

Le concept de musique progressive dans la
tradition négro-américaine.

I. Définitions.

Par musiques négro-américaines, on désigne habituellement toutes les productions vocales, instrumentales ou mixtes qui sont issues de la rencontre, sur le continent Nord-Américain, des cultures africaines et européennes. Le résultat de cette fusion a donné naissance aux principales formes de musique populaire qui se sont imposées au XXe siècle : le ragtime, les négro-spirituals, le blues, le jazz et le rock.

Le but du présent article n'est pas de retracer l'historique de ces musiques, mais il convient néanmoins de rappeler quelques dates fondamentales de leur développement. En 1866 la fin de la guerre de sécession permet aux noirs d'essaimer dans les états du nord et d'y faire découvrir leurs particularités musicales. En 1896, la publication de partitions de ragtime contribue à la diffusion du premier style profane typiquement négro-américain. Enfin, 1917 marque l'accession des groupes de jazz aux studios d'enregistrement et offre à ces musiques de tradition orale, l'opportunité de se créer une mémoire.

La musique "progressive", quant à elle, recouvre l'ensemble des tentatives compositionnelles par lesquelles les musiciens des genres populaires ont tenté de se rapprocher de la tradition classique européenne. C'est donc un concept récurrent dont la finalité essentielle, mais non exclusive, tend à la légitimation de la musique populaire. Pour ces artistes, il s'agit de prouver, au travers de leurs compositions, qu'ils possèdent les capacités et la virtuosité nécessaire à une reconnaissance artistique.

Cette position instable, entre la tradition populaire et classique, constitue donc une sorte de troisième courant qu'il convient de distinguer nettement de l'évolution habituelle de la musique. En effet, l'ambiguïté du terme progressif a parfois conduit à intégrer au sein de ce concept, il est vrai très mal baptisé, toute une série de fusions ou d'innovations qui s'inscrivent dans la continuité inévitable de toute forme musicale.

La démarche et le répertoire de ces musiciens "progressistes" est bien entendu l'objet de sévères critiques. Pour les artistes populaires, cette orientation intellectualisante néglige un des aspects fondamentaux de leur idiome : la spontanéité, ce qui détourne une partie du répertoire de sa fonction divertissante ou cathartique. Pour

les tenants de la tradition classique, ces tentatives font figure de prétention stupide et ne recueillent, la plupart du temps, qu'un mépris hautain.

En dépit de la virulence de ces attaques, la musique "progressive" s'est perpétuée sous des formes très diverses durant tout le XXe siècle. Il s'agit donc d'examiner les formes particulières qu'elle a pu revêtir, mais il faut aussi mentionner les principaux artistes qui se sont illustrés dans le domaine.

II. Le ragtime.

Il est tentant de considérer le ragtime comme une musique "progressive" pour deux raisons qui sont autant de paradoxes dans l'évolution "logique" de la tradition négro-américaine. Le ragtime est d'abord une musique pour piano qui, la première, acquiert un formalisme, une maturité et une virtuosité indéniable. Pourtant, il est pratiqué sur l'instrument qui fut découvert le plus tardivement par les noirs américains, car si la fin du XIXe siècle correspond à une période d'apogée pour le piano, il reste un instrument de luxe que les noirs ne peuvent découvrir que dans les maisons des maîtres blancs et dans les tripots.

Le second paradoxe du ragtime, c'est qu'il s'agit d'une musique écrite se démarquant totalement de la tradition orale africaine. Cette rupture peut s'expliquer par la pratique généralisée du piano. Il existait donc une demande importante pour un répertoire dansant, constitué de pièces courtes et facilement diffusibles. Dans cette perspective, la musique de ragtime rencontrait pleinement le goût de l'époque.

Cependant, si le ragtime se démarque de la tradition négro-américaine par ces deux paradoxes, il ne peut pas être pour autant considéré comme une musique "progressive". Sa technique rudimentaire (Ex.1) (1), les rapports étroits qu'il entretient avec certaines musiques de danse européenne : polkas, valse, et surtout les musiques militaires, démontrent à souhait un caractère fonctionnel qui n'intègre aucune revendication artistique (Ex.2) (2).

Avec Scott Joplin (1868-1917), le plus brillant des compositeurs du style, la situation va évoluer. Non seulement il réclame un statut de compositeur, mais surtout, à partir de l'idiome du ragtime, il tente de composer des oeuvres de plus grande envergure. Hélas, même si la forme du ragtime avait pu contribuer à donner du poids aux ambitions de Joplin, et ce ne fut pas le cas, le milieu musical de l'époque ne lui aurait pas fourni, pour des raisons ségrégationnistes, les structures

nécessaires à l'exécution de sa musique.

Sa première oeuvre d'envergure, The Ragtime Dance est un ballet que son éditeur John Stark publie, mais sans beaucoup de succès. En 1903, il compose son premier opéra, A Guest of Honor, aujourd'hui perdu. Puis ce seront deux symphonies, et enfin, Treemonisha, son second opéra. Monté à ses frais à New York, l'oeuvre fut un échec total. Scott Joplin ne le surmonta jamais et mourut dans un asile en 1917. Les causes de cet insuccès doivent malheureusement plus à de réelles faiblesses de l'oeuvre qu'à une éventuelle incompréhension. D'une conception trop ambitieuse, son écriture réclamait des connaissances musicales que son auteur ne possédait pas. Il en résulte une multitude d'erreurs que n'arrive pas à racheter un langage musical désuet.

Assez ironiquement, Scott Joplin ne reste dans l'histoire de la musique que pour les oeuvres auxquelles il attachait le moins d'importance. Certaines comme Maple Leaf Rag ou The Entertainer sont pourtant d'authentiques chefs-d'oeuvre. Malgré ces échecs, il avait lancé une tradition que beaucoup de musiciens allaient perpétuer.

III. Le Jazz Symphonique.

Si le terme jazz symphonique laisse supposer que dès les années 1920, les tentatives de fusion entre jazz et classique étaient, sinon reconnues, du moins pratiquées, le résultat sonore nous montre qu'il s'agit avant tout d'une association terminologique ronflante destinée à appâter d'éventuels auditeurs. La musique se limite la plupart du temps à de simples orchestrations de thèmes populaires à connotations jazz, d'où toute variété et tout swing ont disparu.

La première oeuvre de jazz symphonique est un opéra en un acte de Georges Gershwin Blue Monday (1922), et la plus célèbre est la Rhapsody in blue (1924) commandée au même Gershwin par le chef d'orchestre et principal représentant du style : Paul Whiteman (1890-1967).

Son apport, dans le jazz symphonique, fut d'intégrer des cordes aux habituels Big Bands. Mais à cause d'une écriture monolithique, et de l'abus d'effets faciles (vibratos, glissandos), son oeuvre se rapproche beaucoup plus de la musique de Tin Pan Alley que du jazz (3). Aujourd'hui le nom de Paul Whiteman est surtout évoqué parce qu'il intégra à son orchestre quelques uns des plus prestigieux musiciens de jazz blanc de l'école de Chicago. Jack Teagarden (1905-1964), Frankie Trumbauer (1901-1956) et surtout Bix Beiderbecke (1903-1931) dont la vie et l'oeuvre reflètent ce déchirement entre deux

cultures.

Né dans une famille puritaine du Midwest, son éducation ne le prédisposait pas du tout au jazz, mais l'écoute des disques de l'Original Dixieland Jazz Band sont pour lui une révélation. Il se met à l'étude du cornet et commence à jouer dans de petits groupes de jazz dont les Wolverines. Engagé ensuite par Jean Goldkette, il est congédié rapidement à cause de ses mauvais talents de lecteur, mais ses qualités musicales et son oreille parfaite lui permettent d'entrer dans l'orchestre de Paul Whiteman au sein duquel il trouve la sécurité à laquelle il aspire. Bix Beiderbecke s'intéresse également à la musique classique européenne, et son instinct de musicien plutôt que ses réelles connaissances, lui permet de mesurer le gouffre qui le sépare des musiciens qu'il admire. A cet égard, l'anecdote rapportée par Paul Whiteman est significative. "Bix Beiderbecke était un fou de musique moderne : Ravel, Stravinsky, Schoenberg, ... Un soir j'ai été avec lui à l'opéra voir jouer Sigfried. Lorsqu'il entendit le "Chant des oiseaux" au troisième acte, lorsqu'il comprit que ce passage reposait entièrement sur des accords que l'on (les musiciens de jazz) considérerait aujourd'hui (1920) comme moderne, et que les leitmotifs se défaisaient pour se reconstruire un peu plus loin suivant un jeu complexe de variations, il se rendit compte que les musiciens swing étaient moins savants qu'il ne se le figurait" (4). Pourtant il ne réussira jamais à se mettre sérieusement à l'étude de la musique classique, et les audaces harmoniques que l'on perçoit dans ses solos ou dans ses compositions pour piano en font moins un artiste "progressif" au sens strict qu'un précurseur des développements futurs du jazz.

Sa composition In a Mist (1927) en est le meilleur exemple. Par ses constantes modulations, ses neuvièmes non résolues, la pièce préfigure les audaces harmoniques des pianistes de bebop deux décennies plus tard, tout en étant issue du langage chromatique exploité par Debussy et Scriabine trente ans plus tôt. Ces compositeurs ne sont pas la seule source de Bix Beiderbecke. A cette époque, le Concerto pour piano de Gershwin, souvent exécuté par l'orchestre de Paul Whiteman doit l'avoir beaucoup marqué. De même les compositeurs de musique classique "légère", tels Cyril Scott (1897-1970), Eastwood Lane (1897-1951) ou des arrangeurs comme Ferde Grofé (1892-1972) et Fud Livingston (1906-1957) usaient également de progression chromatiques inhabituelles en jazz. C'est donc surtout à travers eux qu'il apprit à connaître et apprécier un Ravel, un Debussy ou un Délius (Ex.3) (5) (6).

IV. Le piano stride.

Parallèlement aux expériences de Bix Beiderbecke, de jeunes

pianistes de New York développaient le style du piano stride (enjambée). Le terme désigne le déplacement de la main gauche sur le piano, qui alterne des notes graves sur les temps forts et des accords dans le registre médian sur les temps faibles. Tant par la dextérité que par la manière, cette technique évoque le ragtime, mais les maîtres du piano stride vont rompre rapidement avec cette conception un peu raide en conférant à leur jeu un style plus coulant où apparaissent des accents de blues et de swing.

Le premier à effectuer cette transition entre le ragtime et le piano stride est James P. Johnson (1894-1955). Dès 1916, il enregistre des rouleaux qui serviront de méthodes à toute une génération de pianistes (7). Hormis cette vocation pédagogique, il se fera remarquer, à la fin des années vingt par des compositions plus ambitieuses. Ainsi le ballet Harlem Symphony (1927), l'opéra Yamekraw : A negro Rhapsody pour orchestre, chœur, groupe de jazz et piano créé au Carnegie Hall en 1928, ses deux symphonies et d'autres petits opéras, témoignent de son extraordinaire polyvalence et de son indépendance vis à vis des musiques commerciales.

Son intérêt pour les formes musicales classiques avait été éveillé dès son enfance au contact de son professeur italien et à l'écoute de grands pianistes classiques comme Rachmaninoff ou Pachmann. C'est la découverte de Treemonisha de Scott Joplin qui l'incita à son tour à écrire des oeuvres à connotation classique (8). Comme ce fut le cas pour Scott Joplin, et comme ce sera encore le cas pour d'autres musiciens populaires, ces tentatives souffrent d'une absence de contrôle formel. Si les idées musicales sont là, elles manquent parfois de substance et ne se soumettent que peu au développement. La plupart du temps, les thèmes sont traités par répétition ou par modulations harmoniques sans qu'il s'en dégage une véritable conception d'ensemble.

V. Duke Ellington.

Duke Ellington, tout en étant le moins "progressiste" des artistes de jazz, à néanmoins contribué à élever ce style au rang d'art orchestral (9), créant inévitablement des passerelles avec la musique classique. Ces liens sont d'autant plus étroits qu'après sa période Cotton Club (1927-1932), et suite à l'arrivée de l'arrangeur Billy Strayhorn, il se met à composer des oeuvres dont l'ampleur dépasse tout ce que le jazz avait offert jusque là.

Dans ce domaine, sa composition la plus ambitieuse est la suite pour orchestre Black, Brown and Beige (1943). Comme son titre le laisse supposer, c'est une oeuvre à programme en trois

mouvements dont l'ambition, avouée par Ellington, est de retracer "l'histoire des noirs américains".

Le premier mouvement Black est construit à partir d'un matériel thématique inspiré des spirituals et des chants de travail. Il se divise lui même en trois sous-sections. La première comporte le thème principal et deux mélodies de work songs que subissent de très légères variations. La seconde, intitulée Come Sunday, rend à merveille la ferveur des negro spirituals au travers d'une des plus belle mélodie qu'ait écrit Duke Ellington (Ex.4) (10). La troisième, beaucoup plus faible, reprend le matériel thématique déjà exposé, mais son traitement, sur de nombreux changements de tempo, brise la continuité de l'oeuvre.

Le second mouvement Brown recommence avec la même profusion de thèmes et de variations métronomiques par lesquels Duke Ellington tente de décrire l'apport des noirs du XIXe siècle, entre la révolution et la guerre de sécession. Ensuite, par un passage chanté à connotation blues, il évoque l'intégration urbaine des noirs.

Beige, le troisième mouvement, retrace l'histoire des noirs entre les deux guerres mondiales. Plus encore que dans la seconde partie, Duke Ellington essaie de faire passer trop de choses dans un espace musical restreint, et la musique s'en ressent (11).

La réception de l'oeuvre retrace bien la position ambiguë d'un tel type de musique. La critique de tendance classique déplorait le manque de rigueur formelle de la suite, mais publiait de saluer la démarche originale du compositeur. La critique jazz s'étonnait quant à elle de l'absence de "vrai" jazz. Pourtant Ellington avait compris que pour créer un idiome original, il devait embrasser la diversité formelle des genres dont il s'inspirait sans sombrer dans une imitation littérale. En cela, il se révélait le précurseur, et peut-être le meilleur représentant, de la vague de jazz "progressif" qui allait éclore.

VI. Progressive Jazz et Third Stream.

A la fin des années 40, toutes ces tentatives de fusion allaient être baptisées progressive jazz. C'est Stan Kenton, créateur du concept et surtout théoricien du genre qui l'utilise dès 1949. Il va énoncer les conditions de cette musique qu'il définit comme une "extension des horizons du jazz" (12) :

- Augmentation de la durée, qui dépasse celle du répertoire varié.
- Elargissement de la palette instrumentale par l'emploi de

bois et de cordes.

- Ouverture à tous les styles musicaux. Il ne se limite donc pas à la musique classique, mais s'intéresse aussi aux traditions musicales de l'Amérique du Sud (surtout par l'usage de percussions).
- Recommande des associations avec des arrangeurs dynamiques qui incitent à un renouvellement constant.

Sans les avoir énoncées implicitement, ces caractéristiques étaient déjà le fait de l'orchestre de Paul Whiteman et de celui de Duke Ellington, mais leurs buts respectifs étaient tout autre. Le premier, en intégrant des violons, cherchait à adoucir les caractères du jazz pour se concilier un public plus large, tandis que le second, avec un génie indiscutable, rencontrait le goût du public en lui présentant une musique originale (par exemple le style jungle).

Artie Shaw (né en 1910) peut-être considéré comme le véritable précurseur du genre. De sa collaboration avec Paul Jordan (né en 1906), sont issus les premiers enregistrements de jazz progressif : Evensong et Suite n°8, dans lesquels l'orchestrateur réussit pour la première fois à réellement concilier des instruments à cordes avec un orchestre de jazz. En 1949, Shaw tente une de ses aventures les plus ambitieuses, hors du domaine du jazz. Il enregistre huit petites pièces classiques de Ravel, Debussy, Shostakovitch, Kabalevsky, ... adaptées pour clarinette et orchestre par l'arrangeur Hershey Kay (1919-1981), et dans un cas, par le compositeur belge Arthur Hoérée.

A la même époque, le groupe de Stan Kenton (1912-1979) devient le plus novateur des Big Bands. En 1949, il joue au Carnegie Hall avec un orchestre appelé Progressive Jazz, l'année suivante, il fonde un éphémère Innovation in Modern Music constitué de 40 musiciens, et plus tard, il jouera des transcriptions de Wagner avec son Los Angeles Neophonic Orchestra. Peu de musique de qualité émergera de cette multitude de groupes aux noms ronflants et à l'existence éphémère. Seule peut-être sa collaboration avec Bob Graetinger (1923-1957) qui compose pour lui City of Glass, une suite pour orchestre dont le vocabulaire harmonique évoque un peu les turbulences de la seconde école viennoise, mérite quelque égard. Par rapport à l'autre grand big band blanc de l'époque, celui de Woody Herman (1913-1987), la musique de Stan Kenton semble lourde, prétentieuse, et ne swingue guère.

La tradition du jazz progressif allait se poursuivre à partir de 1957 sous le vocable "Third Stream". Créé par le compositeur et musicologue Gunther Schuller, le terme désigne un type de musique qui, au travers de compositions improvisées,

écrites ou mixtes, synthétise les caractéristiques et les techniques essentielles de la musique classique occidentale et les différentes musiques ethniques ou vernaculaires (13). Le but de telles fusions est de faire profiter chaque type de musique de sa confrontation à une autre. Au départ, cela concerne surtout la tradition nord américaine, puis plus tard, le terme s'est élargi pour désigner des fusions avec d'autres musiques.

Les principaux compositeurs de ce courant sont André Hodeir (né en 1921), Milton Babitt (né en 1916), Bill Russo, Gunther Schuller et deux Liégeois : Paul Francy (né en 1927) et Léo Souris (1911-1990).

Paul Francy se distingue par ses arrangements de standards pour Stan Kenton et par ceux qu'il écrit pour le festival de Comblain-la-Tour. Quant à Léo Souris, il commence par des oeuvres de jazz symphonique puis produit aussi un Comblain Concerto qui lui vaut d'être comparé à Stan Kenton.

VII. Le rock "progressif".

Vingt ans plus tard, le rock est confronté à cette même volonté d'extension. Sans pour autant s'y référer implicitement (la plupart des musiciens et des critiques de rock ignorent l'existence du jazz "progressif") les compositeurs vont reprendre pratiquement toutes les méthodes énoncées par Stan Kenton.

Le quatuor traditionnel de la musique rock (chant, basse, batterie, guitare) est élargi par de nouveaux instruments utilisés dans le but d'enrichir la palette sonore. S'y ajoutent des instruments populaires et des instruments de l'orchestre, mais c'est surtout le synthétiseur qui joue le rôle le plus important dans la recherche sonore. D'emblée, il se taille une place primordiale dans le groupe.

La durée ne revêt plus qu'une importance très secondaire, alors que pour le rock and roll et la musique pop, la brièveté d'une composition (aux alentours de trois minutes) est une des conditions premières de sa viabilité. En optant pour des compositions plus longues, le rock "progressif" s'excluait donc plus ou moins délibérément d'une large diffusion.

La structure rythmique traditionnelle à quatre temps reste de mise, mais elle est exploitée différemment (déplacement des accents, cassures rythmiques...). De plus, les musiciens n'hésitent plus à employer des mesures asymétriques. La construction rythmique gagne donc en complexité et le rock perd, dans ce cas, son statut de musique de danse.

Parallèlement, la structure mélodico-harmonique, toujours basée sur une alternance de couplets et de refrains, est perturbée par l'ajout de longs passages musicaux qui permettent aux musiciens d'étaler leur virtuosité, ou d'établir des "climats", une des notions primordiales du rock "progressif".

L'écriture des paroles dégage une voie entre les stéréotypes du pop et le côté engagé du rock des années 60. Tout en exprimant parfois les mêmes émotions et les mêmes craintes que leurs prédécesseurs, les paroliers du rock "progressif" présentent les choses de manière plus imagée, où l'aspect merveilleux, fantastique et légendaire prédomine. Ces paroles prennent plus d'ampleur et deviennent parfois de réelles histoires, pour lesquelles le "concept album" (14) sera le véhicule idéal.

Enfin le rock "progressif", plus que dans le jazz ou dans tout autre type de musique populaire, accorde une grande importance à la représentation scénique. Cela se traduit par une recherche dans les effets visuels (l'éclairage, les décors, les artifices, les costumes...), et par une théâtralisation du spectacle ; ce qui réinstaure une distance entre le public et les vedettes, que le mouvement hippie avait tenté de gommer.

Le rock "progressif" est donc une extension des horizons du rock. Celle-ci touche à l'organologie (intégration d'instruments jusque là inusités dans le genre), à la musique (ouverture aux formes classiques, folkloriques ou ethniques), à la littérature (la science fiction, le fantastique), et aux arts du spectacle. Les maîtres mots de ce style sont "climat" et "recherche sonore".

Quelques tendances majeures vont émerger de cette vogue "progressiste" : le rock classique, le rock orchestral et le rock planant.

Le rock classique désigne simplement les arrangements réalisés à partir d'oeuvres du répertoire et transposées pour les instruments du rock. Pour les groupes, ce genre musical correspond tout à fait à leur désir de légitimation, puisqu'il leur permet de s'exprimer dans un répertoire officiellement reconnu. Musicalement, il se distingue par quelques caractères bien typés.

La modification la plus perceptible est d'ordre organologique. Remplacer un orchestre par un groupe, un piano par un orgue, change radicalement la perception d'une composition, et ce, dans une proportion qui n'a rien de commun avec les querelles d'interprétation qui peuvent sévir au sein de

la musique classique. Les artistes rock semblent d'ailleurs ne pas avoir cure de cette fidélité à l'esprit du compositeur. C'est à peine s'il signalent le nom de l'auteur de l'oeuvre qu'il adaptent (15). Ainsi dans une chanson intitulée Bouré (sic.), Jethro Tull reprenait un large extrait de la suite BWV 996 de Bach, sans même mentionner le nom de ce dernier. Ce n'est heureusement pas toujours le cas. Dans leur version des Toiles d'une exposition, Emerson, Lake and Palmer, font apparaître le nom de Moussorgsky sur la pochette du disque.

Pour les puristes, les modifications de contenu sont plus graves encore. Elles peuvent aller de la simple citation d'une phrase que l'on intègre dans un contexte plus général, au remaniement complet de l'oeuvre. Cette dernière forme se traduit par des reprises ou par la suppression de certains passages, par des modifications harmoniques (souvent dans le sens d'une simplification à outrance), par des transformations rythmiques, et enfin par des ajouts. Ceux-ci se superposent à la partition d'origine, comme les parties de batterie, de chant et/ou de guitare.

Une seconde tendance, le rock orchestral, s'inscrit parfaitement dans la lignée de ce qu'offrait déjà le jazz symphonique. Il s'agit ici d'un style qui réunit, dans des compositions originales, les instruments du groupe et de l'orchestre. Les Beatles furent des précurseurs dans le domaine avec l'album Sergeant Pepper's lonely hearts club band, mais le premier travail commun de grande envergure fut réalisé par les Moody blues sur Days of future past en 1968. Il fut suivi par des oeuvres comme le Concerto for group and orchestra de Deep Purple en 1971, mais c'est une pratique que l'on rencontre encore aujourd'hui chez Dead Can Dance ou au sein de l'Alan Parsons Project.

Le rock planant désigne une musique réalisée à partir de synthétiseurs ou de leurs dérivés. Son utilisation vise d'abord à la création d'une atmosphère surtout à partir d'accords "tapis" (des accords aux sonorités très enveloppantes formant une assise rythmique stable), sur lesquels se greffent de petites mélodies au son très clair, et donnant à la musique son caractère "spatial". Malgré ces innovations, le rock planant traduit souvent ses origines négro-américaines au point que l'on parle parfois de blues cosmique (Ex.5) (15).

Quant au rock "progressif" au sens strict, il semble difficile d'en extraire des caractéristiques qui puisse le définir globalement. On peut tout au plus remarquer la présence d'une pédale de dominante dans certains titres, une prédilection certaine pour des figures rythmiques originales et des constructions élaborées, la présence généralisée de

synthétiseurs de type Mellotron ou Moog, ou une utilisation abondante de bruitages propices à la création d'un climat. En tout cas, il n'est que trop clair qu'on ne peut saisir le rock "progressif" uniquement comme structure musicale. Il n'y a pas de forme "rock progressif". Qu'on mette en parallèle cinq ou six titres des groupes Yes, Genesis, King Crimson ou Camel ; ou même cinq ou six titres pris au hasard dans le répertoire de l'un de ces groupes, on se trouve devant une multitude impressionnante de moyens musicaux, alors qu'on reste dans une impression d'unité non moins étonnante. D'où vient cette unité au sein de pareille diversité ? Dans le rock, l'analyse de la littérature et de l'iconographie, par leur unité certaine, nous permet d'en mieux percevoir l'essence, mais dans le cas du jazz, la question semble difficile à résoudre.

VIII. Conclusions.

La persistance d'un répertoire "progressif" dans toute la musique populaire du XXe siècle, et la multitude des formes qu'il revêt, semble ne jamais avoir fourni de réelle solution aux tentatives de fusion entre musique populaire et musique classique. Cet échec global, bien réel en dehors de réussites éparses, provient chez les artistes "populaires" d'une perception superficielle de l'idiome classique. Privés de la maîtrise des techniques compositionnelles, leurs oeuvres ne font souvent qu'effleurer la richesse du répertoire qu'il tentent d'imiter.

Il semble néanmoins évident, et c'est là que réside le plus grand danger, que la création d'une "World Music", c'est-à-dire la constitution d'un langage musical dans lequel une majeure partie de l'humanité se reconnaîtrait, passe par une sursimplification des langages existants. Bon nombre des tentatives de fusions : jazz-classique, jazz-rock, rock-musiques ethniques... ne dépassent pas le stade de la "turquerie" ou de l'exotisme primaire.

Assez étrangement, ce reproche vaut aussi pour les compositeurs classiques qui s'essayèrent au jazz. Qu'ils aient pour nom Gerschwin, Milhaud, Debussy ou Stravinsky, aucun d'eux n'a réussi à recréer l'esprit du jazz, même s'ils faisaient parfois oeuvre belle. Chez eux aussi, la perception de cette musique culturellement étrangère leur fait négliger des paramètres essentiels.

Doit-on pour autant conclure à un impossible mariage entre de musiques trop différentes culturellement ? A l'appauvrissement inévitable des sources de toute musique qui se voudrait fusion ? Il semble que non. Les quelques réussites de Duke Ellington, d'artistes "progressistes", et de quelques

autres on montré que plusieurs troisièmes courants étaient possibles pour autant qu'il n'y aie pas imitation, et que la volonté de création dépasse le simple "à la manière de".

Christophe PIRENNE
ULg

Notes.

Peter VAN DER MERWE. The Origins of the Popular Style. Oxford : Clarendon Press, 1989, p. 282. Harney se contente de créer des syncopes en ajoutant un demi soupir en tête de chaque mesure. Pour enrichir la mélodie, il ajoute les notes arpégées des accords.

Peter VAN DER MERWE. Op. cit., p. 284. Scott Joplin souligne que son ragtime est à interpréter sur un Tempo di marcia. Par là il essaie de contrer l'esprit virtuose qui animait les pianistes de ragtime et les poussait à jouer les oeuvres le plus vite possible.

Tin Pan Alley est le nom de la 28ème rue de Manhattan dans laquelle, entre 1900 et 1930, la plupart des grands groupes d'édition musicale possédaient leurs bureaux. L'immense majorité du répertoire publié par ces maisons se rattache à la variété. Cole Porter, Jérôme Kern et les frères Gershwin en furent les figures de proue.

Cité par Joachim Ernest BERENDT. Le jazz des origines nos jours. Paris : Payot, 1963, p. 57.

Transcription de Jean Denis TOURNEUR.

Gunther SCHULLER. Early Jazz : Its Roots and Musical Development. Oxford : Oxford University Press, 1968, p. 187-194.

Les touches du piano sont enfoncées par le mécanisme de lecture du rouleau. Cela permet aux néophytes de visualiser les accords et de placer leurs doigts sur les dépressions.

Gunther SCHULLER, Op. cit., p. 216.

L'expression est de Léonard FEATHER.

Exemple tiré de Gunther SCHULLER; The Swing Era : 1930-1945. Oxford : Oxford University Press, 1989, p. 145.

L'analyse détaillée de l'oeuvre a été faite par Gunther SCHULLER. Op. cit., p. 141-148.

D. SCHULTZ-KÖHN, Stan Kenton : Three Decades of Big Band Development. Capitol : 148-81157/158.

Gunther SCHULLER. "Third Stream". New Grove Dictionary of Jazz. London : Macmillan Press, 1986. p. 351.

Le terme de "concept album" (disque conceptuel), désigne tout disque dont chacune des pièces est reliée aux autres par idée majeure.

Pink Floyd. "Shine on your crazy diamond". Wish you were here. Harvest : 068-96918, 1975.

Ex 1. (a) Harney, 'Annie Laurie', straight and (b) ragged

(a)
(b)

Ex 2 (a) Joplin, 'Maple Leaf Rag'

Tempo di marcia

Ex 3.

Suite de quarts
Substitut de dominante.
De paralleles chromatiques

Ex 4. $\text{♩} = 56-60$

Alto Sax.
Cu.
4 Saxen/Ban
Alto Sax.
Cu.
4 Saxen/Ban
2 Trbs.

Ex 5.