

BINET Stephen

Les Touches Noires et Blanches du Jazz



Mille remerciements à Pierre de Bethmann, Manuel Rocheman, Dominique Fillon, Claudine François, Julien Brunetaud, Don Friedman et Nicolas Morelli d'avoir pris un peu de leur temps précieux pour répondre à mes questions.

I INTRODUCTION

En 1945, Milt Buckner est au piano aux côtés du vibraphoniste Lionel Hampton. Ils enregistrent cette année-là l'album *Vibe Boogie*¹. Plus tard en 1961, Milt Buckner utilise l'orgue Hammond sur l'album *Midnight Mood*².

Au piano dans *Maiden Voyage*³, son album de 1965, nous retrouvons Herbie Hancock en 1973 aux synthétiseurs sur l'album du groupe éponyme *Headhunters*⁴.

Le pianiste Joe Zawinul enregistre quant à lui de nombreux albums avec le saxophoniste Cannonball Adderley dans les années 1960. Au début des années 1970, il fonde le groupe *Weather Report* et enregistre en 1977 l'album phare *Heavy Weather*⁵ dans lequel il utilise synthétiseurs et pianos électriques.

En 1968, le pianiste Chick Corea enregistre avec son trio acoustique (piano, contrebasse, batterie) *Now He Sings, Now He Sobs*⁶. Il grave quatre ans plus tard l'album *Return To Forever*⁷ et utilise un piano électrique de type Fender Rhodes.

Lors de son mémorable *Köln Concert*⁸ de 1975, Keith Jarrett est seul au piano. Cinq ans plus tôt, dans l'album *Get Up With It*⁹ du trompettiste Miles Davis, il joue du piano électrique.

Plus récemment, en 2003 et 2005 nous pouvions écouter le pianiste Baptiste Trotignon sur les albums *Solo*¹⁰ et *Solo II*¹¹. En septembre 2007, il enregistre l'album *Trouble Shootin*¹² avec le saxophoniste Stefano Di Battista et joue de l'orgue Hammond.

1 *The Swinging Block-Chords Pianist*, Jazz Archives, EPM, 2002.

2 BUCKNER, Milt, *Midnight Mood*, 660554/1/2, Vogue, 1961.

3 HANCOCK, Herbie, *Maiden Voyage*, 746339-2, EMI, 1965.

4 HEADHUNTERS, *Headhunters*, Col. CD 65928, Sony, 1973.

5 WEATHER REPORT, *Heavy Weather*, Col. 468209-2, Sony, 1977.

6 COREA, Chick, *Now He Sings, Now He Sobs*, SS 18039, Solid State, 1968.

7 COREA, Chick, *Return to Forever*, 811978-2, ECM, 1972.

8 JARRETT, Keith, *The Köln Concert*, 810067-2, Polygram, 1975.

9 DAVIS, Miles, *Get Up With It*, KG 33236, Columbia, 1970.

10 TROTIGNON, Baptiste, *Solo*, Naïve, 2003.

11 TROTIGNON, Baptiste, *Solo II*, Naïve, 2005.

12 DI BATTISTA, Stefano, *Trouble Shootin*, Blue Note, 2007.

Ces quelques exemples pris au hasard dans l'histoire du jazz démontrent que le pianiste de jazz n'utilise pas exclusivement le piano acoustique.

Au cours de leur carrière, pour des raisons artistiques et esthétiques, d'immenses pianistes tels que Chick Corea, Herbie Hancock ou encore Keith Jarrett ont délaissé un temps le piano pour se consacrer aux synthétiseurs, et autres pianos électriques. Plus simplement, pour des raisons matérielles, il arrive que le pianiste n'ait pas de piano à sa disposition dans le lieu dans lequel il va jouer. Le pianiste de jazz doit s'adapter :

« S'il reste toujours des farouches partisans du piano en bois (on pense à Keith Jarrett), tous les jeunes pianistes auront l'occasion, dans leur carrière, de se pencher sur un synthétiseur ».¹³

Il m'a donc semblé intéressant de ne pas consacrer exclusivement ce travail à l'étude du seul piano acoustique. Mais un tel exposé ne peut malheureusement pas embrasser l'ensemble des instruments électriques à claviers utilisés par les jazzmen. Notre choix se limitera donc volontairement à l'étude du piano acoustique, de l'orgue Hammond B-3 et du piano électrique Fender Rhodes. Nous n'oublions donc pas de mentionner l'existence de claviers mythiques comme le Wurlitzer, le Moog, le Minimoog, la Clavinet, le Synclavier, ainsi que l'ensemble des claviers électroniques (Yamaha DX7 ou WX7, ARP 2600, Prophet V, synthétiseurs, vocoder, sampler Akai S 900, expander TX 81 Z, etc.) dont l'étude avec l'interface MIDI pourrait constituer à elle seule un travail indépendant et monumentale.

Afin donc d'illustrer le mieux possible la pratique du pianiste de jazz, nous axerons cet exposé autour de trois chapitres. Dans un premier temps nous parlerons évidemment du piano acoustique, depuis le piano bastringue au grand piano de concert. Dans un deuxième chapitre, nous présenterons l'orgue Hammond B3, instrument incontournable lorsqu'il s'agit de parler de l'orgue de jazz. Enfin, nous nous attarderons sur l'étude du piano électrique Fender Rhodes. Pour chacune de ces parties, en plus de l'aspect organologique (facture et historique), nous évoquerons les différents modes de jeu utilisés en parlant des grands représentants de chaque instrument. Aussi nous illustrerons nos propos à l'aide d'une discographie sélective et d'un guide d'écoute mentionné par l'icône [?] et dont le détail des titres enregistrés figure au chapitre V.

13 BALEN, Noël, *L'Odysée du Jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 2002, p.565.

II LE PIANO ACOUSTIQUE

« *Cet instrument de charretier* ». Voltaire.

A. ORGANOLOGIE

Le piano est un instrument de musique à cordes frappées et à clavier. Il arrive de considérer le clavecin comme étant l'ancêtre du piano. Or le clavecin est un instrument à cordes pincées : les deux instruments relèvent l'un et l'autre de lignées parallèles et totalement différentes. Par rapport à de nombreux autres instruments dont on trouve les origines dans la Bible et dès l'Antiquité, le piano a des origines plus tardives.

Le tympanon est justement un instrument de l'Antiquité :



Il existe aujourd'hui sous une forme plus moderne et sous l'appellation *cymbalum* (ou *dulcimer* en anglais), d'origine hongroise :



Tout comme le piano, cet instrument possède un cadre de bois ouvragé sur lequel les cordes sont tenues, des pieds élégamment tournés et parfois même une pédale douce. Seule différence : ses cordes sont frappées par de petits marteaux tenus à la main par l'instrumentiste. Le clavier n'apparaît qu'au Moyen-Age, sans doute au milieu du XIV^{ème} siècle : il s'agit en fait de l'adaptation du clavier de l'orgue aux instruments à cordes. La création du clavier donne naissance à deux familles distinctes d'instruments :

- les instruments à cordes frappées : les clavicordes



- les instruments à cordes pincées : les épinettes (appelées aussi *virginals* en Angleterre)



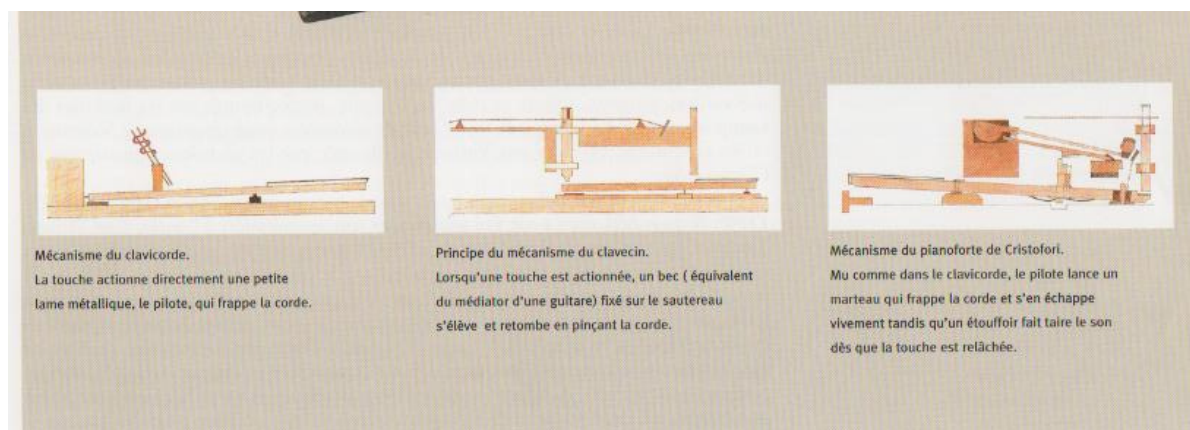
Si les deux types d'instruments se ressemblent à premières vues, les apparences sont trompeuses et les principes de fonctionnement sont totalement différents :

« Dans l'épinette, le sautereau, petite pièce de bois située perpendiculairement à l'extrémité de la touche et portant une plume, dépassait de la corde qu'elle grattait en retombant de son propre poids. Conséquence : la force avec laquelle on frappait la touche n'avait aucune influence sur l'intensité du son produit. Dans le clavicorde, le « pilote », équivalent du sautereau, soulevait directement une sorte de petite lame métallique ressemblant un peu au méplat d'un tournevis, qui frappait la corde quand on abaissait la touche.

Dans ce cas, puisque le mouvement était directement transmis à la corde, on pouvait faire varier l'intensité du son. »¹⁴

Même si le clavicorde bénéficie de quelques perfectionnements, le son demeure à la fois faible, sourd et court. C'est l'épinette et son grand frère le clavecin qui profitent de considérables évolutions et ce jusqu'aux dernières décennies du XVIII^{ème} siècle. Bartolomeo Cristofori (1655 – 1731), facteur d'origine padouane, va s'intéresser au clavicorde et va résoudre son problème de faiblesse sonore :

« Cristofori remédia à ces inconvénients en substituant à ce système un marteau articulé indépendant qui, mû par le « pilote » situé au bout de la touche, vient frapper plus ou moins vivement la corde pour s'en échapper aussitôt tandis qu'un étouffoir (pièce de cuir ou de feutre) vient faire taire cette note dès que la touche est relâchée. »¹⁵



Le pianoforte est né. Cette révolution organologique, relatée en 1711 dans l'article de Scipione Maffei, sombra étonnamment dans l'indifférence la plus totale. C'est le facteur d'orgues saxon, Gottfried Silbermann (1683 – 1753) qui découvre le texte novateur. Et tout en essayant les critiques d'un certain J.-S. Bach, Silbermann construit péniblement les premiers pianofortes.



14 GEFEN, Gérard, *Piano*, Ed. Du Chêne, Paris, 2002, p.12-13.

15 *Id.*, p. 16.

Le système Cristofori continue d'être perfectionné. Notamment avec J.-A. Stein (1728 – 1792) qui améliore le système d'échappement et d'étouffoir, ce qui lui attire les faveurs de Mozart et Beethoven. La forme du pianoforte imite celle du clavecin : une caisse horizontale en forme de harpe dont les cordes aiguës et graves sont respectivement attachées aux parties étroites et larges de l'instrument. L'appellation piano se vulgarise et les facteurs rivalisent d'imagination : piano pyramide, piano carré (avec John Broadwood (1732 – 1812)). Les caisses de résonance sont renforcées, l'amplitude du clavier est portée à cinq puis à six octaves, les cordes sont disposées diagonalement et verticalement (R. Wornum (1780 – 1852) invente le piano droit).

Si l'Angleterre concourt largement à la bonne réputation de l'instrument, la France n'en reste pas moins un adversaire de taille. Notamment avec des inventeurs et constructeurs comme Erard (1752 – 1831), Pleyel (1757 – 1831) et Pape (1789 – 1875). Erard invente le double échappement qui permettait une répétition très rapide des notes et ouvrait donc l'instrument à la grande virtuosité. Pape croise les cordes dans la caisse et utilise le feutre sur les marteaux. Pleyel remplace le bois des cadres par la fonte :

« Pleyel, [...] en France, transforma l'artisanat du pianoforte en industrie du piano. »¹⁶

C'est aux facteurs américains que nous devons l'utilisation prépondérante du métal dans la facture du piano. Heinrich Engelhard Steinweg (1792 – 1871) fonde avec ses fils en 1853 la firme Steinway & Sons. Son « grand » piano possède un cadre en fonte et un cardage croisé en éventail. Le piano à queue moderne naît donc avec le grand Steinway de 1859 : cordes en acier filé, ivoire puis matière plastique pour les touches, etc.



¹⁶ *Id.*, p. 22.

B. L'EVOLUTION DES TECHNIQUES DE JEU A TRAVERS L'ETUDE DES GRANDS INTERPRETES

Dans le jazz, encore plus que dans d'autres styles de musique, il existe autant de techniques de jeu qui sont de véritables signatures musicales, qu'il existe de pianistes. Nous allons donc parcourir l'histoire du jazz afin de dégager un paysage le plus complet possible des modes de jeu les plus utilisés au piano.

1/ Répertoire

Une précision s'impose concernant le répertoire joué. Il s'articule autour de deux grands thèmes :

- les standards
- les oeuvres de maître

On appelle *standard*, un morceau issu du répertoire populaire américain et qui est devenu un classique à force d'être joué et enregistré par les musiciens de jazz¹⁷. Beaucoup d'entre eux sont issus des comédies musicales de Broadway et rien n'oblige leur réinterprétation à être fidèle à la version originale. Citons quelques grands standards comme *All The Things You Are* composé par Jerome Kern et tiré de la comédie musicale *Very Warm For May* (1939), ou bien *Stella By Starlight* composé par Victor Young pour le film *The Uninvited* de 1944. La trame harmonique de certains standards est parfois même le point de départ d'une nouvelle composition. Par exemple, la composition *Ornithology* du saxophoniste Charlie Parker est basée sur la grille harmonique de *How High The Moon* composé par Morgan Lewis pour la revue *Two For The Show* (1940).

Nous parlons d'oeuvres de maître pour qualifier les compositions de musiciens importants et influents dans l'histoire du jazz. Ces compositions le plus souvent instrumentales sont intimement liées avec l'enregistrement qui les a fait naître et sont interprétées par le compositeur lui-même. Dans le jazz, ce sont les musiciens qui font les chefs d'oeuvres, moins ce qu'ils écrivent. Parmi les grands compositeurs de jazz, nous pouvons citer Duke Ellington, Thelonious Monk, Horace Silver, Miles Davis, Wayne Shorter.

17 BALEN, Noël, *L'Odyssée du Jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 1997.

2/ Ragtime



Le jazz est métissage et c'est à travers l'histoire de Louis Moreau Gottschalk (1829 – 1869) que nous pouvons comprendre les balbutiements et la gestation du piano ragtime. L.-M. Gottschalk est né à la Nouvelle Orléans d'un père anglais d'origine espagnole et d'une mère créole. Il fait ses études musicales à Paris, rencontre Chopin, Berlioz et devient un pianiste exceptionnel. Ses compositions (*Bamboula*, *Danse de Nègres*, etc.) sont le reflet des chants et des rythmes noirs ou créoles : les lignes mélodiques sont syncopées et imitent le banjo. Le ragtime (de l'anglais *ragged*, déchiré en lambeaux) est donc une musique plus « sophistiquée » que le gospel ou le blues. Ce style demande un minimum d'accès à une culture de base citadine, qui lit et connaît la musique européenne. Joué dans les salons de la bourgeoisie blanche ou dans les *saloons*, le ragtime baigne dans la tradition polyrythmique noire :

« Le ragtime n'est en aucun cas une simple déstructuration désordonnée de formes musicales préexistantes. Si son répertoire s'appuie à l'origine sur des airs folkloriques noirs, le piano ragtime bouleverse essentiellement le jeu mélodique de la main droite en syncopant, en déplaçant les accents et en décalant le rythme, mais sans toutefois marquer de syncope à la main gauche, conservant ainsi une « pompe » de basses régulières à 2/4. »¹⁸

La formule du pianiste Eubie Blake résume assez bien cette analyse : « *Dès qu'on syncope la mélodie de la main droite et qu'on joue le rythme de l'autre, c'est du rag.* » Parmi les trois musiciens primordiaux (dont Joseph Lamb et James Scott) qui représentent le ragtime classique, Scott Joplin (1868 – 1917) est le plus connu.

18 BALEN, Noël, *L'Odyssée du Jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 2002, p.73.

Scott Joplin est né au Texas, il bénéficie très tôt de cours de piano. Il étudie l'harmonie, le solfège et le répertoire européen classique et romantique. Il arpente et joue dans les *saloons*, les cabarets et autres salles de billards dans le sud des Etats-Unis. Ses compositions tels que *Maple Leaf Rag* ou *The Entertainer* sont mondialement connues.

Impossible enfin de ne pas évoquer Jelly Roll Morton (1885 – 1941). Il se proclamait lui-même, l'inventeur du jazz et du swing ! Né en Louisiane, Morton dirige de nombreux orchestres mais enregistre également des pièces en piano solo où l'on peut apprécier sa technique sinueuse et déliée, déjà débarrassée de la rigueur rythmique du ragtime à la main gauche et d'une richesse mélodique inventive.[1]

3/ Stride

A New York, autre berceau du jazz, l'école de Harlem apporte un changement radical de l'interprétation du ragtime en donnant naissance au *stride* (enjambée). Le jeu pianistique est extrêmement virtuose, basé sur les syncopes de la main gauche, les tempos très rapides, les motifs répétitifs et les passages chromatiques :

« Le verbe *to stride* signifie marcher à grandes enjambées, faisant ainsi allusion au mouvement de la main gauche chargée de marquer une basse sur les premier et troisième temps de la mesure, à laquelle répondent à l'octave supérieure ou encore plus haut, des accords plaqués, fournis et complexes, sur les deuxième et quatrième temps. Le balancement rythmique est d'autant plus ample que l'écart entre la basse et l'accord est éloigné. De plus, apparaît peu à peu une conception ternaire du rythme qui remplace le binaire en usage dans le ragtime. »¹⁹

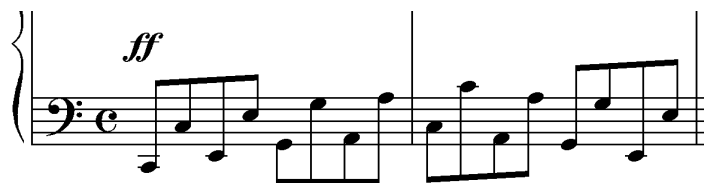
Nous sommes dans les années 1920 – 1930 et ce stade ultime de la modernisation du ragtime grave ses lettres de noblesse dans les noms de Eubie Blake (1887 – 1983), Willie « The Lion » Smith (1897 – 1973) et Fats Waller (1904 – 1943) (en photo ci-après).[2]

19 *Op. Cit.*, p.82.



4/ Boogie-woogie

Ce genre pianistique naît dans les années 1920, sur les pianos misérables (*honky-tonk pianos*) des bars de Chicago. Le *boogie* reprend et improvise sur la grille harmonique du blues et accentue des lignes de basses roulantes, répétitives, souvent construites sur un cycle de huit croches par mesure et puissamment jouées en ostinato par la main gauche :



Le rôle de la main droite consiste surtout à orner le thème par une succession de *riffs*²⁰ toniques, de phrases nerveuses et de traits mélodiques brillants, en parfaite indépendance avec la main gauche. Parmi les grands représentants du style, nous pouvons citer Jimmy Blyth (1900 – 1931), Jimmy Yancey (1898 – 1951), ou bien Pete Johnson (1904 – 1967).

5/ La période Swing

Dans les années 1930, les orchestres se sédentarisent dans les grandes villes (New York, Kansas City, etc.). Des clubs de danse flambant neufs commencent à ouvrir. C'est l'ère du grand orchestre, du Big Band. Musicalement, les jazzmen des années 1920 ont peu à peu abandonné le rythme sautillant, et parfois cahotant, des marches orléanaises à deux temps pour faire place à la mesure à quatre temps, dont le flux rythmique est plus propice à la danse et à la fluidité du discours instrumental :

²⁰ Phrase brève mélodique ou rythmique qui vient ponctuer un morceau de façon répétée.

« La mesure à 4/4 a subi des fluctuations et s'est assouplie à son tour en développant une sorte de conflit rythmique à l'intérieur de la mesure et dont la marque essentielle est l'accentuation des temps faibles (2ème et 4ème temps) soulignés par la cymbale charleston dans le jeu de batterie. Dans le sens de cette évolution, le phrasé ternaire est lié à la notion de swing. [...] Le swing est tributaire de cette alchimie impalpable entre la technique musicale et des éléments irrationnels tels que le profil psychologique de l'instrumentiste et sa perception biologique du rythme. »²¹

La *Swing Era* est donc la période des grands orchestres, mais ce sont souvent des pianistes qui sont à la tête de ces orchestres.



Duke Ellington (1899 – 1974) est un immense compositeur, arrangeur et chef d'orchestre. Il n'en reste pas moins un pianiste exceptionnel et parmi les plus influents de l'histoire du jazz qui a notamment étudié le *stride* mais aussi tout le répertoire romantique et impressionniste européen. À côté d'une longue liste d'enregistrements avec son orchestre, on peut évoquer entre autres le magnifique album enregistré en quartet avec le saxophoniste John Coltrane²². [♪ 3]

Count Basie (1904 – 1984) compte aussi parmi les plus grands chefs d'orchestre de l'histoire du jazz. Son style pianistique est plutôt minimaliste, mais inimitable : il donne directement à l'auditeur la signature de l'orchestre entier. On peut dire que Basie a une prédilection pour les *riffs* dans l'extrême aigu du piano. En petite formation, il démontre qu'il peut-être un instrumentiste beaucoup plus pertinent qu'il ne veut bien l'avouer : « *Je n'ai jamais été un très bon pianiste, je me suis toujours contenté de jouer quelques petites choses au début pour lancer l'orchestre et, parfois, de faire le même genre de petites choses au milieu d'un morceau.* » [♪ 4]



21 BALEN, Noël, *Op. Cit.*, p.147.

22 ELLINGTON, Duke, *Duke Ellington & John Coltrane*, A 30, Impulse, 1962.



A côté de ces deux chefs d'orchestre, il est indispensable d'évoquer la figure du pianiste Art Tatum (ci-dessus) (1909 – 1956). Quasiment aveugle dès la naissance, il rendra fou de jalousie la plupart des grands concertistes européens tels que Vladimir Horowitz ou Samson François. Le disciple de Fats Waller dépasse très rapidement le maître. Sa prodigalité mélodique, son excessive perfection et sa verve insatiable n'ont pas été surpassées jusqu'à ce jour. [5]

Dans un but non exhaustif, terminons par citer quelques grands pianistes de l'époque : Nat King Cole (1917 – 1965), Teddy Wilson (1912 – 1986), Errol Garner (1921 – 1977), Milt Buckner (1915 – 1977).

6/ Be – Bop

Peu à peu, le répertoire swing et les *big band* revêtent un caractère plutôt figé et routinier. Les jeunes musiciens vont commencer à se rebeller contre la perfection formelle et les tournures d'orchestration des meilleurs arrangeurs tels que Duke Ellington ou Count Basie. L'embourgeoisement, l'accaparement du jazz par les blancs et la flatterie commerciale semblent paralyser l'art le plus créateur du peuple noir. Le style swing ne meurt pas, mais le *be-bop* naît dès le début des années 1940. A l'abri de toute exploitation commerciale immédiate, les clubs new-yorkais de la 52ème rue voient arriver toute une nouvelle génération de musiciens. [6]

Le trompettiste Dizzy Gillespie :



En plus d'un renouvellement des codes vestimentaires et langagiers, c'est tout l'idiome musical qui est remis en question : articulations et phrasés des notes de plus en plus virtuoses, tempos débridés, bouleversement des grilles d'accords, nouvelle répartition des rôles au sein des groupes notamment pour le pianiste :

« Le rôle du pianiste va aussi se modifier sensiblement. Loin de la « pompe » habituellement utilisée en swing, il préfère plaquer, sur le premier temps de la mesure, un accord basique souvent très élaboré et sophistiqué, auquel répondent des accords en syncopes qui élargissent la palette harmonique et se mêlent à l'improvisation du soliste.[...] Cette extension des accords aura des répercussions déterminantes. Auparavant, des pianistes tels que Tatum, Hines ou Ellington se sont risqués sur des accords de neuvième, mais les boppers iront plus loin dans l'accumulation de tierces superposées au-delà de l'octave. Le défrichage harmonique amènera souvent à un difficile déchiffrement d'accords de onzième ou de treizième augmentées ou mineures. »²³

Le répertoire des jazzmen s'en trouve complètement modifié et repensé. Les standards sont méconnaissables volontairement et les *boppers* se révèlent être des compositeurs novateurs aussi bien rythmiquement que mélodiquement. Le *be-bop* prendra peu à peu ses marques dans le paysage du jazz et fait naître avec lui quelques uns parmi les plus grands musiciens et compositeurs du XX^{ème} siècle : le saxophoniste Charlie Parker (1920 – 1955), le trompettiste Dizzy Gillespie (1917 – 1993), les batteurs Kenny Clarke (1914 – 1985) et Max Roach (1925 – 2007), etc. Un pianiste d'exception retiendra notre attention : Thelonious Monk.

a. Thelonious Monk (1917 – 1982)

« Le jazz est mon aventure. Je traque les nouveaux accords, les possibilités de syncope, les nouvelles figures, les nouvelles suites. Comment utiliser les notes différemment. Oui, c'est ça ! Juste une utilisation différente des notes . » Thelonious Monk.

Thelonious Sphere Monk est un musicien génial. En plus de compter parmi les compositeurs les plus importants du XX^{ème} siècle aux côtés d'un Debussy ou d'un Stravinsky, Monk va développer un langage pianistique unique, un son identifiable entre tous. Il bénéficie de cours de musique dans sa jeunesse new-yorkaise et va très vite faire parler de lui en commençant à animer les *jams sessions*²⁴ du Minton's Playhouse et à devenir un des plus grands acteurs du style *be-bop*.

23 BALEN, Noël, *L'Odyssée du Jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 2002, p.266.

24 Réunion de musiciens au cours de laquelle chacun joue et improvise de façon libre et spontanée.

Sa technique pianistique peu orthodoxe fait sensation :

« Dissonnances harmoniques, structures inusitées et discontinuité rythmique, brisure apparente du discours mais sens aigu de la mélodie (notamment dans les ballades), citations caustiques, « erreurs » volontaires et phrasé chaotique peaufiné jusqu'à la perfection, chahutage transcendé des standards, dilatation du temps et de l'espace, sonorité ramassée ou aérée, technique sobrement extravagante, tradition et modernité inquiétante, Monk cultive l'art du détour anguleux, de l'arête saillante, du va-et-vient entre hyperbole et parabole, entre complexité cérébrale et simplicité minérale. »²⁵

Le jeu est à l'image du personnage : il n'est pas rare de voir le jazzman se lever et danser pendant les sessions. Soutenu moralement et financièrement par son amie, la baronne Pannonica de Koenigswarter, il enregistre avec les plus grands musiciens de son temps : Miles Davis (trompette), Sonny Rollins (saxophone), Charlie Rouse (Saxophone), John Coltrane (saxophone), Roy Haynes (batterie), etc.



Ses compositions font partie des chefs-d'oeuvre du jazz, impérissables et universellement réemployés : *Round Midnight*, *Crepuscle With Nellie*, *Monk's Mood*, *Misterioso*, *Reflections*, *Ruby My Dear*, *Blue Monk*, *Little Rootie Tootie*, *Straight No Chaser*, *Blues Sphere*, *Pannonica*, etc. Le pianiste Laurent de Wilde consacra un ouvrage au « moine » du jazz et analyse sa technique dans le passage ci-dessous :

« C'est là qu'intervient Monk. Car il réussit ce tour de force auquel peu de pianistes peuvent prétendre : quand il joue, *il est une section rythmique à lui tout seul*.[...] Quand on le voit au clavier, on comprend vite : pas un mouvement de son corps ne semble gaspillé, et apporte à son toucher de piano une étonnante diversité dynamique. Tantôt une note est effleurée de quelques milligrammes, tantôt elle est écrasée sous cent vingt kilos.[...] En fait, physiquement, Monk ne joue pas comme un pianiste. Il joue plutôt *comme un vibraphoniste*.

25 *Id.*, p.285.

[...] Enfin, il frappe le clavier avec les doigts tendus, et non arrondis, comme des baguettes; cela prive son jeu d'une certaine vélocité, notamment dans les passages de pouce, mais ouvre en revanche la porte à des possibilités percussives nouvelles et innombrables. »²⁶

Nous invitons le lecteur à découvrir ce musicien au style singulier en écoutant des albums comme *Straight no Chaser*²⁷, *Brillant Corner*²⁸, ou bien *Criss Cross*²⁹. [7]

b. Les autres boppers

Parmi les pianistes de l'époque qui ont joué un grand rôle dans l'épanouissement du style *be-bop*, citons Bud Powell (1924 – 1966), Duke Jordan (1922 – 2006), Kenny Drew (1928 – 1993), Red Garland (1923 – 1984), Tommy Flanagan (1930 – 2001), Wynton Kelly (1931 – 1971), Phineas Newborn Jr (1931 – 1989).

7/ Cool et Hard-Bop

Pendant les années 1950 – 1960, le paysage du jazz va se remodeler. Les styles des musiciens vont peu à peu se personnaliser et rentreront difficilement sous le nom d'une étiquette commune.

a. Les pianistes associés au Cool

Le *Cool*, c'est la nouvelle attitude que les jeunes musiciens de l'après-bop devront désormais adopter. Avec les orchestres de Claude Thornhill, Woody Herman, Stan Kenton, et l'association magique du trompettiste Miles Davis et du pianiste arrangeur Gil Evans, la tendance sera à la décontraction, à l'adoption d'une sonorité veloutée et vaporeuse, voire diaphane, à l'atténuation ou à la disparition du vibrato, à la discrétion du timbre, à la délicatesse du toucher, à la sobriété de l'expression et à une inclination pour le dépouillement.

26 De WILDE, Laurent, *Monk*, Ed. Folio, 2002, p. 63-65.

27 MONK, Thelonious, *Straight No Chaser*, Col. 468409.2, Sony, 1967.

28 MONK, Thelonious, *Brillant Corner*, 98911, WEA, 1957.

29 MONK, Thelonious, *Criss Cross*, CBS SBPG 62173, Columbia, 1963.

Même s'il a toujours réfuté son assimilation au mouvement *cool* mais a engendré toute une phalange de disciples la plupart du temps amalgamés au style *cool*, le professeur de piano et pianiste Lennie Tristano (1919 – 1978) est une figure de son temps. C'est en conjuguant sa connaissance de la musique « classique », du jazz traditionnel et du bebop que Tristano élabore les bases de ce qui va être son esthétique.



Sa musique repose sur un grand sens de la structure, hérité en particulier de Bach, un travail sur l'harmonie (substitutions harmoniques, « voicings »,...) et le phrasé (de longues phrases sinueuses jouées avec un minimum d'accentuation), l'utilisation de la polyrythmie et parfois de la polytonalité.

« Instrumentiste doué d'une virtuosité, d'une efficacité et d'une facilité déroutantes [...], Tristano va très rapidement s'imposer comme un prodige du clavier. Doigté fondé sur un déferlement de *single notes* à la main droite, indépendance et agilité contrapuntique de la main gauche, subversion de l'espace rythmique, juxtaposition et combinaison des formules métriques sont les caractéristiques les plus perceptibles de son style. »³⁰

Musicien un peu dans l'ombre commercialement, il jouera et enregistrera quand même aux côtés de Charlie Parker (saxophone), Dizzy Gillespie (trompette), Max Roach (batterie), Ray Brown (contrebasse), Lee Konitz (saxophone), Warne Marsh (saxophone) et on peut l'entendre sur des albums comme *Wow*³¹, ou *The New Tristano*³². [8]

Associés au style *cool*, citons les pianistes Dave Brubeck (1920) et Hampton Hawes (1928 – 1977).

30 BALEN, Noël, *L'Odyssée du Jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 2002, p.352.

31 TRISTANO, Lennie, *Wow*, Jazz Records JR 9 CD, 1950.

32 TRISTANO, Lennie, *The New Tristano*, 756780475-2, WEA, 1960.

b. Les pianistes associés au Hard Bop

C'est le *bop*, mais en plus dur. En réaction contre la décontraction du *cool*, certains musiciens redynamiseront les acquis du *be-bop* tout en s'en démarquant par des rythmes moins complexes et par un retour aux sources du blues et du gospel. Citons parmi les *boppers* endurcis comme Art Blakey (batterie), Benny Golson (1929) (saxophone), etc., les figures des pianistes Horace Silver (1928), Bobby Timmons et Cedar Walton (1934).

8/ Quelques grandes figures

Les styles n'ont pas de frontières, surtout dans le jazz. Plus les années passent, plus les esthétiques s'affinent, les personnalités s'affirment. Dans cette dernière partie consacrée au piano acoustique, nous choisirons d'évoquer deux grandes personnalités du piano jazz : Bill Evans et Herbie Hancock. Choix évidemment trop limité mais nécessaire pour cet exposé. Nous profitons donc de cette petite introduction pour inviter le lecteur à parcourir cette toute petite liste de pianistes aussi doués et uniques les uns que les autres et biensûr à laisser l'oreille du curieux qu'il est de se plonger dans leur gigantesque discographie.

Nous pensons évidemment à la longue liste des pianistes français (Laurent Coq, Alain Jean-Marie, etc.), européens (Enrico Pieranunzi, Esbjörn Svenson, etc.), ou américains (Brad Mehldau, Joey Calderazzo, etc.) pas encore répertoriés dans les annales du jazz et qui inventent le jazz chaque soir.

Citons donc Oscar Peterson (1925), Ahmad Jamal (1930), George Russell (1923), Jaki Byard (1922), Cecil Taylor (1933), McCoy Tyner (1938), Muhal Richard Abrams (1930), Sun Ra (1914 – 1993), Mal Waldron (1925), Paul Bley (1932), Abdullah Ibrahim (1934), Chris McGregor (1936 – 1990), Carla Bley (1938), Joe Zawinul (1932 – 2007), Keith Jarrett (1945), George Duke (1946), Martial Solal (1927), Michel Petrucciani (1962 – 1999), Joachim Kühn (1944), Eddi Palmieri (1936), Gonzalo Rubalcaba (1963), Ray Charles (1930 – 2004), etc.

a. Bill Evans (1929 – 1980)

William John Evans a laissé une trace indélébile chez tous les pianistes de jazz. Après une solide formation musicale à la Nouvelle Orléans, il commence à jouer dans des clubs de Chicago au début des années 1950.

Très vite, son intelligence musicale va s'affirmer dans le milieu du jazz. Repéré par Miles Davis, il fera partie de la séance d'enregistrement la plus mythique de l'histoire du jazz en accompagnant le trompettiste sur l'album *Kind Of Blue*³³. Mais c'est dans l'écrin du trio que se révélera pleinement son esthétique, aux côtés de musiciens tels que Paul Motian (batterie), Joe LaBarbera (batterie), Scott LaFaro (contrebasse), Chuck Israels (contrebasse) ou bien Eddie Gomez (contrebasse) : « *Si j'aime le piano, ce n'est pas seulement parce que c'est un instrument complet (l'orgue, qui offre les mêmes possibilités, ne m'attire pas), c'est surtout parce que le piano est pour moi du cristal, du cristal qui chante et produit l'impalpable : un son qui s'étire dans l'air comme un rond de fumée* ».



Le trio mythique qu'il formera avec Paul Motian et Scott LaFaro révolutionne les rôles attribués traditionnellement à chaque instrumentiste. Bill Evans cherche, au sein du groupe formé, un équilibre, une entente parfaite, et sait instaurer un climat de sincérité pudique et de dialogues fraternels. Les trois partenaires, rompant avec la tradition où contrebassiste et batteur se cantonnaient à un rôle d'accompagnement, se livrent à une véritable « improvisation à trois ». C'est cet « interplay » – cette synergie constante entre les trois musiciens – qui fait la spécificité et la modernité de ce trio.

33 DAVIS, Miles, *Kind Of Blue*, Col. 460603-2, Sony, 1959.

Son jeu pianistique le classe parmi les plus grands pianistes de son temps :

« S'il est souvent catalogué parmi les pianistes impressionnistes, adeptes des nuances fugitives et des délicatesses sentimentales, Bill Evans va bien au-delà de cette étiquette un peu trop réductrice d'interprète diaphane. Ce serait oublier la robustesse de sa main gauche, son *voicing* à l'architecture complexe, la netteté, la précision et l'ampleur de ses longues séquences, l'énergie de ses phrases introductives, ses arpèges de notes serrées, ramassées qui révèlent plus un souci de ponctuation que de pondération et contribuent à rendre subtilement translucide ce que l'on croit trop simplement transparent. »³⁴

Bill Evans est aussi un compositeur prolifique de pièces très reconnues telles que *Waltz for Debby*, *Peace Piece*, ou bien *Time Remembered*. Sa discographie est grande et le lecteur saura apprécier l'immense jazzman qu'il est en écoutant des albums tels que *Waltz For Debby*³⁵ ou *You Must Believe In Spring*³⁶. [9]

b. Herbie Hancock (1940)

Herbert Jeffrey Hancock fait partie de ces musiciens touche-à-tout qui ont écrit l'histoire du jazz. La rencontre avec un tel musicien encore vivant aujourd'hui reste un grand moment d'émotion lorsqu'on connaît son parcours : depuis ses débuts avec Miles Davis alors qu'il n'est âgé d'à peine vingt ans, jusqu'à ses collaborations actuelles avec des grands noms de la scène *pop* internationale, en passant par sa période électrique avec son groupe *Headhunters*.

Enfant prodige, il est soliste du Chicago Symphony Orchestra à onze ans mais se consacre très rapidement au jazz. Il devient très vite l'homme des succès populaires (ce qui est très rare dans le jazz), avec des titres mondialement connus comme *Watermelon Man* ou *Rock It*, et joue aussi bien du piano acoustique que des synthétiseurs.

34 BALEN, Noël, *Op. Cit.*, p. 411.

35 EVANS, Bill, *Waltz For Debby*, 98999, WEA, 1961.

36 EVANS, Bill, *You Must Believe In Spring*, 9235042, WEA, 1977.



Excellent compositeur donc (il signe entre autres la musique du film de Bertrand Tavernier *Autour de Minuit* en 1987), pianiste à la sonorité délicate, au phrasé sobre et cependant émaillé de traits mélodiques brillamment ciselés, à la main gauche omniprésente, aux interventions toujours pertinentes et à l'énergie communicative, Herbie Hancock est un des piliers du plus grand quintet de jazz de tous les temps (celui de Miles Davis) et contribue en plus à la gestation rapide du jazz-rock. Il trouve de nouvelles manières de jouer, innove rythmiquement, popularise de nouveaux accords peu utilisés et devient un accompagnateur de génie. Lors d'une interview avec le jazzman Ben Sidran, Herbie Hancock parle de la technique dans le jeu d'un musicien :

« La chose amusante, c'est que la profondeur du jeu, la partie qui vous touche, n'est pas liée à la perfection technique du jeu. Et rien ne remplace l'expérience. Les jeunes musiciens le savent ça. Ils savent peut-être qu'ils ont des facilités que les musiciens plus âgés ont acquises plus tard. Et très souvent, ces musiciens plus âgés n'ont plus ces facilités parce qu'ils sont devenus plus âgés, justement. Mais aucun des jeunes gars que je connais, n'ignore cet élément dont ils savent bien qu'ils devront l'acquérir. Et c'est quelque chose qui ne vient qu'avec l'expérience. »³⁷

37 SIDRAN, Ben, *Talking Jazz, conversations au coeur du jazz*, interview d'Herbie Hancock de janvier 1987, Ed. Night & Day Library, 2005, p.348.

Du trio à la grande formation, du jazz traditionnel à la *pop* musique en passant par le *rythm n'blues*, Herbie Hancock a joué avec les plus grands, notamment Miles Davis (trompette), Donald Byrd (trompette), Freddie Hubbard (trompette), Dexter Gordon (saxophone), Billy Higgins (batterie), Ron Carter (contrebasse), Tony Williams (batterie), George Coleman (saxophone), Wayne Shorter (saxophone), Stan Getz (saxophone), Wynton Marsalis (trompette), Michael Brecker (saxophone) etc.

Voici quelques uns de ses albums issus de son étonnante discographie : *Takin' Off*³⁸, *Maiden Voyage*³⁹, *Speak Like a Child*⁴⁰, *Inventions and Dimensions*⁴¹, *Headhunters*⁴². [10]



38 HANCOCK, Herbie, *Takin' Off*, 746506-2, EMI, 1962.

39 HANCOCK, Herbie, *Maiden Voyage*, 746339-2, EMI, 1965.

40 HANCOCK, Herbie, *Speak Like a Child*, 746136-2, EMI, 1968.

41 HANCOCK Herbie, *Inventions & Dimensions*, 789147-2, EMI, 1963.

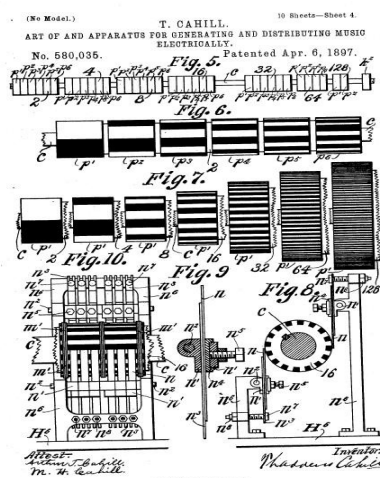
42 HEADHUNTERS, *Headhunters*, Col. CD 65928, Sony, 1973.

III L'ORGUE HAMMOND

« L'orgue est un orchestre entier, auquel une main habile peut tout demander; il peut tout exprimer. » Balzac.

A. ORGANOLOGIE

L'orgue Hammond est inventé dans les années 1930 par un horloger américain nommé Laurens Hammond (1895 – 1973). Il s'agit d'un instrument électromécanique s'inspirant de l'orgue traditionnel. D'un coût bien inférieur à celui des orgues à tuyau, il a été conçu pour répondre à la demande de nombreuses églises fréquentées par les noirs américains. Dans cette volonté de construire un instrument pouvant reproduire les sons de l'orgue traditionnel, Hammond utilise un générateur de sons révolutionnaire : celui-ci est constitué d'un moteur synchrone aussi précis qu'une horloge et qui permet de faire tourner des dizaines de roues phoniques avec une fréquence stable. Le principe de la roue phonique est déjà utilisé dès 1897 lorsque l'américain Thaddeus Cahill (1867 – 1934) invente le Telharmonium :



Le générateur de son de l'orgue Hammond est donc composé de petites roues dentelées qui tournent chacune devant un aimant sur lequel est enroulé, en spirale, du fil électrique. Pour construire une gamme mélodique, les roues doivent tourner à des vitesses différentes. Les roues sont regroupées par deux et chaque groupe est entraîné par un embrayage à ressort. C'est la vitesse de rotation qui détermine la hauteur de la note. L'ensemble des 91 pignons est entraîné par un moteur électrique alternatif synchrone qui cale sa vitesse de rotation sur la fréquence du courant (50Hz en Europe, 60Hz aux États-Unis).

Les courant induits par les roues sont amplifiés et produisent les sons à travers deux haut-parleurs. Les sons sont ensuite affinés en utilisant des tirettes, qui ont pour fonction de mixer chaque note fondamentale avec des harmoniques.

L'orgue Hammond B-3 :



Afin d'être amplifié, l'orgue Hammond est souvent associé avec une cabine Leslie. Malgré sa réticence à ce mariage de marque, Laurens Hammond accepte l'association de ces deux créations. Inventée par Don Leslie (1911 – 2004), la cabine Leslie est une caisse en bois (à gauche sur la photo), dotée d'un amplificateur et de deux haut-parleurs rotatifs qui brassent le son et le font « tourner ». La vitesse de rotation est complètement pilotée par l'instrumentiste. C'est grâce à cet ingénieux système que l'on obtient un vibrato naturel :



L'orgue ainsi construit coûte trente fois moins cher qu'un orgue à tuyau. La technique de jeu est comparable à ce dernier : il est constitué d'un pédalier de 25 notes, de deux claviers de 61 touches chacun. Le modèle le plus connu et le plus utilisé par les musiciens de jazz est l'orgue Hammond B-3, mis au point à partir de 1955. Notons que bien qu'il soit très fiable, cet instrument reste très lourd voire intransportable. Hammond et d'autres marques (Roland, Korg) développent par la suite des modèles entièrement numériques aux sonorités plus que fidèles.

B. Jimmy Smith (1925 – 2005)

De nombreux musiciens se sont essayés à jouer sur l'orgue Hammond, d'abord dans les églises et puis dans les salles qui en possédaient. Mais c'est en la personne de James Oscar « Jimmy » Smith que l'orgue de jazz Hammond B-3 trouve sa figure ultime. Son jeu se caractérisait par une répartition très spécialisée de ses membres : sa main gauche jouait la basse au clavier ; le pied gauche rythmait celle-ci par une pulsation régulière et courte au pédalier, ou doublait parfois les lignes de basses ; sa main droite était chargée des improvisations mélodiques ; pour finir, le pied droit était occupé à donner du relief à l'ensemble en contrôlant la pédale d'expression de l'orgue. En pleine période hard-bop (années 1950-1960), il s'entoure des meilleurs solistes tels que Art Blakey (batterie), Lee Morgan (trompette), Kenny Burrell (guitare), Stanley Turrentine (saxophone), etc., et enregistre aussi bien chez le prestigieux label Blue Note, que chez Verve :

« Le jazz tout entier s'y exprime dans des tourbillons de basses telluriques et d'accords célestes, où l'on retrouve les grains de poussière du blues et les griseries du gospel, les bourrasques plaintives du Sud et les vents fuligineux du Nord, la moiteur des bars et la transe religieuse, la faconde chaloupée du swing, les galops dévastateurs du rhythm'n blues et les embardées fougueuses du bop. »⁴³



43 BALEN, Noël, *L'Odysée du Jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 2002, p.403.

Au sein de son énorme discographie, nous sélectionnons pour le lecteur quelques albums tels que *House Party*⁴⁴, *The Sermon*⁴⁵, *Cool Blues*⁴⁶, *Crazy Baby*⁴⁷, *Midnight Special*⁴⁸, *The Cat*⁴⁹. [11]

C. D'autres organistes

1/ Aux Etats-Unis

Le son velouté et déchirant de l'orgue attire décidemment de nombreux musiciens de jazz. Au début des années 1960, de nombreux artistes ont enregistré des disques parmi les meilleurs que le jazz ait produit. Citons Jimmy Mc Griff, Larry Young, Wild Bill Davis, Lonnie Smith, Shirley Scott, Jack Mc Duff, Freddie Roach, Rhoda Scott, Eddy Louiss. Au début des années 1990, le regain de popularité pour l'orgue a propulsé au sein des musiques actuelles une nouvelle génération d'organistes : Barbara Dennerlein, Joey DeFrancesco, Larry Goldings, John Medeski.

2/ En France

A la fin de la seconde guerre mondiale, les américains apportent le jazz dans leurs bagages, mais aussi l'orgue Hammond. Il y en avait un dans la plupart des bases militaires installées en France. Bien plus tard, en 1960, ayant décidé de résider en France, l'organiste américain Lou Bennett contribue à faire connaître l'instrument sur le vieux continent. Son groupe (avec notamment Kenny Clarke à la batterie) fait un tabac à St Germain. Au milieu des années 1960, les apparitions régulières à la télévision française de Rhoda Scott et de ses pieds nus jouant sur le pédalier permettent enfin à l'orgue de toucher un large public. Pendant les années 1990, pour les mêmes raisons qu'aux Etats-Unis, de nouveaux organistes apparaissent sur la scène jazz : Emmanuel Bex, Didier Mouret, Benoît Sourisse, Stefan Patry.



44 SMITH, Jimmy, *House Party*, 746546-2, EMI, 1957.

45 SMITH, Jimmy, *The Sermon*, 746097-2, EMI, 1958.

46 SMITH, Jimmy, *Cool Blues*, 784441-2, EMI, 1958.

47 SMITH, Jimmy, *Crazy Baby*, 784030-2, EMI, 1960.

48 SMITH, Jimmy, *Midnight Special*, 784030-2, EMI, 1960.

49 SMITH, Jimmy, *The Cat*, 810046-2, Polygram, 1964.

IV LE PIANO RHODES

A. ORGANOLOGIE

L'invention d'un instrument de musique répond souvent à un besoin. C'est le cas de ce piano électrique. Lorsque l'américain Harold Rhodes (1911 – 2000), professeur de piano, entre dans l'US Air Force pendant la seconde guerre mondiale, il est chargé de soigner le moral des soldats blessés au front. Il construit donc un piano suffisamment petit et léger pour être déplaçable dans une valise. Plutôt que des cordes, son piano fait vibrer des morceaux d'aluminium récupérés sur les ailes de bombardiers B-17. C'est donc dans un contexte "médico - musico - militaire" que prit forme le premier instrument d'une longue série (comme beaucoup d'inventions aux USA d'ailleurs !!).

La sonorité unique du piano Rhodes dérive du principe du diapason. Alors que le diapason commun a deux branches de longueur et de masse égales, les deux branches du diapason du piano Rhodes ne sont pas de même masse, forme ou taille. Elles ne sont semblables « que dans le ton ». La branche inférieure, plus élastique, appelée « tine », répond à la frappe du marteau en vibrant à une certaine fréquence et décrivant des cercles. La branche supérieure « Tone Bar », bien que cela ne se remarque pas, vibre à la même fréquence.

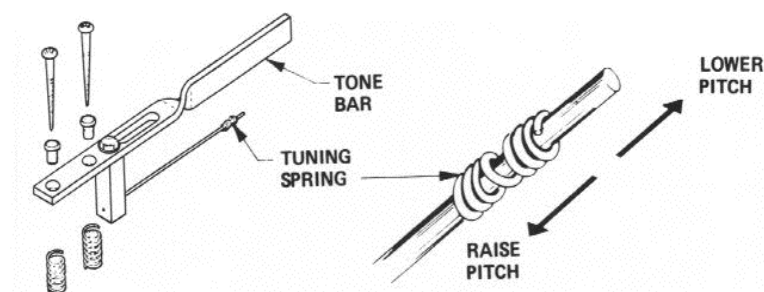
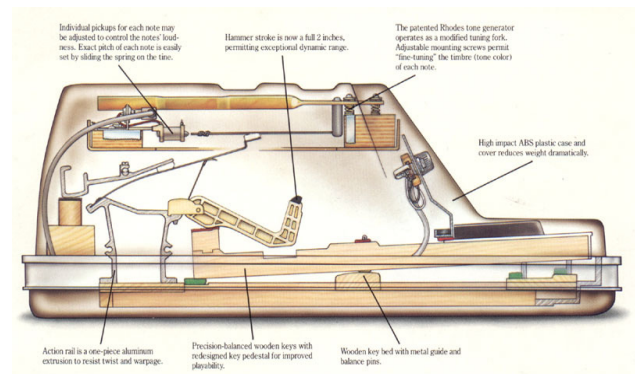


Figure 1-2. RHODES Tuning Fork



Il est donc possible d'accorder un tel instrument. Un petit ressort hélicoïdal sur la branche inférieure est enroulé en vue d'un ajustement serré. Ce ressort hélicoïdal agit en tant que contrepoids et, par conséquent, comme commande de ton. Déplacer ce ressort aura comme conséquence un changement de ton. Par ce moyen, il est alors possible d'arriver à un accordage fin, simplement en faisant glisser le ressort vers un point désiré sur la « tine ».



En 1959, Harold Rhodes est contacté par Léo Fender, le créateur de la Basse Précision, des guitares Télécaster et Stratocaster. Celui rachète la Société Rhodes dans l'intention de collaborer avec Harold à la création d'instruments. Cette collaboration dura jusqu'en 1965 et permit la commercialisation du Piano Bass, piano de 32 notes popularisé par Ray Manzarek des *Doors*. Le Piano Bass constituait pour l'époque une véritable nouveauté car il permettait aux claviéristes de jouer des basses profondes avec la main gauche et de piloter un autre clavier avec la main droite : hélas, on ne peut pas vraiment parler de succès commercial :



La collaboration avec Fender s'arrêta à ce modèle, car Léo Fender, n'aimant pas le son que les « tines » engendraient dans les aiguës, refusa de créditer la création d'un autre instrument. Frustré mais pas découragé, Harold entreprit avec l'aide de sa troisième femme, Dolores, la construction d'un piano électrique de 88 notes. C'est en travaillant à la fabrication de ce modèle dans son atelier qu' Harold Rhodes fut contacté par Goddard Lieberson de CBS et Don Randall. Ceux-ci proposèrent à Harold de racheter sa société avec l'accord de Léo Fender. On raconte que CBS paye 13.000.000\$ pour le rachat du nom Fender et Rhodes.

CBS permit à Rhodes de mettre au point et de commercialiser 2 modèles de pianos de 73 et 88 notes. Ses modèles de pianos furent fabriqués sous le nom Fender Rhodes jusqu'en 1974, puis sous le nom Rhodes ensuite. Ces 2 modèles sont aujourd'hui les plus célèbres pianos Rhodes. On distingue le Suitcase Piano, sorti en 1965 pour le 73 notes et en 1971 pour le 88 , muni d'une amplification et d'enceintes internes :



Et le Stage Piano Mark 1, sorti en 1970, modèle de 73 ou 88 notes, destiné à la scène et possédant à la place de l'ampli 4 pieds métalliques (donc moins lourd et plus facilement transportable) :



Deux autres modèles furent aussi présentés durant les années 60 : le Celeste en 1967 (une version "médium" de Rhodes de 4 ou 3 octaves, 48 ou 32 notes) (à gauche et par terre sur la photo)



... et le Fender Rhodes Student Piano en 1968 (version modifié du Suitcase , au look "futuriste", à l'attention des enseignants et écoles de musique)



Au début des années 70, avec la tendance à électrifier le jazz, de plus en plus d'artistes utilisèrent le Rhodes : Herbie Hancock, Chick Corea, Stevie Wonder pour ne citer qu'eux. Devant le succès des modèles Suitcase et Stage, de nombreuses améliorations techniques furent apportées durant les années 70. Ainsi apparut le Suitcase Mark 2 et le Stage Mark 2 en 1979. Outre un toucher plus léger, la principale innovation était dans le look. Les Mark 2 possèdent désormais un couvercle plat renforcé (et non arrondi comme les Mark 1) qui permet de poser un autre clavier dessus. L'année suivante, sortit le dernier piano inventé par Harold Rhodes: le Rhodes Stage MK2 54 Notes, version 54 notes.



Les années 80 furent marquées par le développement des claviers électroniques. Le Rhodes "traditionnel" de confection "électro-accoustique" allait devoir s'adapter à la nouvelle "ère digitale", non sans quelques problèmes. En 1980, apparaît le Mark 3 EK10, un croisement de Stage Piano Mark2 et de clavier avec des voix synthétisées. En 1982, c'est la sortie du Rhodes Chroma, initialement appelé ARP CHROMA mais renommé ainsi après le rachat par CBS de la Société ARP en 1981. Le nom Rhodes apparaît sur des claviers électroniques qui sont de plus en plus éloignés de la sonorité originale : l'époque est aux oscillateurs, aux filtres et au Midi. La collaboration Rhodes - CBS se termine en 1983. On retiendra de ces 18 années la confection des Suitcases et des Stages, ces 2 modèles ayant fait entrer le Rhodes dans la légende.

En 1984, sort le MK5 Stage Piano, avec un nouveau design fait de plastique léger et dont 3 modèles étaient équipés de sorties Midi. Comme on le remarque, il n'existe pas de modèles Mark4, car ce nom était réservé à un projet avorté de piano électronique fabriqué sous le nom Rhodes par la société ARP. En 1987, la société Rhodes est vendue au japonais Roland. Quelques modèles de pianos digitaux sortirent sous le nom Rhodes en 1989 : le Rhodes MK60 (64 notes) et le Rhodes MK80 (88 notes). Ces 2 modèles imitaient pauvrement le vrai son Rhodes, au grand dam d'Harold Rhodes. En 1991, sort le Rhodes VK1000 organ, tentative de Roland pour recréer digitalement les sonorités d'orgue Hammond B-3. Ce sera le dernier modèle sorti sous le nom Rhodes, mais est-ce encore vraiment un Rhodes ? Harold Rhodes n'aimait pas les sonorités que Roland avait introduites dans les modèles MK60 et MK80. En 1993 et jusqu'en 1997, Harold retourne à l'enseignement musical à Los Angeles, ce qui lui vaudra les éloges spéciales de la ville. Il profite aussi de ces années pour tenter de récupérer auprès de Roland l'utilisation de son nom et son droit d'utilisation. Harold plaisantait souvent en envisageant de vendre des nouveaux pianos électriques sous le nom de "SEDOHR". En 1997, la marque déposée Rhodes retourne à la famille. C'est à ce moment que l'état de santé d'Harold Rhodes se dégrade au point de nécessiter une hospitalisation qui durera jusqu'à sa mort survenue le 17 décembre 2000. Aujourd'hui, on peut certes rêver à un nouveau modèle de Rhodes....Mais le plus important n'est-ce pas que l'esprit Rhodes soit toujours vivant et présent musicalement ?

B. Chick Corea (1941)

Il nous a semblé que cet immense pianiste de jazz représentait le mieux ce type de jazzman qui utilisait à la fois le piano acoustique et le piano électrique. Nous nous attacherons dans cette partie à son utilisation du piano Rhodes dans sa carrière.

Armando Anthony Corea dit Chick Corea intègre au milieu des années 1960 le groupe du trompettiste Miles Davis. Il remplace à ce moment là le pianiste Herbie Hancock. Dans une interview donnée pour la firme Rhodes, Corea raconte qu'un jour en studio, Miles Davis pointa du doigt l'instrument et incita fortement le pianiste à l'utiliser en lui disant : « *play it !* »⁵⁰. Miles Davis raconte : « *C'est moi qui lui en ai fait jouer. Il n'aimait pas beaucoup que je lui indique de quel instrument jouer. Quand il s'y est mis, il a vraiment aimé et c'est là-dessus qu'il s'est fait une réputation.* » Chick Corea avouera plus tard son amour pour le son unique du Rhodes, pour ses multiples possibilités d'effets et d'amplification.

50 « Joues-en ! »



Chick Corea y gagnera en maturité et sortira de l'expérience avec une véritable carte de visite, fort de sa participation aux séances de *In a Silent Way*⁵¹, *Bitches Brew*⁵², *Big Fun*⁵³, etc. Au début des années 1970, il monte avec le bassiste Stanley Clarke le groupe électrique voué à la fusion *Return To Forever* et enregistre l'album éponyme⁵⁴. Il gravera notamment aux côtés du vibraphoniste Gary Burton, chez le label ECM, le très raffiné *Crystal Silence*⁵⁵. Le son électrique se perpétue dans les années 1980 lorsque le musicien crée son *Elektric Band* autour de John Patitucci (basse), Dave Wekl (batterie), Eric Marienthal (saxophone) et Frank Gambale (guitare). Au Rhodes, son jeu à la fois mélodique et très rythmique s'exprime pleinement. Son phrasé reflète souvent son approche très percussive de la musique : « *Je ne suis pas attiré par le solo sur claviers électroniques, je préfère le son d'un orchestre et je n'exerce aucun contrôle sur le son des autres. Nous jouons ensemble, tout repose sur un jeu d'interactions ...* ». [12]

C. D'autres utilisateurs du Fender Rhodes

Chick Corea n'a pas été le seul pianiste à utiliser le piano Rhodes dans sa carrière de pianiste. N'oublions donc pas de citer Joe Zawinul (1932 – 2007), compagnon notamment du saxophoniste Cannonball Adderley et cofondateur du groupe *Weather Report*. Keith Jarrett (1945), pianiste unique au parcours extraordinaire et à la production presque mégalomane, qui détesta les instruments électriques avant de changer d'avis lorsqu'il intégra le groupe de Miles Davis en 1970. Herbie Hancock (1940), au sein du groupe de Miles Davis et de ses diverses formations électriques comme les *Headhunters*.

51 DAVIS, Miles, *In a Silent Way*, Col. 450982-2, Sony, 1969.

52 DAVIS, Miles, *Bitches Brew*, Col. 460602-2, Sony, 1969.

53 DAVIS, Miles, *Big Fun*, 2 CD, CDA 221398, Média 7, 1972.

54 COREA, Chick, *Return to Forever*, 811978-2, ECM, 1972.

55 BURTON, Gary, *Crystal Silence*, 831331-2, Polygram, 1973.

V Guide d'écoute

1. Jelly Roll Morton – *Frog I More Rag* – Jelly Roll Morton
2. Fats Waller – *Fats Waller Stomp* – Fats Waller Platinum Series Vol.1
3. Duke Ellington – *In a sentimental Mood* – Duke Ellington & John Coltrane
4. Count Basie Orchestra – *Shiny Stockings* – April in Paris
5. Art Tatum – *Tiger Rag* – Art Tatum
6. Bud Powell – *Tempus Fugit* – The Ultimate Bud Powell
7. Thelonious Monk – *Rythm a Ning* – This is jazz
8. Lennie Tristano – *Line Up* – The new Tristano
9. Bill Evans – *Solar* – Sunday at the village Vanguard
10. Herbie Hancock – *The Eye of the Hurricane* – Maiden Voyage
11. Jimmy Smith – *C jam Blues* – Got My Mojo Workin' / Hoochie Coochie Man
12. Chick Corea – *What Game Shall We Play Today* – Return to Forever

VI BIBLIOGRAPHIE

BALEN, Noël, *L'Odyssée du Jazz*, Ed. Liana Levi, Paris, 2002.

De WILDE, Laurent, *Monk*, Ed. Folio, 2002.

GEFEN, Gérard, *Piano*, Ed. Du Chêne, Paris, 2002.

SIDRAN, Ben, *Talking Jazz, conversations au coeur du jazz*, interview d'Herbie Hancock de janvier 1987, Ed. Night & Day Library, 2005.

VII WEBOGRAPHIE

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>

<http://pianoweb.free.fr>

<http://www.chickcorea.com/>

<http://www.dukeontheweb.com/>

<http://www.fenderrhodes.com/home.php>

<http://www.haroldbeukers.nl>

<http://www.herbiehancock.com/>

<http://www.jazzstandards.com/index.html>

<http://www.piano-rhodes.com>

<http://www.plosin.com/milesAhead/main.aspx>

VIII DISCOGRAPHIE

- BUCKNER, Milt, *Midnight Mood*, 660554/1/2, Vogue, 1961.
BURTON, Gary, *Crystal Silence*, 831331-2, Polygram, 1973.
COREA, Chick, *Now He Sings, Now He Sobs*, SS 18039, Solid State, 1968.
COREA, Chick, *Return to Forever*, 811978-2, ECM, 1972.
COREA, Chick, *Return to Forever*, 811978-2, ECM, 1972.
DAVIS, Miles, *Big Fun*, 2 CD, CDA 221398, Média 7, 1972.
DAVIS, Miles, *Bitches Brew*, Col. 460602-2, Sony, 1969.
DAVIS, Miles, *Get Up With It*, KG 33236, Columbia, 1970.
DAVIS, Miles, *In a Silent Way*, Col. 450982-2, Sony, 1969.
DAVIS, Miles, *Kind Of Blue*, Col. 460603-2, Sony, 1959.
DI BATTISTA, Stefano, *Trouble Shootin*, Blue Note, 2007
ELLINGTON, Duke, *Duke Ellington & John Coltrane*, A 30, Impulse, 1962.
EVANS, Bill, *Waltz For Debby*, 98999, WEA, 1961.
EVANS, Bill, *You Must Believe In Spring*, 9235042, WEA, 1977
HANCOCK Herbie, *Inventions & Dimensions*, 789147-2, EMI, 1963.
HANCOCK, Herbie, *Speak Like a Child*, 746136-2, EMI, 1968.
HANCOCK, Herbie, *Maiden Voyage*, 746339-2, EMI, 1965.
HANCOCK, Herbie, *Maiden Voyage*, 746339-2, EMI, 1965.
HANCOCK, Herbie, *Takin'Off*, 746506-2, EMI, 1962.
HEADHUNTERS, *Headhunters*, Col. CD 65928, Sony, 1973.
HEADHUNTERS, *Headhunters*, Col. CD 65928, Sony, 1973.
JARRETT, Keith, *The Köln Concert*, 810067-2, Polygram, 1975.
MONK, Thelonious, *Brilliant Corner*, 98911, WEA, 1957.
MONK, Thelonious, *Criss Cross*, CBS SBPG 62173, Columbia, 1963.
MONK, Thelonious, *Straight No Chaser*, Col. 468409.2, Sony, 1967.
SMITH, Jimmy, *Cool Blues*, 784441-2, EMI, 1958.
SMITH, Jimmy, *Crazy Baby*, 784030-2, EMI, 1960.
SMITH, Jimmy, *House Party*, 746546-2, EMI, 1957.
SMITH, Jimmy, *Midnight Special*, 784030-2, EMI, 1960
SMITH, Jimmy, *The Cat*, 810046-2, Polygram, 1964.
SMITH, Jimmy, *The Sermon*, 746097-2, EMI, 1958.
The Swinging Block-Chords Pianist, Jazz Archives, EPM, 2002.
TRISTANO, Lennie, *The New Tristano*, 756780475-2, WEA, 1960.
TRISTANO, Lennie, *Wow*, Jazz Records JR 9 CD, 1950.
TROTIGNON, Baptiste, *Solo*, Naïve, 2003
TROTIGNON, Baptiste, *Solo II*, Naïve, 2005
WEATHER REPORT, *Heavy Weather*, Col. 468209-2, Sony

IX TABLE DES MATIERES

I INTRODUCTION	3
II LE PIANO ACOUSTIQUE.....	5
A. ORGANOLOGIE.....	5
B. L'EVOLUTION DES TECHNIQUES DE JEU A TRAVERS L'ETUDE DES GRANDS INTERPRETES.....	9
1/ Répertoire.....	9
2/ Ragtime.....	10
3/ Stride.....	11
4/ Boogie-woogie.....	12
5/ La période Swing.....	12
6/ Be – Bop.....	14
a. Thelonious Monk (1917 – 1982).....	15
b. Les autres boppers.....	17
7/ Cool et Hard-Bop.....	17
a. Les pianistes associés au Cool.....	17
b. Les pianistes associés au Hard Bop.....	19
8/ Quelques grandes figures.....	19
a. Bill Evans (1929 – 1980).....	20
b. Herbie Hancock (1940).....	21
III L'ORGUE HAMMOND.....	24
A. ORGANOLOGIE.....	24
B. Jimmy Smith (1925 – 2005).....	26
C. D'autres organistes.....	27
1/ Aux Etats-Unis.....	27
2/ En France.....	27
IV LE PIANO RHODES.....	28
A. ORGANOLOGIE.....	28
B. Chick Corea (1941).....	32
C. D'autres utilisateurs du Fender Rhodes.....	33
V Guide d'écoute.....	34
VI BIBLIOGRAPHIE.....	35
VII WEBOGRAPHIE.....	36
VIII DISCOGRAPHIE.....	37
IX TABLE DES MATIERES.....	38