



Introduction

La musique de Charles Christopher Parker, tout comme la musique de beaucoup d'autres compositeurs, a probablement la plus grande influence sur ma propre musique. Je vois Parker comme un compositeur majeur, bien qu'étant d'abord un compositeur spontané.

Ses compositions écrites (i.e. thèmes), similaires à celles de beaucoup d'autres compositeurs spontanés, étaient principalement des points de départ pour ses discussions spontanées.

Parker étant également quelqu'un dont la fonction serait analogue au rôle du chef percussionniste dans les sociétés traditionnelles ouest africaines.

Pour moi, Parker a traduit ces deux idées par un style qui est une version sophistiquée du blues, en quelque chose qui peut exprimer la Vie, du point de vue de l'expérience d'un afro-américain du 20ème siècle. Beaucoup d'autres, comme John William Coltrane par exemple, ont contribué à l'expression de cette musique traditionnelle, à un niveau technique, intellectuel et spirituel.

J'ai eu beaucoup de ce que j'appelle "micro-information" venant de Parker. Il y a beaucoup de choses concernant des aspects techniques comme les mouvements mélodiques et les progressions, etc... mais il y a aussi l'aspect linguistique de la musique de Parker, ainsi que son contenu émotif et spirituel. En étudiant la manière dont s'est développé sa musique, on peut y trouver une bonne manière de voir les choses naturelles de la vie, de traiter avec la nature humaine en général.

Cette histoire a déjà été contée de nombreuses fois auparavant... la présentation peut-être différente, mais c'est la même histoire.

Pour ma part, la facette la plus dramatique du langage musical de Bird est de loin son aspect rythmique, en particulier son phrasé et son "timing", pas seulement sa seule façon de jouer, mais aussi combinée avec des musiciens dynamiques comme Max Roach, Roy Haynes, Bud Powell, Fats Navarro, Dizzy Gillespie et d'autres. Même si on a beaucoup parlé de l'aspect harmonique de la musique de Bird, la plupart de ces conceptions harmoniques étaient déjà présente dans la musique de pianistes et de saxophonistes de l'ère précédente, avant que Parker arrive sur la scène. Parmi d'autres, la musique des pianistes Duke Ellington, Art Tatum, comme celle des saxophonistes Coleman Hawkins et Don Byas, démontraient déjà une approche sophistiquée de l'harmonie. N'importe quel enregistrement de Tatum démontre un langage harmonique qui peut rivaliser avec n'importe quel autre musicien du temps de Charlie Parker. De plus, on peut aussi prendre comme exemple le "Body and Soul" de Coleman Hawkins en 1939, ou le duo Don Byas/Slam Stewart de 1945 sur "I've got Rhythm" et "Indiana" (Town Hall Duos), pour voir un grand nombre de ces aspects harmoniques déjà développés. Dans les enregistrements de Byas, on peut déjà trouver des indices du langage rythmique qui émergera complètement développé par la suite, chez Parker.

En revanche, peu de choses ont été écrites sur l'aspect rythmique de son langage, et pour certaines raisons, il n'y a pas de mots ou de concepts pour décrire cela dans la plupart des langages Occidentaux. La théorie musicale occidentale s'est principalement développée dans une direction idéale pour décrire l'aspect tonal de la musique, particulièrement l'harmonie. Quoiqu'il en soit, le langage pour décrire le rythme en particulier n'est pas vraiment développé, sauf pour décrire la métrique (indications de mesure 4/4, 17/8 etc...) et d'autres choses liées à la notation. Mais à travers les années, les musiciens ont développé une sorte de langage d'initiés, un argot officieux très utile pour faire allusion à tout ce qui est déjà intuitif, ce qui est sous-entendu culturellement.

Les implications du phrasé de Parker aident à catalyser les réponses qui viendraient éventuellement de musiciens comme Max Roach, Bud Powell, Fats Navarro, etc...

Bien que la description de ces aspects rythmiques soient peu développés, on peut parler de ce langage du point de vue de la diaspora Africaine.

Dizzy Gillespie parlait de la conception rythmique de Parker comme des "rythmes sacrés", suggérant ainsi un style de jeu relié à la musique des églises. Plus tard dans cet article, je reprendrai cette analogie pour traiter de l'opposition ternaire/binaire.

Il y a une citation célèbre de Beethoven qui dit "La musique est une révélation plus haute que la philosophie". La tradition de musiciens comme Armstrong, Ellington, Monk, Bird, Von Freeman,

Coltrane, etc... a démontré au monde les sommets que peut atteindre la composition spontanée (l'improvisation), et qu'il y a une grande importance à cela.

Particulièrement dans les cultures occidentales, les compositions spontanées complexes sont pratiquement devenues un art perdu, probablement maintenues en vie seulement par les écoles d'improvisation d'orgue français (Pierre Cochereau, Marcel Dupré, etc...) et certaines formes de musiques folkloriques. Mais l'approche et l'approche du concept de composition spontanée qui fut développé par le continuum Armstrong-Parker-Coltrane (pour utiliser une phrase d'Anthony Braxton), et la somme d'informations que cette forme de composition propose (aussi bien matériel que spirituelle), est stupéfiante. Ceci est particulièrement vrai quand on considère la rapidité avec laquelle cette musique s'est développée.

Tout ceci n'est pas pour dire que les autres formes de musique n'ont pas accompli la même chose dans leur propre voix, mais cet article traitera spécifiquement de la composition spontanée exprimée dans la musique de Charlie Parker.

La plupart des exemples musicaux qui vont suivre seront détaillés en terme d'analyse technique, majoritairement concentrée sur le rythme, ainsi que les éléments mélodiques et linguistiques de la musique de Parker.





Charlie Parker: Ko-Ko (1948 Live Version)

CD: Complete Royal Roost Live (Savoy)

Charlie Parker (as), Miles Davis (tp), Max Roach (dr), Curly Russell (b)

Enregistré au Royal Roost, New York, 4 Septembre 1948.

Ecouter sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fW4Bz33vkV8>

C'est l'une des mélodies les plus habiles que j'ai jamais entendu. Et la manière avec laquelle c'est joué n'est rien d'autre que de l'argot à son plus haut niveau. La manière dont la mélodie ondule en va-et-vient est irréaliste, et Yard et Max gardent ce type de mouvement dans la partie spontanée de la musique.

Je suis un grand fan de boxe, et je vois un grand nombre de similitudes entre la boxe et la musique.

Il y a un moment dans le 8ème round de ce match du 8 décembre 2007 (Floyd Mayweather Jr. contre Ricky Hatton) (<https://www.youtube.com/watch?v=16EGkaCHmFg>), qui commence par un uppercut à 0.44s de la vidéo (2.19s du round), et aussi avec un crochet du gauche à 2.22 de la vidéo (0.42 du round) quand Floyd commence à prendre le dessus sur Ricky, abattant sur lui des coups venants de différents angles, sous un rythme imprévisible. Si vous écoutez ce combat avec un casque, vous pourrez presque entendre de la musicalité dans le rythme des coups. Mayweather envoie un assortiment de coups différents, au corps et à la tête, tous sortis d'un angle différent et dans un rythme imprévisible. Mais ce n'est pas seulement le rythme de Mayweather qui est imprévisible. C'est aussi le groove qui le contient.

De mon point de vue, le travail de Max Roach sur cette version de Ko-Ko est très similaire au groove doux, fluide et imprévisible que des boxeurs professionnels comme Mayweather emploient. L'espace de jeu entre Max et Bird se construit avec un feeling très similaire à ce que je vois dans le rythme de Mayweather. Vers la fin de Ko-Ko, à 2m15s, Max fait exactement le même type de mouvement qu'un boxeur, accompagnant la seconde moitié de l'improvisation-interlude de Miles et continuant sur l'improvisation de Bird. Seulement dans ce cas c'est comme un contrepoint, une conversation en argot entre Yard et Max. C'est une technique qui peut à la fois être vue et entendue à travers la diaspora Africaine. Un certain nombre de techniques instrumentales sont impliquées ici, une agilité qui est démontrée, par exemple, par le dribble croisé, et d'autres mouvements utilisés par les athlètes, comme, par exemple, le mouvement "casse-cheville" du joueur de basket Allan Iverson. En plus de ça, le solo de Max juste avant la reprise du thème est absolument magistral. Essayez de l'écouter à une vitesse diminuée de moitié si vous pouvez.

C'était le premier enregistrement de Charlie Parker que j'ai jamais entendu. C'était le premier morceau sur la face A d'un album (quelqu'un se rappelle lequel ?) que mon père m'a donné. Et je peux encore me rappeler ma réaction ! Je n'avais absolument AUCUNE IDÉE de ce qui se passait en terme de structure ou quoi que ce soit d'autre. Cela me semblait si ésotérique, si mystérieux, comme j'avais été habitué à des formes plus explicites de ces dispositifs rythmiques, tels que présentés dans la musique populaire Afro-Américaine avec laquelle j'avais grandi. Comparé à ce que j'écoutais plus jeune (jusqu'à 17 ans), la structure détaillée de la musique de Parker et de ses comparses bougeait beaucoup plus rapidement, avec plus de subtilité et de complexité que ce à quoi j'étais habitué. Quoiqu'il en soit, dès le départ, j'ai eu intuitivement l'impression distincte d'une communication, qu'elle sonnait comme une conversation.

Pour revenir à "Ko-Ko", tout d'abord le rythme du thème semble un peu venir "du quartier", mais sur Mars ! Dans la forme et le mouvement, il y a tant d'hésitations, de retour en arrière, de stratifications. Le phrasé redondant en groupe de 3 et la manière dont la mélodie change en groupes inégaux, divisant les 32 temps en un pattern imprévisible de 3-3-2-2-3-3-2-2-1-3-4-4. Par "retour en arrière", je veux parler de la façon dont les pattern rythmiques semblent s'inverser par moment; par exemple les 8 sont brisés en 3-3-2, puis en 2-3-3. Par "hésitation", je renvoie au 8 suivantes brisées en 2-2-1-3, comme une sorte de mouvement bégayant.

La Mélodie d'ouverture de Ko-Ko



"Stratification" est juste ma façon de nommer la nature funky de la mélodie et l'accompagnement de Max. Avec cette musique j'ai toujours prêté plus d'attention à la mélodie, la batterie et la basse; quoi qu'il en soit, cette forme est composé seulement de mélodie et de batterie, la partie de Max étant composé spontanément. La manière dont Max promène son balais sur la caisse claire, bougeant fréquemment à des places imprévisibles, ajoutent à la nature insaisissable et complexe de la performance. Par exemple, pendant le thème, et sous la première interlude improvisé de Miles (m.9), Max propose un commentaire ésotérique, qui devient plus conséquent à mesure que Parker rentre, mesure 17.

Quoiqu'il en soit, le "beat" est toujours implicite, jamais directement exposé. Sur cette version de Ko-Ko, la perception du temps par Bird est tellement forte que son jeu délivre les pistes aux auditeurs non initiés pour trouver leur équilibre.

Mélodie de Ko-Ko, trompette, sax, casse claire et grosse caisse:

The image displays a musical score for the melody of 'Ko-Ko'. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The melody is primarily written in the treble clef, with some notes in the bass clef. The score includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings like 'y' (accents). The melody is characterized by its syncopated and 'funky' feel, typical of the bebop style.

On entend rarement ce genre de commentaire chez les batteurs, la musique d'aujourd'hui étant explicitement établie.

La manière dont Max choisit des parties spécifiques de la mélodie comme place pour ses commentaires participe à cette réalisation si mystérieuse du rythme. La plupart est suggérée, au lieu d'être directement exposé. Et tout cela continue dans les sections de composition spontanée, où Yard joue avec de très forts accents qui forment un espace de jeu avec les exclamations de Max. Les "coups" sont mixés ici, certains durs, d'autres doux, vers le haut, le bas, de manière à former un groove puissant mais imprévisible. J'ai toujours pensé que la vitesse et la virtuosité apparente de cette musique obscurcissait sa dimension plus subtile pour de nombreux auditeurs, comme si seulement les initiés ou les membres d'un ordre secret pouvaient la comprendre. Cette sorte de dialogue habile continue tout au long de la performance, construisant ces flux et ces reflux, comme dans une conversation. À noter que Miles joue le Fa de la mesure 28 trop tôt; d'après l'enregistrement studio original de 1945, enregistré avec Dizzie et Bird jouant la mélodie, le Fa doit tomber sur le premier temps de la mesure 29. Bref, Yard et Max jouent leurs parties correctement, et le jeune Miles Davis a probablement du mal à se retrouver sur ce tempo très rapide.

La musique composée spontanément peut être analysée d'une manière similaire au contrepoint, en terme d'interaction entre les voix. C'est un contrepoint qui a ses propres lois basées sur un ordre plus naturel et la logique intuitive - ce que le philosophe Schwaller de Lubicz appelle "L'intelligence du cœur". De mon point de vue, l'ADN culturel des créateurs de ce type de musique devrait être pris en compte, de la même manière que l'environnement et la culture sont pris en compte lorsque l'on étudie n'importe quelle entreprise humaine.

Max tend à jouer de manière à commenter lors des pauses de Bird, et à ponctuer ses phrases par des figures de terminaison. Pour un batteur, faire ceci requiert d'être extrêmement familier avec le langage du soliste.

J'ai entendu beaucoup d'enregistrement Live, où il est clair que Max anticipe la structure des phrases de Parker, et y propose la ponctuation appropriée. Ce n'est pas inhabituel; les amis proches finissent fréquemment la phrase de l'autre lors d'une conversation. Chez des musiciens comme Parker et Roach, tout cela est internalisé à un niveau instinctif. Comme cette musique est du "son rapide créé spontanément", je pense que l'activité mentale de premier plan est orientée principalement vers la sémantique

Ce qui est frappant ici, c'est le niveau de la conversation - ce sont des sujets très profonds !

La plupart du temps, les critiques et les professeurs parlent de cette musique en terme d'accomplissement individuel, mais ne se concentrent pas assez sur "l'interplay". Je pense que cette musique raconte d'abord et avant tout une histoire. Il y a assurément une volonté d'exprimer la musique en utilisant une logique de conversation. Ce que je veux dire, c'est que si la syntaxe est importante, la sémantique est primordiale.

Trop souvent, ce à quoi ce réfère la musique est ignoré.

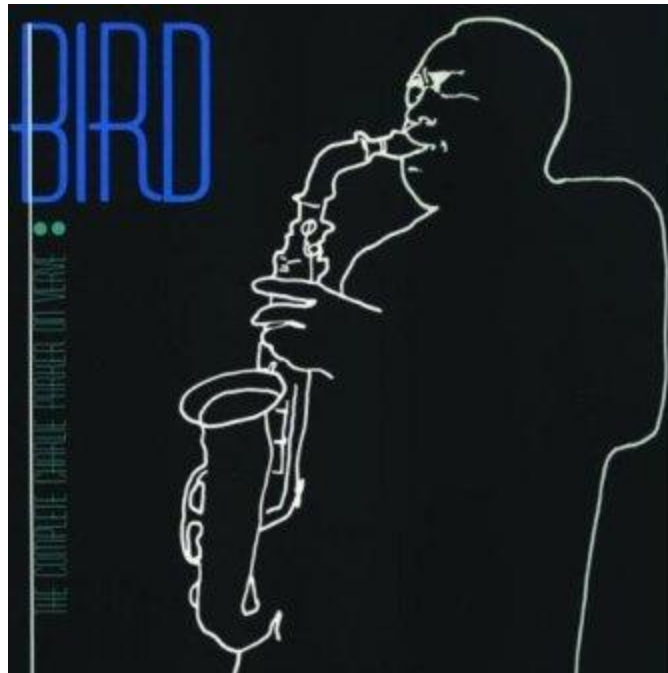
La dernière moitié du pont qui va sur les dernière 8 mesures avant le solo de Roach (1m32s), propose ces points de conduite de voix rythmiques très importants où Max se met à refaire ses coups de boxeur, jouant une des choses les plus funky que j'ai pu entendre. On peut entendre les exclamations des autres musiciens, et aussi surement de certains auditeurs éclairés, comme un commentaire additionnel. Il y a tellement à dire sur cette section que je pourrais écrire un livre dessus; un monde entier de possibilités est impliqué, étant donné que les relations rythmiques sont beaucoup plus subtiles que ce qui se passe harmoniquement.

2ème moitié du dernier pont et 8 dernières mesures de Ko-Ko

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. The score captures the intricate rhythmic interplay between the hands, characteristic of the 'funky' style mentioned in the text.

Ceci montre que sur ces morceaux rapides, Yard essaye de jouer avec des petits bouts de phrases ponctués par de courts groupes de notes en utilisant de accents forts, tandis que Max joue d'une façon qui permet de démarquer les phrases de Parker avec de longs groupes articulés autour de pattern "Epitritic"

Max travaille ces patterns en répétant des figures, destinés à créer chez l'auditeur une sensation rythmique particulière, pour soudainement le déplacer et créer ainsi une tension chez l'auditeur. Le passage ci-dessus est un exemple parfait pour ça, créant un danse hypnotique de 2-3-3, pour rompre cet équilibre attendu avec une réponse en 2-1-3-1-1, puis continuer avec une version variée de sa danse initiale. Même les exclamations des musiciens et de l'auditoire participent de ce que je considère comme une performance rituelle profane. Toutes ces choses que je mentionne sont des traits que je considère comme une sorte d'ADN musical transmis par l'Afrique. Ce niveau de complexité musicale demande une participation intellectuelle autant qu'émotionnelle, de la part des musiciens comme des non-musiciens (quand ils peuvent s'ouvrir à la musique, ce que tout le monde ne peut pas faire). La place de chaque instrument est aussi très instructive. Evidement, les solistes sont au premier plan, jouant les instruments qui ont le mouvement le plus rapide. Dans le cas particulier de ce groupe, la basse serait approximativement deux fois moins rapide que le soliste, avec le batteur ayant une fonction instable, changeante. En terme de commentaire, le batteur serait le 3ème plus lent après la basse et le piano, et proposerais le commentaire le plus lent d'un point de vue rythmique. Quoi qu'il en soit, ici les éléments de la batterie sont à une vitesse proche de celle du soliste.



Charlie Parker: Celebrity

CD: Bird - The Complete Charlie Parker on Verve (Verve VE2 2512)

Charlie Parker (as), Hank Jones (p), Ray Brown (b), Buddy Rich (dr).

Enregistré à New York, en Octobre 1950

Ecouter sur Grooveshark: <http://grooveshark.com/s/Celebrity/26Fpvj?src=5>

A la différence de Ko-Ko, j'ai choisi ce morceau à cause du manque de dialogue entre Parker et Buddy Rich qui joue ici plus le rôle d'un gardien du tempo. Il en découle que les phrases de Bird se détachent plus du fond qui est moins impliqué du coup. Ici, on peut se concentrer sur la qualité des questions/réponses du jeu de Parker, tant concernant l'aspect mélodique qu'harmonique. La structure harmonique de cette forme est basée sur une des formes standard de l'époque, le "Rhythm Changes", qui vient de la composition de George et Ira Gershwin, "I Got the Rhythm".

De mon point de vue, les choses qu'il faut regarder pour comprendre les concepts de Bird, sont le rythme et la mélodie, les concepts harmoniques étant assez simples. Pas seulement parce que j'ai pu apprendre ça de compositeurs spontanés majeurs de cette période, mais parce qu'on peut trouver des citations de musiciens de cette période ayant cette idée, comme par exemple celle qui suit, de Charles Mingus:

"J'apprécie particulièrement les musiciens qui ne swing pas seulement, mais qui inventent de nouveau pattern rythmiques, en même temps que de nouveaux concepts mélodiques. Et ces musiciens sont: Art Tatum, Dub Powell, Max Roach, Sonny Rollins, Lester Young, Dizzy Gillespie et Charles Parker, qui est le plus grand génie de tous pour moi, parce qu'il a bousculé tout autour de lui" (Liner notes de "Let My Children Hear Music").

Si vous n'avez pas lu ces liners notes (<http://mingusmingusmingus.com/mingus/what-is-a-jazz-composer>) de Charles Mingus, je vous conseille de les lire.

Ce qui est clair du point de vue de Mingus, c'est que ce sont les concepts rythmiques et mélodiques qui sont les vraies innovations de cette musique. D'un côté, Mingus se réfère aux innovations rythmiques et mélodiques, ainsi qu'à la complexité, choses qui peuvent entretenir l'intérêt d'un musicien, du point de vue de la technique artistique. Et puis sur d'autres points de l'article, Mingus parle de la nécessité qu'ont les compositions spontanées d'être, de raconter les histoires, les expériences ou les intérêts de la vie des musiciens qui jouent ces musiques, ou celles d'autres personnes, et ce sont ces principes qui transcendent l'art de la musique en une "chose" et qui est directement reliée à l'essence même de ce qu'est qu'être humain. Je vois la musique de Bird comme complètement ancré dans cette tradition, quelle que puisse être son nom.

J'ai toujours vu les compositions spontanées de Bird comme des explications contenant différents types de structures de phrases. Ici, après l'introduction de Buddy Rich, Parker commence "Celebrity" avec une ouverture de 27 mesures, mais dans lequel cet énoncé est une structure interne. L'harmonie et le timing aident à structurer cet énoncé, et donnent à l'auditeur une idée du dialogue. De façon générale, ce que j'appelle "tonalités mélodiques dynamiques" suggèrent des fins de phrases ouvertes qui sont souvent (mais pas toujours) suivies par une réponse, et qui en fait mènent ou invitent à la réponse.

Ouverture (8 temps, statique à dynamique)

Réponse (8 temps, préparation à la dynamique)

Elaboration (8 temps, dynamique à statique)

Fermeture (2 temps)

Nouvelle Ouverture (8 temps, statique à dynamique)

Réponse (8 temps, préparation à la dynamique)

Extension (7,5 temps, dynamique à dynamique)

Demi-Fermeture (6,5 temps)

16 premières mesures de "Celebrity"



Suite aux "nouveaux concepts mélodiques" auxquels Mingus fait référence, souvent les musiciens utilisent ce que j'appelle des Chemins Invisibles. Je veux dire qu'ils ne suivent par forcément le chemin exact ou accepté de la structure harmonique pour une composition, mais au contraire ils suivent leurs propres routes harmoniques et mélodiques, qui, d'un point de vue fonctionnel réalisent le même travail. La description musicale de ce travail musical est de former des chemins dynamiques qui mènent aux mêmes destinations harmoniques et rythmiques que l'harmonie composé pour le morceau. Cela diffère légèrement du concept académique de substitutions, parce que les Chemins Invisibles peuvent être des routes alternatives complètes qui n'ont pas nécessairement de lien avec l'harmonie proposée points par points, qui ne peuvent pas être expliqué avec ces moyens, mais qui néanmoins réalisent la même fonction d'amener aux points cadentiels de la musique. Ces chemins peuvent être rythmiques, mélodiques ou harmoniques; tout ce qui est nécessaire sont trois éléments requis pour n'importe quel chemin: un départ, une structure et une destination.

Beaucoup de vieux musiciens, spécialement les musiciens autodidactes moins entraînés sur l'harmonie théorique Européenne, m'ont dit que les musiciens de cette époque pensaient principalement en terme de structure harmonique très simple, quasiment qu'avec les 4 triades de bases (majeur, mineur, diminuée et augmentée) avec quelques formes de 7ème de dominante. Même si les structures harmoniques étaient simples, les différentes manières avec lesquelles elles

progressaient et étaient combinées étaient complexes, ce qui montre encore du doigt que ces musiciens étaient plus concernés par l'idée de mouvement des sons musicaux. Ceci est souvent négligé par les académiciens, qui ont l'habitude d'analyser la musique à l'aide d'outils de notation, au lieu de réaliser que la musique est pour tout et avant tout du son, et le son est toujours en mouvement. Ce sont dans ces zones de rythmes et de mélodies que le plus complexe était concentré. Beaucoup de ces musiciens n'ont pas appris la musique du point de vue statique de la notation, ils ont donc une vision plus dynamique rattachée à la qualité du son plutôt qu'à la qualité de l'écriture. Malheureusement, pour des raisons de droits, je ne peux pas vous donner d'exemples sonores pour cet article, , alors, ironiquement, je serais forcé d'utiliser la notation. Mon choix serait d'utiliser des symboles géométriques et des diagrammes. Peu importe, j'aurai besoin de beaucoup plus de temps et de place dans cet article pour expliquer ces symboles.

En analysant ces passages, nous pourrions voir quelques fois des structures hybrides ou des schémas harmoniques qui changent pendant la course d'une seule phrase mélodique. En sortant du solo de Buddy Rich, une de ces idées semble courir au long du chemin suivant, ou quelque chose comme ça, pendant 32 mesures:

|| C-7 F7 | Bb A7 | F7 Db-6 | C-7 F7 | F-7 Bb7 | Eb/\ Eb- | Bb/\ | C7 F7 ||



Le pont est un peu plus varié, les patterns mélodiques de Bird créant leur propre logique interne, qui se résolvent dans la logique de la composition.

|| Eb-6 | A-6 Eb-6 | D- | F-6 | G-6(\) | G-6 | C-6 | (F7) ||



En réfléchissant un peu, vous remarquerez que ces tonalités de passage remplissent la même fonction que la structure harmonique de cette musique. A noter qu'ici, Yard réalise ce qu'il proposa dans 2 citations:

"Je réalisais qu'en usant les notes supérieures des accords comme ligne mélodique, et avec la bonne progression harmonique, je pouvais jouer ce que j'entendais en moi. C'est là que je suis né." (1939, dans "Masters of Jazz")

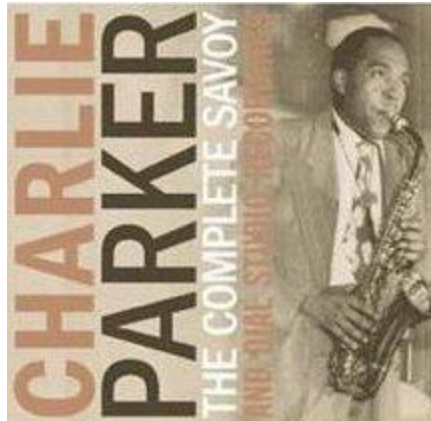
"J'ai trouvé qu'en utilisant les intervalles supérieurs d'un accord comme ligne mélodique, et en les appuyant avec les changements harmoniques nécessaires, je pouvais jouer les choses que j'entendais. Je suis alors devenu vivant." (1955, dans "Hear Me Talkin'to Ya")

Quoiqu'il en soit, la version de Parker concernant les intervalles supérieurs d'un accord n'était pas celle sous la forme de neuvièmes bémols, de onzièmes ou de treizièmes, mais sous la forme de simple de structures triadiques et mélodiques, résidant à un niveau plus haut dans l'étendue de l'échelle tonale, que je considère comme Matrice". (qui sait seulement ce que Bird pouvait penser de ça ??!)

Dans ce cas, les structures simples, mineures comme Eb-6, A-6 et F-6 sont les intervalles supérieurs de Ab7, D7 et Bb7. Ces triades mineures avec une sixte ajoutée sont une structure très importante en musique, souvent appelés par erreur demi-diminués (par exemple, un A-6 peut être appelé F# demi-diminué de nos jours). Dans ce cas, la fonction de A-6 est celle d'un la mineur dynamique, au même titre que la fonction de D7 est celle d'un ré majeur dynamique. Par dynamique, j'entends énergisé avec le potentiel pour changer. Ajouter une sixte majeure à une triade mineure est similaire (et réciproque) fonctionnellement à ajouter une 7ème mineure à une triade majeure, et cette fonction, dans de nombreux cas, et d'énergiser la triade, de la préparer avec un meilleur potentiel pour les changements., à cause de la perception du triton, qui est instable.

Le pianiste Thelonious Monk était un maître de cette technique et a fait la démonstration de cela à de nombreux autres musiciens de son temps (comme Dizzy et Bird par exemple). Considérant le pourquoi appeler un accord demi-diminué ou triade mineure avec sixte ajoutée, et bien c'est un cas où le changement de nom peut obscurcir la fonction mélodique et harmonique d'un son particulier. Dizzy Gillespie mentionne cela dans son auto biographie, quand il dit ça pour lui devant ses collègues, il n'y a pas seulement des accords demi-diminués; ce qu'on appelle demi-diminué aujourd'hui, ils appellent cela triade mineure avec une sixte majeure à la basse.

"Monk ne sait pas vraiment ce que je lui ai montré. Mais je sais quelques choses qu'il m'a montré. Comme, l'accord mineur avec une sixte à la basse. J'ai d'abord entendu Monk jouer ça. C'est démontré dans quelques uns de mes morceaux comme "Woody'n You", l'introduction de "Round Midnight", et une partie du pont de "Mantaca". ... Il y avait beaucoup d'endroit où j'utilisais cette progression...et la première fois que j'ai entendu ça, Monk me le montra, et il appela ça un accord mineur avec sixte à la basse. De nos jours, ils n'appellent plus ça comme ça. Ils appellent la sixte à la basse la tonique, et l'accord un C-7b5. Ce que Monk appelait un Eb-6 avec sixte à la basse, les mecs de maintenant appellent ça un C-7b5... C'est exactement la même chose. Et Eb-6 est C, Eb, Gb et Bb. C-7b5 est la même chose, C, Eb, Gb et Bb. Certaines personnes appellent cela "demi diminué, par moment." (d'après le chapitre "Minton's Playhouse", dans "To Be or Not To Bop")



Charlie Parker: Perhaps (Take 1)

CD: Complete Savoy & Dial Studio Sessions (Savoy 17079)

Charlie Parker (as), Miles Davis (tp), John Lewis (p), Curly Russel (b), Max Roach (dr).

Enregistré à New York, le 24 Septembre 1948

Ecouter sur Deezer: <http://www.deezer.com/track/74759648>

Cette composition est un autre exemple des nombreux dispositifs rythmiques que Parker utilisait dans sa musique, qui ne sont pas beaucoup traités. D'après moi, la mélodie est clairement une explication avec des variations. La phrase d'ouverture de la mélodie est un exposé de quelque chose, suivit par "mais peut-être" (jusqu'à la mesure 5), ou commence la première explication alternative. Puis "peut-être", (dans la mesure 7), commence alors une nouvelle explication encore différente. "Peut-être" (dans la mesure 9), ici commence la mise au clair de toutes ces idées exposées, puis la mélodie finie avec une réponse à la mesure 11 et 12, "peut-être, peut-être, peut-être".

C'est pourquoi nous pouvons penser les segments mélodiques entre les "peut-être", comme des sortes de discussion et éclaircissements à propos d'une situation particulière, ce qui donne une preuve de plus de la leçon littéral des "matous", celle de toujours raconter une histoire avec votre musique.

Evidemment, il y a dans cette musique une dimension onomato-poétique de la mélodie qui me permis de reconnaître et d'interpréter les "peut-être" au début de ma carrière, lorsque je ne connaissais que peu de choses concernant la structure de la musique.

Mais cet exemple plus évident me permis donc de remarquer que ces choses là existaient aussi dans la musique, et que peut-être il y avait alors des éléments de compositions spontanées qui permettaient de montrer ces caractéristiques.

Ce fut ma réaction intuitive à cette chanson quand je l'ai entendu la première fois dans mes années de formation, lorsque j'étais encore en train d'apprendre comment jouer, et c'est toujours de la même manière que je le perçois aujourd'hui. Mais au-delà de cet exemple assez évident, je ressens que la partie spontanée de sa composition, comme toutes les compositions de Parker, sont aussi des explications, et qu'elles racontent toutes une histoire. Et comme je l'ai mentionné avant, elles contiennent le même genre d'exclamations, de dialogue, de phrasé linguistique, et un sens commun de la structure, comme en fait n'importe quelle conversation de tous les jours, à l'exception que cette structure linguistique est basée sur la sous-culture de la communauté Afro-Américaine de ces temps-là, ce que la plupart des gens appelleraient l'Argot.

C'est particulièrement évident si on regarde le rythme des phrases musicales. La manière dont Max répond à la mélodie est formellement conversationnel. J'entends les mêmes types de rythmes que je vois lorsque je regarde certains boxeurs, joueurs de basket, danseurs, et le "timing" de la plupart des activités qui se pratiquent dans les quartiers urbains.

Quoiqu'il en soit, cette même sensibilité rythmique peut revêtir différents niveaux de complexité, et avec la musique de Bird et sa bande, cela prend un niveau artistique très compliqué.

Ce propos sur la conversation musicale nous amène à la descendance de l'ADN de la diaspora Africaine. L'académicien Schwaller de Lubicz se réfère à une théorie qui dit que les anciens Egyptiens, vers le tout début de leur existence, avaient un langage dont la structure et l'énonciation consistaient en de pure modulations de tons, similaires à la musique, en opposition au langage phonétique que nous utilisons. Etant donné que leurs anciens écrits ne contiennent pas de symboles pour les voyelles, l'idée semble un peu tirée par les cheveux. Cependant, à cause de la conservation écrite de tous les documents de cette civilisation sur plus de deux millénaires, de grands changements ont dû opérer au sein du langage.

De nombreux linguistes modernes croient en quelque sorte l'opposé, c'est-à-dire que les langages humains originaux contiennent des claquements, ou étaient principalement des langages claqués. Ces linguistes utilisent le langage des Hadza de Tanzanie, ou les Jul'hoan du Botswana comme preuve. Quoiqu'il en soit, la manifestation des langages percussifs dans la région du Niger-Congo de l'Afrique Subsaharienne nous raconte une autre histoire. Par exemple, le langage percussif des Yoruba du Niger, du Ghana, Togo et du Bénin; les Ewe du Ghana, Togo et Bénin; les Akan du Ghana; et les Dagomba du nord du Ghana, existent toujours aujourd'hui. Dans les langages de ces territoires, les langages utilisant une tessiture sont communs, ou la hauteur est utilisée pour distinguer les mots (en opposition aux formes/courbes, du Chinois par exemple)

Comme beaucoup de ces langages Ouest-Africain sont tonals, la communication supra segmentaire est possible juste à travers la prosodie (i.e. rythme, accent et intonation). Il y a un petit doute quant à la prosodie concernant les émotions (les sons qui peuvent représenter le plaisir, la surprise, la

colère, le bonheur, la tristesse etc...) seraient apparus avant les concepts modernes du langage. Si les premiers Egyptiens ont développé une forme complexe de communication supra-segmentée, c'est possible que la théorie de Lubicz soit correcte. Dans n'importe quel cas, il y a beaucoup de précédents pour l'utilisation exclusive des tons comme langage

Si l'on regarde les sections de composition spontanée, bien sûr, beaucoup de dispositifs musicaux sont impliqués, rythmiques, mélodiques, harmoniques et formels, à un niveau très complexe. C'est pourquoi la plupart des musiciens qui étudient cette musique sont absorbés par les paramètres musicaux; il y en a tant ! Mais je pense que beaucoup de ce qui est accompli musicalement ici peut être vu clairement si l'on se place du point de vue de la diaspora africaine, plutôt que d'avoir une discussion sur la structure harmonique, etc...

Beaucoup de rythmes utilisés par Parker ne sont pas seulement liés à la musique africaine au sens linguistique que j'ai défini plus haut, ni au fait d'avoir un groove ou swing certain. Beaucoup de tendances structurelles rythmiques de la Diaspora ont été transmises à la culture Afro-Américaine.

Nous pouvons commencer par regarder le concept de "clave" dans le jeu de Parker. La phrase à 0m26s de la Take 1 est précisément le genre de phrase musicale habile qui a fait la renommée de Parker parmi ses pairs. J'ai le sentiment que l'intensité du phrasé contient des figures rythmiques très similaires à des patterns de clave. Cette phrase est répétée presque mot pour mot à 0.55s, ajoutée à quelques modifications et un léger changement dans le pattern de clave:

A 0.26s:



A 0.55s:



Bien sûr, vous devez écouter l'enregistrement pour avoir ressenti cette intensité, et je pense qu'il ne semble pas y avoir beaucoup de discussion autour de cet aspect de la musique de Bird, ce sens interne de la structure rythmique.

La reconnaissance d'un sens de la clave dans le jeu de Parker est une clef pour commencer à étudier ses concepts rythmiques complexes en détail. Ce serait très instructif d'écouter les compositions spontanées de Bird seulement pour leur contenu rythmique, sans considérer les hauteurs. Alors, on pourrait voir que beaucoup de phrases contiennent le même genre de structures rythmiques que l'on trouve chez les maîtres percussionnistes de l'Ouest Afrique, à l'exception des hauteurs de note. Un étude des points de départ et d'arrivée des phrases de Parker révélerait une parenté avec ses maîtres percussionnistes subsahariens.

Comme exemple, cette phrase mélodique à 0m38s de "Perhaps":



Il y a ici beaucoup de changements rythmique d'intensité qui suggèrent une compression et une décompression des phrases. En partant sur le 3ème temps de la mesure 2, le changement dans l'accentuation au travers de la phrase suggère un groupe de 6-4-5-3-4 (en quart de temps). Ce concept est similaire à la figure classique de mop-mop: 4-3-5-4, et c'est aussi une des marques de fabrique des compositions spontanées de Bird.



Charlie Parker: 52nd Street Theme #275, #238, #218, #214

CD: The Complete Benedetti Recordings of Charlie Parker, Three Deuces and Onyx Club (Mosaic 129)

Charlie Parker (as), Miles Davis (tp), Tommy Potter (b), Duke Jordan (p). Composée par Thelonius Monk.

Enregistré à New York, en Juillet 1948

Ecouter sur YouTube: #214 (<https://www.youtube.com/watch?v=JVDeQm88oOM>), #218 (<https://www.youtube.com/watch?v=hmcN2-eRc04>), #238 (<https://www.youtube.com/watch?v=ph8cJYRWeNw>), #275 (<https://www.youtube.com/watch?v=yRoS5eDZFLE>)

Ces différentes performances de Parker, enregistrées par le saxophoniste Dean Benedetti, montrent le mélange de relâchement et de tension opérant dans ce groupe particulier, que je considère comme le groupe actif de Bird le plus efficace. J'avais entendu parler de ces enregistrements avant de savoir qu'ils existaient vraiment physiquement, et j'ai même entendu certains d'entre eux longtemps avant que le coffret sorte, alors ce fut un réel plaisir d'enfin pouvoir entendre la collection toute entière. Pour des raisons économiques, Benedetti avait l'habitude de n'enregistrer que les solos de Parker et pas ceux des autres musiciens, aussi ces enregistrements sont donc un peu fragmentés. D'autant plus que la qualité sonore est souvent mauvaise; il n'y a pas d'enregistrements à partir desquels les audiophiles pourront écrire. Quoi qu'il en soit, pour les musiciens étudiant cette musique, cette collection est une mine d'or. Je la compare à trouver une tombe dans la vallée des rois en Egypte, relatif aux trésors musicaux qu'ils contiennent.

Exemple A: 52nd street Theme #275 solo de Charlie Parker

(<https://www.youtube.com/watch?v=yRoS5eDZFLE>)

Cette version de la composition de Monk était en général jouée en tant que musique de transition, comme un signal pour dire que le set va se terminer. Cette prise est juste un fragment (similaire à une trouvaille lors d'une fouille archéologique), mais mec, ça swing dur! Lorsque le solo de sax de Parker entre après qu'il ait parlé à l'audience, le groupe installe un groove sérieux, tout le monde répond à Yard, et la pulsation est retenue à l'extrême, ce qui donne l'impression que le groupe ralenti.

Solo de Bird sur "52nd Street Theme #275"



Il est clair que ce groove touche personnellement ceux qui sont présents, comme on peut l'entendre par les nombreuses exclamations du public. Ces réactions des personnes présentes sont ce que j'aime dans les enregistrements live en général; au moins pour les enregistrements faits en présence d'une audience réactive. Le rythme solide de cette mélodie spontanée qui grimpe, que Yard joue sur les 8 premières mesures d'ouverture, crée une tension qui contrebalance parfaitement avec la mélodie serpentine des 8 mesures suivantes, avec ses patterns claves dansants, changeants, qui commencent à la 11ème mesure (à 0m42s).

Rythme du pattern-clave à la mesure 11 de 52nd Street Theme #275



Encore une fois, ceci démontre une utilisation du rythme qui met en avant des éléments directement hérités de concepts Ouest-Africains.

Exemple B: 52nd Street Theme #238

(<https://www.youtube.com/watch?v=ph8cJYRWeNw>)

Cette version est elle aussi très dynamique. J'aime beaucoup l'espace que Bird utilise dans cette version très décontractée. Dès le début, quand Parker joue l'augmentation de la mélodie, on peut sentir qu'il est au meilleur de son jeu. Il ne se soucie même pas de finir la mélodie, se lançant immédiatement dans une improvisation. Le pont est merveilleux ! Évidemment, Parker joue la mélodie ici, mais "trébuche" un petit peu. Il sonne comme Michael Jordan ici, si vous voyez ce que je veux dire, en en plein milieu et transformant son faux pas en un beau discours mélodique ou les antécédents et conséquents sont tout les deux précédés par le même faux pas (entre guillemets) rythmique (m.1 et m.5, ci-dessous), ce qui a pour effet de transformer ce bégaiement original en une partie de la forme de ce discours. Comme beaucoup des conversations de Bird, la forme du discours est irrégulière mais rend un sens rythmique parfait en terme d'équilibre, un trait qui le distinguait de la plupart de ses collègues musiciens. Aussi, les chemins tonals alternatifs et les résolutions retardées (m.6, 7 et 9 du pont), ajoutés au côté très moderne de son discours.

Pont: 2 temps de bégaiement / 6 temps d'antécédent / 3 temps de bégaiement / 18 temps de conséquent de 52nd Street Theme #238



A partir des 2èmes 8 mesures du premier solo on peut entendre le type de conduite de voix mélodique très douce que Parker popularisa dans sa musique.

2èmes 8 mesures, pont et dernière 8 mesures de 52nd Street Theme #238



Ce type de discours clairs et précis étaient déjà présents dans la musique de certains compositeurs spontanés, comme par exemple le saxophoniste Don Byas. Quoi qu'il en soit, ce fut au travers des performances dynamiques de Parker que la plupart des musiciens furent exposés au concept, due en majorité au phrasé unique de Bird et à ses conceptions rythmiques très avancées. Byas et Bird venaient tout deux du Centre-Ouest, et tout deux ont développé cette chose rythmique sacrée du Centre-Ouest. Byas était de Muskogee, en Oklahoma, et Bird a développé ses aptitudes musicales à Kansas City, dans le Missouri (même si il est né à Kansas City de l'état du Kansas). Le Centre -Ouest à produit beaucoup de très bons musiciens. Par exemple, Oscar Pettiford était un bassiste fantastique d'Okmulgee, en Oklahoma, qui a apporté une contribution extraordinaire à cette musique, bien que ces apports soient rarement reconnus à leur juste valeur. Muskogee et Okmulgee sont toutes deux à l'Est de l'Oklahoma, juste au sud de la zone métropolitaine de Kansas City. Cette partie du pays était donc un foyer d'activité durant les années 20, 30 et 40.

La qualité des concepts rythmiques dans cet exemple est frappante. Il y a beaucoup de patterns-clave rythmiques ou Parker joue par groupe de 3 hauteurs, ce qui tend à produire des patterns rythmiques alternatifs. Après tout, Bird avait une conception très rythmique des choses, même dans ses années de formation, et c'est cette conception qui a le plus contribué à changer la direction de la musique en ces temps. Dizzy Gillespie disait:

"Je crois que Charlie Parker et moi partagions le même esprit , car nous nous sommes inspirés mutuellement. Il y avait tant de choses que Charlie Parker faisait bien, c'est très difficile de dire de quelle manière il m'a influencé. Je sais qu'il n'a rien à voir avec ma manière de jouer de la trompette, et je pense que j'étais un peu plus avancé, harmoniquement, que lui. Mais rythmiquement, il était vraiment plus avancé, dans la structure de ses phrases, et comment il allait d'une note à l'autre. Comment tu va d'une note à l'autre fait vraiment la différence. Charlie Parker entendait le rythme et les patterns rythmiques différemment, et après que nous eûmes commencés à jouer ensemble, je commençais à jouer, rythmiquement parlant, plus comme lui. Dans ce sens, il m'a influencé, moi et chacun d'entre nous, parce que ce qui marque un style, ce n'est pas ce que tu joues mais comment tu le joue." (d'après "Giant Steps: Bebop and the Creators of Modern Jazz" 1945-65).

Je voudrais souligner ici que la contribution rythmique de Charlie Parker revêt bien plus que le phrasé. Les gens ont l'habitude d'écrire sur les "triplets", ou les notes de passage. Ces approches nous renseignent plus sur le background des musicologues qu'elles ne le font sur la sensibilité de Parker. Le rythme est quelque chose qui était constamment souligné dans les communautés Afro-Américaines; comme le dit Dizzy, cela a à voir avec la manière et la façon dont une chose est faite. De mon point de vue, ce n'est pas seulement le phrasé de Bird qui était important, mais aussi sa manière de placer ses phrases musicales, et comment elle s'équilibrent entre elles.

Exemple C: 52nd Street Theme #218

(<https://www.youtube.com/watch?v=hmcN2-eRc04>)

Ce que j'aime dans cette version de 52nd Street Theme, est la forme du premier chorus, qui établit le reste de la performance, et cela illustre en partie ce à quoi Dizzy faisait référence dans sa citation. C'est une véritable exemple de composition spontanée et de comment les micro-formes peuvent être très complexes. Personne ne peut sous estimer le pouvoir de l'intuition et de la perspicacité, mêlées à de la préparation, de la logique et du talent. La performance de Yard est un exemple très clair de tout ça.

A la première écoute, les phrases semblent sonner de façon très symétriques et douces, et une rapide observation révèle ce qui apparaît en premier être comme des points de départs et d'arrivés complètement aléatoires, sans points d'équilibres clairs. Un examen plus attentif met en lumière une symétrie naturelle assez sophistiqué. Le premier antécédent fait environ 3 mesures de long, suivit par une conséquent ressenti comme 5 mesures. La division d'un espace d'à peu près 8 mesures en 3 et 5 est quelque chose qui a été débattu à travers l'histoire comme étant la proportion correspondant au nombre d'or. Beaucoup de choses ont été écrites sur cet équilibre du nombre d'or, sur internet et dans les livres, je ne rentrerai donc pas dans les détails. Quoi qu'il en soit, la qualité linguistique est le résultat du rythme et de la mélodie, le timing des phrases et leur formes contribuent à l'efficacité de cette musique.

La phrase d'ouverture est très codifiée au sens qu'elle créer beaucoup de mouvement dans un contour solide. Il y a beaucoup de "double retours" (ce qu'on avait l'habitude d'appeler "aller en arrière pour plus"), cela me rappelle les mouvements multiples sensationnels du basketteur de la NBA Tim Hardaway, et Yard casse vraiment des chevilles ici. La réponse à la mesure 3 contient sa propre paraphrase, avec la phrase en Sol bémol Maj. transformée en sa réponse en Fa Maj. (un équilibre de 5-5-4 en terme de pulse sur 8 notes), avant de muter en une phrase "brise cheville" que Parker fini en s'échappant avec vitesse. La phrase suivante est parfaitement centrée dans ces secondes 8 mesures, en étant contenue dans 4 mesures des 8, même si en réalité c'est un peu poussé en avant d'un temps.

Le question-réponse sur le pont à la même structure rapport au nombre d'or, je veux dire une groupement de phrase en 3/5 mesures. Après une exclamation comme ferait un "Preacher") qui commence aux dernières 8 mesures, la phrase finale possède un mouvement de voix très beau et subtil où Bird joue un mi bémol aspiré ("ghosted Eb") (3ème mesure après le pont), qui annonce une phrase plus complexe. Cette phrase semble alors réveiller Max, parce qu'il devient plus répondant à partir de ce moment.

Ici, les choix mélodiques de Parker sont brillants, alternants sans heurts entre diatonisme, mouvement de voix chromatiques placés très attentivement, et pentatoniques. Pour le phrasé, les phrases de Bird ont la qualité de quelqu'un qui parlerait avec l'accent du Sud. Si vous écoutez attentivement, il y a un effet de voix qui traîne un peu, très légèrement, quelque chose qui traîne derrière le temps, de la même manière que les gens parlent dans le sud, ou au quartier

Premier Chorus de 52nd Street Theme #218

The image displays a musical score for the first chorus of "52nd Street Theme #218" by Charlie Parker. The score is written in treble clef and consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a mix of diatonic and chromatic movements, with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a 'x' symbol at the end of a note in the second staff. The phrasing is characterized by a slight delay or 'lag' behind the beat, giving it a Southern, conversational quality.

Exemple D: 52nd Street Theme #214

(<https://www.youtube.com/watch?v=JVDeQm88oOM>)

Cette version démarre alors que Bird est déjà entrain de jouer, près de la 5ème mesure, mais qui sait depuis combien de temps Bird est entrain de jouer ? J'ai prêté beaucoup d'attention à cette version de 52nd Street Theme, car elle est très complexe, avec de nombreuses interactions. Quoi qu'il en soit, je commenterai juste brièvement chaque section.

Le premier chorus de Parker est une forme conversationnelle typique. Quelque chose qui frappe est cette phrase répétée de 5 notes qui apparaît au début du 4ème temps des 4 premières mesures du pont (0m13s sur l'enregistrement). Ce qui est intrigant est le rythme, qui effectue une diminution du temps entre les phrases. La première phrase commence sur le 4ème temps de la 4ème mesure et finie sur le 2ème temps de la 5ème mesure. Ceci répété 2 temps plus tard, commençant sur le 4ème temps de la 5ème mesure et finissant sur le 2ème temps de la 6ème. Puis, comme la phrase change de tonalité, de la dominante secondaire à la dominante, Bird commence directement sa phrase, cette fois ci sur le 3ème temps de la 6ème mesure, et il la termine sur le 1er temps de la 7ème mesure. Ce genre de passage me fait toujours penser que Parker était profondément conscient non seulement des points cibles mélodiques, mais aussi rythmiques, toujours en équilibrant les points de départs et d'arrivé. Ainsi les phrases, même si elles semblent démarrer à des endroits étranges, sont toujours en proportions équilibrées. En d'autres termes, Bird était très attentif aux formes rythmiques et mélodiques, mais comme Dizzy l'a dit, le véritable enjeu demeure le placement de ces phrases.

Le second chorus démarre avec une tentative avortée de jouer un de ses licks typiques venant du clarinettiste Alphonse Picou, joué dans la variation sur la marche de Porter Steele, en 1901, "High Society", une phrase que Parker citait fréquemment (par exemple au début du second chorus de son célèbre "Ko-Ko" de 1945). C'est clair que quand il joue cette phrase, la clef de Sol # de Parker colle sur son sax, le drame de tout les joueurs de sax. Quoi qu'il en soit, Parker décolle rapidement la clef, et change de direction en plein milieu, et continue avec une exécution parfaite son discours improvisé. Deux indices m'ont aidés à dresser cette conclusion. Premièrement, il réussi à jouer le Sol#9 temps plus tard immédiatement dans une phrase qui succède (gardez à l'esprit que le tempo est rapide). Deuxièmement, en regardant la vidéo d'un show de 1952 de Diz et Bird jouant "Hot House", j'ai remarqué que Bird a une capacité à résoudre très rapidement les problèmes de son sax, quand, juste avant le pont, durant la mélodie, il décolle sa clef d'octave, encore en plein vol. Quand j'étudiais cette musique, j'ai vu beaucoup d'autres musiciens faire ce genre de choses, notamment le grand saxophoniste Ténor de Chicago, Von Freeman.

Le début des deuxièmes 8 mesures commencent avec une citation avortée. Je ne suis pas vraiment sûr de l'origine de la citation (j'ai l'impression que ça vient d'un cahier d'études), mais j'ai entendu Parker jouer ça plusieurs fois, par exemple, dans son blues "Chi Chi", et dans d'autres musiques, alors je sais que ça devrait quelque chose comme ça:



Quoi qu'il en soit, Yard trébuche un peu, et puis ça sort comme ça, avec le redressement spontané de la phrase, encore une démonstration de sa vitesse de pensée.



La réponse de Max à la phrase dans les 8 dernières est encore une de ses phrases pleins de dialogues funky. Max fabrique sa transition branchée avec un seul coup de caisse claire juste après l'exclamation blues répétée de Parker. puis deux coups de caisse claire entre les phrases de Bird, suivit par un de ces ratios funky, cette fois ci 4 pour 6, la grosse caisse jouant les 4 contre les 6 du temps, , jusqu'à la fin avant le début de l'autre mesure. Je tends à penser cette manière de jouer comme calculée, comme une technique ou l'on vise (en utilisant soit la logique, soit l'intuition, le ressenti, ou les deux) le point d'arrivé dans le temps ou l'on veut résoudre le rythme, une sorte de conduite de voix rythmique. J'ai déjà fait référence à ça un peu plus haut. J'ai aussi remarqué le commentaire contrapuntique spontané que fait un des auditeurs pendant la phrase, qui semble aller avec ce que Max et Yard sont en train de faire.

Les 4 chorus suivants gardent l'énergie, et il y a beaucoup à apprendre de techniques variées. Certains des temps forts sont par exemple Bird jouant en couches de phrases groupées sur 3 temps (0.53s), le contraste "lumière/obscurité/lumière" commençant avec la dominante secondaire sur le pont à 1m04s, le bourrage de note sur le pont à 1m26s, les figures modulantes octatoniques descendantes (je veux dire diminuées) à 1m44s (qui fonctionnent comme un cycles de dominantes), l'effet de diminution dans le consécutif à 2m12s (quelqu'un dans l'audience le remarque aussi), la phrase extrêmement mélodique à 2m15s, et finalement la manière funky dont Max arrange les 4/4 entre Bird et Miles, que Max continue de diriger tout au long. La manière dont Max Roach échange avec le charleston pendant les 4/4, et intensifie ses interactions avec les soufflant, démontre son approche compositionnelle dans son jeu spontané.

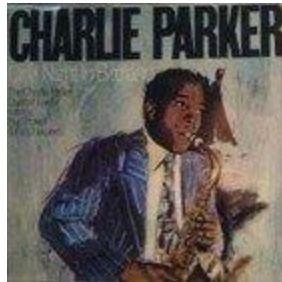
Les 4/4 sont ingénieux, brillants, commençant avec une ouverture ultra-mélodique de Parker.

La phrase qu'il joue à 2m46s est inhabituelle même pour les standards de Bird, car elle commence sur une tonalité dominante très noire, progresse vers un son dominant clair, puis anticipe le mouvement sur la sous-dominante avec le dernier triton. L'énergie que cette phrase génère est résumée à 2m52s (après Miles), avec une paire de tritons ascendants judicieusement placée, inhabituels dans leur rythme et leur progression tonal. Ce rythme est similaire aux patterns 4 contre 3 que Max a effectué, ou la pulsation de base de la musique est donnée à voir selon différents points de vue (3 contre les 4 notes de Bird). Même si les implications tonales sont trop difficiles à expliquer complètement ici, les 8 tons, Sib - Mi - Sib - Mi progressant en Si - Fa - Si - Fa, fonctionnellement, servent à inverser la gravité tonale normale, en approchant la tonalité dominante (la matrice Sol 7) depuis la quinte inférieure au lieu de l'habituelle quinte au dessus. Il existe une théorie toute entière qui explique ce genre de mouvement (voir mon site ici: http://m-base.com/symmetrical_movement.html#theory), mais ici, il y a assez pour dire que cette expression à nue des deux tritons permettent une interprétation ambiguë. Le triton Sib - Mi - Sib - Mi pourrait être vu pour être l'équivalent fonctionnel du spectre tonal représenté en partie par Do7, Fa#7, Sol - 6, Réb-6 (n'importe lequel ou tout ces accords de dominantes, et oui, je considère un accord mineur 6 comme ayant potentiellement une fonction dominante). De la même façon, le triton Si - Fa - Si - Fa peut-être vu fonctionnellement comme étant Sol 7, Do#7, Ré-6, Ab-6. Par conséquent, la progression représente un transition assez sombre de tonalités en progression de quintes ascendantes, que j'associe avec les énergies lunaires.

Cette phrase en triton est la continuité de la fin de la phrase précédente, en triton également. A mes oreilles, Miles ne semble pas préparé pour répondre à ce discours. Bird joue dans un état de conscience constamment alerte, ou chaque idée est inspirée de la précédente, entrecoupé des réponses de Miles. A 2m59s, Yard continue son modèle ombre-à-lumière, en nous donnant le 3ème discours consécutif ou il semble tonalement émerger d'un donjon, et ça devient clair qu'il est dans une trame. Même son entrée sur le pont continue cette approche, du côté obscur, 7 bémols ou le mode de Sol bémol mixolydien, et, après un tournant serpentant en Sol diminué, émerge la lumière avec Fa majeur. Cela nous donne la 4ème progression lunaire consécutive.

Parker fini avec une phrase qui est une reprise fonctionnelle de ces figures octatoniques qu'il a présenté un peu plus tôt; quoi qu'il en soit, cette phrase se finie par une progression mélodique rock fonctionnant comme dominante - sous-dominante - dominante.

Il était évidemment sur un pic créatif ce soir là.



Charlie Parker: Ornithology (Live at Birdland 1950)

Album: One Night in Birdland (Columbia JG 34808)

Charlie Parker (as), Fats Navarro (tp), Bud Powell (p), Curly Russell (b), Art Blakey (dr).

Enregistré à New York, au Birdland le 15 et 16 Mai 1950.

Ecouter sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=LphuCadyQi0>

J'ai possédé plusieurs versions de cet enregistrement, et presque tous présentaient une imperfection technique d'une façon ou d'une autre. Ma version la plus complète est un CD re-masterisé avec l'aide de l'excellent batteur Kenny Washington, qui a corrigé le pitch de l'enregistrement. Le solo de Bud Powell est aussi présent en entier sur cet enregistrement, alors qu'il ne l'était pas sur l'enregistrement LP que je possède toujours.

Ces performances sont parmi les plus solides que j'ai entendu de la part de ces musiciens, mais ce qui fait que cet enregistrement est vraiment bon pour moi, c'est le fait qu'ils interagissent tous les uns avec les autres. Blakey propose un accompagnement totalement différent de ce que fait Max Roach. Néanmoins, les rythmes drivés d'Art sont très efficaces. Mais sur la ligne de front, Parker, Navarro et Powell sont tout à fait ingénieux ! Chaque performance solo est au-delà des mots. Ces gars là ("cats") sont de vrais compositeurs spontanés au sommet de leur jeu, leurs discours étant si précis qu'ils pourraient l'avoir composé par écrit.

La première chose que l'on entend est l'intro sinueuse de Bud, très décontractée comme toujours, qui démarre harmoniquement aussi loin que possible de sa pédale de Ré, glissant de Lab majeur à La mineur à Sol majeur vers l'ouverture de la mélodie par Bird. Malgré l'impression de rubato, Bud joue au tempo à l'introduction de la chanson. J'ai l'impression que Bud était déjà entrain de jouer quand l'enregistrement démarre, comme les premiers sons que nous entendons sont sur le troisième temps de la troisième mesure d'une introduction de 8 mesures. De toute façon, ce que Bud laisse entendre correspond à 5 demi mesures (22 temps) avant que Yard entre.

Un livre entier pourrait être écrit juste sur cette performance, mais je vais seulement discuter certaines choses. On peut apprendre beaucoup de choses des différentes variations dans les harmonies spontanées que joue Fats à la fin de la mélodie, avec l'harmonisation à la fin de la musique étant différente de celle du début.

Harmonie de Fats Navarro, à la fin d'Ornithology



J'ai l'impression que le feeling et les conceptions rythmiques de Fats et étaient celles les plus proches de Bird parmi les joueurs de trompette de son époque. Rythmiquement, ils sont comme une seule voix allant vers le break du solo grim pant de Bird. Un de mes passages préférés dans cet enregistrement est la femme qui crie "Go Baby" juste après le break de Parker. J'ai d'ailleurs eu l'habitude d'appeler cet enregistrement "Go Baby".

Harmonie de Fats Navarro, sur la portée supérieure, allant vers le solo de Parker sur "Ornithology":



La mélodie de Parker, juste après cette exhortation, à l'air de répondre rythmiquement au cri de cette femme. Bird semble avoir un sens intuitif des connexions entre les expressions musicales et non-musicales. Une fois, Parker a mentionné la connexion entre la musique et les expressions d'animaux variés aux membres de son groupe, dans le Jay McShann Band, lors d'une tournée à travers les monts Ozarks. Sa musique était pleine de références courbes et codées qui pouvaient être comprises par ses collègues de l'ensemble musical, et les musiciens de l'auditoire qui étaient intimes avec cette façon de communiquer. Bird a aussi dit à sa dernière femme, Chan Parker, qu'il désirait utiliser la musique sur un mode plus ouvertement linguistique, ainsi qu'à de nombreux autres musiciens, comme le bassiste Charles Mingus (Charlie Parker, de Carl Woideck, pp 214-216).

J'ai une interview audio où Paul Desmond a fait avec Charlie Parker, ou Bird parle du fait que raconter une histoire avec sa musique était pour lui le point le plus important:

CP: *Il y a définitivement des tas d'histoires qui peuvent être dites à travers l'idiome musical vous savez. Vous n'emploieriez sûrement pas le mot idiomatique mais c'est vraiment dur de décrire la musique autrement que de la manière la plus basique possible; basiquement, la musique est de la mélodie, de l'harmonie, et du rythme. Mais, je veux dire, les gens peuvent faire plus avec la musique que ça. Cela peut être très descriptif de bien des façons, vous savez, pour bien des horizons. Vous êtes d'accord, Paul ?*

PD: *Oui, et vous avez toujours une histoire à raconter. C'est une des choses les plus impressionnantes de tout ce que j'ai pu entendre chez vous.*

CP: *C'est plus ou moins l'objet. Je crois que c'est comme ça que ça devrait être.*

La plupart des gens prennent cela au sens non-littéral, mais crois que Parker et beaucoup d'autres musiciens étaient vraiment sérieux quand ils parlaient de raconter des histoires au travers de leurs musiques, comme il l'est démontré dans la composition "Perhaps".

Dans le premier chorus d'Ornithology, c'est tout de suite clair que Bird est un maître pour changer l'équilibre de ses phrases musicales. Un exemple de ceci est la manière dont il amène un changement de dynamique en mettant en place des attentes grâce à des phrases très régulières à 0.42s, pour 4 mesures; qui se voient répondues à 0.46s, ou Bird tronque la paraphrase en 2 mesures pour installer le changement en pattern clave à 0.49s (le milieu de la mesure 16 dans mon exemple au dessus). Ceci est similaire à la technique qu'utilise Max sur Ko-Ko, exemple que j'ai discuté auparavant. Ce concept est difficile à expliquer sans vous montrer cela avec la forme musicale.

J'entends la phrase à 0.42s comme deux sous-sections distinctes, antécédent et conséquent, en terme de courbes mélodiques et accentuations.

0.42s sous section 1a (antécédent)



0.44s sous section 2a (antécédent conséquent)



0.46s, sous section 1b (antécédent tronqué)



0.48s, sous section 2b (conséquent étendu et changé)



Pattern clave de la phrase, du milieu de la seconde mesure de la sous section 2b (0.49s)



La phrase antécédent à 0.42s, sous section 1a, se poursuit dans son conséquent à la sous section 2a. Quoiqu'il en soit, la phrase antécédent à 0.46, la sous section 1b, est interrompue, suivie par un conséquent étendue, la sous section 2b (0.48s), dans lequel le déplacement rythmique, ou le changement d'accentuation se réalise vers 0m49s, depuis le milieu de la 3ème mesure de la sous section 2b. Les phrases à 0m42s (sous section 1a) et 0m46s (sous section 1b) sont symétriques au regard de la longueur. La phrase qui suit, que Parker ne joue pas, et ce que j'imagine pouvant être le conséquent à 0m48s (sous section 2b) sans l'extension pattern clave.



Mais il y en a encore plus à l'œuvre ici, et je soupçonne l'intuition d'être à l'œuvre pour l'extension du conséquent. Les phrases d'ouvertures de chaque antécédent sont elles même des pattern clave, dans le sens où elles contiennent le même type de rythmes décalés (i.e. les groupes de 3) qui sont présents dans le pattern-clave. Ils sont répondus par des versions étendues de ce type de rythme dans le conséquent de la sous-section 2b, à 0.49s.

C'est ce genre de symétrie rythmique complexe dans la structure des phrases de Parker qui est souvent négligée lorsque des analyses de sa musique sont réalisées, mais beaucoup de musiciens de cette période l'avaient compris intuitivement. La structure à une forme "Able Was I Ere I Saw Elba", où le motif du début est équilibré avec le même motif à la fin. Si vous écoutez tout ce passage en ne considérant que le rythme, sans se préoccuper des hauteurs, alors je pense que c'est plus facile d'entendre les patterns rythmiques auxquels je fais référence. Dans un exemple sur une variation de cette symétrie particulière, la 2nd moitié du 3ème chorus (2m01s à 2m08s), contient virtuellement la même structure antécédent-conséquent qui est jouée à 0m42s, avec une réponse qui l'équilibre d'une manière différente, mais utilise toujours le même pattern-clave.

"Ornithology", 2m01s



Cette approche d'équilibrage rythmique des phrases, et la symétrie rythmique dynamique qui en résulte, rappellent les phrases qu'utilisaient les percussionnistes et les danseurs de claquettes. Ces techniques sont des occurrences constantes dans la musique de Parker, comme le démontre cette chanson, et Navarro et Powell démontrent la même tendance. Bien entendu, tout ceci se passe si rapidement que l'analyse que j'ai faite ne se passe pas tel quel chez mes musiciens. Mais je pense que ces types d'équilibre sont impliqués dans le feeling de la musique, et c'est ce qui contribue à l'effet de la musique. Je crois que les initiés (les musiciens qui sont proches du niveau musical de Parker) sont les premiers affectés. Puis ils transmettent les informations et influencent les musiciens en dessous d'eux, etc. L'impacte collective de ces concepts (bien qu'ils soient transmis sous leurs formes dilués), sera ainsi éventuellement communiqué aux oreilles du public.

Les types de rythmes que Parker joue à 1m05s sont similaires aux choses que j'ai pu entendre chez les percussionnistes de la Diaspora Africaine. Si vous écoutez ça juste en considérant le rythme, vous pouvez imaginer un batteur jouer exactement le même genre de phrase; en fait, Blakey joue une partie des phrases avec Bird, et on peut entendre Bud souligner le même poids rythmique, ce que j'appelle pousser le temps. Comme l'exclamation de la femme en début de solo, je crois que ces réponses musicales éclairs étaient automatisées dans le jeu de Bird comme les cris des supporters dans une événement sportif.

Au début du 3ème chorus (1m40s), Bird réalise un de ses tricks qu'il a appris je pense du pianiste Art Tatum, de bousculer un peu la forme en commençant sa phrase 2 temps plus tôt. Ce n'est pas facile de faire ça pour un mélodiste, car votre mélodie spontanée doit être assez solide pour suggérer ce déplacement. Vous pouvez même sentir Bird s'arrêter pour penser à ce qu'il est sur le point de faire avant de le jouer.

Pour aller en peu plus en avant, après que Fats ai raconté son histoire extraordinaire, et que Bud Powell ai pris un solo qui tue tout , les deux chorus d'échange entre Parker et Navarro sont vraiment à faire dresser les cheveux sur la tête !

Il y a à 6m09s une citation de cartoon suivie par du bachotage ridicule. Deux amis guitaristes m'ont rappelé que ça vient de la chanson "Jarabe Tapatio", connue en anglais sous le nom de "Mexican Hat Dance". La forme originale de la mélodie:



Fats répond avec une réponse du même type.

Au début du second chorus de l'échange entre les cuivres (6m25s), Bird joue cette figure modulante de tétracorde , qu'il change subtilement pour la faire correspondre à la structure sous-jacente de la musique, jouée de sa manière typiquement laid-back, le groove qui en résulte tue tout:



L'antécédent est structuré comme un tétracorde Lydien, dans ce cas Sol La Si Do, avec Sib comme note de passage ajoutée.



Le conséquent contient un tétracorde Dorien, avec Si comme note de passage ajoutée:



(A noter que les références aux termes de Lydien et Dorien sont rapport à la terminologie de ces structures, basées sur les 4 dernières notes des modes ecclésiastiques, en tant que "spécificités des quarts" à l'époque médiévale)

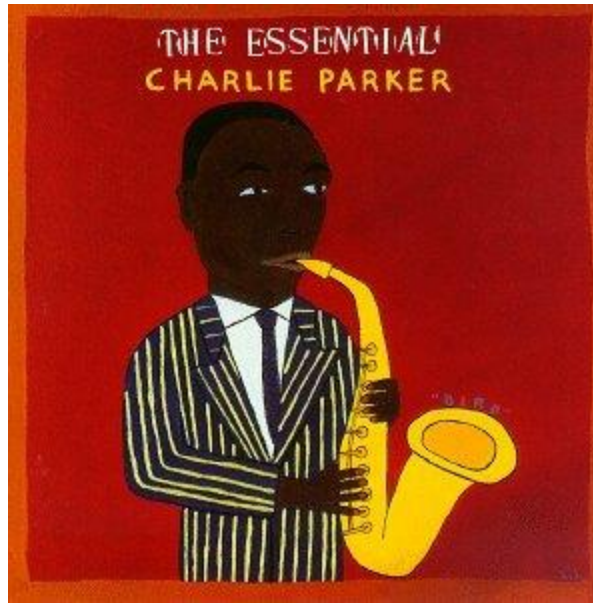
Les deux formes de ce tétracorde sont abondantes dans les mélodies spontanées de Bird, et sont parmi ses structures mélodiques favorites. Même si vous ne connaissez pas la structures harmoniques sous-jacente de la musique, vous pouvez discerner la structure mélodique en écoutant comment Bird souligne la seconde hauteur du début du tétracorde, montrant quels sont les tons principaux et quels sont les tons de passage. Encore une fois, ceci montre l'importance du rythme et des accents dans la musique. Aussi, dans le conséquent, Bird contracte la fin de la phrase, encore une fois soulignant la structure du tétracorde. Auditivement, ce changement subtile ne serait probablement pas remarqué par la plupart des auditeurs, ce qui est le cas, comme ici le conséquent est vraiment une paraphrase subtile de l'antécédent.

Il y a une symétrie fonctionnelle engagée ici, comme, techniquement, les deux phrases commencent par la même hauteur, mais le Si et le Sib changent la fonction relative aux deux tétracordes. Dans le premier cas (1ère mesure), le Si naturel est fonctionnellement une partie du tétracorde et Sib est le ton de passage, alors que c'est l'inverse dans le deuxième cas.

A 6m42s, Parker joue une autre figure pattern-clave, suivit par du bachotage. Au final, j'aime l'harmonisation spontanée que Bird fait sur la tête de la phrase, particulièrement la mélodie symétrique à 7m39s, avec le Ré b qui amène sur la phrase suivante (enfin, plus proche du Ré bémol que du ré naturel), le Ré b étant l'axe symétrique des 10 précédentes hauteurs.



Ce ne sont que quelques exemples. Il y a tellement de choses qui se passent dans cette chanson que je dois juste arrêter d'en parler ! Le point le plus important, pour moi, est combien nous pouvons apprendre de ces techniques très avancées. Il y a tellement de choses qui se passent, bien plus que le swing, ou les choses comme ça. Bird faisait ça aussi."



Charlie Parker (with Machito and his Orchestra): Mango Mangué

Chanson: Mango Mangué

Groupe: Charlie Parker with Machito and His Orchestra

CD: The Essential Charlie Parker (Verve)

Charlie Parker (as), Mario Bauza, Frank "Paquito" Davilla, Bob Woodelen (tp); Gene Johnson, Fred Skerrit (as); Jose Madera (ts), Leslie Johnkins (bars), Rene Hernandez (p), Roberto Rodriguez (b), Luis Miranda (conga), Jose Mangual (bongo), Ubaldo Nieto (timbales), Machito (vocal, maracas).

Enregistré le 20 décembre 1948, à New York.

Ecouter sur Grooveshark: <http://grooveshark.com/s/Mango+Mangué/3DoA18?src=5>

Le genre de changement dans les phrases que nous avons vu dans "Perhaps" sont bien plus visibles dans "Mango Mangué", particulièrement parce qu'ils contrastent avec le matériel harmonique plutôt stable, une chose rare dans le répertoire musical de Parker; en fait, rare dans la musique de cette période. Parker était parmi ces quelques musiciens de l'époque à pouvoir vraiment "miauler" sur un vamp (en référence aux "cats"). La plupart des matoux ne savaient pas comment souffler sur une palette harmonique statique, exception faites des improvisations basées sur le blues, comme leur langage d'improvisation était entièrement construit à travers un environnement qui impliquait des changements d'accords non statiques. C'était la différence entre Parker et beaucoup de personnes influencés par ce dernier. Bird était d'abord un joueur mélodique qui jouait au travers des notes. La plupart des gens influencés qu'il a influencé ont joué au travers des changements d'accord (c'est la façon qu'a Dizzy Gillespie de caractériser ce que Bird faisait). Non pas que Bird n'eu pas la connaissance de la structure des accords; c'est juste qu'il avait un don intuitif pour la mélodie, et les patterns mélodiques qui l'autorisait à adapter son langage a beaucoup de genres musicaux différents.

Pour citer Mingus encore une fois:

"Bud et Bird, pour moi, devraient être reconnus comme compositeurs, bien qu'ils aient travaillé dans un contexte structuré en utilisant les compositions d'autres personnes. Par exemple, ils ont fait des choses comme "All the Things you Are" ou "What it this things called Love". Leur solos sont des nouvelles compositions classiques dans les formes structurées qu'ils utilisaient..."

Par exemple, Bird m'a appelé un jour et m'a dit: "Comment est-ce que ça sonne?" Et il jouait ad-lib sur la "Berceuse" de l'Oiseau de Feu de Stravinsky! J'imagine qu'il a du faire ça sur tout l'enregistrement, mais il m'a appelé à ce moment là, et c'était la section sur laquelle il était entrain de jouer librement, et ça sonnait magnifiquement. Cela m'a donné une idée de ce qui ne va pas avec les symphonies d'aujourd'hui: elles n'ont rien qui illustre ce qu'est la symphonie elle même, après l'avoir écrite. "

Mingus considérait donc Parker comme un compositeur, un compositeur spontané, et il apparaît dans cette citation que Bird était capable d'improviser sur une grande variété de structures. Nous pouvons imaginer les progrès qui auraient pu être fait dans le domaine des musiques d'orchestre si les compositeurs spontanés avaient eu accès à l'orchestre symphonique avec toutes les couleurs qu'il présente. Quoi qu'il en soit, les structures mélodiques de Bird sur cet enregistrement de "Mango Mangue", ne sortent pas vraiment de l'ordinaire, pour lui tout du moins. C'est pour le timing et la sophistication rythmique de Parker et des musiciens accompagnateurs que j'ai choisis cet exemple.

A 0m46s, les bongos exécutent une très belle conduite de voix rythmiques (qui démarre aux congas), s'installant sur le 3ème temps ; puis, en partant sur le 3ème temps suivant, jouant 2 patterns identiques qui sont tout deux contenus dans 4 temps; puis encore, démarrant sur le 3ème temps d'après, jouant 2 patterns identiques contenus dans 3 temps. Ceci a pour effet de décaler le début de la phrases du 3ème temps sur le 2ème, et de mener sur le premier temps au début du solo de Bird. Encore une fois, ceci est la démonstration de mise une place d'un pattern, et son altération pour conduire rythmiquement les voix vers un point spécifique dans le temps, pour ou installer un nouvel évènement, ou terminer un processus.

Les harmonies diminuées des saxophones sont belles, peu souvent entendues dans la musique populaire Américaine de cette époque, et c'est troublant de voir comment les phrases de Bird vont parfaitement, mélodiquement parlant, avec les textures changeantes d'à peu près 1m05s, jusqu'à 1m19s. Mais ce qui m'excite particulièrement dans cette musique, c'est le montuno en "appel/réponse" à 2m11s, et comment les rythmes spontanés de Bird concordent parfaitement avec

les joueurs Cubains. Les passages comme ça me font réaliser combien le jeu de Parker contenait de pattern clave, un exemple claire de l'héritage Africain. Même si la clave ne peut pas être clairement entendue, en écoutant le pattern de cascara dans la section précédente, à 0m46s, vous pouvez vous orienter vers la clave (clave au dessus, ci-dessous):

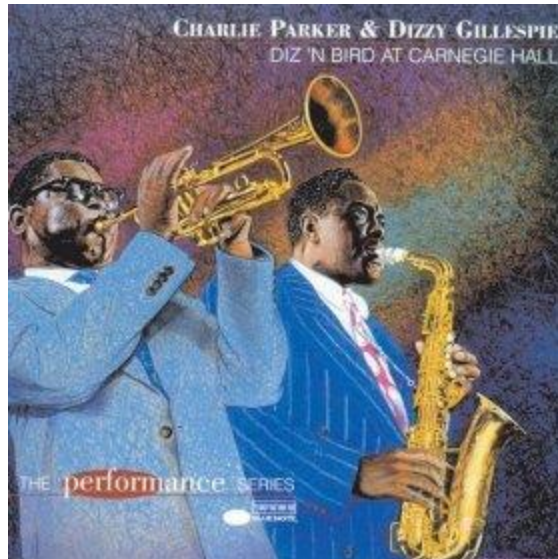
Exemple à 0.46 de "Mago Mangue", clave (au dessus) et cascara (en dessous):



La phrase qui commence à la mesure 9 dans l'exemple ci-dessous (2m18s sur l'enregistrement) et la phrase à la mesure 25 (2m32s sur l'enregistrement) montrent comment les accents de Parker accrochent avec la clave et la cascara sur des points clefs communs aux deux phrasés.

Exemple à 2m11s de "Mango Mangue"

Basé sur ces preuves musicales, je crois que Parker a joué un rôle plus important que ce qu'on lui prête habituellement dans l'intégration de ces deux cultures musicales. On accorde toujours une importance moindre à Bird lorsque les historiens parlent de la fusion entre la musique Afro-Américaine et Afro-Cubaine. Quoi qu'il en soit, Machito et Mario Bauza en dépeignent une image différente. Machito dit que Parker était impliqué dans son orchestre de musiciens cubains longtemps avant que Norman Granz propose de faire un enregistrement, en 1948, et même avant qu'ils rencontrent Parker, Machito et Mario Bauza connaissaient la musique de Bird, et Bird connaissait leur musique. Machito a déclaré avec modestie (ici: http://www.cubaliteraria.com/autor/leonardo_acosta/03articulos4.html) "Charlie Parker était un génie, je n'étais rien comparé à lui". J'ai aussi lu dans une interview que Bauza remarqua que les improvisations rythmiques de Parker correspondaient naturellement avec les rythmes que les musiciens Cubains jouaient en ce temps, et que Bird était un des seuls musiciens d'Amérique dont les rythmes s'agençaient si bien avec les leurs. Bien sûr, dans cet enregistrement, la section rythmique de Machito tue !



Charlie Parker & Dizzy Gillespie: Groovin'High

Chanson: Groovin'High

Charlie Parker (as), Dizzy Gillespie (tp), John Lewis (p), Al McKibbin (b), Joe Harris (dr). Composé par Dizzy Gillespie.

CD: Diz'n'Bird at Carnegie Hall (Blue Note 57061)

Enregistré au Carnegie Hall, à New York, le 29 Septembre 1947.

Ecouter sur Grooveshark: <http://grooveshark.com/s/Groovin+High/58RxkM?src=5>

Parker était en feu durant ce concert, au top de sa forme. La section rythmique n'était pas la meilleure, mais Bird était explosif. Ce n'est pas l'enregistrement le plus créatif de Parker que j'ai pu entendre (sans qu'il soit à dénigrer pour autant), mais c'est un enregistrement très raffiné, à l'égal de sa célèbre version de "Just Friends" avec orchestre à cordes. De ce que j'ai pu lire, ils ont amenés Bird sur scène pour ce concert en quintet, qui était en sandwich entre deux sets du big band de Dizzy.

J'ai fouillé ce concert au Carnegie Hall de 1947 plus que sur celui du 15 Mai au Massey Hall Concert de Toronto, où les musiciens étaient distrait; ils se ruiaient dans la rue entre les solos pour se renseigner sur le combat de poids lourds qui avait alors lieu à Chigago, entre Rocky Marciano et Jersey Joe Walcott (Marciano gagna au premier round par K.O. !). Aussi, j'ai toujours pensé que

Mingus ruina l'enregistrement avec le ré-enregistrement qu'il fit plus tard: la basse est beaucoup trop forte et joue en avant du temps.

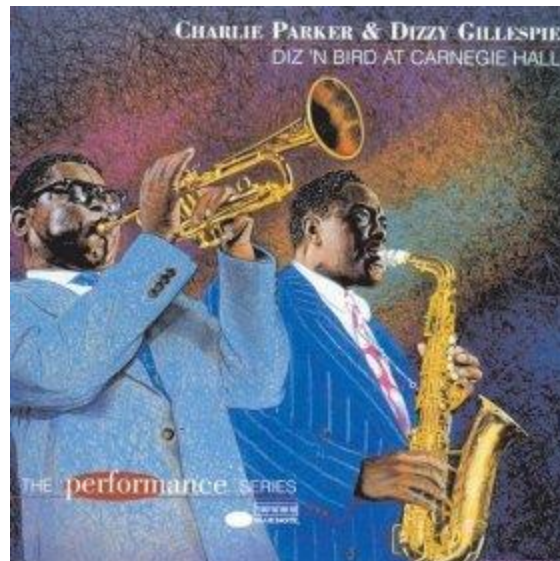
L'incroyable sens du temps de Parker est à l'œuvre à partir du moment où il prend le break. Il swing grave, et c'est encore plus flagrant ici car il joue sans accompagnement pendant 4 mesures. La chanson commence en Mib Majeur, mais juste avant le solo de Bird, la musique module pendant une interlude en Réb Majeur, puis, après une seconde interlude, revient en Mib Majeur pour le solo de Dizzy. Le solo de Yard contient un exemple classique de ce que j'appelle "couper les angles", où Bird prend ce chemin, commençant par une de ces phrases rythmiques typiques imitant la voix, juste après les 8 derniers temps du break, puis bouge rapidement vers un chemin harmonique autour de La mineur 6, avant de retomber sur la sous-dominante Sol b Majeur (de Ré b Majeur). Dans ce cas, la mélodie qu'il joue est plus un mouvement mélodique de voix plus qu'un mouvement harmonique, la trajectoire de sa mélodie étant orientée vers le Fa aigu et le Lab, deux hauteurs qui ont une fonction de dominante du point de vue mélodique, dans la tonalité de Ré b Majeur. Fonctionnellement, cette phrase finale est donc une progressions sous-dominante / dominante.

Solo de Parker sur le break de Groovin'High:



Pour les trois chorus suivants, Parker donne une conférence sur l'économie de moyens, racontant son histoire avec une approche compacte, allant droit au but. Ses phrases musicales sont parfaitement équilibrées, sans être prévisibles; il était un maître de la forme intuitive. Mais ce que je veux discuter ici est la précision "relaxée" qu'il démontre, une sorte de jeu extrêmement relâché et variable et en même temps très détaillé. Ce genre de Laid-Back, derrière le beat, la avec une précision décontractée semble avoir été la norme avec les musiciens comme Art Tatum, Don Byas, Bird et Bud Powell; à Chicago, on avait l'habitude d'appeler ça "le son des débutant professionnels"

L'expression des rythmes et des modes est si précise qu'une écoute répétée et détaillée est comme lire un texte de théorie musicale avancée, un texte qui en apprend plus à chaque lecture, avec les mots qui sont en mouvement en plus de ça ! Dans ce sens, c'est comme la tradition de la transmission orale d'histoires, mais les informations sont encodées avec le symbolisme musical. Pour ces raisons, j'ai toujours senti que ça musique racontait des histoires, à beaucoup de niveau différents.



Charlie Parker & Dizzy Gillespie: Confirmation

CD: Diz'n'Bird at Carnegie Hall (Blue Note 57061)

Charlie Parker (as) Dizzy Gillespie (tp), John Lewis (p), Al McKibbon (b), Joe Harris (dr).

Enregistré au Carnegie Hall, à New York, le 29 Septembre 1947.

Ecouter sur Grooveshark: <http://grooveshark.com/s/Confirmation/58RxH2?src=5>

La mélodie elle-même est une leçon de théorie. Il y a tellement de petits détails subtils qu'elle est rarement jouée de cette manière par les musiciens modernes. Normalement, Parker solotait en premier lorsque qu'il jouait avec Dizzy, Birks disait que comme ça, lorsque Parker jouait en premier, il (Diz) était inspiré pour jouer à son meilleur. Ce qui est extraordinaire ce n'est pas seulement la virtuosité de Bird, mais la fluidité de ses idées et comment elles continuent de l'une à l'autre d'une manière parlée, comme une conversation. Bird prend seulement 3 chorus, mais il raconte une histoire épique dans cette petite période de temps.

Il y a beaucoup de "bachotage" dans cette composition spontanée. Bachotage est un terme que j'ai tout d'abord entendu utilisé par Dizzy dans son autobiographie "To Be or Not To Bop", lorsqu'il parle de Parker compressant une phrase longue et rapide dans un petit espace de temps, une phrase qui n'est pas seulement jouée 2 fois au tempo, mais avec d'autres relations rythmiques inhabituelles relatives à la pulse. Il y en a beaucoup dans cette version de Confirmation, et pas toutes rapides. Bird avait cette capacité à pouvoir ré-atterrir sur ses pattes, comme un chat, après avoir joué certaines des phrases rythmiques les plus outrageantes. Mais la clef dans ce que Yard faisait, était ce feeling du temps incroyable, si calme, fluide, que les phrases ne sonnaient pas de manière étrange, et ce de quelques manières que ça soit. En fait, la plupart des musiciens qui imitent son style ont bien moins de variété rythmique dans leur jeu. Apparemment, l'impression qu'ils ont du jeu de Parker est qu'il joue un flot de notes régulières, toutes de la même valeur rythmique. En fait, rien ne peut-être plus éloigné de la réalité. Encore une fois, l'aspect conversationnel du jeu de Yard est toujours mis en évidence, la façon dont il est toujours en dialogue avec lui-même, même lorsqu'il n'y a pas au tant qui émane de la part de ses accompagnateurs (comme c'est le cas dans cet enregistrement).

Mon analyse ici vient principalement de perspectives rhétoriques et sentimentales qui ont avoir avec la poésie de la musique. Cette perspective est une des plus soulignée dans la communauté Afro Américaine.

Parker commence avec un discours mélodique très fort. J'aime la manière dont Bird joue en phrase qui chevauchent la progression carrée (tout les 2 ou 4 temps) de l'harmonie. Le discours de Bird coule directement au travers de divers changements de tonalité, ses phrases mutants et reflétant le changement de tonalité au fur et à mesure, restant en même temps très mélodiques et parfaitement équilibrées. Son discours provoque un sens mélodique intuitif parfait pour les auditeurs inexpérimentés, tout en distribuant des ensembles d'informations sophistiqués pour les musiciens aguerris. L'exclamation commençant à la deuxième mesure et 8 deuxièmes mesures et vraiment très vocale et progresse vers un discours bluesy. Cette seconde section de 8 mesures se termine avec une phrase mélodique très forte, à 1m09s, qui finit par une progression mélodique dominante - sous-dominante - tonique, au lieu de la progression classique dominante - tonique. Normalement, Parker joue des terminaisons très forte juste avant les ponts, mais ces terminaisons passent par une incroyable variété de chemins harmoniques.

Le feeling sur le pont est ressenti comme lorsqu'une autre personne intervient avec un autre sujet, ou ajoute une autre partie à l'histoire. Bien sûr, c'est ce qui se passe aussi harmoniquement, mais je me réfère ici seulement au caractère mélodique du discours de Parker; c'est presque comme si une autre personne parlait, en fait. Puis, ce discours se résous en allant vers les 8 dernières mesures du premier chorus, comme s'il retournait à l'orateur original. Ce premier chorus conclu avec un discours mélodique très fort qui additionne les discours précédents, et qui pourrait être la citation d'un standard que je ne connais pas. J'ai toujours entendu cette dernière phrase, à 1m32s, comme disant: "Ok..., mais ça sera toujours comme ça."

Le début du second chorus répond avec "mais tu sais nous devons toujours continuer, rester dans le coup", ce qui est mon interprétation personnelle de cette réponse à la fin du deuxième chorus. Le second chorus est de loin la partie la plus engagée et complexe de son histoire, et ce chorus central apparaît comme le gros morceau de l'histoire. J'ai remarqué que les passages les plus complexes viennent sur les 2èmes 8 mesures et le pont du second chorus; ces sections sont symétriquement pile en plein milieu de la totalité de sa composition spontanée ! Alors, ou Bird a planifié ça dans ce sens, ou il a une intuition vraiment incroyable en terme de forme; ou les deux. Il y a de nombreux systèmes rythmiques très avancés, en double tempo, en rimes (la phrase à 1m38s rime avec celle de 1m41s), de phrase en rétro pédalage en contretemps (1m46s). Les phrases en double tempo qui commencent dans les 4 première mesures des 2ème 8 mesures (1m52s), contiennent toujours toute cette rythmique complexe, et ce phrasé en clave qui fait la renommée de Parker; quoi qu'il en soit, la précision de ces petits discours éclairs est absolument effrayante ! Cette hyper-phrase finie en une question, aussi bien harmoniquement (sous la forme d'une dominante secondaire), que mélodiquement (l'ascension de la mélodie à ce moment là). Il y a une réponse un peu plus tard avec un discours bluesy, l'avènement d'une sous dominante - une phrase dominante qui descend par ton.

Second Chorus: deuxième 8 mesures de Confirmation:



Ces phrases complexes en double tempo continuent dans le pont et symbolisent le poids de l'histoire. La mélodie d'ouverture du pont bouge au travers de plusieurs zones tonals inhabituelles, que j'entends comme:

//// / / / // ////
 ||Do- |Réb-6 F7 | Sib Eb Sib | Sib |

Cette progression de Do min à Réb min 6, à Fa7 est quelque chose que Parker jouait souvent, mais c'est une de ces progressions dominante ésotérique qui n'a jamais pri se chez la plupart des musiciens influencés par Bird. Cela nous révèle vraiment quelques chose sur le niveau d'intuition de Yard, qui pouvait arriver à une progressions juste avec son feeling et son oreille seule, bien que je ne sois pas entièrement certains que ce fut l'approche qu'il utilisait.

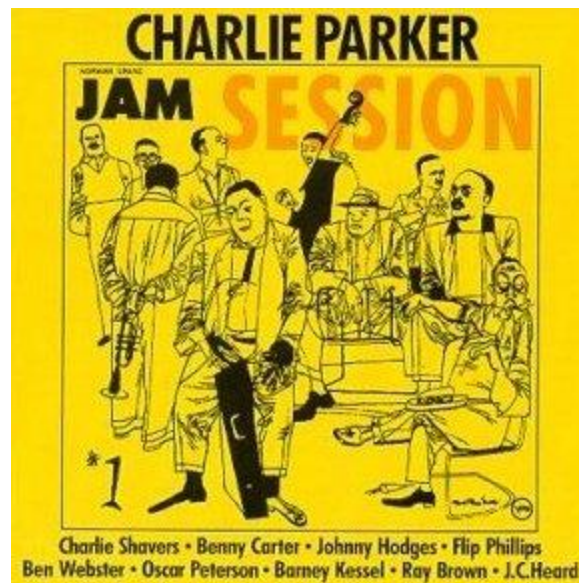
Second Chorus sur le pont de Confirmation:



Les dernières 8 mesures continuent le style conversationnel établi dans le premier chorus avec un discours mélodique solide qui est répondu par une de ces phrases : "tu sais de quoi je parle" ou "tu vois c'que j'veux dire" (2m14s). La dernière idée qui clôt ce chorus sonne comme une question rhétorique, que Yard laisse ouverte pour les interjections et les commentaires constants des musiciens pour qu'ils deviennent une partie de la conversation, comme on le ferait dans une église.

La totalité du troisième chorus paraît comme la somme de ce qu'il y a avant. Les 8 premières commencent avec une question, suivie à 2m27s avec une réponse bluesy partielle, complétée par une expression typique dominante secondaire lydienne typique suivie par une de ces phrases "tu vois ce que j'veux dire" à 2m33s. Le discours suivant, fragmenté, commence à la fin des premières mesures des 2èmes 8 mesures, et prend la forme d'une question réponse à l'intérieur d'une question. La réponse, plus douce, à 2m28s, est questionnée par une fin, qui, en contraste avec la fin des 2èmes 8 mesures du premier chorus, conclue avec un discours qui fonctionne en sous-dominante mineure - sous-dominante (que j'appelle dominante négative) - tonique (2m40s).

L'histoire entière semble en venir à sa fin définitive avec les 3 phrases dans le pont de son chorus, qui sont certaines des phrases les plus joliment fabriquées de sa performance. Les dernières 8, après une phrase angulaire qui accroche brièvement avant de bouger vers la sous-dominante, finit avec une petite bourrasque de Bird qui sonne comme quelqu'un s'éloignant, grommelant des phrases indistinctes, pas en anglais parfait, mais qui reflète complètement la manière dont les gens parlent normalement entre eux. Tout ceci est un exemple du style très conversationnel de Parker.



Charlie Parker: Funky Blues

CD: Jam Session (Verve 833564)

Charlie Parker (as), Charlie Shavers (tp), Benny Carter (as), Johnny Hodges (as), Ben Webster (ts), Oscar Peterson (p), Barney Kessel (g), Ray Brown (b), Flip Phillips (ts), J.C. Heard (dr).

Composé par Johnny Hodges.

Enregistré à Hollywood, CA, en Juillet 1952.

Ecouter sur YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=GrmT1J7K1zQ>

Cette performance met en exergue les différences entre la forme expressive de Parker sur le blues, avec en contraste les approches qui en ont été faites avant lui. Je suis redevable au maître saxophoniste Von Freeman pour avoir initialement pointé du doigt ces différences.

Manifestement, cet enregistrement fut modifié pour mettre en avant les différences entre ces musiciens, comme Hodges et Carter étaient les deux altistes majeurs durant l'époque avant que Parker arrive sur le devant de la scène. A partir du saut de tempo après le discours de Bird, vous pouvez entendre que l'enregistrement original a été édité pour que le discours de Benny Carter suive celui de Bird. Clairement, ce n'est pas comme ce fut enregistré au départ.

Les deux plus vieux altistes sont des joueurs de la côte Est; Hodges de Cambridge, dans le Massachusetts, et Carter de New York City. Durant ces temps là, le style musical d'un musicien semblait refléter la région du pays d'où il venait; les différences régionales semblaient beaucoup plus prononcées qu'elles ne le sont aujourd'hui. Bien sûr, ces différences avaient peu à voir avec le niveau de musicalité, mais il semble qu'elles indiquaient certaines tendances stylistiques des musiciens. Ceci n'est pas du tout une critique. Je veux seulement montrer que ces musiciens avaient tous une approche différente de l'idiome Blues, et une partie de cela était le reflet de la région du pays de laquelle ils venaient.

Bird était un joueur de blues par nature. En terme de contenu émotionnel, Parker n'était pas très différent des autres joueurs de blues de cette partie du pays (Sud du Centre Ouest). Quoi qu'il en soit, ce que Parker introduit dans la musique était un niveau de complexité pointu, qui n'avait généralement pas été exprimé sous cette forme musicale. Le saxophoniste ténor Von Freeman appelle cela le blues d'Université, en opposition à tout ce qui était avant. Ce à quoi il fait référence est cette capacité à prêcher, tout en étant en même temps capable d'interagir avec des conduites de voix mélodiques très sophistiquées. Cette performance de Parker en est un exemple très clair, bien qu'il y en est plusieurs autres. Le sermon commence directement depuis le début, complété par des exclamations et des gestes répétés pour accentuer le propos. Le son clair de Bird, assuré et très tranchant, sans ce vibrato très exagéré des styles plus anciens, signe déjà une approche nettement différente du blues, dans laquelle les inflexions sont plus subtiles quand dans les époques précédentes.

La première apparence d'une conduite de voix plus complexe se passe au début de ce qu'on appelle le "turnback", à 2m28s, une zone de transition à la 7ème mesure au travers de 8 mesures qui progresse de la sous-dominante jusqu'aux zones de tonique et dominante, puis revient à la sous-dominante, ou la mélodie spontanée de Bird suit parfaitement la ligne de basse de Ray Brown. La cible cadentielle sur le haut du temps de fin du milieu de cette phrase (2m30s) rime avec la cadence ciblée sur la levée à la fin (2m34s), par l'utilisation adroite de contours et de paraphrases. La phrase suivante alterne les cibles cadentielles avec anticipations ou retards, tout en les allongeant doucement, dans un mouvement de guidance vers la tonique. Quoi qu'il en soit, dès qu'il a atteint la tonique, Bird progresse vers la sous-dominante. Ce chorus se termine avec une pensée tardive teintée de blues.

Le second chorus commence avec une version miniature de la forme blues classique, avec le soufflants en fond qui fonctionnent comme l'assemblée présente au sermon de Bird. La phrase d'ouverture est répétée 3 fois d'une manière "je ne crois pas que vous m'ayez entendu", avec la phrase du milieu comme l'expression lunaire sombre (i.e. sous-dominante). Après ce discours bluesy, à la 4ème mesure Bird, dans une phrase-murmure ressenti comme une explication, passe alors à la vitesse supérieure, avec un niveau de complexité rarement entendu dans le blues de cette époque. A la sixième mesure (3m07s), Parker quitte littéralement ce mode de jeu, à travers un chemin tonal alternatif utilisant des figures semi-pentatoniques descendantes, encore une fois suivant mélodiquement la progression de Basse de Brown comme son ombre, avec une conduite de voix complexe en élévations et descentes, au travers de cette zone cruciale de la 7ème et 8ème mesures, en touchant toutes les tonalités de passages, maintenant son intensité mélodique. A la dixième

mesure, (3m19s), Parker passe de nouveau à la vitesse supérieure, montant dans une couleur plus claire, compressant le début des lignes, et descend en utilisant des teintes sombres, puis se dirige vers la sous-dominante avant de revenir sur un chemin sombre de dominante, vers la tonique.

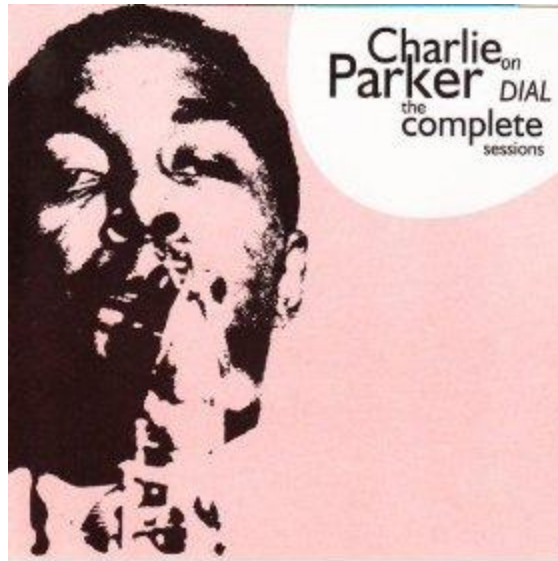
Normalement, ce niveau de détail n'était pas exprimé avant l'arrivée de Parker sur la scène (bien sûr, il y avait des exceptions comme Art Tatum ou Don Byas). Les pianistes de ce temps en connaissaient généralement plus sur l'harmonie que la plupart des soufflants, mais ces pianistes exprimaient ces choses là sous forme d'accords, et non de figures mélodiques complexes. Dans le cas de Parker, la complexité est exprimé au travers de phrases très mélodiques et très expressives, qui font penser à la voix, pas seulement comme des patterns basiques.

Je crois qu'une des clefs du concept mélodique de Bird est que chaque petite partie de chaque phrase est une mélodie miniature, un peu comme une fractale, où même les segments mélodiques les plus petits sont équilibrés mélodiquement à l'intérieur d'eux même. Ceci ajouté à une capacité mystérieuse à utiliser ce que j'appelle des "connecteurs", des petites phrases-chaînes ou crochets (pas au sens de la musique populaire d'aujourd'hui), qui sont utilisés pour connecter les cellules mélodiques à l'aide d'un processus complexe semblable au tissage, ou aux liaisons des peptides qui connectent les acides aminés aux chaînes d'ARN. Bird avait un sens très fort de la nature de la mélodie, de ses constituants primitifs à un point de vue plus universel.

Le sens de l'inné de l'équilibre chez Parker était incroyable, comme il est montré clairement à la fin de ce solo. Là où la plupart des musiciens d'aujourd'hui, avec son niveau de technique ressentiraient le besoin de suivre l'harmonie explicitement, Bird est capable de suggérer la conduite de voix juste avec la forme de sa ligne pentatonique et diatonique, en utilisant un sens très développé du placement rythmique des notes qui amènent, par proximité, aux tons visés qui expriment les tons de passages. Avec Parker, c'est le contour mélodique et le chemin qui sont les règles suprêmes, pas les notes dans un accord particulier. La différence est subtile.

Finalement, je voudrais dire que je pense que ces versions lentes du blues sont des exemples de rites séculaires. Dans beaucoup de musiques Ouest-Africaine, il y a un jeu constant entre 3 communiant avec 2, un mariage intime de sentiment ternaire (appelé métrique parfaite au moyen âge parce qu'il était relatif à la Trinité) et de sentiment binaire (métrique imparfaite). Les intervalles de quinte juste et quarte juste étaient appelés juste pour la même raison, comme elles étaient associées au chiffre 3, considéré parfait depuis les temps anciens. Ceci était aussi vrai dans les premières musiques européennes. Par exemple, la section métrique de l'Organum, comme d'autres genres de musique séculaire au moyen âge, typiquement, était régit par des modes rythmiques qui étaient tous exprimés en métrique ternaire pour symboliser la trinité. Donc, d'une certaine manière, ceci est connecté à ce que Dizzy appelait chez Bird les Rythmes Sacrés.

Si vous écoutez attentivement la phrase d'ouverture de Parker, c'est presque complètement dans une sorte de feeling ternaire, et c'est vrai pour la plupart des parties bluesy de sa performance. Les autres blues lents qu'il a joués (par exemple "Cosmic Ray"), montrent la même tendance).



Charlie Parker: Bird of Paradise (Take C)

CD: Charlie Parker: The Complete Dial Sessions

Musiciens: Charlie Parker (as), Miles Davis (tp), Duke Jordan (p), Tommy Potter (b), Max Roach (dr).

Enregistré à New York, le 28 Octobre 1947

Ecouter sur Grooveshark: <http://grooveshark.com/s/Bird+Of+Paradise+take+C/3sOuaU?src=5> et YouTube (All the Things You Are #220): <http://youtu.be/gyC8ilUxla8>

(NOTE: Je débat aussi ci-dessous de "All the Things You Are #220" de "The Complete Benedetti Recordings of Charlie Parker" sur le label Mosaic, enregistré par le même personnel au Three Deuces, à New York le 31 Mars 1948.)

Ces deux versions de "All the Things You Are", la première enregistré au studio comme étant "Bird of Paradise", 5 mois avant la seconde, montrent comment Charlie Parker appréhendait la création dans un environnement studio différemment des performances live. Il me semble que Bird pensait au studio comme un endroit pour présenter ses idées au public sous la forme la plus claire possible; analogue à des sculptures, où chaque prise est une tentative d'amélioration par rapport à la dernière. D'un autre côté, les gigs semblaient être un laboratoire dynamique pour l'expérimentation, un endroit pour tenter sa chance et essayer de nouvelles idées, combinaisons, et pour une communication sans entrave entre les musiciens, et entre les musiciens et les membres de l'audience (qui étaient d'habitude plutôt vocaux dans leurs retours). Beaucoup de musiciens professionnels ont cette approche. D'un point de vue de musicien, je préfère écouter les enregistrements live, bien que la qualité sonore soit de loin inférieure, bien entendu. Ici, je considère deux versions de la même forme, une enregistrée en studio, prise à un tempo un peu plus lent (bien que les deux versions aient fonction de ballade), l'autre d'un gig avec un chanteur.

"Bird of Paradise" (essentiellement la même forme que "All the Things You Are", sans le discours de la mélodie composée), est vraiment une sculpture immaculée et raffinée. Parker a effectué 3 prises pour créer cette pièce de maître, chacune étant un affinage de la précédente. Consistant en un discours d'un seul chorus, la forme de la composition spontanée est similaire à une pierre précieuse. Bien qu'il y est un peu de hasard, Charlie semble être concentré à réaliser ça comme il faut.

Bird réalise la version live de "All The Things You Are" avec plus d'abandon, étant encouragé par ses compagnons d'orchestre tout comme les membres de l'audience. Ici, différents types de dispositifs sont des essais de redites, de rappels des performances antérieurs que nous avons vu. Après la première et très mélodique phrase d'ouverture, il y a soudain une explosion de nature sauvage, une dynamique qui augmente au fur et à mesure que la musique change. Mélodiquement, il y a beaucoup plus de chemins alternatifs et variés, et les rythmes sont également plus variés; il est clair sur ce point que dans la carrière de Parker, ces dispositifs avaient été complètement intégrés et étaient devenus des une seconde nature. Quoi qu'il en soit, le sens caractéristique de Bird pour la mélodie et la symétrie rythmique est toujours évidente, même dans ses incursions les plus expérimentales.

Je considère cette période autour de 1948/1949 comme étant sa période la plus stable et la plus créative. Son entière carrière professionnelle fut à peu près de 15 demis-années au total, très courte à tout les points de vues, due à la nature chaotique de sa vie. Beaucoup des expériences qu'il voulu essayer restèrent inexplorées à cause d'un manque d'organisation et des problèmes de santé qui l'ont affectés dans les années 50. Aussi, durant les années 1948/1949, il avait un groupe stable qui travaillait régulièrement et avec lequel il répétait, avec pour résultat des arrangements et des formes de compositions plus complexes. Beaucoup du matériaux original de son répertoire vient de cette période; il composa plus tard des compositions principalement juste avant, ou pendant les dates d'enregistrement. A l'exception de Max Roach, les sidemen de ce groupe stable n'étaient pas au niveau de Bird. Miles était toujours en développement, commençant à progresser aux temps ou il quitta le groupe de Parker, et les autres musiciens étaient compétant mais pas extraordinaires. Quoi qu'il en soit, ce groupe était équilibré dans le sens ou chacun remplissait une fonction.

Miles Davis a mentionné une fois que l'approche de Charlie Parker n'était pas un style, mais beaucoup. Je suis d'accord avec ce constat, et je n'ai jamais aimé appelé le style de Bird le Be-Bop. Charlie Parker avait une personnalité complexe, et son approche de la musique reflétait cette complexité. Du point de vue d'un compositeur spontané, il était à bien des égards une figure charnière venu de l'âge des vétérans d'un idiome complexe basé sur le blues, mais avait la vision pour regarder en avant, vers une expression sophistiquée plus abstraite, tout en héritant toujours ce feeling et cette fonction d'orateur, de raconteur du folklore. Le temps de Parker, sur le plan physique, fut bref. Quoi qu'il en soit, dans cette courte période du temps, il a desservi la fonction de griot moderne, un avatar pour le prototype du compositeur spontané. Dans son processus, sa création a mis le monde musical sans dessus-dessous.



Reviewer: **Steve Coleman.**

[<http://www.m-base.com/>]

Traduction française: Adrien Reboul

