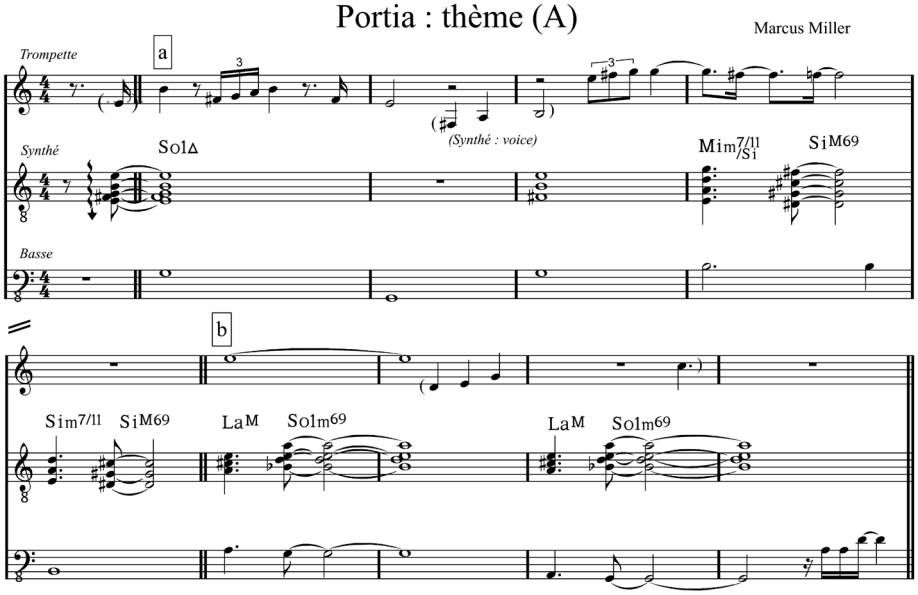
Exposition du thème, partie A (24″ à 53″)

Elle est constituée de deux sous-parties *[figure : Portia thème (A)]* : d'une part, le thème A

Ostinato batterie



Portia : thème (A)

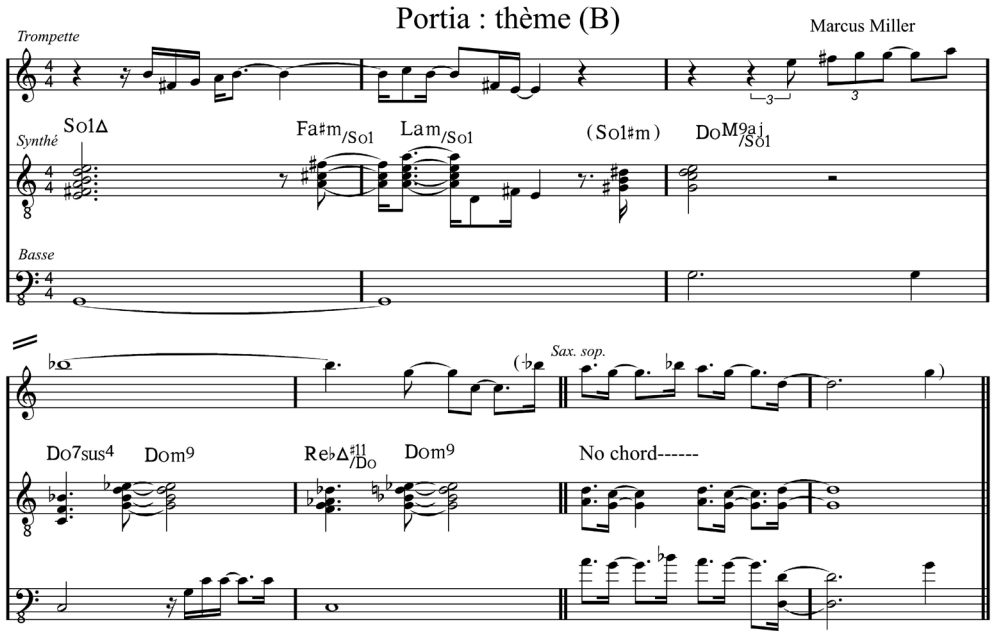


spécifique (partie a) et, d'autre part, la progression phrygienne constituée de deux accords La^{M} et Sol$^{m6/9}$ répétée deux fois (partie b à 40″). Neuf mesures en tout.

Ce thème A, librement interprété ici (comme nous le verrons par comparaison au moment de sa reprise par le saxophone soprano), est joué par la trompette (sourdine Harmon) qui évolue sur le plan thématique dans un ambitus plus large que dans le morceau précédent. Comme pour le morceau *Tutu*, il est agrémenté d'un contre-chant au synthé qui utilise un son de « voix » (type Pad 4 choir, son 92 en GM). Ce thème est harmonisé d'abord par un accord (arpégé avec sustain, synthé avec sonorité de « piano électrique » pour l'attaque, type Fx 4 atmosphere, son 100 en GM) de Sol^{M}, riche (avec sixte et septième), tenu en valeur longue qui s'éteint peu à peu, et utilise également des accords jazzy spécifiques en quartes (écho à Bill Evans ou Herbie Hancock ?), joués sur le rythme de noire pointée-croche (liée à une blanche)[71]. Ce rythme utilisé tout au long du morceau, notamment dans la progression phrygienne qui revient en ostinato, est donc un élément fédérateur important sur le plan formel. D'abord en *Sol* majeur, la tonalité est altérée par le glissement des accords en quartes qui dramatisent le passage pour déboucher sur la progression phrygienne. Cette progression harmonique, comme nous l'avons nommée, constituée ici par l'enchaînement des accords de La^{M} et Sol$^{m6/9}$, induit donc un mode caractéristique dit phrygien *(la, si^{b}, do, ré, mi, fa, sol, la)*, dont la couleur évoque, entre autres, l'Espagne. Il est à noter qu'il est préférable, ou en tout cas possible pour ce mode (comme dans le mode blues), de majoriser l'accord du premier degré La^{M} *(la, do$^{\#}$, mi)* au lieu de La^{m} *(la, do, mi)*. Nous avons évoqué le sujet dans l'analyse de *Tomaas*. Par extension, d'autres modes découlent naturellement de cette progression comme le mode andalou avec la seconde augmentée *(la, sib, do$^{\#}$, ré, mi, fa, sol, la)*, le mode flamenco octotonique avec le troisième degré mobile, évitant cet intervalle *(la, si^{b}, do, do$^{\#}$, ré, mi, fa, sol, la)*, voire le mode arabo-andalou avec le double tétracorde en seconde augmentée *(la, sib, do$^{\#}$, ré/mi, fa, sol$^{\#}$, la)*. Modes qui se révéleront notamment au moment des improvisations (ici le *mi*, seule note utilisée dans le chant de la trompette, n'est évidemment pas significatif). D'autres schémas harmoniques auraient pu être utilisés pour induire ce mode phrygien comme le plus simple La^{M} et Si^{bM} ou encore : La^{M}, Si^{bM}, Do^{M}, Si^{bM} (plus long).

Exposition du thème partie B (53″ à 1′28″)

Partie modulante constituée de trois sous-parties *[figure : Portia thème (B)]*. Une première partie (dite thème B), en Sol majeur, dont le motif



mélodique ressemble au début à la partie A, mais qui, harmoniquement, laisse entendre des variantes, notamment des triades/basses, en fait ici sur pédale de *sol*. Il se poursuit, à l'issue d'un motif ascendant, par une modulation assez inattendue en *do* mineur. Cette partie évoque également le mode phrygien de *do* mineur, par les accords utilisés notamment le Ré$^{bM7\#11}$/Do. Le passage est tendu, notamment par l'utilisation des neuvièmes qui frottent avec la tierce de l'accord de Do mineur (en 2de mineure). Le tout est joué sur le plan mélodique par la trompette avec un contrechant au synthé plus discret, supplanté par l'enchaînement des accords qui deviennent plus expressifs. Une deuxième partie spécifique (à 1'09"), rythmique, est relayée par le saxophone soprano avec une participation mélodique « à l'unisson » de la basse (après la double barre sur le relevé). Elle est accompagnée par des quartes au synthé qui sonnent « en quintes » avec le saxophone soprano, conférant à ces deux mesures un caractère médiéval. Enfin (à 1'15"), une troisième partie (non retranscrite sur le relevé) est formée par la reprise de la progression phrygienne répétée également deux fois (voir le b de la partie A du thème). La trompette revient par une première phrase et quelques motifs improvisés. D'entrée de jeu, le mode est textuellement donné par une gamme ascendante *(la, si^b, do, ré, mi, fa, sol, la)*. En tout, onze mesures pour ce B.

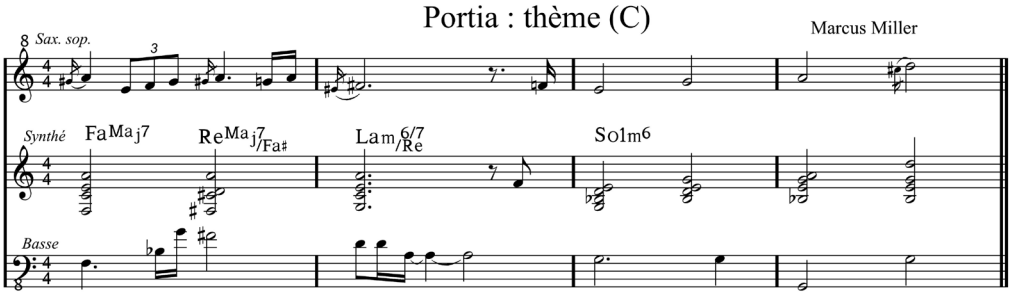
Exposition du thème, partie C (1'28" à 1'54")

Cette troisième partie (dite thème C) fait entendre tout d'abord et de nouveau le même motif que les autres parties (A et B), cette fois-ci transposé en Fa majeur et joué par le saxophone soprano qui fait preuve de lyrisme et d'expressivité, notamment par l'utilisation d'appogiatures chromatiques. La mélodie est accompagnée par l'accord de Fa^{Maj7} du premier degré suivi par un accord modulant de Ré^{Maj7}/Fa$^{\#}$, puis par un accord de « septième de dominante » évité et suspensif, substitué par l'utilisation plus douce du La$^{m6/7}$/Ré (condensé du IIe et V^e degré) qui amène tout autant à la tonalité de sol mineur *[figure : Portia thème (C)]*. À noter également, le lyrisme de la phrase de l'entrée de basse, à la Pastorius. Cette première partie de quatre mesures s'enchaîne à nouveau à la progression harmonique phrygienne répétée également deux fois (à 1'41"), sur laquelle le trompettiste et le saxophoniste improvisent en duo faisant entendre le mode flamenco, notamment avec les arabesques (à 1'44") du sax *(sol, la, sol, fa, mi, fa ; mi, fa, sol, fa, mi, ré, mi ; ré, mi, do$^{\#}$, etc.)*. Huit mesures en tout pour cette partie C.

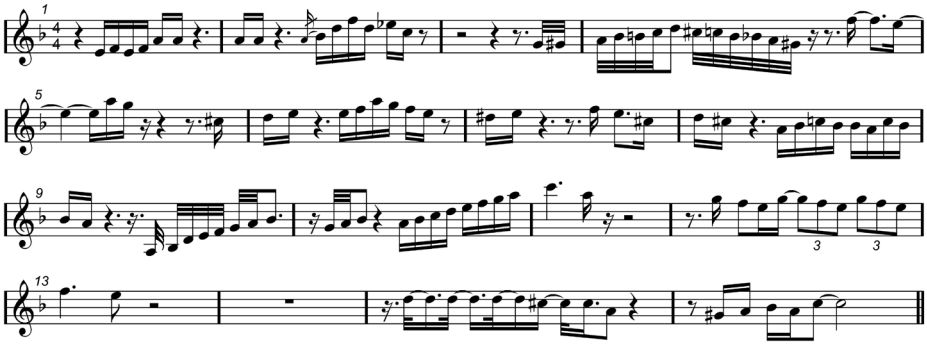
1re improvisation sur progression phrygienne (1'54" à 2'45")

De la trompette sur ce schéma harmonique répétée huit fois, en tout seize mesures *(figure : Portia : solo Miles Davis)*.Le synthé laisse libre

Portia : thème (C)



Portia : solo Miles Davis



et gorgé de silence l'espace sonore en utilisant un rythme incisif et en l'air, ne maintenant pas ses accords. Le contraste créé permet ainsi, à l'écoute, de dégager aisément cette nouvelle partie. Le rythme tout aussi sec d'une guitare en cocottes vient compléter et varier à partir de la cinquième répétition de la trame harmonique ce passage, ainsi que les contrechants aériens des synthés qui remplissent peu à peu l'espace et font « monter » le solo impassible du trompettiste. À noter la basse en slap qui libère également cet espace.

Comme attendu, les modes énoncés plus haut sont utilisés : mode phrygien à la mesure 10, mode andalou avec le *do*# à la mesure 5, le mode flamenco qui en découle (mesure 8), ainsi que des chromatismes (mesures 3 et 4) exprimant également le mode arabo-andalou avec le *sol*# qu'on a aussi mesure 16. Échappée dans le mode phrygien de *ré* (mesure 2).

Reprise de la partie A (2'45" à 3'14")

Réexposée au saxophone qui interprète le thème différemment, peut-être moins librement que la trompette dans la mesure où certaines parties sont doublées par le synthé. Comme pour l'exposition, nous retrouvons à la suite la progression harmonique habituelle sur laquelle notre musicien polyinstrumentiste improvise cette fois seul avec de très jolies guirlandes de notes. Neuf mesures également en tout.

Reprise de la partie B (3'14" à 3'50")

Réexposée également au saxophone toujours sur un accord de Sol^{M} au synthé qui laisse entendre clairement les enrichissements : *fa*# (7e), *la* (9e), *mi* (13e). Retour sur la progression harmonique, de la trompette en embuscade, qui se joint au saxophoniste pour un nouveau duo improvisé (à 3'37"). Onze mesures en tout.

Reprise de la partie C (3'50" à 4'29")

Toujours réexposée au soprano. La trompette empiète sur la mélodie par ses phrases improvisées qui se concluent ou s'amorcent durant ce bref passage. La progression phrygienne qui suit est répétée cette fois-ci quatre fois (à 4'03"). C'est l'occasion pour le bassiste de se joindre à l'improvisation du duo avec notamment des phrases descendantes répétitives, en écho (à 4'20" : *ré, do, la, sol, mi, ré).* Douze mesures en tout.

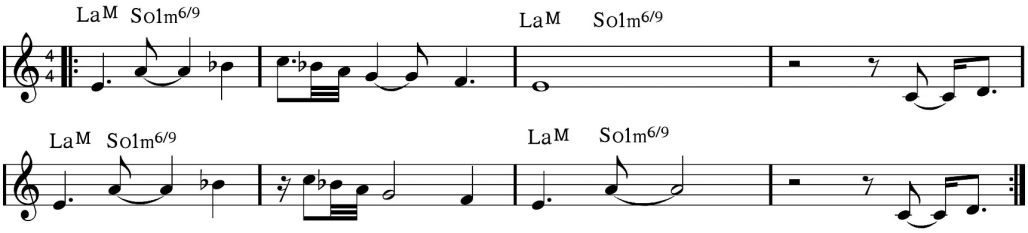
2de improvisation sur progression phrygienne (4'29" à 4'54")

Continuité de la progression phrygienne répétée quatre fois (8 mesures en tout). Comme dans la première improvisation, le synthé laisse libre l'espace sonore. L'effet est renforcé par le rythme incisif de la guitare qui entre à partir de la troisième répétition, sans les contrechants des synthés. L'improvisation commence par la trompette à laquelle se joint celle du saxophone soprano, sortes de plaintes, voire de cris. À noter également la basse en slap qui libère à nouveau l'espace.

Coda sur accords phrygiens (4'54" à la fin, 6'19")

Selon Franck Bergerot, la coda serait de Miles Davis : « lorsqu'il entend la première mouture du morceau, le trompettiste se met au piano et propose l'admirable motif qui clôt le morceau en boucle[72]. » *(Figure : Portia : Coda).* Cette coda, jouée au saxophone soprano et doublée au synthé, commence par une anacrouse (*do* et *ré*, non retranscrite ici) et fait entendre deux phrases légèrement différentes. Variations qui se traduisent notamment par cette secousse embrasée, juste après le temps, au début de la 2e mesure de la 2de phrase et dont l'impétuosité est compensée par un jeu sur la pulsation des valeurs qui suivent. La prédominance des rythmes

Portia : Coda



pointés, en l'air, contribue à évoquer de surcroît, sur ce mode phrygien, l'Espagne andalouse et son caractère, enflammé, emporté, passionné. Miles Davis continue d'improviser sur cette coda, souvent rejoint dans les pauses par le saxophone ainsi que par quelques phrases de fretless. Le dernier motif est joué également par la basse sans barrettes de Marcus Miller, juste après le brusque arrêt de la batterie sur la pédale de charleston ouverte et en l'air (savant calcul ou simple coïncidence ?).

Au regard de ces trois analyses

Le tandem Marcus Miller/Miles Davis, que l'on retrouve pour les albums suivants *Siesta* et *Amandla*, fait incontestablement partie de ces inexplicables rencontres créatives, comme Pat Metheny/Lyle Mays, Duke Ellington/Billy Strayhorn, ou encore John Lennon/Paul McCartney, pour ne citer qu'eux. Qui inspire ? Qui commence ? Qui choisit ? Qui décide réellement ? Qui ajoute quoi à quoi ? Il est difficile de le savoir. Il est délicat de prétendre expliquer l'alchimie des rapports humains si essentiels et incontournables pour cet art, ou les ineffables mécanismes de telles collaborations pourtant réelles. Émulations bénies comme toutes celles, en termes de quantité et de qualité, que Miles Davis a vécues. Rencontres qu'il a souvent su déclencher, susciter ou impulser et diriger comme personne, avec, entre autres, les pianistes John Lewis, Thelonious Monk, Horace Silver, Red Garland, Bill Evans, Wynton Kelly, Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Keith Jarrett, Robert Irving III ; les saxophonistes Charlie Parker, Jackie McLean, Sonny Rollins, John Coltrane, Cannonball Adderley, Wayne Shorter, Dave Liebman, Bill Evans, Bob Berg, Kenny Garrett ; les contrebassistes Charles Mingus, Paul Chambers, Ron Carter, Michael Henderson, Dave Holland ; les batteurs Art Blakey, Kenny Clarke, Max Roach, Philly Joe Jones, Elvin Jones, Jimmy Cobb, Tony Williams, Jack DeJohnette, Billy Cobham, Al Foster, Bernard Purdie ; les percussionnistes Airto Moreira, Don Alias, James Mtume Foreman, Mino Cinelu ; les guitaristes George Benson, John McLaughlin, Mike Stern, John Scofield ; et autres musiciens comme Jay Jay Johnson (trombone), Milt Jackson (vibraphone).

Indéniablement, Marcus Miller a mis en œuvre et réalisé cet album pour Warner Bros au regard de la galaxie Miles Davis que le trompettiste n'a cessé de parcourir sans retour. Et, si dans ce disque, on ne retrouve naturellement pas l'intégralité de l'héritage de la pensée davisienne, on en retrouve étonnamment la sève, la pâte, l'essence, le son et l'esprit.

Conversations, conseils, codes révélés, grimoires dévoilés ou tout simplement assimilation par le jeune musicien de plus de quarante ans de recherches du grand maître ? Miles Davis avait cette faculté d'apprendre et de transmettre, de sentir et de pressentir, d'aimer à sa façon et de partager, de bousculer aussi, les codes, les conventions, la tradition et de lever les interdits sur les règles ou les habitudes en apportant toujours et encore de la nouveauté ou des réponses. Avec ces trois morceaux, il prouve avec Marcus Miller, par l'utilisation de certaines machines, rythmes, élargissements modaux, timbres, espaces et autres raffinements harmoniques, que la musique ne s'enferme pas si facilement dans le piège des simples concepts, catégories, étiquettes, définitions, formules, schémas, écritures, carrures ou chiffrages, mais au contraire s'en libère pour mieux les réunir.

Mettez vos écouteurs, marchez ou courez, chantez, jouez, dansez… Sortez de votre chambre et de la bibliothèque, ouvrez les fenêtres et les volets. La musique de Miles Davis s'écoute et se réécoute. Miles n'est plus, mais la voix de sa trompette et l'inspiration de sa musique demeurent. Écoutez-les, elles vous parlent. ❦

L'essentiel en quelques lignes

Tutu

Tonalité : *Sol* mineur blues : *sol*, *si*^{b}, *do*, *do*$^{\#}$ (*ré*^{b}), *ré*, *fa*, *sol* (non restrictif, mode « ouvert », présence de *mi*^{b}, *mi*, *la*^{b}, *la*, etc.) .

Style : Complainte blues (ou plutôt bluesy).

Rythme : Binaire/Ternaire. Mesure 4/4. Tempo 71. Durée : 5'15".

Formation : Trompette (réverbérée avec sourdine Harmon), saxophone soprano, basse fretless, basse frettée (+ slap), batterie (boîte à rythme + ajout de caisse claire), synthés (sonorités : « orchestra hit », « voix », « trombone » + sons « électros ») et percussions (bongos, wood-block, congas, etc).

Procédés compositionnels : Ostinato, doublures, riff, anaphore, shunt (fade out).

Éléments musicaux à identifier et à repérer :

Pêches « orchestra hit » ; blue note ; ostinato de basses + synthé (doublures à l'octave et à la quinte) ; slap ; rythme croche binaire/double croche ternaire de la « batterie », plutôt *chabada* (essentiellement boîte à rythme) impactant tout le reste dans le groove ; thème, thème break ; riff synthé ; l'improvisation quasi omniprésente de la trompette ; sonorités des synthés orientées « voix ».

Tomaas

Tonalité : Mode mixoblues de *mi* (*mi*, *fa*$^{\#}$, *sol*, *sol*$^{\#}$, *la*, *si*, *do*$^{\#}$, *ré*, *mi*), mais non restrictif et très « ouvert », une certaine « ubiquité » modale due à la superposition du mode défectif du thème (*mi*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*), du mode mixoblues de la guitare et du mode de *mi* mineur blues à la basse (*mi*, *sol*, *la*, *si*^{b}, *si*, *ré*, *mi*) + quartes chromatiques au synthé, etc. 1er Pont en Do majeur, 2e pont modulant.

Style : Funk.

Rythme : Binaire. Mesure 4/4. Tempo 100. Omniprésence à la charleston de la figure rythmique croche-deux doubles. Durée : 5'37".

Formation : Trompette, saxophone soprano, clarinette basse, basse frettée (+ slap), batterie (boîte à rythme + doublures), synthés et percussions (« tablas »).

Procédés : Fade in, dialogue, ostinato, riff, question/réponse, shunt (fade out).

Éléments musicaux à identifier et à repérer : Ostinato de la batterie (boîte à rythme) ; riff en cocottes de la guitare ; ostinato « lames » ; voicings en quartes (synthé) ; les différentes parties : thème chantant, intermèdes, les ponts (avec notamment abandon des cocottes de guitare et ostinato « lames ») + les improvisations parfois virtuoses de la trompette.

Portia

Tonalité : *La* phrygien pour la « cadence phrygienne » et la coda, induisant, par exemple, le pur mode phrygien *(la, si*^{b}*, do, ré, mi, fa, sol, la)* ou le mode flamenco octotonique *(la, si*^{b}*, do, do*$^{\#}$*, ré, mi, fa, sol, la)*. *Sol* majeur + modulations (thème partie A et B). *Fa* majeur + modulations (thème partie C).

Style : Ballade. Influence espagnole, andalouse.

Rythme : Binaire, double croche à la charleston. Mesure 4/4. Tempo 75. Afterbeat sur le 4e temps. Rythme fréquent de noire pointée/croche (liée à une blanche). Durée : 6'19".

Formation : Trompette, saxophone soprano, basse fretless + slap, guitare en cocottes, batterie (boîte à rythme), synthés (principalement voix et « piano électrique aérien ») et percussions (congas ou/et bongos, flexatone, rainmaker, guiro).

Procédés : Fade in, ostinato, contrechant, doublures, dialogue, « duo ».

Éléments musicaux à identifier et à repérer : Agrégats de départ ; thème en trois parties (A, B, C) entre lesquelles s'intercale la cadence phrygienne (La^{M}-Sol$^{m6/9}$) ; improvisations (trompette, saxophone puis les deux avec parfois la basse mêlée) notamment sur les accords de cette cadence ; slap ; coda.

Quelques conseils d'écoute

• Adam Holzman Band, album *Manifesto*, Lipstick Records, 1996 (avec ce disque, Adam Holzman s'avère avoir été, soit un bon élève, soit un très bon conseiller… À l'intérieur de la jaquette figure cette phrase : *« The inspiration of Miles is always with us, thank you Chief ! »*

• Stanley Clarke, *School Days* (Stanley Clarke), album *School Days*, Epic, 1976 (basse slappée, ostinato, funk).

• Billy Cobham, *Bandits,* (Billy Cobham), album *Total Eclipse*, Atlantic, 1974 (boîte à rythme et batterie, funk).

• Érik Truffaz, *Spirale* (Philippe Garcia Dit Pipon/Erik Truffaz), album *Saloua*, Blue Note, 2005 (programmation, électronique, trompette => Miles aujourd'hui).

• Electro Deluxe, *Tunes* (electro deluxe), album *Hopeful*, Such Prod, 2007 (ostinato de basse en 7 temps, d'après *Money* de Pink Floyd, trompette, ambiance davisienne => Miles aujourd'hui).

Tutu

• Jeremy Taylor, *So What (DUB)* [Miles Davis], album *Reggae Interpretation of Kind of Blue,* Secret Stash Records, 2009, enregistré en 1981, Miles Davis l'a peut-être entendu… (Subdivision par 6 du temps, travail en studio à partir de l'enregistrement original, version reggae).

• Miles Davis, *Yesternow* (M. Davis), album *Tribute to Jack Johnson*, Columbia, 1971 (ostinato de basse).

• Cassandra Wilson, *Resurrection Blues (Tutu)* [Marcus Miller], album *Traveling Miles*, Blue Note, 1999 ; préférer la version publique avec Marcus Miller (adaptation du titre en chanson).

• Miles Davis, *The Doo Bop Song* (Miles Davis, Easy Mo Bee), album *Doo Bop*, Warner Bros, 1992 (dernière expérience de Miles Davis, hip-hop, rap, improvisation, programmation).

• Miles Davis, *Fall* (Wayne Shorter), album *Nefertiti*, Columbia, 1968 (motif récurrent tout le long du morceau comme le thème de *Tutu*).

Tomaas

• Miles Davis, *Robot 415 (M. Davis/R. Irving III),* album *Decoy*, Columbia, 1984 (« dialogues », funk, thème court sur 3 notes).

• Miles Davis, *Aida* (M. Davis), album *The Man with the Horn*, Columbia, 1981 (point fixe donné par la basse, autour duquel gravite la guitare).

• Herbie Hancock, *Hang up Your Hang ups* (Hancock, Ragin, Jackson), album *Man-Child*, Columbia, 1975 (funk, les différents gimmicks répétitifs, entrées successives, thèmes).

• David Sanborn, *Slam* (Marcus Miller), album *Close-Up*, Reprise, 1988 (programmation, même esprit, funk).

• Bande originale du film *Subway*, *Masquerade* (Éric Serra), RCA, 1985 (funk blanc, français, musique de film, slap).

• Didier Labbé Quintet, *Série Sans Titre Les Philosophes* (Maxime Dupuis), album *Musique de chambre à part*, CMM, 2012 (instrument imitant la machine : séquenceur, dialogues).

• Electro Deluxe, *Live an Learn* (electro deluxe, FiNN), album *Hopeful*, Such Prod, 2007 (basse, harmonies claviers, trompette bouchée, sax, electro, percussions, rap « savant »).

Portia

• Miles Davis, *Flamenco Sketches* (M. Davis & B. Evans), album *Kind of Blue*, Columbia, 1959 (les modes).

• Miles Davis, *Teo* (Miles Davis), album *Someday my Prince Will Come*, Columbia, 1961 (l'Espagne…).

• John Coltrane, *Olé* (John Coltrane), album *Olé*, Atlantic Records, 1961 (l'Espagne, modes).

• Weather Report, *Harlequin* (W. Shorter), album *Heavy Weather*, Columbia, 1977 (l'ambiance).

• Joni Mitchell, *A Chair In The Sky* (Charles Mingus/ Joni Mitchell), album *Mingus*, Asylum, 1979 (la voix de Joni Mitchell entourée par la basse fretless de Jaco Pastorius, le sax soprano de Wayne Shorter ainsi que le piano de Herbie Hancock).

• Trilok Gurtu, *Ballad For 2 Musicians* (Joe Zawinul), album *Crazy Saint*, CMP records, 1993 (travail à deux : percussions + synthés => sax soprano, basse fretless, claviers, etc.).

Bibliographie

• ARNAUD Gérald, CHESNEL Jacques, *Les grands créateurs de jazz*, Paris, Bordas, 1989.

• BERGEROT Franck, *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996. *Miles de A à Z*, Paris, Le Castor Astral, 2012.

• BERGEROT Franck, MERLIN Arnaud, *L'épopée du Jazz*, *1. Du blues au bop*, Paris, Gallimard, 1993. *L'épopée du Jazz*, 2. *Au-delà du bop*, Paris, Gallimard, 1991.

• CARLES Philippe, COMOLLI Jean-Louis, *Free Jazz Black Power*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.

• CARLES Philippe, CLERGEAT André, COMOLLI Jean-Louis, *Dictionnaire du Jazz,* Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994.

• COLE George, *The Last Miles : The Music of Miles Davis, 1980-1991.* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.

• DAVIS Miles et TROUPE Quincy, *Miles : L'autobiographie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989. Réédition revue et corrigée, Infolio, 2007.

• GILLESPIE Dizzy, CLARKE Laurent, VERDUN Franck, *Dizzy atmosphère : conversations avec Dizzy Gillespie*, Arles, Institut national de l'audiovisuel/ Actes Sud, 1990.

• JONES LeRoi, *Le peuple du blues*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1968.

• LOUPIEN Serge, *Miles Davis*, Paris, Librio, n° 307, 1999.

• MALSON Lucien, *Histoire du jazz*, Paris, Seuil, coll. Solfèges, 1976, mise à jour 1994. *Les maîtres du jazz d'Oliver à Coltrane*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1979.

• MALSON Lucien, BELLEST Christian, *Le Jazz,* Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1987.

• SIRON Jacques, *La partition intérieure, Jazz Musiques improvisées*, Paris, Outre Mesure, 1992.

• TROUPE Quincy, *Miles Davis, Miles et moi*, Paris, Le Castor Astral, 2009.

• VON DER WEID Jean-Noël. *La musique au 20e siècle*, Paris, Hachette, 2005.❞

---

1. Jean-Noël von der Weid, *La musique au XXe siècle*, Paris, Hachette, 2005, p. 400.

2. Une classe de jazz existe au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 1991, préparant à un premier prix de jazz.

3. « Je quittai East Saint Louis au début de l'automne 1944 ; je devais passer mon audition pour entrer à la Juilliard, ce que je réussis haut la main. » Miles Davis avec Quincy Troupe, *Miles. L'autobiographie*, Paris, Presses Pocket, 1989, p. 59.

4. Ibid., p. 70.

5. Ibid., p. 72.
6. Ibid., p. 75.
7. Dizzy Gillespie, Laurent Clarke, Franck Verdun, *Dizzy atmosphère : conversations avec Dizzy Gillespie,* Arles, Institut national de l'audiovisuel/Actes Sud, 1990.
8. Ibid., p. 77 et 88
9. Ibid., p. 72 et 89
10. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Little Willie Leaps* (Charlie Parker), *Miles Davis all stars* (avec Charlie Parker), Dial, 1947.
11. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Boplicity* (Miles Davis, Gil Evans), *Birth of the Cool* (1949), Capitol Jazz, 1957.
12. Conseil d'écoute : Chet Baker & Stan Getz, *What's New* (B. Haggart / J. Burke), enregistrement public à The Haig, Los Angeles, 1953, Fresh Sound Records, 1953.
13. Synthèse du jazz et de la musique classique.
14. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Walkin* (Richard Carpenter), Prestige Records, 1954.
15. Conseil d'écoute : Horace Silver, *The Preacher* (Horace Silver), *Horace Silver and the Jazz Messengers*, Blue Note, 1955.
16. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Round Midnight* (Thelonious Monk), *Round Midnight*, Columbia, 1957.
17. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Summertime* (G. & I. Gershwin, DuBose Heyward), *Porgy and Bess*, Columbia, 1959.
18. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Oleo* (Sonny Rollins), *Relaxin' With The Miles Davis Quintet*, Prestige, 1956.
19. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Airegin* (Sonny Rollins), *Cookin' With The Miles Davis Quintet*, Prestige, 1956. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Dear Old Stockholm* (traditionnel), *Round Midnight*, Columbia, 1957.
20. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Little Melonae* (A.J. McLean) ou - *Sweet Sue, just You* (W.J. Harris/V. Young), *Round Midnight*, Columbia, 1957.
21. Conseil d'écoute : Miles Davis, *L'assassinat de Carala* (M. Davis), *Ascenseur pour l'échafaud*, Fontana, 1957.
22. Conseil d'écoute : Miles Davis, *I love you, Porgy* (G. & I. Gershwin, DuBose Heyward), *Porgy and Bess*, Columbia, 1959.
23. Conseil d'écoute : Miles Davis, *So What* (M. Davis), *Kind of blue*, Columbia, 1959.
24. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Flamenco Sketches* (M. Davis & B. Evans), *Kind of blue*, Columbia, 1959.
25. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Pinocchio* (Wayne Shorter), *Nefertiti*, Columbia, 1968.
26. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Stuff* (M. Davis), *Miles in the Sky*, 1968.
27. Conseil d'écoute : Miles Davis, *Ife* (M. Davis), *Big Fun*, 1974.
28. Conseil d'écoute : Miles Davis, *The Man With The Horn* (R. Hall & R. Irving III), *The Man With The Horn*, Columbia, 1981.
29. Dizzy Gillespie ; Laurent Clarke ; Franck Verdun. *Dizzy atmosphère : conversations avec Dizzy Gillespie,* Arles : Institut national de l'audiovisuel : Actes Sud, 1990.
30. On pourra écouter *Slink (Lyle Mays),* sur l'album éponyme, sorti chez Geffen, 1986 (année de Tutu).
31. M. Davis avec Q. Troupe, *Miles. L'autobiographie*, *op. cit*, p.450.
32. *Ibid*., p.461.
33. *Ibid.,* p. 462.
34. À la suite de sa disparition, Marcus Miller lui rend hommage sur l'album *Amandla* de Miles Davis, Warner Bros, 1989, par un morceau éloquent : *Mr Pastorius.*
35. Marcus Miller dans JazzTimes : http://jazztimes.com/articles/20021-miles-davis-miles-on-target
36. On se souvient de l'intervention et des propos véhéments de Miles Davis au sujet du blues, en cours d'histoire de la musique à la Juilliard : « Je suis d'East Saint Louis, mon père est riche, il est dentiste et je joue le blues. Mon père n'a jamais ramassé de coton, je ne me suis pas réveillé triste ce matin et je ne me suis pas mis à chanter le blues. C'est beaucoup plus compliqué que ça », *Miles. L'autobiographie,* p. 70.
37. Certains, offerts sur le net, souvent trop simplifiés, avec parfois des fautes surprenantes, notamment sur le plan rythmique ou harmonique, sont à éviter ou à corriger, particulièrement pour illustrer une analyse.
38. Le procédé du thème ou du motif répété tout au long d'un morceau a déjà été utilisé par Miles Davis comme dans le titre *Fall* (Wayne Shorter) de l'album *Nefertiti*, Columbia, 1968.
39. On pourra écouter, en fait de "flot de la texture rythmique", le travail notamment sur la cymbale du batteur Tony Williams dans *Footprints* (W. Shorter) sur l'album *Miles Smiles*, Columbia, 1967.
40. En mathématiques, si 2 x 3 = 3 x 2, en musique, notamment par le biais du placement des accents rythmiques, il en va différemment.
41. Pour la clarté de l'analyse, nous garderons cette division en deux triolets (en relation donc avec le contretemps binaire).
42. Tommy LiPuma dans JazzTimes : http://jazztimes.com/articles/20021-miles-davis-miles-on-target
43. Il est facile de trouver de images sur le net, ou mieux, des vidéos de démonstration.
44. Elle a été utilisée, entre autres, par Prince sur le titre *Kiss* de l'album *Parade*, 1986 ; Jean Michel Jarre (*Second rendez-vous* de l'album *Rendez-vous*), 1986 ; Michael Jackson sur certaines chansons de l'album *Bad* (*Bad, Man in Mirror*, etc.), 1987 ; ou encore par George Michael sur le morceau *I want your sex* (album *Faith*), 1987.
45. En notation réelle, non simplifiée et en 4/4, pour rester fidèle à la pulsation et ne pas semer de confusions avec la mesure à 2/2. Le son de *cross-stick*, juste avant le 2e temps de la première mesure, ainsi que le « *shaker* », avant le 3e de la seconde, probablement interprétés par Paulhino Da Costa, le percussionniste, n'ont pas été retranscrits.
46. On pourra écouter *Fat Time* sur l'album *The Man with the Horn*. Cette subdivision du temps par 6 (sans que la division simultanée par 2 soit vraiment matérialisée, mais plutôt suggérée) est donc déjà présente dans l'œuvre de Miles Davis dès 1981.
47. George Cole, *The Last Miles : The Music of Miles Davis, 1980-1991*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 248
48. Voir le *Half Time Shuffle* de Bernard Purdie ou bien mieux, le *Purdie Shuffle in 16th note*.
49. Par exemple dans le genre acid jazz/rap/smooth jazz, etc., sur l'album *Antidote* de Ronnie Jordan, Island, 1992, on pourra écouter bon nombre de morceaux, notamment la version de *So What* (Miles Davis).
50. Quelques exemples d'écoute : *Between You and Me* de Jean-Luc Ponty sur l'album *Aurora*, Atlantic, 1976 ; *Play With Me* de Narada Michael Walden sur l'album *Wired* de Jeff Beck, Epic, 1976 ; *Home at Last* de Walter Becker et Donald Fagen, sur l'album *Aja* du groupe Steely Dan, ABC records, 1977 ; voire le fameux *A Day in the*

Life des Beatles (Lennon/McCartney), de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.

51. Les concepteurs de l'arrangeur Band in a Box (sorti en 1990), de PG Music Incorporated, ont su intégrer à leur logiciel cette texture « SW 16 » (« swing » à la double-croche) en créant notamment le style « MILESFNK.STY ». On pourra écouter avec intérêt, dans les catégories Hip Hop, Jazz, Rap, Reggae, etc., d'autres exemples en « SW 16 ».

52. Interview de Miles Davis par ex. http://www.ina.fr/video/I09286993/miles-davis-a-propos-des-arrangements-de-tutu-video.html

53. L'ostinato a maintes fois été utilisé par Miles Davis. On pourra écouter *Yesternow* (M. Davis), *Tribute to Jack Johnson*, Columbia, 1971

54. Pour le placement rythmique au clavier on pourra écouter l'accompagnement de Wynton Kelly sur *Someday My Prince Will Come* (F. Churchill / L. Morey) de l'album éponyme, Columbia, 1961.

55. Ces croches binaires, bien égales à ce niveau de division, ne constituent en aucun cas un quartolet de croches. À l'écoute, il n'y a évidemment pas de subdivision artificielle du temps allant dans ce sens.

56. Dans l'adaptation de la chanteuse Cassandra Wilson, *Resurrection Blues* (*Tutu*), de l'album *Traveling Miles*, Blue Note, 1999, ce riff devient un élément vocal à part entière (inspiré de la dernière apparition à 4'04", il est varié en : *sol, si*^{b}*, ré, do, si*^{b}*, sol, fa, sol*). On pourra également écouter la version publique de cette reprise, dans laquelle joue Marcus Miller.

57. Notamment à partir de *Bitches Brew*, 1970.

58. Marcus Miller dans JazzTimes : http://jazztimes.com/articles/20021-miles-davis-miles-on-target

59. Le pianiste Chick Corea raconte dans le DVD, *The Miles Davis Story,* Mike Dibb, Sony/Bmg, 2001, comment Miles Davis pouvait lui montrer les possibilités de superposer ensemble les accords de Mi^{M}, Mi^{bM} et Do^{M}.

60. On pourra notamment écouter : *Great Expectations* (M. Davis/J. Zawinul), Big Fun, Columbia, 1974 ou encore, *Robot 415* (M. Davis/R. Irving III), Decoy, Columbia, 1984.

61. Les tablas ont déjà été utilisés chez Miles Davis, notamment dans *Black Satin* sur l'album *On the Corner*, Columbia, 1972.

62. On pourra écouter *Aida* (Miles Davis) de l'album *The Man With The Horn,* Columbia, 1981. Le point fixe est donné par la basse *(sol)* autour duquel gravite la guitare.

63. Marcus Miller dans JazzTimes : http://jazztimes.com/articles/20021-miles-davis-miles-on-target

64. Album de Miles Davis, inspiré par la musique traditionnelle espagnole, Columbia, 1960.

65. De M. Davis et B. Evans, figurant sur l'album *Kind of Blue*.

66. De M. Davis, figurant sur l'album *Someday My Prince Will Come*.

67. De W. Shorter, figurant sur l'album *Sorcerer*, Columbia, 1967.

68. On pourra écouter *Harlequin* de W. Shorter sur l'album *Heavy Weather*, Columbia, 1977.

69. Franck Bergerot, *Miles de A à Z*, Le Castor Astral, 2012.

70. On pourra écouter : *La Fiesta* de Chick Corea figurant sur l'album *Return to Forever*, ECM, 1972.

71. Pour l'utilisation de ces accords et de ce rythme, on pourra écouter notamment, le célébrissime *So What* de l'album *Kind of Blue* de Miles Davis.

72. Fr. Bergerot, *Miles de A à Z, op.cit.*