



HAL
open science

Sur "Rhythm-a-ning"

Laurent Cugny

► **To cite this version:**

| Laurent Cugny. Sur "Rhythm-a-ning". Musurgia : analyse et pratique musicales, 1995. hal-02098919

HAL Id: hal-02098919

<https://hal.science/hal-02098919>

Submitted on 13 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laurent Cugny
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie ([IReMus](#), UMR 8223)
Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Auditactiles ([CRIJMA](#))

Musurgia, Volume II - n° 3, 1995, p. 23-29.

Sur “Rhythm-a-ning”

En 1986, je décidai de contacter mon idole de toujours, Gil Evans, dans le but d’écrire sa biographie musicale, ce qui, à ce moment, n’avait pas encore été fait. Je rencontrai donc mon maître pour la première fois à Paris en février 86, puis à New York en mars de la même année, où nous commençâmes un travail d’entretiens qui devait servir pour mon travail de biographe. A partir de là, je le revis régulièrement, et je compris rapidement que le travail et les occasions pour lui de jouer sa musique ne se bouscuaient pas. Commença alors à germer en moi une idée que je n’aurais jamais osé même formuler quelques mois auparavant : jouer avec Gil Evans. Je finis par me jeter à l’eau et proposai donc une tournée européenne avec mon groupe - le big band Lumière - dirigé par le maître et dédiée à sa musique. La réponse fut positive et mon rêve pouvait commencer à se réaliser.

Entre le 27 octobre et le 23 novembre 1987, nous donnâmes donc vingt-et-un concerts, en France, Italie, Suisse, Allemagne et aux Pays-Bas. J’avais été tellement occupé à préparer cette tournée que je n’avais pas eu le temps de trouver un producteur phonographique pour envisager d’enregistrer le résultat de cette rencontre. Quelques jours avant le premier concert, j’empruntai un peu d’argent pour réserver une journée de studio, le 3 novembre, jour sans concert après une première série de cinq. Le début de la tournée nous confirma très vite que l’idée d’aller chercher ce vieux sage de soixante quinze ans pour jouer avec des musiciens qui auraient tous pu être ses petits-enfants était bonne. L’osmose se réalisait et la musique s’améliorait de concert en concert. A tel point qu’après cette première séance d’enregistrement, il apparût très rapidement qu’une autre serait nécessaire pour rendre compte de cette évolution. Sur la route, je rappelai donc le studio pour réserver la journée du 26 novembre, qui devait servir à l’enregistrement de cinq morceaux, dont “Rhythm-A-Ning”.

Avant de parler précisément de ce morceau, il faut revenir un instant sur l’évolution de la carrière de Gil Evans. Né en 1912, il est entièrement autodidacte : il se forme en relevant la musique sur les disques, et en la jouant avec des orchestres de bal qu’il constitue lui-même avec des musiciens presque aussi inexpérimentés que lui. Il se fait remarquer pour la première fois avec deux arrangements - “Boplicity” et “Moondreams” - enregistrés en 1949 et 1950 au cours de séances dites “Capitol” (du nom du label de disque) ou “The Birth Of The Cool”, par le nonette de Miles Davis, séances et orchestre entrés depuis dans la légende du jazz. Après une longue éclipse où il continue à ingurgiter une grande quantité de musique, Gil Evans réapparaît en 1956, et enregistre entre 1957 et 1962 quatre disques devenus historiques, avec Miles Davis et grand orchestre (soit entre quinze et vingt musiciens) : “Miles Ahead”, “Porgy & Bess”, “Sketches Of Spain” et “Quiet Nights”. Gil

Evans y révèle une écriture arrivée entièrement à maturité (ce qui n'était pas le cas dans les séances de 49-50), et surtout d'une nouveauté totale dans le paysage du jazz orchestral. Cette écriture est devenue une référence en ce domaine, encore aujourd'hui d'actualité.

Elle est fondée sur une refonte du timbre de l'orchestre. Le big band swing, incarné par l'orchestre de Count Basie, a vu son format se fixer avec quatre sections : les trompettes (quatre ou cinq), les trombones (idem), les saxophones (deux altos, deux ténors, un baryton), et une rythmique (piano, contrebasse, batterie, et souvent guitare). Le souci de la couleur orchestrale est second par rapport à l'efficacité rythmique et la lisibilité mélodique, premières recherches. En faisant fondre la section de saxophones, et en ajoutant des instruments comme le cor, le tuba, des bois (flûtes, hautbois, bassons), les percussions, la harpe, etc..., Gil Evans recompose totalement la couleur de l'orchestre, reprenant ainsi une voie tracée jadis par Duke Ellington. Par ailleurs, il ne se prive d'aucun des acquis du jazz, particulièrement dans leurs formes les plus modernes pour l'époque, à travers toutes les évolutions que le be bop avaient amenées avec Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie et quelques autres, notamment sur les plans harmonique, mélodique et rythmique. Sans oublier évidemment l'essentiel : la poétique qui lui est propre par quoi on identifie toujours en dernier ressort un musicien. Il est à noter que Gil Evans a créé ce style nouveau en arrangeur et non en compositeur, puisque, dans l'immense majorité des cas, il part d'un matériau composé par d'autres.

Pourtant, après un album enregistré en 1963-64, "The Individualism Of Gil Evans", où (sans Miles Davis) ce style arrive à son expression la plus achevée, Gil Evans se retire. C'est qu'il fait partie de ces artistes à éclipse qui ont besoin de temps et d'une relative discrétion pour faire avancer leur travail, mais aussi qui ne veulent pas vivre éternellement sur un acquis, fût-il une forme achevée et redemandée par un public. Il reste donc absent environ cinq ans, durant lesquels il cherche le moyen de dépasser ce point d'aboutissement, où il estime ne plus pouvoir produire autre chose que de la répétition.

Nous sommes dans la décennie soixante, et plusieurs révolutions agitent l'esthétique du jazz, après celle du be bop qui l'avait, dans les années quarante, fait accéder à son époque moderne. Révolution modale tout d'abord, avec Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans, entre autres, qui ouvrait des potentialités d'affranchissement des règles de la tonalité encore omniprésentes. Révolution du "free jazz" avec Ornette Coleman, qui prône un élargissement plus radical, ne se limitant pas au seul aspect harmonique, mais les embrassant tous. Révolution instrumentale, avec l'arrivée de la lutherie électrique et électronique. Révolution "métisse" aussi, si l'on peut dire : le jazz se laisse de plus en plus pénétrer par d'autres musiques, venant souvent d'autres contrées (le Brésil par exemple). Le rock & roll, à l'origine branche en quelque sorte dissidente du jazz, commence en retour à l'influencer. Révolution économique enfin : le jazz n'est plus d'aucune manière une musique populaire. Il va lui falloir apprendre à vivre une économie de pénurie qu'il n'a jamais quittée depuis.

Gil Evans est plus que tout autre sensible à tous ces bouleversements, et il va chercher à y trouver la matière de solutions à un problème qui n'a rien à voir avec tout ça : le renouvellement de son esthétique propre. Comme souvent en pareil cas, la réponse passe par une épuration, un allègement. Il va désintégrer son système d'écriture pour n'en garder que des bribes, beaucoup d'observateurs ne voyant d'ailleurs là qu'un appauvrissement. Il fait tout d'abord le choix de formats inédits allant de pair avec un nouveau dispositif orchestral : la section rythmique est désormais électrique (piano, guitare et guitare basse) et hypertrophiée (percussions et parfois plusieurs claviers), au détriment des vents qui ne se regroupent plus par sections. Le total atteint plus couramment onze ou treize musiciens au lieu des seize, dix-huit, vingt précédemment utilisés. C'est qu'avec l'électrification, toute la dynamique interne de l'orchestre est bouleversée, la question de la puissance en particulier ne se posant plus du tout de la même manière, et n'appelant plus nécessairement de grands effectifs. Globalement,

l'aspect général de la musique de Gil Evans de la fin des années soixante jusqu'aux années quatre-vingts se repère par un déficit d'écriture et une couleur plus rock, essentiellement dans le traitement rythmique, double évolution qui lui a souvent été reprochée.

Quels sont donc les nouveaux enjeux ? Gil Evans estime ne plus avoir de réponse à trouver pour lui dans l'écriture telle qu'il l'a pratiquée. Il a élaboré un système sophistiqué qui a épuisé ses potentialités. Il se tourne donc de nouveau vers la question du jazz, soit l'improvisation. Dans une formulation originale : est-il possible de conserver avec une grande (moyenne) formation la dynamique d'improvisation qui a toujours mû les petites ? A première vue, la réponse est non, puisque l'augmentation de l'effectif, en apportant une richesse accrue d'expression, diminue d'autant la souplesse et la rapidité de réaction nécessaires à toute démarche improvisatrice. Pourtant, Gil Evans va explorer cet étroit sentier entre écriture et improvisation dans le contexte d'une moyenne formation.

Pour cela, il généralise une démarche qu'on pourrait qualifier du "coup de dés". Chaque morceau repose sur une idée - généralement simple - et une seule ou presque. Le risque est évidemment grand qu'elle ne soit pas suffisamment forte pour justifier une pièce entière. Mais si par chance elle l'est, alors le résultat bénéficie de cette simplicité, de cette clarté. Ceci implique un quitte ou double permanent où l'échec est bien sûr plus fréquent que le succès. Mais ce risque continu est dans tous les cas plus excitant, et même plus productif, quand bien même n'y aurait-il qu'une tentative sur cent réussie, qu'une éternelle reconduction de schémas éprouvés.

Cette démarche nouvelle implique d'autres données dont la première est la transfiguration de l'orchestre qui doit en quelque sorte co-crée la musique plutôt que de l'"effectuer", retrouvant ainsi sa fonction d'acteur privilégié, essentielle dans le jazz. D'autre part, les formes redeviennent plus simples. Le jazz n'a jamais mis la forme au premier rang de ses préoccupations. Cependant, la musique que Gil Evans a réalisée - notamment avec Miles Davis - entre 1957 et 1964, apporte des réponses nouvelles, pour le jazz en tout cas. Mais dans son entreprise de refonte, il a de nouveau besoin des formes simples et éprouvées du jazz, pour les deux raisons qu'on a citées : chaque pièce doit être simple, et les musiciens de l'orchestre doivent pouvoir s'appuyer sur des points de repère connus pour avoir une chance d'apporter une contribution décisive.

"Rhythm-A-Ning" a été composé par Thelonious Monk probablement en 1940 ou 41. Monk est précisément l'exemple du compositeur de jazz (et on le compte généralement parmi les deux ou trois plus grands), qui s'est contenté des formes les plus élémentaires du jazz, ou plutôt qui avait besoin de ces formes pour cadre de son expression. L'esthétique de Monk - compositeur ou pianiste - est fondée entre autres sur la notion d'écart. Partant précisément des terrains les plus connus, il finit toujours par introduire un élément étrange. Arrive toujours à un moment ou à un autre, ce qui n'aurait pas dû se trouver là, et qui apporte la couleur et l'originalité. Ce pourquoi cette musique est souvent difficile à jouer, parce qu'elle piège les réflexes normaux du musicien rompu à l'idiome du jazz, mélodiquement, harmoniquement et rythmiquement. Gil Evans a plusieurs fois utilisé les thèmes de Monk dans des arrangements souvent assez "transparents", c'est-à-dire restant proches de la lettre de l'original sinon de l'esprit.

Qu'en est-il donc de ce "Rhythm-A-Ning" ? Le premier arrangement date apparemment de 1976. Il est en tout cas joué le 16 août au Village Vanguard de New York par l'orchestre de Gil Evans et enregistré le 23 octobre en public à au "Jazz Jamboree" de Varsovie. Il ne réapparaît qu'une seule fois, sur un disque enregistré de nouveau en public à Londres en 1978, avant la version qui nous occupe.

L'original de Monk utilise la forme jazz par exemple dite "I Got Rhythm" (par les américains, ou "anatole" par les français), du titre d'un thème de George Gershwin qui a servi de prototype. Cette forme allie un format de 32 mesures (le plus courant dans le jazz avec les 12 mesures du blues), une structure AABA (également la plus courante avec l'ABAC), et même une suite harmonique définie. Monk construit là-dessus une ligne mélodique très simple qui, pourtant, devient bancal aux mesures 5, 6 et 7 avec la répétition d'une formule à six temps, qu'on retrouve dans le 'B' (l'accent mis sur la dernière note se déplace ainsi du quatrième temps de 5 au deuxième de 7). Cette particularité, alliée au quatrième temps accentué de la fin de la seconde mesure donne une couleur rythmique très particulière à ce morceau, qui en fait son intérêt (et aussi sa difficulté).

Au cours de la tournée de 1987 du big band Lumière avec Gil Evans, nous jouions un répertoire que j'avais préparé à partir de partitions envoyés par le maître et aussi de réarrangements de ma plume qui avaient reçu l'agrément de leur premier auteur. Mais quelle ne fut pas notre joie quand, après quelques concerts, nous vîmes Gil Evans mettre à profit les longues heures de voyage en car pour écrire de nouveaux arrangements que nous répétions lors de la balance-son avant de les jouer le soir même. Gil Evans, entré en familiarité avec "son" nouvel orchestre pouvait amener du matériel "nouveau", qui, pensait-il, pouvait convenir à la situation. C'est ainsi que "Rhythm-A-Ning" est apparu sous forme d'une réduction de deux pages (reproduction jointe) à partir de laquelle les parties individuelles ont été directement faites, sans passer par une partition d'orchestre.

Quel traitement l'arrangeur a-t-il apporté à l'original ? Une seule modification de structure après les huit mesures d'introduction de batterie, mais elle est importante : le pont (partie 'B') est doublé, passant de huit à seize mesures. Gil Evans s'est contenté d'ajouter de l'espace entre chaque phrase jouée, procédé de dilatation déjà utilisé par lui, qui bien sûr modifie la durée et par là la perception de la mélodie. L'orchestration est très simple jouant sur deux effets de contraste. Le premier consiste - fidèlement à l'orthodoxie be bop à quoi ce thème ressortit - à faire jouer le thème à l'unisson par tous les vents. Le sens et le résultat de ce choix sont cependant différents puisqu'il y a ici dix soufflants au lieu des deux du quintette ordinaire du be bop. Contraste donc entre cet unisson et la division brutale de la montée en gamme par tons des mesures 13 et 14 du pont. Deuxième contraste : le thème est rejoué après le premier solo (trompette). Le 'A' est identique (unisson), mais le pont est en rupture totale d'atmosphère : la pulsation rapide, uniforme depuis le début est stoppée, les sourdines des trompettes dans l'aigu donnent une couleur timbrale en opposition, les accords sont disposés et placés rythmiquement en porte-à-faux, tout est fait ici pour créer une parenthèse, une surprise qui doit aussi être une respiration avant le deuxième solo et la reprise finale du thème.

Et voilà tout. Le reste est du ressort de l'orchestre. Nous l'avons enregistré en une prise ou deux. Tous les morceaux retenus au cours de cette séance ayant été joués de nombreuses fois en concert, les musiciens en avaient une pratique suffisante. En revanche, les solos ont été faits en re-recording, contrairement à l'usage. En effet, je voulais avoir le saxophoniste Andy Sheppard en soliste sur ce morceau, mais il n'avait joué que quelques concerts en milieu de tournée, et n'était pas présent lors de la séance. La section rythmique tournait donc "à vide" pendant les solos.

Je ne peux bien sûr émettre de jugement sur la manière dont le morceau a été joué ce jour-là. Je me contenterai de faire remarquer la manière tout à fait personnelle de Gil Evans lui-même au piano électrique Fender. La mise en place rythmique est plus qu'approximative. Elle vaudrait à un pianiste "normal" la désapprobation générale. Elle est chez lui partie prenante d'une couleur pianistique qui pour moi est unique, et dont je ne me lasse pas.

Laurent Cugny
