

## **II Outil d'apprentissage pour l'improvisation :**

---

### **Le relevé**

Dans le cadre de rencontres, concerts, ou de répétitions, j'ai profité de ces occasions pour interroger des musiciens et « maîtres » de l'improvisation, dont certains, à mes yeux, font partie de cette génération de « pionniers » de la pédagogie du jazz. J'ai fait le choix de prendre des instruments différents, couramment utilisés en jazz.

#### **Musiciens interrogés :**

- Phil Abraham (trombone)
- Bertrand Auger (saxophone)
- Ann Ballester (piano)
- Daniel Beaussier (saxophone)
- Jerry Bergonzi (saxophone)
- Pierre Bertrand (saxophone)
- Emmanuel Bex (piano)
- Gary Brunton (contrebasse)
- Marc Buronfosse (contrebasse)
- Stéphane Chausse (saxophone)
- Frédéric Couderc (saxophone)
- Xavier Cobo (saxophone)
- Laurent Colombani (guitare)
- Pierre De Bethmann (piano)
- Christophe Delaeter (percussions africaines)
- Riccardo Del Fra (contrebasse)
- Thomas de Pourquery (saxophone)
- Christophe Gautier (saxophone)
- Jean Christophe Houaro (guitare)
- Stéphane Huchard (batterie)
- François Jeanneau (saxophone)
- Laurent Krzewina (saxophone)
- Stan Laferrière (batterie/piano)
- Sebastien Llado (trombone)
- Frédéric Loiseau (guitare)
- Frédéric Monino (basse)
- Nicolas Montier (saxophone)
- Lê Nguyen (guitare)
- Gilles Pausanias (piano)
- Jean Quillivic (saxophone)
- Xavier Richardeau (saxophone)
- Yves Rousseau (contrebasse)
- Richard Rousselet (trompette)
- Claude Terranova (piano)
- Pierre Vaiana (saxophone)

- **Que pensez-vous de la transcription des solos sur le papier ?**
- **Que pensez vous des logiciels de ralentissement dans l'utilisation du travail du relevé ?**

### ***a) Le relevé, sa transcription***

L'opération du relevé consiste, en partant de l'écoute répétée des disques, à mémoriser point par point, vocalement, avec son instrument, et à transcrire sur le papier tous les solos, les thèmes ou les grilles harmoniques choisis.

Dans un premier temps, l'apprenant va donc mémoriser note à note un extrait musical. Et dans un deuxième temps, il va s'attaquer à la transcription, c'est-à-dire reproduire dans un autre alphabet (celui de la notation musicale) ce qui a été mémorisé.

Chaque transcription de solo m'a permis d'analyser les relations entre le rythme, la mélodie et l'harmonie afin de développer de nombreux exercices techniques utilisés pour la construction de mes phrases musicales.

Je pense qu'il est important de transcrire des instruments variés. L'oreille ne doit pas être seulement entraînée à entendre des notes et des rythmes, mais aussi d'autres timbres et tessitures en plus de développer la précision, le swing, la justesse et la stabilité rythmiques.

Par exemple, la première fois que j'ai dû relever une simple ligne de basse, des difficultés sont apparues, liées au timbre et au registre inhabituels pour mes oreilles. La même ligne, jouée au saxophone, aurait été plus facile.

Il est très important d'entendre aussi clairement que possible, les notes, les rythmes, le phrasé, de tous les instruments autour de nous lorsque l'on joue en groupe, de façon à être capable de réagir et de répondre au mieux dans une situation d'improvisation, où **l'interaction entre les instrumentistes est une des composantes les plus importantes.**

Les réponses à la première question sont parfois surprenantes et très variées. Certains musiciens ont mémorisé beaucoup de musique sans jamais la transcrire, d'autres se sont uniquement servi des disques pour jouer par-dessus, sans mémoriser les phrases, d'autres ont seulement travaillé avec des partitions, l'analyse des chemins musicaux empruntés par les musiciens et d'autres encore ont fait la démarche de mémoriser, puis d'écrire, puis analyser. Le premier point commun de tous ces musiciens est l'écoute, la quantité de morceaux mémorisés et travaillés et la densité de la pratique musicale qu'elle soit collective ou individuelle. Le deuxième point commun concerne le répertoire dans lequel chacun a puisé selon la tradition de l'histoire du jazz.

Il me semble après lecture de tous ces propos variés et très intéressants, qu'en explorant et exploitant chaque piste, on peut permettre à l'apprenant de trouver sa propre méthode d'apprentissage. Cependant je reste convaincu des bienfaits du relevé. En se rapprochant au plus près des différents langages et phrasés des nombreux interprètes et improvisateurs de l'histoire du jazz, cela permet à l'élève par la suite de

puiser dans ses choix musicaux, et de développer sa personnalité en relation avec son esthétique musicale en constante évolution.

## ***b) Utilisation d'un logiciel de ralentissement***

La technique du relevé, efficace, peut paraître assez difficile et laborieuse pour un musicien peu expérimenté dans ce domaine. Face à la difficulté de certains solos quant à la vitesse ainsi qu'à la clarté de l'articulation, des logiciels de ralentissement permettent de rendre accessibles certaines œuvres.

Par ailleurs, ces logiciels sont très utiles pour le travail en détail, même sur des relevés simples.

À l'époque de son apprentissage, Charlie Parker ralentissait les disques à 78 tours de Lester Young pour être le plus proche possible de son modèle.

Cela permet d'entendre et de sentir en profondeur (par la répétition des motifs et l'écoute concentrée) toutes les subtilités du son, d'inflexions et de parvenir à les jouer par imitation.

Outre le fait de faire progresser son oreille, d'accroître sa culture musicale, l'apprenti musicien va se voir « stocker » différentes phrases et clichés mémorisés à partir de choix personnels et non comme avec les livres de relevés du commerce, qui uniformisent les choix des apprenants.

Suite à mes entretiens, je constate que les avis sur l'utilisation des techniques de ralentissement sont très partagés ainsi que le travail sur l'imitation. **On peut distinguer trois réponses principales :**

La 1<sup>ère</sup> réponse concerne surtout la méconnaissance des techniques modernes et des logiciels proposés. Ces personnes ne se prononcent pas.

La 2<sup>ème</sup> réponse : certains musiciens émettent de grosses réserves sur l'emploi de ces techniques voire ne sont pas du tout d'accord. En effet, ils préfèrent relever en temps réel pour garder l'énergie, le phrasé, le swing du solo sans tomber dans une certaine facilité. Par conséquent, ils pensent que l'oreille s'habitue à relever lentement et devient fainéante. L'application musicale leur semble difficile à acquérir.

La 3<sup>ème</sup> réponse est globalement en accord avec le procédé d'utilisation des techniques de ralentissement. Cependant, une phrase d'excuse revient souvent dans leur discours, comme s'il y avait une faiblesse ou une honte à utiliser un logiciel de ralentissement.

Le point positif aux yeux de ces musiciens et pédagogues est que cela permet de rentrer au plus près du mimétisme, du phrasé, du placement rythmique. La plupart s'en servent lorsqu'ils sont confrontés à une difficulté. Certains mettent en garde son emploi : alterner la vitesse ralentie avec la vitesse normale permet de ne jamais perdre de vue l'objectif final.

Personnellement, j'utilise très souvent un logiciel informatique nommé *Transcribe* pour travailler chaque relevé à différentes vitesses, de 50% à 130%, et cela dans les douze tonalités. En effet, il permet également la transposition en ne modifiant que très peu le timbre.

## III Applications pédagogiques :

---

### Solo de « Billie's Bounce » de Charlie Parker

Grâce à des exercices adaptés, le développement du travail sur le relevé permet d'acquérir une autonomie et un vocabulaire à tout apprenti de l'improvisation.

#### 1) Choix du relevé

Ici, le choix du relevé se fait en fonction du niveau de l'élève et en rapport avec son instrument. Pour les premiers niveaux, il est préférable de s'orienter sur des thèmes et des compositions simples des grands maîtres du jazz. En effet, il existe de nombreuses versions chantées et instrumentales faciles à jouer et à mémoriser. Pour les niveaux plus avancés, le travail peut se faire plus rapidement sur des thèmes *be-bop*, ou accéder au relevé de solo.

Il est important de déterminer les objectifs avec l'élève pour qu'il puisse prévoir les différentes étapes à suivre afin de développer son autonomie de travail tout au long de son apprentissage.

**Billie's Bounce**, enregistré au WOR Studio à New York le 15 septembre 1944  
Prise N°2, Session N°5 Savoy, « Charlie Parker's Reboppers »  
Personnel : Miles Davis (tp), Dizzy Gillespie (p), Charlie Parker (as),  
Curley Russell (b), Max Roach (d). 5 prises au total, la plus connue étant la prise N°5.  
(Cf. Cd. Thème + solo #2, Plage 1 Vitesse normal, plage 2 ralentie 50%)

#### 2) Apprentissage du relevé

L'apprentissage du relevé se fait vocalement par la répétition et l'imitation de chaque phrase. Il est important de visualiser sa structure, son aspect rythmique et mélodique. Dans un premier temps, l'élève va avoir une écoute passive du solo choisi, c'est-à-dire simplement écouter de nombreuses fois le morceau. Dans un deuxième temps, l'élève chante doucement avec l'enregistrement de façon à mettre la priorité sur l'écoute du phrasé, des notes, de l'articulation, de la justesse, de la précision rythmique plutôt que du résultat vocal. Petit à petit, le travail vocal est développé pour une plus grande précision quant à la mémorisation du relevé. La voix ne fait plus qu'un avec l'instrument jusqu'au mimétisme le plus proche.

Chanter le solo en entier en utilisant éventuellement le logiciel de ralentissement pour coller au plus près du modèle et accélérer progressivement le tempo, battre aussi le 2<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> temps (avec et sans le support audio)

Tout le travail préalablement fait à la voix va servir à l'application instrumentale.

### ***3) Transcription du relevé***

La transcription se fait avec instrument après une très bonne mémorisation. La priorité sera mise sur la précision de l'écriture : rythme, articulation, notes, nuances, effets... Dans le cas des chanteurs, il est préférable de se servir d'un piano ou d'un autre instrument pour aider à fixer le solo appris.

Cela permet d'aborder le solfège sous un autre angle. On considéra cette étape comme un aide-mémoire, un outil pour développer les autres phases et son propre discours par la suite.

Commencer par isoler peu de notes, entendre chaque note comme un intervalle par rapport à l'accord au-dessous, comme une partie d'une gamme ou d'un motif mélodique ou n'importe quelle autre façon jugée utile pour identifier ces notes.

En arrêtant l'enregistrement après un trop grand nombre de notes, il devient très difficile (particulièrement lorsque l'on débute) d'entendre et de mémoriser quelque chose. Il est souvent préférable de prendre en relevé, un groupe de notes (motif ou petite phrase), de déterminer la note de départ, la note d'arrivée, puis de chercher les autres notes qui sont au milieu...en y associant aussi le rythme.

Entendre une note signifie d'être sûr à 100% de cette note ! Ce procédé dans son ensemble peut paraître extrêmement difficile au premier abord, mais de nombreux élèves seront très surpris de leur progression dans ce domaine.

Il n'existe qu'un nombre limité d'intervalles, de fonctions qu'une note peut avoir par rapport à l'accord situé en dessous d'elle, et de combinaisons d'intervalles.

Mon premier relevé m'a pris des heures, simplement pour la première mesure, mais avant d'avoir fini le solo, j'étais capable de mémoriser et relever des phrases entières d'un seul coup.

### ***4) Jouer le relevé de solo***

Tout le travail de transcription se fait en parallèle de l'apprentissage du solo à l'instrument. L'un est l'aide de l'autre. Dans un premier temps, l'élève va jouer sa transcription comme une étude à l'aide du support audio pour coller au plus près du modèle et accélérer progressivement le tempo (de 50% à 120%). L'ayant transcrit avec son instrument, ce travail va être plus abordable que si l'apprenti a eu une partition déjà écrite. L'alternance entre l'utilisation du CD et du métronome permet de se rendre de plus en plus autonome.

L'élève pourra améliorer par la suite, sa technique simplement en jouant avec le disque. Étant donné que ces idées musicales sont influencées par ses solistes préférés, ces improvisations auront des formes, des couleurs et des combinaisons d'intervalles similaires, tout ce procédé a pour but d'augmenter les capacités de l'élève à pouvoir exécuter ses propres idées en acquérant les techniques nécessaires.

Le travail avec le logiciel se fait avec, puis sans la transcription, le but étant de mémoriser et d'imiter l'esprit du soliste.

## 5)Analyse

L'analyse du relevé sert à comprendre comment le soliste a pensé son improvisation :

### Analyse des superpositions du solo par rapport aux harmonies.

Exemple mesures 18 à 21 :

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of five measures. Above the staff, the following chord symbols are written: G7, G7, D7, F#-7, and B7(b9). The first measure contains a triplet of eighth notes: B4, A4, G4. The second measure contains a double chromatic approach: G4, F#4, F4, E4. The third measure contains a triplet of eighth notes: D4, C#4, B3. The fourth measure contains a triplet of eighth notes: F#4, E4, D4. The fifth measure contains a triplet of eighth notes: B4, A4, G4.

- Un motif blues en Ré à la mesure 18.
- Une double approche chromatique allant sur un La, mesure 19.
- Une mélodie évoquant une autre harmonie :  
Fa#-7, Fa-7 au lieu de Si7 à la mesure 21 qui va sur un accord de Mi-7.

### Analyse des anticipations, retards, arpèges, fragments de gammes, modes utilisés, notes-cibles.

Exemple mesures 34 à 36 :

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of three measures. Above the staff, the following chord symbols are written: E-, A7, and D7. The first measure contains a descending chromatic line: B4, A4, G4, F#4, E4. The second measure contains a descending chromatic line: D4, C#4, B3, A3. The third measure contains a descending chromatic line: G3, F#3, E3, D3.

- L'arpège de sol Majeur dans la ligne mélodique est anticipé par un fragment de gamme chromatique descendante de Si à Sol.
- Ici les appuis mélodiques sont : Si – La – Sol – Fa# – Mi – Fa# – Fa# – Ré.

### Sélection de motifs ou phrases à transposer dans toutes les tonalités.

Exemple mesures 14 à 17 :

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of three measures. Above the staff, the following chord symbols are written: D7, D7, and D7. The first measure contains a descending chromatic line: D4, C#4, B3, A3. The second measure contains a descending chromatic line: G3, F#3, E3, D3. The third measure contains a descending chromatic line: C#3, B2, A2, G2.

## 6) Répétition, Rythme, Déformation, Phrasé

### - Répétition :

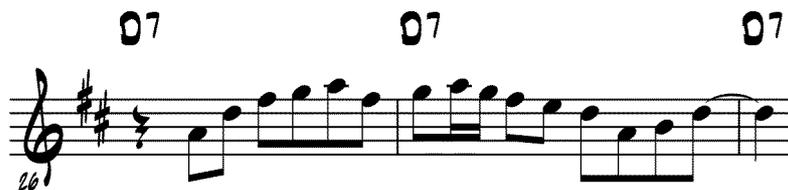
Exemple 1 mesure 14 :

SOLO D7 D7



Exemple 2 mesure 26 :

D7 D7 D7



Exemple 3 mesure 38 :

D7 D7 D7



En suivant les exemples de 1 à 3, Charlie Parker développe et varie la phrase de son début de solo, modifiant du même coup des aspects rythmiques.

Exemple 4 mesure 24 :

E- A7 D7



Exemple 5 mesure 35 :

E- A7 D7



Ici aussi, il en va de même sur les exemples 4 et 5, Charlie Parker réutilise le motif pour revenir sur son accord de Ré mesure 24 et 35.

## Techniques de variation :

C'est un principe très répandu dans toute construction mélodique. L'oreille humaine a besoin de temps pour absorber une mélodie, donc de répétition. Cette répétition d'un motif implique d'utiliser les techniques de la variation, mais pas jusqu'au point de détruire l'intention mélodique originale et de sa forme. En jazz particulièrement, la répétition peut reposer fortement sur les techniques de variations rythmiques ou expressives et encore conserver tout son contenu mélodique.

Exemple 6 mesure 19 :

The image displays four musical variations of a melody on a single staff in G major (one sharp). The original melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The variations are as follows:

- ORIGINAL:** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- AUGMENTATION:** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 (with a longer note value for the final G4).
- AJOUT DE NOTES:** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with an additional note (F#4) inserted between A4 and B4.
- NOTES ENLEVEES:** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with the final G4 note removed.



- **Rythme :**

Il faut mentionner un aspect qui est particulier au développement des lignes. Il s'agit de la durée d'une note et de son placement par rapport au temps dans la ligne mélodique. La forme du contour d'une ligne sera affaiblie ou renforcée jusqu'à un certain point selon la durée de cette même note et sa relation dans le cycle des temps forts et des temps faibles. Le résultat final est fortement affecté par les différences de rythme et des syncopes. En fait la variation est souvent obtenue en jonglant simplement avec les rythmes et en changeant en même temps la séquence des notes de départ.

Ligne originale mesures 14 à 16 :



Variations obtenues par le placement des accents :



Variation avec liaison



- **Déformation :**

Ligne originale mesures 14 et 15



Variation obtenue par l'allongement des durées.



**Changement de séquence :**

Variation obtenue par les permutations de notes.



**Autres exemples sur la même phrase de déformations rythmiques et mélodiques :**

Exemple 1, déformation rythmique :



Exemple 2 déformation mélodique, permutation des notes :



Exemple 3, combinaison des exemples 1 et 2 :



- **Le phrasé**

a) **Le placement rythmique :**

Le phrasé comporte le placement rythmique mais aussi l'articulation, les nuances, la dynamique et l'expression. Ces éléments ne sont pas faciles à noter ou à analyser car ils dépendent plus de la réaction auditive à la situation et de l'esthétique personnelle du musicien. Dans l'ensemble de l'improvisation, le placement de l'idée est extrêmement important. Cela se réfère à la relation existant entre le début et à la conclusion d'une ligne par rapport à son accompagnement. Le sens du placement s'acquiert en majeure partie avec l'expérience et nécessite de la part du musicien qui joue de bonnes capacités d'écoute envers lui-même et les autres participants. Ce genre d'attention fait principalement défaut aux musiciens qui jouent des lignes sans s'arrêter, sans se rendre compte qu'ils pourraient mettre en valeur ce qu'ils jouent s'ils laissaient de l'espace et s'ils choisissaient les moments où ils entrent et sortent de la musique. En fin de compte, c'est une affaire de goût et de jugement. Une bonne technique pour se sentir rythmiquement souple par rapport à ce placement rythmique est de jouer sur tous les temps de la mesure. Naturellement, cela va occasionner un changement dans l'articulation et peut conduire à jongler aussi avec les notes. Il est préférable de posséder dans son propre vocabulaire un grand nombre de variations pour un petit nombre de lignes superbes plutôt que d'avoir une approche statique sur un grand nombre de lignes.

Exemple 1, Ligne originale mesures 14 à 17, modification des départs de phrase :



b) L'articulation :

Cet aspect dépend des différentes méthodes d'attaque et de fabrication des notes. L'approche moderne a en grande partie abandonné les articulations clairement définies au profit d'attaques plus legato. Selon l'instrument, certains intervalles peuvent conduire à une approche plus legato, alors que pour d'autres c'est plus difficile. Par exemple, pour un instrument à vent, les petits intervalles sont plus faciles à jouer legato que les grands. Les nappes de sons jouées par John Coltrane à la fin des années 50 étaient souvent exécutées en croches régulières et legato, ce qui convenait bien mieux à leur contenu fait de gammes et de mouvement de secondes.

Exemple 2, mesures 14 à 17, articulé grâce à des accentuations :



c) La perception de la durée : « time feel »

Ce terme a un rapport avec le placement de notes consécutives dans le contexte d'une pulsation et en particulier de la perception de la durée des croches. Le préalable du swing dans le jazz constitue l'aspect essentiel de cette musique. Il n'y a pas deux musiciens semblables à cet égard et, en fait, après la production des sons sur l'instrument sur un instrument similaire, la perception de la durée est l'une des caractéristiques musicales les plus importantes qui différencie deux musiciens, même s'ils jouent dans le même style. Au fur et à mesure que le jazz a évolué harmoniquement, la perception de la durée des croches est devenue moins syncopée. La croche pointée suivie d'une double-croche est associée au style appelé « shuffle » (dérivé de la mesure en 12/8) marquant une évolution vers un caractère moins sautillant, plus fluide, et interprétées avec une articulation plus liée décrite ci-dessous. On peut entendre ce changement chez les musiciens comme Wayne Shorter et Miles Davis dont la carrière s'étend sur plusieurs décades. En même temps que leur style a changé, leur *perception de la durée* est devenue plus régulière.



Croches pointées ou legato feel régulier



Quelques subtilités dont la plupart des improvisateurs ne se rendent pas compte découlent de ce concept de la perception de la durée. Cela concerne le placement exact de la pulsation d'un musicien par rapport au déroulement des temps joués par les autres participants, en fait par la section rythmique. Une ligne n'a pas besoin de rester constamment dans le même rapport avec le battement donné, mais elle doit être souple et variée. Les règles suivantes montrent les choix possibles, mais souvenez-vous que ces caractères ne devront en aucun cas être rigides. Ce sont les nuances intermédiaires qui déterminent l'effet final.

Étant donnée une pulsation de référence, une ligne peut être jouée de plusieurs manières :

- 1- Dans le tempo: Expression qui peut signifier que l'on joue le plus carré possible sur le temps ou au milieu du temps, mais aussi légèrement en arrière ou en avant du temps, mais pas assez pour être à la traîne ou précipité
- 2- Contre le tempo : Ce qui signifie soit un rythme croisé qui groupe les battements au-dessus des noires données soit un poly-rythme qui, après avoir été répété plusieurs fois, va s'aligner de lui-même sur le premier temps du cycle métrique donné.
- 3- Par-dessus le tempo : d'une manière presque rubato, arythmique, comme si l'on ignorait le temps, mais avec une attention portée à son emplacement et une aptitude à y revenir sans hésitation. On peut jouer rubato, mais avec le même sentiment d'urgence qui se produit lorsqu'on joue en avant du temps ou vice-versa.

c) Les accentuations :

L'utilisation des accentuations est souvent négligée. Les accentuations, comme la perception de la durée et l'articulation doivent être utilisées de manière expressive et avec souplesse en fonction de l'effet recherché. Pour l'auditeur, c'est un aspect évident du phrasé car il réagit immédiatement aux changements soudains de volume. En jazz, la note fantôme ou « avalée » qui semble disparaître au beau milieu d'une ligne mélodique est un moyen expressif d'accentuation très souvent employé. Quand on réfléchit aux accentuations qu'on utilise dans notre jeu, il suffit de dire que ce sont des facteurs expressifs importants dans notre mélodie, malgré la difficulté à les maîtriser dans le feu de l'action.

d) Les nuances :

C'est la voix même de l'artiste qui se transmet par son instrument. Les nuances d'expression constituent le corps du langage. Musicalement, c'est en mettant l'accent sur une note grâce aux techniques propres à chaque instrument, par exemple : utiliser la voix pour chanter ou grogner dans un instrument à vent tout en jouant des notes ainsi on peut « fausser et salir » ces mêmes notes. Au piano, les ornements, et la force du toucher influencent l'expressivité d'une mélodie, la pédale sert aussi aux nuances.

**Un musicien doit, quel que soit le style musical, arriver à maîtriser son instrument jusqu'à ce que celui-ci devienne une extension de son corps et de son esprit.**

## CONCLUSION

La grande qualité d'un enseignant, à mon sens, est son adaptation face à une situation d'apprentissage car il y a autant de pédagogies que de pédagogues, autant de méthodes que d'apprenants et autant styles de musique que de musiciens.

En suivant la propre méthode de Charlie Parker quand il étudiait les solos de son prédécesseur saxophoniste, Lester Young, j'ai voulu démontrer de par mes convictions et mes expériences personnelles que **l'écoute est un outil d'apprentissage indispensable** et peu importe la manière dont chacun l'explore, **l'essentiel étant de « prendre sa pelle et sa pioche » et de faire soi-même ses propres recherches.**

Dans de nombreux cas, la lecture n'est pas indispensable à la pratique de la musique de tradition jazz. Mais puisque l'élève doit être capable à la fin de ses études d'utiliser un système de symboles graphiques lui permettant de tenir sa place dans un ensemble, et donc de notation solfégique, l'apprentissage oral s'appuie tout d'abord sur un système de notation servant **d'aide-mémoire.**

Étant entendu que la notation ne saurait rendre compte de la réalité sonore de ces musiques, **l'élève doit « interpréter » ce que l'on ne peut écrire.**

L'apprentissage du solfège est abordé par l'écriture plutôt que par la lecture. C'est un moyen de notation et de mémorisation avant d'être un moyen de transmission. Notons que l'enregistrement, considéré comme une forme d'écriture, est lui aussi un outil indispensable d'aide à la mémoire. Nous préservons donc le caractère oral de l'enseignement vocalement et instrumentalement.

L'enseignement en jazz doit tenir compte de toutes ces ouvertures, n'en privilégier aucune, parce qu'elles sont toutes complémentaires. L'étude des musiques de tradition, c'est à la fois l'apprentissage tant par les sens, l'écoute, la perception, l'imprégnation, le ressentir, le visuel que par l'intellect, l'analyse, le discernement, la mémorisation, la description et la recherche.

Il ne faut pas avoir peur d'entraîner l'élève dans mille directions différentes, tout en essayant de garder un fil conducteur.

Faire s'échanger les rôles : le musicien doit prendre conscience de son identité et assumer tous les rôles. Il ne doit dépendre de personne et savoir être son propre bassiste, son propre batteur, son propre pianiste. On profite d'autant mieux de la présence des autres, de leur jeu, qu'ils ne sont ni nécessaires ni imposés. J'insiste donc sur **le travail de l'autonomie.**

L'élève doit avoir une participation active, faire preuve d'initiative. Ce n'est pas tout de venir avec son instrument, l'investissement personnel et la curiosité sont des aspects essentiels pour toute démarche de progression. Connaître les règles du jeu jusqu'au bout permet de mieux maîtriser son propre langage.

Il y a une somme de connaissances infinie à emmagasiner pour un musicien improvisateur, et des milliers d'heures de travail sont nécessaires.

Explorons et exploitons notre créativité, transmettons aux autres la possibilité de s'exprimer et de s'affirmer collectivement au travers d'une tradition.

Il me semble important de relativiser les choses en les confrontant à l'histoire, à sa propre histoire, afin de montrer ses propres conceptions, sa technique et de faire partager sa propre expérience.

Après avoir travaillé sur toutes ces composantes, ma motivation pour approfondir ces recherches est encore très forte. Un travail de ce type n'est jamais terminé et reste toujours en perpétuel devenir, nourri de mes propres exploitations, de mes rencontres professionnelles, de mes amis musiciens, et de mes élèves.

## BIBLIOGRAPHIE

- **Baudoin Philippe**, Jazz mode emploi, Petite encyclopédie des données techniques de base, Volume 1 et 2, Ed. Outre mesure (Collection Théorie), Paris, 1990.
- **Bubley Esther**, Charlie Parker (*Photographies réalisées au cours des Norman Granz Jam Sessions, texte d'Hank O'Neal, préface de Norman Granz*), Jazz Magazine et les Editions Filipacchi, Paris.
- **Gauffre Christian et Chautemps Jean-Louis**, Charlie Parker, Éditions Vade Retro, Paris, 1997.
- **Giddins Garis**, Le triomphe de Charlie Parker, Ed. Denoël, Paris, 1987.
- **Grigson Lionel**, Charlie Parker Study album, Ed. Novello & Company Limited, Londres, 1989.
- **Goldberg Michel**, Méthode sax jazz volume 1 et 2, Ed. Arpej Outre mesure, Tours.
- **Liebman Dave**, Une approche chromatique à l'harmonie et à la mélodie de jazz, Ed. Advance Music, 1993.
- **Liebman Dave**, Improvisations, Concepts et techniques. Ed. Henry Lemoine Paris 1995.
- **Parker Chan**, Ma vie en mi bémol, (My life in Eb), Plon, Paris, 1993.
- **Priestley Brian**, Charlie Parker, Ed. Garancière, Paris, 1986 (1984).
- **Reisner Robert George**, Bird, The legend of Charlie Parker, Da Capo Press, Inc., New York, 1994 (1962) ; Quartet Books, London, 1978.
- **Le Robert Micro**, dictionnaire d'apprentissage de la langue française, Ed. Poche, Manecourt, mars 1999.
- **Russell Ross**, Bird, la vie de Charlie Parker, Ed. Filipacchi, Paris, 1980.
- **Siron Jacques**, La partition intérieure, Jazz, musiques improvisées, Ed. Outre mesure (Collection « Théorie »), Paris, 1992.
- **Siron Jacques**, Dictionnaire des mots de la musique, Ed. Outre mesure, Paris, 2002.
- **Tercinet Alain**, Parker's Mood, Ed. Parenthèses, Paris, 1998.

## **Internet :**

### **Sites historiques :**

- <http://www.cmgww.com/music/parker/>
- <http://www.jazzdisco.org/bird/>
- <http://www.charlie-bird-parker.com/>
- <http://www.charlieparkerresidence.net/>
- <http://users.skynet.be/sky19290/parker.htm>

### **Sites pédagogiques :**

- <http://www.saxshed.com/>
- <http://asaxweb.free.fr/>
- <http://chnani.club.fr/ejma/Docstart.html>
- <http://www.saxlessons.com/>
- <http://assocontinuum.com>