

Promotion 2007 – 2009

CEFEDM Ile-de-France

Stephen BINET

Mémoire de fin d'études

« *SI TU COMPOSES, COMPOSE PLUS ...* »

POUR UN ENSEIGNEMENT DE LA COMPOSITION EN JAZZ

Sous la direction de Gilles Pausanias

Avril 2009

SOMMAIRE

I INTRODUCTION	3
A. Une démarche en lien avec mon expérience	3
B. Un sujet d'actualité	3
C. Problématique	4
II LA COMPOSITION DANS LE JAZZ	5
A. Une précision sémantique : composition et arrangement / compositeur et arrangeur.	5
1. Arrangement et composition	5
2. Arrangeur et compositeur	6
B. La composition dans l'histoire du jazz	7
C. Le sens de la composition et ses différentes manifestations	9
III UNE PRESENTATION DU STYLE ET DU LANGAGE DE TROIS GRANDS MAITRES	11
A. Enquête de terrain	11
B. Duke ELLINGTON (1899 – 1974)	11
C. Thelonious MONK (1917 – 1982)	13
D. Wayne SHORTER (1933)	14
IV ENSEIGNER LA COMPOSITION ?	17
A. Le modèle classique	17
B. Jazz et enseignement de la composition	20
1. Peux-t-on enseigner la composition ?	20
2. La posture du professeur	21
3. Écouter, étudier et analyser	22
4. Des exercices adaptés à l'élève	23
V CONCLUSION	26
VI DISCOGRAPHIE	27
VII BIBLIOGRAPHIE	28
VIII ANNEXE	30

« Le disciple : – Et vous croyez qu'un jour, qu'avec le temps, je pourrais composer ? Composer, la belle chose !

Le maître : – Et par malheur, la seule chose qui ne s'enseigne pas : c'est l'affaire du génie »¹.

¹ DIDEROT, Denis, *Premier dialogue des leçons de clavecin et principes d'harmonie*, in Marsyas n°24, Leçons et Principes, décembre 1992, p.72.

I Introduction

A. Une démarche en lien avec mon expérience

J'ai commencé à écrire de la musique presque en même temps que je l'apprenais. Ces deux activités ont toujours été complémentaires dans mon parcours. J'ai commencé à apprendre le jazz tout seul, mais je me suis très vite dirigé vers une école, non pour me rassurer ou m'intégrer à un système, mais tout simplement pour gagner du temps. Comme l'explique le pianiste Martial SOLAL :

« Ce n'est pas une mauvaise chose [le fait que l'ancien système d'apprentissage du jazz semble disparaître en faveur des écoles de jazz]. Vous pouvez gaspiller tout votre temps à tenter d'apprendre tout par vous-même. L'enseignant peut vous aider à faire un meilleur usage de ce temps. Dans tous les cas, ce qui reste essentiel dans cette musique, c'est le talent et la passion »².

J'ai toujours eu très peu de retours sur ce que j'écrivais. Je savais que je devais concevoir ma composition comme une mise en scène pour l'improvisation, que je devais penser au cadre de jeu, aux interprètes, au Son que je désirais avoir. Mais je tournais en rond et ne disposais pas d'outils pour renouveler mon langage, ou du moins pour le faire évoluer. Tout s'est éclairci lorsque pendant deux ans, j'ai pu bénéficier des cours de composition du pianiste et compositeur Laurent COQ. Ce sujet est donc une véritable démarche en lien avec mon expérience et avec mon métier.

B. Un sujet d'actualité

Mon sujet s'inscrit dans l'actualité des réflexions sur la formation des musiciens de jazz et ce, à l'heure de l'épanouissement des départements jazz dans les conservatoires. Dans le dernier schéma national d'orientation pédagogique daté du mois d'avril 2008, et concernant le 3^{ème} cycle de formation à la pratique amateur, on peut lire :

« Le 3e cycle de formation à la pratique en amateur constitue un des deux aboutissements des cursus diplômants proposés par les conservatoires, conclu par un certificat d'études musicales (CEM) prévu par l'article L. 216-2 du code de l'éducation. Il poursuit trois objectifs principaux :

- Apprendre à conduire de manière autonome un projet artistique personnel riche, voire ambitieux ; s'intégrer dans le champ de la pratique musicale en amateur et à y prendre des responsabilités le cas échéant.

- S'orienter pour aller au-devant de nouvelles pratiques (autre esthétique; démarche d'invention, ...).

Il permet de répondre à des demandes et à des besoins tels que :

- Accroître et approfondir ses compétences dans le prolongement des deux précédents cycles et former des amateurs de haut niveau,

- S'engager dans une voie complémentaire au précédent parcours en se spécialisant dans un domaine particulier tel que la direction, l'écriture, la composition, une esthétique spécifique,...

- Enrichir une approche personnelle de pratique qui s'est effectuée en dehors de cursus institutionnels ou dans un temps plus ancien.

Le cursus, composé d'un ensemble cohérent de modules suivant un cahier des charges défini en concertation entre l'établissement et l'élève, prend la forme d'un « parcours personnalisé de formation ». Il saura s'adapter aux besoins de l'élève à ce stade de son développement »³.

² SOLAL, Martial, *Endless education*, in *Jazz Changes, the magazine of the International Association of Schools of Jazz*, vol. 7, n°2, été 2000, p. 22.

³ Schéma National d'Orientation Pédagogique de l'Enseignement de la Musique, <http://www.dmdts.culture.gouv.fr>, avril 2008.

Afin que l'élève jazzman puisse pleinement développer son projet personnel, l'enseignement de la composition peut donc se révéler important. C'est une manière de le prendre en charge, de l'accompagner dans son parcours musical mais aussi qu'il acquiert une autonomie puisque la composition est un acte entretenant des liens plus qu'étroits avec la pratique du jazz et dans lequel le musicien ne peut pas ne pas s'investir. Comme le précise le schéma national d'orientation pédagogique, c'est un moyen proposé obtenir de l'élève davantage d'engagement afin d'une part qu'il prenne part volontairement à son propre projet et d'autre part que l'enseignement ne soit pas vécu passivement.

Pour résumer et avant de présenter notre problématique, dégageons les enseignements à tirer de ce texte. L'enseignement de la composition :

- est un élément fondateur du projet de l'élève, le conduisant à un accroissement de ses connaissances globales et le conduisant à plus d'autonomie.
- ne semble pas valable avant le 3^{ème} cycle. Or nous verrons qu'il s'agit en fait de bien organiser les contenus d'enseignement en fonction du public (§IV, B, 3).
- est une ressource possible et intéressante pour les structures d'enseignements en s'intégrant au projet global d'établissement.

C. Problématique

Afin de rendre notre travail le plus vivant possible, nous nous sommes livrés à une enquête de terrain revêtant la forme d'un questionnaire, dont les modalités seront présentées plus tard (§III, C). Dans le but de préciser notre problématique, nous avons posé à plusieurs musiciens, enseignants ou non, la question suivante : « Que signifie composer pour un jazzman ? ». Parmi les onze réponses obtenues, toutes s'accordent pour dire que la composition doit servir de véhicule à l'improvisation.

Dès lors, dans le jazz, si l'objectif fondamental d'une composition est de créer les conditions pour l'improvisation, nous pouvons nous demander tout d'abord, quelles sont les spécificités de la composition dans le jazz, et ensuite, après s'être demandé si la composition peut s'enseigner, quels outils pédagogiques le professeur peut proposer à ses élèves dans le cadre d'un cours de composition ?

Afin de répondre à ces questions et dans une première partie, nous resituerons la composition dans l'histoire du jazz et nous expliquerons ce que veut dire composer dans le jazz. Dans une deuxième partie, nous présenterons succinctement le style et le langage de trois grands maîtres compositeurs qui nous ont paru embrasser une grande partie de l'histoire du jazz : il s'agira de Duke ELLINGTON, Thelonious MONK et Wayne SHORTER. Enfin la composition sera étudiée sous l'angle pédagogique et il sera proposé des pistes pour son enseignement.

Néanmoins, il semble important avant toute réflexion sur le sujet, de préciser quelles sont les spécificités de la composition dans le jazz.

II La composition dans le jazz

Les termes musicaux recouvrent des sens différents selon le style de musique, et parfois même au sein d'un même style. Il nous a paru important de faire le point sur les définitions des termes « composition », « compositeur », « arrangement » et « arrangeur ».

A. Une précision sémantique : composition et arrangement / compositeur et arrangeur.

1. Arrangement et composition

En musique savante occidentale (musique classique), les termes de « composition » et « d'arrangement » revêtent des définitions précises. Dans son édition de 2001, le *Larousse de la Musique* donne cette définition de l'arrangement :

« Transcription d'une œuvre musicale pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite. L'adaptation d'une œuvre symphonique pour un orchestre harmonique est un arrangement, de même que la transcription d'un solo de clarinette pour le violon en est un autre. Les réductions pour piano de pages symphoniques ou d'opéras sont également des arrangements »⁴.

Dans le cas présent,

« L'arrangement est compris comme synonyme de la transcription, réduction, adaptation ou paraphrase « classique » »⁵.

Quand il s'agit de jazz le sens se modifie. Le *Dictionnaire du Jazz* donne lui aussi sa définition de l'arrangement :

« Architecture musicale organisant, pour un morceau donné, le rôle des divers instruments ou sections d'instruments d'un orchestre. [...] Dans le jazz, arrangement est presque synonyme d'orchestration. Mais cela peut aller au delà : certains arrangements ne se contentent pas de modeler (ou modifier) la palette instrumentale et de rejeter la distribution des lignes sur la gamme orchestrale, ils peuvent modifier les tempos, les rythmes, l'allure d'une composition et la rendre toute différente et parfois méconnaissable »⁶.

Parmi les ouvrages cités, ne figure aucune définition de la composition dans le jazz. Dans la *Partition Intérieure*, Jacques SIRON fait une distinction claire entre le thème de jazz (le standard, la chanson, etc.), l'arrangement écrit (reprenant les définitions ci-dessus) et la « véritable composition ». Cette définition mêle subtilement les termes de « composition » et « d'arrangement », mais surtout, elle affirme (à tort) qu'un standard n'est pas une composition, se rapprochant de la définition au sens classique :

« La véritable composition comprend une idée plus vaste que l'écriture d'une mélodie harmonisée par un chiffrage harmonique.

⁴ *Dictionnaire de la Musique*, Ed. Larousse, Paris, 2001.

⁵ SZENDY, Peter, « L'arrangement dérange ... », in *Arrangement, dérangement, la transcription musicale aujourd'hui*, Harmattan Ircam, les Cahiers de l'I.R.C.A.M., 2000, p. 7.

⁶ CARLES, Philippe, CLERGEAT, André et COMOLLI, Jean-Louis, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Robert Laffont, 1994, p. 39.

Elle implique une organisation complexe de l'écriture comprenant non seulement l'invention d'une ligne mélodique, mais également son harmonisation, son orchestration, la recherche de timbres et d'instruments, la mise en forme d'idées musicales, l'utilisation de contrastes entre les différentes parties de la composition, une architecture générale qui répartit des moments distincts et qui les articule entre eux. La composition propose aussi souvent certaines relations entre écriture et improvisation »⁷.

Finalement, que ce soit en jazz ou en musique classique, le terme de « composition » a le même sens, alors que mot « arrangement » doit être compris comme transcription⁸ dans le domaine classique et comme orchestration, « libre mise en scène musicale » (si l'on peut dire) dans le jazz.

2. Arrangeur et compositeur

Dans la musique classique, la définition de l'arrangeur entretient des rapports flous et intimes avec celle de compositeur. Tous les compositeurs savaient globalement orchestrer leurs œuvres. Mais tous ne faisaient pas d'arrangement. On pense évidemment à des personnalités comme Franz LISZT (1811 – 1886), Serge RACHMANINOV (1873 – 1943) ou Ferruccio BUSONI (1866 – 1924) qui étaient à la fois arrangeurs et compositeurs. Pourtant, il semble tout à fait envisageable d'arranger une œuvre classique sans être compositeur soi-même.

Dans le jazz, la distinction semble évidente malgré quelques nuances selon les ouvrages. Dans son *Dictionnaire du Jazz* de 1967, Franck TENOT distingue clairement compositeur et arrangeur :

« Compositeur. Celui qui a composé une œuvre musicale. La création se situant généralement, en jazz, au niveau de l'interprétation, c'est la qualité de cette dernière qui déterminera la valeur de l'œuvre ; le compositeur représente donc une entité dont le musicien de jazz peut se passer. Les chefs-d'œuvre jazziques se situant hors des cadres de la composition, on peut considérer le soliste improvisateur comme le véritable créateur d'une œuvre, l'improvisation n'étant d'ailleurs qu'une composition spontanée. En revanche, dans le cas d'un grand orchestre comme celui de Basie, la réalisation d'une œuvre fait appel à plusieurs personnages dont les fonctions doivent être distinguées

- a) Les auteurs de thèmes. Ce sont eux qui fournissent aux musiciens de jazz les matériaux mélodiques. Leur groupe est difficile à délimiter, car les jazzmen utilisent n'importe quel matériel thématique.
- b) Les arrangeurs
- c) Les solistes

Il arrive que a), b) et parfois c) soient confondus en un seul musicien. On peut alors distinguer un quatrième groupe, le plus réduit quantitativement :

- d) Les compositeurs de jazz. Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Thelonious Monk, John Lewis et Charlie Mingus en sont les plus représentatifs. Ils conçoivent, organisent et exécutent leurs œuvres, en assumant la responsabilité à tous les niveaux de la création »⁹.

En 1971, le *Dictionnaire du Jazz* écrit par Hugues PANASSIÉ et Madeleine GAUTIER ne mentionne pas le terme de « compositeur » mais propose une définition de l'arrangeur. Les deux métiers ne font qu'un :

« Arrangeur. Musicien qui écrit des orchestrations, des arrangements. Ce mot n'est pas heureux car, dans le jazz, l'arrangeur est un véritable compositeur.

⁷ SIRON, Jacques, *La partition intérieure*, Ed. Outre Mesure, 1992, p. 700.

⁸ Notons que le terme de transcription revêt lui aussi des définitions différentes en jazz et en musique classique.

⁹ TENOT, Franck, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Larousse, 1967.

Dans bien des cas, il ne se contente pas d'adapter une œuvre musicale à une nouvelle instrumentation, comme on le fait généralement dans les autres musiques ; il s'empare d'un thème souvent fort simple, et construit en partant de ce thème une musique beaucoup plus subtile et parfois très originale. Il *compose* vraiment »¹⁰.

En 1994, dans son ouvrage consacré au Vocabulaire des musiques Afro-Américaines, Christophe PIRENNE établit une nuance entre compositeur et arrangeur. S'il peut s'agir de la même personne, les métiers sont différents :

« Arrangement. (...) Dans l'élaboration musicale, l'arrangement suit la composition et précède l'exécution, même s'il arrive qu'en jazz cette étape centrale puisse être improvisée. L'arrangeur n'est donc pas nécessairement le compositeur, et des personnalités comme Duke Ellington, Benny Carter ou Jelly Roll Morton constituent des exceptions »¹¹.

Le *New Grove Dictionary of Jazz*, sans proposer une définition du compositeur, confirme le fait que les métiers d'arrangeur et de compositeur reposent sur des activités différentes. Le dictionnaire parle de l'arrangement comme le fait de « retravailler », de « recomposer » une œuvre originale. Et si certains compositeurs font eux-mêmes l'arrangement de leurs propres compositions, de nombreux arrangeurs ne sont pas compositeurs :

« Arrangement. *The reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original ; also the resulting version of the piece. (...) Just as the relationship between the arrangement and the original composition varies greatly from piece to piece, so the role of the arranger and his relationship to the material and its performance vary greatly from one case to another. Some composers make arrangements of their own or (less commonly) others' works for their own or (less commonly) others' bands ; but many arrangers are not themselves composers* »¹².

Enfin, appuyons la distinction entre arrangeur et compositeur en citant Duke ELLINGTON :

« On ne peut pas laisser chaque musicien se lever et se mettre à jouer quand ça lui chante sans avoir préparé quelque chose à l'avance. L'écriture et l'arrangement sont néanmoins deux choses différentes : on n'est pas obligé d'écrire un arrangement. On peut régler une orchestration sans écrire, en expliquant oralement les parties aux musiciens »¹³.

Pour résumer, même s'il peut s'agir de la même personne, l'arrangeur et le compositeur font deux métiers différents, qu'il s'agisse de jazz ou de musique classique. L'évolution et la spécialisation de ces métiers est en lien étroit avec l'histoire de la musique. Les deux fonctions ont pris des importances relatives en fonction des périodes de l'histoire du jazz, c'est ce que nous allons expliquer dans le chapitre suivant.

B. La composition dans l'histoire du jazz

Ce chapitre pourrait faire à lui seul l'objet d'une étude. Une histoire de la composition dans le jazz, c'est aussi l'histoire de l'écriture, de l'arrangement, et de l'improvisation dans le jazz. Tous ces termes constituent l'essence de cette musique et ce travail ne permet pas d'en faire un compte-rendu exhaustif. Nous allons donc tenter de survoler l'histoire du jazz en dégagant les différents visages pris par la composition.

¹⁰ GAUTIER, Madeleine, PANASSIÉ Hugues, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Albin Michel, 1971.

¹¹ PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques Afro-Américaines*, Ed. Minerve, 1994.

¹² *The New Grove Dictionary of Jazz*, 1988.

¹³ DANCE, Stanley, *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens*, Ed. Filipacchi, 1976, p. 26.

Si l'on considère que la composition consiste en l'invention, en la création orale ou écrite d'un matériau musical nouveau, d'une mélodie nouvelle, etc., l'acte de composer est né avec l'acte de jouer de la musique. La composition jazz est née avec le jazz. Et paradoxalement, le terme de compositeur n'est absolument pas évoqué quand on parcourt les débuts de l'histoire du jazz.

Lorsque l'on consulte un ouvrage de référence comme celui écrit par Noël BALEN sur l'histoire du jazz, on constate que les deux premiers chapitres sont consacrés aux racines du jazz, aux *Negro Spiritual*, *Gospel Song* et au *Blues* dans son intégralité.

Parmi tous les musiciens cités, parmi tous ces créateurs, aucun d'eux n'est considéré comme étant un compositeur. Oubli inconscient, sûrement involontaire mais révélateur d'une réalité qui nous fait associer spontanément la notion de composition avec celle d'écriture. Il faut attendre le chapitre consacré au *Ragtime*, au *Stride* et au *Boogie-Woogie* pour lire le mot « compositeur » :

« Abattu, épuisé et découragé, financièrement démuné, Scott Joplin tombe dans un état dépressif tellement profond qu'il est conduit dans un asile d'aliénés de Manhattan où il meurt le 1^{er} avril 1917. Point d'orgue tragique pour le premier compositeur de l'histoire du jazz dont la modernité du répertoire n'est pas encore prête d'être épuisée »¹⁴.

Aux côtés de Scott JOPLIN (1868 – 1917), on trouve aussi la figure de Jelly ROLL MORTON (1885 – 1941), qui se considérait lui-même comme « le plus grand compositeur du monde de morceaux *hot* ».

Durant la période *Swing*, *head arrangement* (arrangement oral¹⁵) et arrangement écrit coexistent. C'est l'apparition de l'écriture au sein des grands orchestres restés célèbres pour leurs solistes et leurs arrangeurs. Count BASIE (1904 – 1984) ou Duke ELLINGTON (1899 – 1974) sont des compositeurs mais brillaient avant tout pour leurs talents d'arrangeurs des chansons et morceaux de l'époque. La grande force du jazz est là : celle d'avoir été investi par le côté savant (l'arrangement) sans pour cela avoir perdu son identité. La composition passe au second plan par rapport à l'arrangement, et même, les deux notions ne font qu'une.

À la fin des années 1940, les musiciens du courant *Be-Bop* tels que Charlie PARKER (1920 – 1955), Dizzy GILLESPIE (1917 – 1993), Thelonious MONK (1917 – 1982) et d'autres, opèrent une véritable révolution :

« Dans son effort de renouvellement, l'équipe du Minton's s'attaqua à l'une des bases les plus contestables du jazz classique (et même du jazz tout court) : le répertoire. Lassés d'avoir à improviser sur des thèmes d'une tenue musicale trop souvent indigente, nos musiciens s'avisèrent de n'en conserver que la trame et de les recréer par d'audacieuses paraphrases mélodiques et une réharmonisation totale ou partielle »¹⁶.

À partir des chansons et des morceaux déjà connus, ces musiciens, imprégnés de virtuosité, repensent complètement la manière d'envisager l'harmonie, la structure des morceaux, la section rythmique.

On compose à partir d'un « déjà-là » :

¹⁴ BALEN, Noël, *L'odyssée du jazz*, Ed. Liana Levi, 1993, p. 78.

¹⁵ Mais bien avant de devenir une science de haute technicité et cet art accompli de la notation écrite, il faut rappeler que des embryons d'arrangements préexistent durant toute la période *New Orleans* et *Dixieland* sous la forme de conventions verbales, appelées *head arrangement*.

¹⁶ HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Ed. Parenthèses, 1981, p. 96.

« Mais le procédé ne devient pas systématique pour autant. De nombreuses compositions originales naîtront sans avoir recours à la transformation sophistiquée des standards et les *boppers* se révéleront des compositeurs puissamment inspirés, créant des mélodies originales, richement volubiles, et ne craignant jamais d'entretenir des figures rythmiques risquées et périlleuses à exécuter »¹⁷.

Compte tenu de la complexité de ce thème qui aurait mérité amplement un développement plus important, il n'est pas cependant le cœur de notre problématique, de sorte qu'un résumé de la pensée s'impose. En effet, à partir des années 1940, tous les courants du jazz seront traversés par la personnalité du compositeur/interprète. Qu'elle soit collective ou individuelle, orale ou écrite, la composition dans le jazz ne sera au service que du Son et de l'Improvisation. Tels sont les deux facteurs essentiels de la création, qui permettront à l'interprète, comme l'explique André HODEIR, de se substituer au créateur et d'exprimer totalement sa personnalité, de se faire créateur lui-même.

Pour résumer, ce qui fait la complexité d'une approche historique ou sémantique de la composition dans le jazz, c'est que cette musique est toujours allée plus ou moins vers une individuation, vers une disparition du compositeur. Comme dans le cinéma où l'on va voir « le dernier Depardieu », dans le jazz, on cite volontiers les solistes et moins les compositeurs.

Même si le terme de « compositeur » n'est pas mentionné aux débuts de l'histoire du jazz, nous avons vu que tout élan de création et d'écriture était dirigé vers l'organisation des conditions de jeu (forme, improvisation, etc.) et la quête d'un Son de groupe identifiable et identifiant. Nous allons à présent nous demander ce que veut dire composer dans le jazz et quelles formes peut prendre la composition dans cette musique.

C. Le sens de la composition et ses différentes manifestations

L'acte de composer prend un sens précis dans le jazz. Nous avons étudié au chapitre précédent que la composition, véritable prétexte pour l'improvisation, quel que soit sa forme ou son support (écrite ou orale, pour orchestre ou petite formation), est importante car elle favorise l'esprit même du jazz. On compose pour créer des conditions idéales, nouvelles et stimulantes pour l'improvisation. La composition doit être au service de l'interprète et de l'improvisation et non l'inverse. Lorsque le jazzman compose, il ne peut ni éloigner son écriture des concepts fondamentaux du jazz comme le *swing* par exemple, ni faire fi de la tradition.

La composition dans le jazz peut revêtir plusieurs formes. À l'aide des réponses données par les musiciens interrogés à la question : « Dans le jazz, quelle(s) forme(s) peut revêtir la composition ? », et grâce aux éléments proposés par Jacques SIRON dans la *Partition Intérieure*, nous avons tenté, en plus d'une réflexion personnelle, de réunir le maximum de ses manifestations. Afin de rendre cette liste exhaustive, nous avons voulu que ces « visages » pris par la composition dans le jazz soient autant d'idées pour le professeur et l'élève du cours de composition que de réelles manifestations musicales référencées par un enregistrement.

¹⁷ BALEN, Noël, *op. cit.*, p. 268.

- Compositions orales (organisant ou non le moment de l'improvisation):
 - Composition en temps réel, improvisation instantanée à l'image du free jazz
 - Mélodie sans grille harmonique¹⁸
 - *Sound painting* et direction gestuelle
 - Éléments « lâches »
 - Une texture
 - Une esquisse
 - Une indication de son ou de rythme
 - Un fragment de mélodie
 - Un motif
 - Une phrase
 - Un concept de jeu
 - Etc.

- Compositions écrites (organisant ou non le moment de l'improvisation)
 - Mélodie avec une forme établie¹⁹
 - Mélodie avec forme originale
 - Mélodie sans grille harmonique
 - Grille sans mélodie
 - Une partition graphique
 - Paraphrase écrite sur une structure harmonique déjà existante
 - Pièce complètement écrite sans improvisation²⁰
 - Éléments « lâches »
 - Une esquisse
 - Une indication de son ou de rythme
 - Un fragment de mélodie
 - Un motif
 - Une phrase
 - Etc.

- Autres types de composition (organisant ou non le moment de l'improvisation) :
 - Une situation théâtrale
 - De la musique enregistrée ou fixée dans un séquenceur
 - Interaction musicien/ordinateur
 - Un dessin, une photo
 - Etc.

Comme nous venons de le voir en parcourant l'histoire du jazz et en interrogeant les musiciens qui pratiquent cette musique aujourd'hui, l'acte de composition dans le jazz est associé par essence avec l'acte d'improvisation, et ce, qu'importe l'aspect que prendra cette œuvre. Il nous a paru important de présenter le langage de trois compositeurs, qui, en plus d'avoir marqué de leur signature musicale toute l'histoire du jazz, ont une place évidente à prendre au sein du cours de composition.

¹⁸ De nombreuses compositions d'Ornette COLEMAN comme *Lonely Woman* ou *Congeniality*.

¹⁹ Morceaux de 32 mesures de forme AABA (standards de Broadway, *Rhythm' Changes*, etc.), blues (12 mesures, 16 mesures, etc.), suite, chanson, etc.

²⁰ *Crepuscule with Nellie* de Thelonious MONK.

III Une présentation du style et du langage de trois grands maîtres

Après la présentation des modalités de réalisation de notre enquête de terrain déjà évoquée plus haut dans le récit, nous retracerons l'œuvre de Duke ELLINGTON, Thelonious MONK et Wayne SHORTER à travers le prisme de la composition.

A. Enquête de terrain

Afin de présenter brièvement dans mon travail l'œuvre de trois grands compositeurs, je me suis livré à une enquête de terrain prenant la forme d'un questionnaire, adressé par courriel à de nombreux musiciens de jazz, enseignants ou non²¹. J'ai recueilli les réponses de 11 musiciens. Voici les résultats obtenus portant sur la question suivante : « Qui sont, à votre avis, les grands compositeurs de l'histoire du jazz ? »²² :

COMPOSITEURS	REPOSES
Thelonious MONK	11
Duke ELLINGTON	10
Wayne SHORTER	8
Charlie MINGUS	8
Bill EVANS	6
Chick COREA	5
Ornette COLEMAN	5
Charlie PARKER	5
Horace SILVER	4

Au regard des résultats, j'ai décidé de concentrer ma petite étude sur Duke ELLINGTON, Thelonious MONK et Wayne SHORTER. Ce choix évidemment très réducteur (mais il faut bien faire des choix) a quand même l'avantage d'embrasser une période très large de l'histoire du jazz. Chaque musicien représente ainsi un grand courant de l'histoire du jazz : Duke ELLINGTON pour la période *Swing*, Thelonious MONK pour le courant *Be-Bop* et Wayne SHORTER pour le jazz moderne. Une telle étude ne peut se révéler complète compte tenu du format de ce travail. Il eut été passionnant de présenter au lecteur une étude plus approfondie du processus compositionnel de chaque compositeur à travers l'analyse de certaines compositions. Aussi, il ne s'agit pas pour nous d'écrire (ou de réécrire) la biographie de ces musiciens mais d'expliquer brièvement leur œuvre sous l'angle de la composition et donc d'expliquer au lecteur que tout enseignement de la composition ne peut se passer de l'étude de ces grands maîtres.

B. Duke ELLINGTON (1899 – 1974)

Pianiste, arrangeur, compositeur et chef d'orchestre, Duke ELLINGTON est la figure de proue de la *Swing Era*. Il était un véritable « joueur d'orchestre » comme il le disait lui-même et a su lui donner une couleur et un Son uniques grâce à sa manière de composer.

²¹ Le questionnaire envoyé est situé en Annexe (§VIII).

²² Rappelons qu'il n'y avait pas de liste de compositeurs proposée aux personnes interrogées, lesquelles ont écrit le nom des compositeurs qu'elles jugeaient importants. Vu le grand nombre de réponses obtenues (soit 63 noms de musiciens donnés), seule la majorité apparaît dans le tableau.

Duke ELLINGTON est un personnage singulier dans l'histoire de la composition jazz : en plus de compositions de jazz plus traditionnelles (des centaines de thèmes à son actif), il n'a eu de cesse d'élargir son domaine d'écriture en composant dans plusieurs styles (par exemple *jungle*²³, *mood*²⁴, etc.) et notamment des œuvres symphoniques, un concerto, des suites pour orchestre²⁵, un opéra²⁶, des œuvres de musique sacrée²⁷. À titre d'illustration, la composition *Concerto for Cootie*²⁸ (destinée à son trompettiste Cootie WILLIAMS) fait figure de chef-d'œuvre aux yeux d'André HODEIR :

« Concerto for Cootie paraît bien être le premier disque de jazz comportant une abondante partie de soliste où l'improvisation ne joue strictement aucun rôle. Sommes-nous donc devant un concerto de type européen, c'est à dire une œuvre élaborée « en chambre », puis écrite, enfin mise en répétition et exécutée ? Oui et non. (...) Il est difficile d'admettre qu'une page comme Concerto for Cootie, qui fait état d'une unité si parfaite que l'on ne rencontre guère d'exemple comparable dans toute la musique de jazz, ne soit l'œuvre d'un seul ; et celui-là ne pourrait être que le Duke. Certes, pour qui connaît les méthodes de travail en honneur dans le fameux orchestre, il est hardi de rejeter totalement la possibilité d'une élaboration collective ; mais, tout bien pesé, une telle gestation est bien peu probable. Jusqu'à plus ample informé, nous considérerons donc Concerto for Cootie comme une *composition* authentique au sens où l'entendent les musiciens européens »²⁹.

Duke ELLINGTON s'inspire donc des formats des compositions issues de la musique classique sans pour cela céder à tous ses critères astreignants :

« Même s'il utilise [dans ses suites] le principe cyclique des thèmes et des motifs pour donner une unité aux œuvres, il affectionne surtout la juxtaposition et les effets de miroirs entre des pièces de caractères différents, aux tempos variés et aux tonalités contrastées. Souvent brillant, parfois emphatiques, les grandes suites ellingtoniennes imposent définitivement le génie d'un compositeur dont les ambitions dépassent le strict cadre du jazz tel qu'on l'entend jusqu'alors »³⁰.

La composition chez Duke ELLINGTON dépend complètement de l'interprète qui sera mis en valeur. Sur les partitions n'apparaissait pas le nom de l'instrument, mais le nom du musicien. En véritable coloriste, il n'écrivait pas pour saxophone alto, mais pour Johnny HODGES :

« Duke Ellington a composé non pas tant avec des notes qu'avec la musique qu'il savait que ses musiciens pouvaient le mieux faire. Il a écrit pour eux, pour les pousser au fond eux-mêmes. On pourra sans doute déduire de cela que le thème d'une composition de Duke Ellington, ce ne sera pas seulement le motif mélodique d'un thème proprement dit, mais également le musicien auquel le compositeur a choisi de s'adresser ou, plus globalement, le type d'accord qu'il tente de promouvoir entre un musicien, son instrument et ses partenaires »³¹.

²³ Ce style est caractérisé par une grande variété d'accents expressionnistes créés par les trompettes ou les trombones bouchés, aux fins d'animer des tableaux descriptifs et anecdotiques. Citons par exemple le morceau *Koko*.

²⁴ Le style *mood* est plus léché et joué presque sans vibrato. Il tend à instaurer un climat de repos, d'émotions internes. A l'image de morceaux comme *Mood Indigo* ou *In a sentimental mood*, on peut dire qu'il s'agit de musique d'atmosphère moins saillante mélodiquement qu'harmoniquement et presque toujours jouée sur un tempo lent.

²⁵ Par exemple : *Perfume Suite*, *Controversial Suite*, *Far East Suite*, *Such Sweet Thunder*, etc.

²⁶ *The Beggar's opera*.

²⁷ ELLINGTON, Duke, *Concert of Sacred Music*, RCA, 1966.

²⁸ ELLINGTON, Duke, *The Great Paris Concert*, Atlantic, 1963.

²⁹ HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Ed. Parenthèses, 1981, p.87.

³⁰ BALEN, Noël, *op. cit.*, p. 171.

³¹ BOSSEUR, Jean-Yves, *Thèmes et thématiques dans les musiques d'aujourd'hui*, in *Communications*, vol. 47 n°1, 1988, p.122.

À l'image de W.-A. MOZART (1756 – 1791) ou L. Van BEETHOVEN (1770 – 1827), un des éléments les plus importants dans les compositions de Duke ELLINGTON, est l'utilisation de la répétition mélodique. Il existe au sein de ses thèmes une répétition et un développement de simples motifs. À partir de deux ou trois notes, il est possible de construire un motif qui deviendra un véritable catalyseur pour l'ensemble de l'œuvre. L'exemple le plus caricatural est le motif de quarte utilisé dans *C-Jam Blues*. Ou bien la triade renversée de l'accord de do majeur dans *Take the A Train*. L'équilibre subtil est trouvé entre la répétition d'un motif et l'introduction d'un nouvel élément motivique. Jacques SIRON résume en quelques mots dans la *Partition Intérieure*, la personnalité de Duke ELLINGTON :

« Duke Ellington a écrit de très nombreuses pièces pour ses différents orchestres. Il a su se donner un style particulier, alliant les timbres à des recherches harmoniques, mélangeant une grande simplicité avec une finesse parfois complexe, et sachant mener son orchestre pour laisser une grande place aux improvisateurs qui l'ont accompagné pendant de nombreuses années »³².

Le processus compositionnel de Duke ELLINGTON se caractérise entre autres par :

- une appropriation des formes issues du langage classique.
- un traitement unique de l'arrangement conférant à l'orchestre un Son imagé, impressionniste et singulier.
- un travail motivique ayant pour base des éléments simples.
- une écriture conditionnée et dépendant étroitement de l'interprète.

C. Thelonious MONK (1917 – 1982)

Chez les musiciens du courant *Be-Bop*, c'est de refus du confort esthétique dont il est question. Les logiques préexistantes éclatent, les lignes mélodiques deviennent heurtées présentant des motifs aux lignes de découpes vives et cultivant un goût pour les effets dissonants. Le pianiste Thelonious MONK ne déroge pas à la règle. Toutes ses œuvres sont les témoins d'un phrasé, d'une ponctuation, d'un *swing* et d'un style d'improvisation uniques, faisant de lui un des musiciens les plus déroutants de l'histoire du jazz.

« Mais le plus important dans ces enregistrements est sans doute qu'il s'impose tout de suite, impérial, dans la catégorie compositeur. En proposant des formations variables, trio, quintet, sextet, il exhibe dans chacun de ces orchestres la vitalité de son génie. (...) Plus encore que la peinture, son travail me rappelle surtout la sculpture. Il compose au burin et au ciseau, Monk. Chaque fois qu'il joue une note, c'est un petit éclat de marbre qui saute, ça fait presque mal, mais on sait que l'on s'achemine vers la forme parfaite, anguleuse mais lisse »³³.

Les compositions de MONK sont le fruit d'un accouchement long, le musicien les rejouant inlassablement jusqu'à atteindre la version définitive et leur conférant un achèvement motivique géniale³⁴. Ses œuvres présentent des dissonances harmoniques, des structures inusitées, des rythmes « discontinus »³⁵. Le discours d'une simplicité trompeuse semble brisé en apparence³⁶ mais dans les ballades, MONK développe un sens aigu de la mélodie³⁷.

³² SIRON Jacques, *op. cit.*, p. 700.

³³ De WILDE, Laurent, *Monk*, Ed. Gallimard, 1996, p. 108 – 110.

³⁴ *Epistrophy*.

³⁵ *I Mean You*.

³⁶ *Straight No Chaser*.

³⁷ *Round Midnight*.

En quête de modernité mais respectueux des traditions³⁸ et des formes communément utilisées dans le jazz (blues, AABA, etc.), le pianiste chahute le temps en le dilatant³⁹ :

« Thelonious Monk est l'inventeur de thèmes qui se caractérisent par un équilibre particulier de symétrie et d'asymétries, par des lignes mélodiques à la fois étranges, obsessionnelles, mystérieuses et superbes. Ce sont de véritables compositions dans le sens qu'elles nécessitent une mise en place et en forme toute particulière »⁴⁰.

Au niveau de tous les paramètres du Son, Thelonious MONK marque ses œuvres d'une signature qui font de lui l'un des compositeurs les plus importants du XX^{ème} siècle.

D. Wayne SHORTER (1933)

Rares sont les musiciens comme le saxophoniste Wayne SHORTER qui ont traversé l'histoire du jazz et continuent à l'écrire: de ses débuts aux côtés des *Jazz Messengers* d'Art BLAKEY à la composition pour orchestre symphonique⁴¹ en passant par des groupes mythiques en tant que *leader* ou *sideman* comme le quintet de Miles DAVIS ou les Weather Report, l'œuvre de Wayne SHORTER peut se résumer comme étant une quête vers une nouvelle narrativité :

« De Wayne Shorter, le monde du jazz s'accorde à reconnaître avant tout les mérites (pour ne pas dire le génie) de compositeur. Une telle reconnaissance ne va toutefois pas sans ambiguïtés : d'abord parce que la composition n'est, selon l'intéressé, qu'une variante de l'improvisation (« composer, c'est improviser en plus lent » a-t-il déclaré à plusieurs reprises) et ne doit pas être dissociée de l'interprétation ; ensuite parce que la reconnaissance du compositeur conduit fréquemment – le schéma n'est pas nouveau, il fut appliqué avec beaucoup d'assurance à Thelonious Monk – à relativiser voire à contester les compétences de l'instrumentiste »⁴².

L'année 1964 est une année décisive pour le saxophoniste, notamment avec l'enregistrement d'album comme *Night Dreamer*⁴³, *Speak No Evil*⁴⁴ et surtout *Juju*⁴⁵. Il abandonne les schémas traditionnels « thème/chorus/thème » usés chez Art BLAKEY et redéfinit la scansion d'ensemble, les modes et les structures d'intervention, bien au delà du seul aspect thématique. Parlant du processus compositionnel de Wayne SHORTER, Stéphane CARINI évoque les notions de continuité, d'interactivité, de transversalité et fédère ces dernières autour du concept de réagencement :

« La notion de réagencement marque le travail compositionnel de Wayne Shorter : Réagencer, c'est réarticuler plusieurs éléments ou redéfinir les rapports entre ces derniers et non les considérer isolément. (...) Le réagencement shortérien n'est aucunement limité à un nouvel art de la composition. On a souvent loué le saxophoniste – à juste titre – en en faisant un remarquable « pourvoyeur de thèmes ». De fait, très rapidement et dès son entrée chez les Messengers, Wayne Shorter va être reconnu comme un compositeur émérite (*Lester Left Down*, *Sincerely Diana*, *This Is for Albert*, etc.) et cette réputation ne fera que s'accroître à la faveur de thèmes qui constitueront l'essentiel du répertoire de la formation de Miles (*Orbits*, *Footprints*, *Nefertiti*, etc.), outre le sien propre, ce que l'on oublie trop souvent. (...)

³⁸ *Blue Monk*.

³⁹ *Evidence*.

⁴⁰ SIRON, Jacques, *op. cit.*, p. 700.

⁴¹ Accompagné des musiciens de son nouveau quartet, Brian BLADE, John PATITUCCI et Danilo PEREZ.

⁴² CARINI, Stéphane, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, Ed. Rouge Profond, 2005, p. 9-10.

⁴³ SHORTER, Wayne, *Night Dreamer*, 784173-2, EMI, 1964.

⁴⁴ SHORTER, Wayne, *Speak No Evil*, 746509-2, EMI, 1964.

⁴⁵ SHORTER, Wayne, *Juju*, 746514-2, EMI, 1964.

En effet, composer, c'est dessiner une ligne mélodique sans nécessairement reconsidérer les interactions entre les différentes composantes du discours. Réagencer, pour Shorter – et c'est précisément ce qu'il parvient à faire d'une manière globalement cohérente à compter de 1964 –, c'est redistribuer les éléments de l'espace musical tout entier. C'est s'intéresser aux écarts, aux modulations d'intensité, à la logique du flux expressif, aux durées qui sont à l'œuvre dans cette logique même, aux mouvements qu'elle emprunte »⁴⁶.

Quelques éléments nous permettent d'approcher la technique compositionnelle de Wayne SHORTER :

- Travail sur la structure et la dynamique en dotant les compositions de préambules plus ou moins élaborés, plus ou moins en rapport avec le thème et ce en vue d'instaurer une tension dramatique, un suspens⁴⁷.
- Compositions présentant « une circularité qui explique pour partie la fascination qu'exerce leur dessin mélodique », permettant une liberté, une aération du discours au sein d'une structure figée⁴⁸. Cette circularité confère au thème « un caractère quasi indécidable ». Où commence-t-il et où finit-il ?
- Perversion et affranchissement des cadres préétablis sans les mener à explosion :

« Les structures ne sont plus des contraintes externes qui brident l'expression mais une résultante de la narrativité de l'œuvre, le cadre le plus approprié au récit »⁴⁹.
- Une diversité foisonnante dans l'écriture mélodique des thèmes :
 - Répétition avec ou sans changement de tonalité⁵⁰.
 - Modulation et variation⁵¹.
 - Distension et dissémination⁵².
 - Amplification, expansion⁵³.
 - Mélanges des mouvements cités précédemment⁵⁴.
- Approche séquentielle de la mélodie : jeu sur les accents, variations des inflexions, présence de micromotifs.
- De nouvelles options prises au niveau harmonique et mélodique :

« Dès lors, l'harmonie et le rythme n'assurent plus une fonctionnalité garantissant la continuité linéaire des compositions (grille, unicité rythmique), conception qui avait déjà subi quelques coups de boutoir, des tentatives de *Birth Of The Cool* aux premiers essais de jazz modal ; bien au contraire, ils contribuent aux changements de climats, aux modifications d'intensité qui accompagnent et déterminent le redéploiement de la trame narrative »⁵⁵.
- Choix des tonalités, ciselage de la mélodie à l'aide de « coudes harmoniques »⁵⁶.

⁴⁶ CARINI, Stéphane, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷ *Blues à la carte, Deluge, Witch Hunt.*

⁴⁸ *Mahjong, Fee Fi Fo Fum, Nefertiti.*

⁴⁹ CARINI, Stéphane, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁰ *Chaos, Esp, Infant Eyes.*

⁵¹ *Etcetera, Prince of Darkness.*

⁵² *Palladium, Playground, Tears.*

⁵³ *Black Diamond, Miyako, Iris.*

⁵⁴ *Nefertiti, Pinocchio, Blackthorn Rose.*

⁵⁵ CARINI, Stéphane, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶ *El Gaucho, House of Jade, At the Fair.*

Nous avons voulu montrer que ces trois compositeurs n'ont jamais remis en cause les liens qui unissent composition et improvisation, compositeur et interprète. En parcourant l'histoire du jazz, nous constatons que malgré (ou grâce à) tous ces langages singuliers et différents, la création ne s'éloigne ni du sens, ni de l'identité du jazz. Le Son est recherché, l'improvisation est pensée et dirige l'écriture, le *swing* toujours là comme le spasme récurrent d'une création qui va toujours de l'avant. L'enseignement de la composition ne peut perdre de vue de telles conclusions et ces dernières doivent être autant de leitmotiv dans l'enseignement du professeur que dans l'apprentissage de l'élève. C'est que nous allons analyser dans le chapitre suivant.

IV Enseigner la composition ?

Avant d'entamer une réflexion sur l'enseignement de la composition dans le jazz, il nous a semblé intéressant de présenter quelques pistes de travail évoquées dans l'enseignement de la composition classique au travers de témoignages d'enseignants et de compositeurs de renom.

A. Le modèle classique

Suite à un colloque organisé à l'Ircam⁵⁷ en juin 1996, la question a fait l'objet d'un ouvrage éponyme en 1998 portant sur le répertoire classique et contemporain et soulève encore des interrogations⁵⁸. Pourtant, en ce qui concerne justement la musique classique, la question ne se pose plus car la composition est enseignée au Conservatoire de Paris depuis sa création, avec Luigi CHERUBINI (1760 – 1842) comme premier professeur de composition. Parmi les nombreuses interrogations, on distingue deux grandes questions :

- Quel doit être la place du professeur de composition, sa posture, son positionnement vis-à-vis des élèves ?
- Que doit enseigner un professeur de composition ?

Pour Peter SZENDY, la pédagogie de la composition relève du secret. Et rien de mieux que la transmission orale pour préserver les secrets. C'est l'attitude adoptée par des musiciens comme J.-S. BACH (1685 – 1750) et Arnold SHOENBERG (1874 – 1951) :

« Si la composition, au sens fort, résiste donc à toute forme de pédagogie, c'est en effet qu'elle relève de la catégorie du secret. (...) Bach aurait pu coucher ce savoir et cette connaissance par écrit, mais il préféra la « vive voix », qui garde mieux le secret dans la proximité de quelque chose comme une famille. Et Schoenberg semble donc dire que la composition ne s'enseigne pas par correspondance : qu'il y faut la présence vive du maître, en personne, et que l'apprenti compositeur ne saurait se tenir à distance. (...) En définitive, la meilleure pédagogie serait donc « de vive voix » : la voix de son maître ne devrait jamais se fixer dans la matérialité d'une notation (de règles), s'imprimer sur une page ou dans la cire, devenir calculable ou reproductible, réifiée ou capitalisée, voire (on se prend à rêver) numérisée. Elle devrait rester en dehors, coupée de la circulation économique des valeurs, protégée contre la menace des techniques d'enregistrement et de télécommunication. Telle est, entre le maître et le disciple, la valeur absolue de la proximité à portée de voix. Celle-ci reste encore aujourd'hui l'une des déterminations majeures de l'enseignement de la composition »⁵⁹.

En plus du passage par l'oralité, l'enseignement doit être multiple. Pour Klaus HUBER (1924) (qui a longtemps enseigné à l'Académie de musique de Bâle, puis à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau) même si l'enseignement individuel reste « essentiel », l'étude de la composition ne doit pas être exclusivement dispensée « entre quatre yeux » :

« Chaque élève doit avoir la possibilité de travailler, simultanément ou en alternance, avec deux professeurs au moins qui, il faut le souhaiter, lui apprendront des choses différentes sur un même travail »⁶⁰.

⁵⁷ Institut de recherche et coordination acoustique/musique.

⁵⁸ SZENDY, Peter, (textes réunis par), *Enseigner la composition, de Schoenberg au multimédia*, les Cahiers de l'Ircam, Ed. L'Harmattan, 1998.

⁵⁹ *Id.*, p. 19 et p. 26.

⁶⁰ *Id.*, p. 27.

Pour certains compositeurs comme Elliot CARTER (1908) par exemple, il n'y a pas beaucoup d'intérêt à enseigner la composition :

« Toutes les décisions qu'un compositeur est amené à prendre sont devenues si personnelles que seules fort peu de choses peuvent être communiquées sur le plan pédagogique. Face à l'actuelle diversité des techniques compositionnelles (des « styles »), la seule chose que l'on pourrait *peut-être* enseigner, c'est la « notion générale » que la musique, quelle qu'elle soit, « doit avoir une continuité convaincante »⁶¹.

Pour d'autres compositeurs de renom comme Pierre BOULEZ (1925) ou György LIGETI (1923 – 2006), qu'ils soient professeurs ou élèves, les cours de composition ont trouvé du sens au sein de leur parcours musical. Élève de la classe de composition d'Olivier MESSIAEN (1908 – 1992), Pierre BOULEZ explique que les cours s'articulaient à la fois sur une étude des grands maîtres (avec devoir d'application comme illustration, écrire dans le style de SCHUMANN par exemple) et sur un travail plus actuel ayant pour seule consigne le respect d'une « idée créatrice » :

« Il y avait deux choses qui m'ont frappé dans l'enseignement de Messiaen. On ne faisait pas de devoir d'harmonie sans une référence très précise à l'histoire de la musique. Par ailleurs, quand Messiaen nous donnait un devoir à faire, même un devoir très limité, il exigeait qu'il y ait une idée créatrice : par exemple une idée d'ostinato, ou bien un dessin mélodique qui se renouvelait, qui traversait ce devoir. Il s'agissait, non pas de trouver des accords, qui ajoutent une espèce de construction bien faite avec de la bonne colle, mais, au contraire, d'irriguer un devoir par une invention personnelle. Je crois que c'est la meilleure façon d'enseigner »⁶².

Rarement professeur, Pierre BOULEZ a enseigné par la suite la composition. Dans un premier temps, il proposait à ses étudiants une étude de compositions déjà écrites (classiques ou contemporaines). Dans un second temps, il donnait son avis sur les œuvres proposées par ses élèves soit en se mettant lui-même en situation (composition « à quatre mains ») effaçant par là même les rapports traditionnels du maître à l'élève, soit en prenant le rôle d'un guide qui pousse ses élèves à la réflexion, à l'approfondissement de leur travail :

« J'avais divisé mon enseignement en deux différentes sections. La première était dévolue à une classe d'analyse. (...) L'autre section était consacrée à des cours de composition. (...) D'une part, je voulais voir ce que ces apprentis compositeurs pouvaient trouver dans une œuvre que je leur soumettais. (...) D'autre part, les étudiants me montraient aussi leurs œuvres. Et j'avais là encore deux façons d'envisager cette situation. Quelquefois je me mettais en lice, pour éviter le rapport du maître et de l'élève. Je donnais un matériau brut, une série d'accords, par exemple, sans implications directionnelles, et nous laissions passer trois semaines, durant lesquelles j'écrivais également quelque chose. Puis nous confrontions les résultats. (...) J'essayais ainsi de leur apprendre à développer. Car si les jeunes compositeurs – j'en ai fait l'expérience moi-même – ont des idées, et même beaucoup, souvent ils ne savent pas déduire d'une idée, même simple, des conséquences »⁶³.

György LIGETI insiste quant à lui sur l'importance d'une étude des grands maîtres passés ET actuels. C'est uniquement à travers cette étude qu'il est possible d'inscrire son travail dans une esthétique, d'avoir une prise de conscience de sa position de compositeur :

« Ce qui est en jeu dans l'enseignement, c'est donc autant le savoir artistique que la conscience qui s'y développe. Le résultat d'un savoir insuffisant, c'est le plus souvent une attitude primitive d'épigone, dangereuse du fait qu'on la prend à tort pour de l'originalité.

⁶¹ SZENDY, Peter, *op. cit.*, p. 24.

⁶² *Id.*, p. 138.

⁶³ *Id.*, p. 141.

Des connaissances étendues permettent au contraire d'avoir une perception de sa propre position au sein de la situation musicale contemporaine. L'étude approfondie de la tradition ancienne comme de la plus récente est donc une composante essentielle de tout cours de composition exigeant »⁶⁴.

LIGETI propose même un certain nombre d'exercices adaptés au parcours de l'élève afin qu'il trouve au sein de ce cours, l'ouverture indispensable à une composition épanouie :

« Il y avait pour moi un autre point de vue déterminant dans le choix des exercices possibles : j'avais l'intention de rendre accessible aux étudiants des domaines de la composition qui, jusqu'ici, avaient été plutôt moins pris en compte dans son enseignement »⁶⁵.

Dans le but de « faire naître une musique vivante », LIGETI proposait par exemple :

- De composer dans une forme originale.
- De composer une œuvre ne dépassant pas la minute.
- D'inviter l'étudiant à trouver lui-même ses points faibles.

Enfin l'enseignement de la composition, en plus d'être ce moment du regard vers les œuvres du passées et d'aujourd'hui, ce moment qui participe de la quête de notre propre personnalité, cet enseignement doit aussi être pragmatique : il faut faire jouer les œuvres ! Créateur du centre de documentation de l'Ircam, longtemps producteur sur France Musique, aujourd'hui directeur artistique de Voix Nouvelles à l'Abbaye de Royaumont, Marc TEXIER explique dans la revue Marsyas :

« Il convient donc, au risque d'une dérive « conservatrice », que l'enseignement de la composition soit long, multiple, varié. Qu'il soit double, surtout. D'une part l'apprentissage des règles, de « l'équilibre », qui s'acquiert dans les écoles de musique, les conservatoires, les universités ; d'autre part, la quête de sa propre personnalité, qui ne peut se forger que par la multiplicité des contacts et des rencontres, demande pressante de la part des jeunes compositeurs, qui trouvent à l'assouvir dans les multiples cours d'été ou Académies »⁶⁶.

Grâce aux éléments recueillis concernant l'enseignement de la composition dans le modèle classique, nous pouvons faire le récapitulatif suivant :

- L'enseignement de la composition garde tout son sens s'il est fait oralement, de « vive voix », sans instaurer de règles, sans formalisation.
- Plusieurs professeurs peuvent se pencher sur le travail d'un même élève. La transversalité des avis est constructive.
- Il faut étudier à la fois les maîtres et les œuvres du passé ET d'aujourd'hui. C'est à travers cette posture que le compositeur peut se positionner stylistiquement.
- Des exercices sont possibles à condition qu'ils soient adaptés à l'élève afin que les œuvres ne deviennent pas des illustrations techniques d'un commentaire qui les a précédées.
- Le cours de composition doit être un lieu d'échanges et de rencontres : c'est à travers l'autre que l'on façonne sa propre personnalité.
- Le moment du cours de composition doit être aussi le lieu où l'on fait jouer ses œuvres.

Ces éléments sont autant de pistes à explorer pour l'enseignement de la composition dans le jazz.

⁶⁴ *Id.*, p.152.

⁶⁵ SZENDY, Peter, *op. cit.*, p. 157.

⁶⁶ TEXIER, Marc, *Sur l'enseignement de la composition*, Marsyas, n°37-38, juin 1996, p. 44.

B. Jazz et enseignement de la composition

1. Peut-t-on enseigner la composition ?

Si la question ne se pose pas dans la musique classique, elle fait débat dans le jazz. Voici, à titre indicatif, les résultats aux questions : « La composition peut-elle s'enseigner ? », et « Enseignez-vous, ou avez-vous enseigné la composition ? ». Questions posées aux onze personnes interrogées pendant l'enquête de terrain :

	OUI	NON	NSP	TOTAL
La composition peut-elle s'enseigner ?	11	0	0	11
Enseignez-vous, ou avez-vous enseigné la composition ?	5	6	/	11

Interviewé au sujet de la composition, le guitariste et compositeur Claude BARTHELEMY s'inscrit en faux par rapport à ce sondage :

- « La composition s'apprend mais ne s'enseigne pas. Et ce pour trois raisons :
- Quand on a besoin de savoir quelque chose, il suffit, comme le disait Zappa, d'aller regarder dans les livres, d'écouter les disques, ou simplement demander aux personnes concernées.
 - Aussi, les grands compositeurs sont des personnes qui connaissent parfaitement les règles pour pouvoir parfaitement les détourner.
 - Enfin, le désir d'écrire et cette curieuse volonté de mettre des bruits sur du silence, ce n'est pas une chose que l'on va délayer, et c'est pour ça que cela ne s'enseigne pas »⁶⁷.

La question est volontairement mal posée. Ce qui compte ce n'est pas plus de savoir si quelque chose peut s'enseigner que de savoir quoi enseigner. La plupart des classes de composition concerne les élèves de troisième cycle et au delà. Soyons conscients que tous les élèves jazzmen inscrits dans un conservatoire n'attendent pas les cycles de perfectionnement pour se mettre à écrire. Mais si une réflexion est menée au sein de l'équipe pédagogique sur les contenus d'enseignement, si ces derniers sont adaptés aux élèves en fonction de leur niveau, il semble tout à fait possible d'envisager ce cours dès le premier cycle. Il faut préciser que parmi les conditions à travers lesquelles l'acte d'enseignement peut s'accomplir, il y a celles qui concernent la structuration et la mise en œuvre des contenus. Selon Marc BRU :

« L'acte d'enseignement s'accomplit par la réalisation de conditions matérielles, informationnelles, relationnelles destinées – en principe – à permettre l'appropriation et la construction par l'élève de conduites et/ou de connaissances nouvelles »⁶⁸.

Notre questionnement tente de poser, à son niveau, le problème de la sélection et de l'organisation des contenus, du choix des activités sur ces derniers. Partant du principe que la composition puisse s'enseigner dans le jazz et qu'il s'agisse d'un enseignement, certes complémentaires, mais différent par rapport à l'arrangement, demandons-nous à présent quelle posture pédagogique doit adopter le professeur de composition, quels éléments doit-il mobiliser, quelles pistes de travail peut-il proposer aux élèves de sa classe ?

⁶⁷ BARTHELEMY, Claude, *La composition*, Transcription de l'interview effectuée par J. Duclos-Arkilovitch, réalisée par P. Bonneau. Cité de la Musique, département pédagogie et documentation musicale.

⁶⁸ BRU, Marc, *Les variations didactiques dans l'organisation des conditions d'apprentissage*, Ed. E.U.S., Toulouse, 1991, p. 97.

Les lignes qui suivent regroupent et prennent en compte à la fois :

- Les réponses données par les personnes interrogées aux questions « Quelles pistes de travail donnez-vous à vos élèves pour travailler la composition ? » et « Remarques diverses sur le sujet ».
- L'avis de compositeurs et pédagogues du jazz.
- Le résultat des recherches menées sur le modèle classique.
- Mes réflexions personnelles sur le sujet.

2. La posture du professeur

Lorsque l'on compose, nous sommes, dans l'absolu, libres de tout faire. Il n'existe pas une manière de composer, ni règles préétablies, ni méthodes de travail efficaces. Le professeur doit être en fait un guide pour l'élève, à la fois directif et respectueux de la personnalité de l'élève. Il y a là un équilibre subtil à trouver, équilibre dont parle Peter SZENDY :

« Et tel serait, dans sa généralité la plus formelle, le paradoxe de l'enseignement : d'une part, le bon pédagogue devrait se retirer, s'effacer, faire place, laisser advenir quelque chose comme un *développement organique* ; mais, d'autre part, pour qu'il y ait pédagogie, il faut que ce développement soit meilleur, pour ainsi dire plus organique, et cela dans la mesure où il est soutenu, accompagné, guidé, voire (d'une certaine manière) empêché ou retardé. En somme, l'élève doit donc être corrigé, mais pas trop. Toute la difficulté consisterait précisément à trouver la bonne nuance, ainsi que le bon tempo, c'est-à-dire accorder le temps du discours enseignant et celui de l'écoute enseignée »⁶⁹.

Compte tenu de l'expérience du professeur, ce dernier doit être capable de trouver dans l'œuvre proposée par l'élève ce qui est « fort » et ce qui est « faible ». Ce qui compte avant tout, c'est d'inviter l'élève à rendre un travail coûte que coûte. Lui dire qu'il faut composer régulièrement, lui faire sentir qu'une composition doit être remâchée, qu'il faut « repasser, repasser » disait Laurent COQ. Il faut être à la fois encourageant mais faire comprendre à l'élève qu'il ne faut pas être trop vite satisfait.

Le modèle classique proposé ci-dessus, décrit des cours de composition se déroulant « de vive voix ». Cette transmission orale est une posture à adopter pour le jazz. Certes, elle favorise l'écoute active de la part du groupe, mais elle permet aussi de ne rien formaliser et de n'établir aucune règle. Jamais pendant les cours de Laurent COQ, je n'ai eu souvenir d'une fixation par l'écrit de ce qui était dit.

Le cours de composition doit être le moment, organisé par le professeur et les élèves de faire jouer les œuvres à tout moment de leur réalisation et de les enregistrer. Le jazz est une musique vivante qui doit se jouer. Le travail à la table n'illustre qu'en partie le rendu musical d'une œuvre et ne permet pas de travailler (ou du moins d'écouter) un paramètre fondamental du jazz : le Son. Il ne faut pas perdre de vue que toute classe de jazz est le lieu de rencontres et d'échanges comme l'explique le trompettiste Guy LONGNON :

⁶⁹ SZENDY, Peter, (textes réunis par), *Enseigner la composition, de Schoenberg au multimédia*, les Cahiers de l'Ircam, Ed. L'Harmattan, 1998, p.16.

« La classe de jazz est, d'abord et avant tout, un endroit de travail, d'apprentissage et d'enseignement. Mais c'est aussi un endroit de contacts, de confrontations, d'échanges avec les autres musiciens, le genre de choses qui arrivaient dans les clubs qui ont largement disparus »⁷⁰.

Nous venons de voir que le professeur de jazz enseignant la composition doit donc adopter une posture différente de celle qu'il prend par exemple en cours de pratique collective ou d'arrangement. Les deux chapitres suivants présentent une manière d'articuler ce cours : analyse des œuvres passées et actuelles dans un premier temps, et invitation à l'exercice personnalisé dans un deuxième temps. Bien sûr, ces deux étapes n'ont pas de réalité chronologique et peuvent s'alterner ou bien se chevaucher pendant le cours.

3. Écouter, étudier et analyser

Cette phase traverse en fait l'ensemble des activités d'apprentissage du jazz. Et la composition en fait partie. Il s'agit donc de consacrer une partie du cours à l'écoute, à l'étude et l'analyse des œuvres passées et contemporaines, du jazz et d'autres musiques évidemment. Le cours de composition favoriserait donc la rencontre avec le professeur de composition classique (ou d'analyse et d'harmonie), le professeur de musiques actuelles amplifiées et le professeur de musiques traditionnelles. En proposant des activités adaptées, l'objectif principal est d'inviter les élèves à réfléchir sur ces trois questions :

- Comment les compositeurs créent-ils un contexte pour encadrer l'improvisation ?
- Dans le cas où l'interprète est le compositeur, comme l'improvisation affecte-t-elle l'écriture ?
- Comment la composition conditionne-t-elle le Son du groupe ?
- Qu'est-ce qui fait que ce morceau fonctionne ?

Ce moment de travail sur les maîtres d'hier et d'aujourd'hui est aussi un moyen intéressant d'aider l'élève à affiner et justifier ses goûts personnels. On peut penser qu'une identité musicale s'affirme légitimement si elle est consciente du mouvement esthétique dans lequel elle s'inscrit. Cette identité peut aussi s'affirmer par la suite en demandant à l'élève que son œuvre achevée porte un titre qui ait du sens à l'image de la plupart des œuvres du jazz. C'est un aspect important dans la composition pour un musicien comme le contrebassiste Henri TEXIER :

« Pour moi, la musique qui n'a pas de signification est décorative. Il en faut, mais cela ne m'intéresse pas. Et donc j'essaie de donner des titres qui ont une signification. (...) Le titre est le reflet de ce que je ressens. C'est important pour moi. Le titre peut être militant, etc. Il a un rapport avec la vie. Le titre, c'est pour la vie et contre la mort »⁷¹.

Pour les premiers cycles, nous pourrions proposer un commentaire d'écoute dirigé, avec une recherche de la forme, du style, de l'époque, de l'harmonie, etc. Il peut être intéressant par exemple, comme le suggère le pédagogue et jazzman Marc LEVINE, de chercher les moments de « prédictions » et de « surprise » dans un morceau :

⁷⁰ LONGNON, Guy, *Pioneer Spirit*, in *Jazz Changes, the magazine of the International Association of Schools of Jazz*, vol. 7, n°2, été 2000, p. 16.

⁷¹ TEXIER, Henri, *Ecrire, enregistrer ... donner un titre*, Transcription de l'entretien mené par V. Bessières et réalisé par F. Albert. Cité de la Musique, département pédagogie et documentation musicale.

« La plupart des grands musiciens de jazz ont été des grands compositeurs. Les compositions de Duke, Bird, Monk, Dizzy, Miles, Bud Powell, Horace Silver, Herbie Hancock, John Coltrane, Mc Coy Tyner, Joe Henderson, Wayne Shorter, Bobby Hutcherson, Charlie Mingus, Mulgrew Miller et bien d'autres resteront autant que leurs solos. Seuls quelques maîtres du jazz ne sont pas particulièrement connus comme compositeur : Art Tatum me vient à l'esprit. Les compositions de jazz, ou la composition de chanson en tout genre, nécessiteraient un livre en soi. Cette section n'offre que quelques idées traitant de la forme. Comme toute forme d'art, le jazz est un équilibre entre prédiction et surprise. Nous aimons toujours « Stella by Starlight », même après un million d'exécution car la mélodie et la progression des accords sont plaisantes. Si nous écoutons « Stella » joué une énième fois, nous nous attendons confortablement à entendre plus ou moins la même mélodie et les mêmes accords, prédiction. Mais la mélodie peut-être remplacée et les accords harmonisés une infinité de fois, surprise. Cet équilibre entre la prédiction et la surprise est l'empreinte des grandes compositions, que ce soit en jazz, dans les standards ou dans n'importe quelle forme musicale. Quand vous analysez un thème, observez comment le compositeur établit la prédiction et, si c'est un bon thème, où la surprise apparaît »⁷².

Pour les cycles avancés, en plus du commentaire auditif, nous pourrions proposer aux élèves d'écrire un morceau « dans le style » du compositeur étudié pendant la séance, et ce après avoir dégagé oralement, ou par écrit, les axes structurant sa composition :

- Quelle mélodie ?
- Quelle harmonie ?
- Quel Son du groupe ?
- Quelle forme ?
- Quelle organisation de l'improvisation ?

Le processus d'imitation est un processus fondamental dans l'apprentissage du jazz. On imite le Son et le phrasé d'un saxophoniste en l'écoutant, on imite le vocabulaire d'un pianiste en le relevant. Il en est de même dans la composition. Son apprentissage appartient pour une très grande majorité au modèle d'enseignement-apprentissage caractérisé par Louis NOT et préconisé par le philosophe ALAIN, comme un apprentissage attendu de l'imitation des grandes œuvres :

« Il faut [...] imiter avant de s'essayer à inventer ; l'important est moins de reproduire le modèle que de revivre ce que les grands maîtres qui ont fait l'objet imité, ont vécu pour le produire. C'est « l'imitation commémorative ». L'instituteur ou le professeur, ce n'est pas le pédagogue, c'est l'œuvre. Elle forme l'élève comme la canne forme le liseron qui s'enroule autour d'elle. L'élève se construit en refaisant ce que les plus grands parmi ceux qui nous ont précédés ont fait avant lui, pour produire des œuvres d'une telle excellence qu'elles ont résisté à l'épreuve du temps. Ainsi devient-il, lui, comme ils furent eux. Parce qu'elle fait revivre des actions jadis fort bien menées, cette imitation commémorative peut conduire à d'excellents apprentissages, même s'il paraît difficile de les concevoir tous selon ce modèle »⁷³.

Le but du chapitre qui va suivre n'est pas de présenter un panorama complet des exercices tellement ils sont nombreux, variables et dépendants de la situation d'enseignement. Donc pas d'exercice pour l'exercice, mais de la musique avant tout.

4. Des exercices adaptés à l'élève

Dans le cadre d'un cours de composition, les objectifs principaux sont donc de proposer une activité adaptée à l'élève en fonction de son projet personnel, lui permettant :

⁷² LEVINE, Mark, *Le livre de la théorie du jazz*, Ed. Advance Music, 1997, p. 369.

⁷³ NOT, Louis, *A propos des modèles d'enseignement-apprentissage*, in Cahiers Pédagogiques, n°281, février 1990, p. 8-9.

- D'écrire une musique à laquelle il n'avait pas pensé.
- De l'ouvrir à de nouvelles idées, de nouvelles possibilités d'écriture.
- D'entrevoir de nouvelles perspectives musicales dans ses compositions.
- De faire mûrir sa « vision », sa conception du Son de groupe.
- De réfléchir au contexte dans lequel l'œuvre sera jouée : où, et avec qui ?
- De l'amener à encore plus d'autonomie.

Nous invitons vivement le lecteur, l'élève et le professeur à se saisir de l'ouvrage écrit par le pianiste Gil GOLDSTEIN, *Jazz Composer's Companion*. Même s'il tente de s'adresser au plus grand nombre à l'image d'une méthode, ce livre s'inscrit complètement dans les objectifs proposés ci-dessus :

« Anyway, the point I am trying to make is that you might feel that you've reached a dead-end in your learning and creativity. If you do, this book is designed for you. This is a book of musical possibilities. It's a collection of tried and tested ideas (by me) which are designed to open new areas in your musical consciousness and shake off the cobwebs in forgotten corners of your brain. It's for composers and improvisers who are interested in creating new music and are searching for the tools and knowledge to do so »⁷⁴.

Traitant successivement de la mélodie, du rythme, de l'harmonie et de la couleur, Gil GOLDSTEIN étudie le processus compositionnel de grands compositeurs contemporains (Chick COREA, Bill EVANS, Carla BLEY, etc.) et propose une analyse d'œuvres connues ainsi qu'une suite d'exercices relatifs à chaque thème traités. Par exemple :

- Déterminer les contours d'une mélodie, savoir la réduire et en déduire le centre tonal (« *pitch axis* »).
- Composer une mélodie uniquement avec un intervalle, une gamme, un mode.
- Harmoniser une mélodie uniquement avec des accords en quarte, des petits intervalles (« *close intervals* »)
- Composer une phrase rythmique uniquement avec des noires et des croches, avec des valeurs longues.
- Inventer un *pattern* rythmique à quatre temps sur trois mesures, un rythme à 13/8 divisé en 3+3+2+2+3.
- Écrire un rythme au sein d'une forme composée de changements de métrique.
- Explorer les propriétés et les modes de jeu de son instrument. Par exemple : composer un morceau avec les cordes mutées d'un piano.
- Orchestrer sa composition pour différents instruments afin de faire varier la couleur musicale.

Mercer ELLINGTON, fils de Duke raconte dans une interview, quels types d'exercices lui donnait son père pour travailler la composition. Il s'agissait d'écrire une mélodie en n'utilisant aucune note de l'accord ou bien d'écrire deux airs harmoniquement identiques mais différents au niveau de la mélodie et du tempo :

« S. Dance : Vous m'avez parlé un jour des leçons que votre père vous a données en 1941, quand l'orchestre jouait à la Casa Mañana sur la côte Ouest.
M. Ellington : (...) Il choisissait une harmonie donnée et me disait d'écrire une mélodie en m'y conformant et en prenant bien garde de n'utiliser aucune des notes de l'accord dans ma mélodie. Encore une fois, Moon Mist est un exemple de composition effectuée en tenant compte de ces instructions.

⁷⁴ GOLDSTEIN, Gil, *Jazz Composer's Companion*, Ed. Advance Music, 1993.

Ou bien, il me laissait un schéma à partir duquel je devais composer deux airs harmoniquement identiques, mais complètement différents dans la mélodie : « compose le premier sur un rythme rapide et l'autre sur un rythme lent », disait-il »⁷⁵.

Le travail sur la forme est important et permet d'organiser le mélange entre écriture et improvisation. Le bon motif, la belle mélodie ne suffisent pas selon Mercer ELLINGTON :

« L'un des éléments les plus importants en composition, c'est la structure interne du morceau. Beaucoup de gens réussissent à trouver un motif qu'ils développent, mais un motif n'est un motif qu'à condition d'être répété. Aujourd'hui, beaucoup de morceaux ne comportent aucune répétition, si bien qu'il n'y a ni motif ni répétition, rien qui puisse se graver dans votre mémoire »⁷⁶.

Proposons enfin diverses pistes de travail et figures imposées en plus de celles mentionnées ci-dessus :

- Écrire avec des formes imposées, une valse, une ballade en 10 mesures, un blues, etc.
- Écrire un morceau à trois voix, pour saxophone, trompette et main droite de piano.
- Écrire dans un style précis : latin, *New Orleans*, fusion, etc.
- Écrire à partir d'un unique support : une mélodie, une grille, un *groove* de basse, etc.
- Composer sans écrire.
- Composer collectivement en impliquant tous les musiciens (cf C. MINGUS et *head arrangement*).

⁷⁵ DANCE, Stanley, *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens*, Ed. Filipacchi, 1976, p. 38.

⁷⁶ *Id.*, p. 40.

V Conclusion

Tout au long de notre travail, nous avons voulu mettre en évidence un certain nombre d'idées. D'abord, nous avons vu qu'historiquement, la notion de composition, qu'elle soit orale ou écrite, est apparue progressivement dans le jazz même si le geste créatif existait déjà. Les compositeurs de jazz ont finalement toujours existé, mais leurs compositions ne semblaient pas avoir été reconnues comme telles. Aussi, qu'importe son support ou sa manifestation, nous avons vu que ce qui fait la spécificité de la composition dans le jazz, c'est qu'elle se met entièrement au service d'une part de l'improvisation, d'autre part de l'interprète (qu'il soit ou non le compositeur) mais aussi du Son : Composition, Son et improvisation s'interpénètrent et assurent l'identité du jazz. Le fait aussi que la composition dans le jazz véhicule une part de savoir, de connaissances savantes et une part d'engagement, d'investissement de la part du compositeur et des interprètes, participe de cette identité.

Tous ces éléments n'empêchent absolument pas l'enseignement de la composition dans les conservatoires ou les autres structures d'enseignement. Et nous avons vu qu'il était possible de l'enseigner et de définir au sein de l'équipe pédagogique, une organisation des connaissances et des contenus d'activités, et ce à tous les niveaux de l'enseignement. Le sujet de ce travail est né de mon vécu de musicien et de mon expérience de terrain. Son traitement, conscient d'être incomplet, nécessite comme tout travail réflexif une distanciation vis-à-vis du terrain. Mais le but ultime de cette étude est bien sûr de répercuter les conclusions et les résultats obtenus dans mon enseignement et sur le terrain global de l'enseignement du jazz afin que ce dernier entretienne des liens de plus en plus étroits et adaptés avec le projet personnel de l'élève, musicien en devenir permanent.

VI Discographie

ELLINGTON, Duke, *Concert of Sacred Music*, RCA, 1966.

ELLINGTON, Duke, *The Great Paris Concert*, Atlantic, 1963.

MONK, Thelonious, *Straight no Chaser*, Col. 468409.2, Sony, 1967.

MONK, Thelonious, *Criss-Cross*, Col. 5133456.2, Sony, 1963.

SHORTER, Wayne, *Juju*, 746514-2, EMI, 1964.

SHORTER, Wayne, *Night Dreamer*, 784173-2, EMI, 1964.

SHORTER, Wayne, *Speak No Evil*, 746509-2, EMI, 1964.

VII Bibliographie

BALEN, Noël, *L'odyssée du jazz*, Ed. Liana Levi, 1993.

BARTHELEMY, Claude, *La composition*, Transcription de l'interview effectuée par J. Duclos-Arkilovitch, réalisée par P. Bonneau. Cité de la Musique, département pédagogie et documentation musicale.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Thèmes et thématiques dans les musiques d'aujourd'hui*, in *Communications*, vol. 47 n°1, 1988.

BRU, Marc, *Les variations didactiques dans l'organisation des conditions d'apprentissage*, Ed. E.U.S., Toulouse, 1991.

CARINI, Stéphane, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, Ed. Rouge Profond, 2005.

CARLES, Philippe, CLERGEAT, André et COMOLLI, Jean-Louis, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Robert Laffont, 1994.

DANCE, Stanley, *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens*, Ed. Filipacchi, 1976.
Dictionnaire de la Musique, Ed. Larousse, Paris, 2001.

DIDEROT, Denis, *Premier dialogue des leçons de clavecin et principes d'harmonie*, in *Marsyas* n°24, *Leçons et Principes*, décembre 1992.

GAUTIER, Madeleine, PANASSIÉ Hugues, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Albin Michel, 1971.

GOLDSTEIN, Gil, *Jazz Composer's Companion*, Ed. Advance Music, 1993.

HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Ed. Parenthèses, 1981.

LEVINE, Mark, *Le livre de la théorie du jazz*, Ed. Advance Music, 1997.

LONGNON, Guy, *Pioneer Spirit*, in *Jazz Changes, the magazine of the International Association of Schools of Jazz*, vol. 7, n°2, été 2000.

NOT, Louis, *A propos des modèles d'enseignement-apprentissage*, in *Cahiers Pédagogiques*, n°281, février 1990.

PIRENNE, Christophe, *Vocabulaire des musiques Afro-Américaines*, Ed. Minerve, 1994.
Schéma National d'Orientation Pédagogique de l'Enseignement de la Musique,
<http://www.dmdts.culture.gouv.fr>, avril 2008.

SIRON, Jacques, *La partition intérieure*, Ed. Outre Mesure, 1992.

SOLAL, Martial, *Endless education*, in *Jazz Changes, the magazine of the International Association of Schools of Jazz*, vol. 7, n°2, été 2000.

SZENDY, Peter, (textes réunis par), *Enseigner la composition, de Schoenberg au multimédia*, les Cahiers de l'Ircam, Ed. L'Harmattan, 1998.

SZENDY, Peter, « *L'arrangement dérange ...* », in *Arrangement, dérangement, la transcription musicale aujourd'hui*, Harmattan Ircam, les Cahiers de l'I.R.C.A.M., 2000.

TENOT, Franck, *Dictionnaire du Jazz*, Ed. Larousse, 1967.

TEXIER, Henri, *Ecrire, enregistrer ... donner un titre*, Transcription de l'entretien mené par V. Bessières et réalisé par F. Albert. Cité de la Musique, département pédagogie et documentation musicale.

TEXIER, Marc, *Sur l'enseignement de la composition*, Marsyas, n°37-38, juin 1996.

The New Grove Dictionary of Jazz, 1988.

De WILDE, Laurent, *Monk*, Ed. Gallimard, 1996.

VIII ANNEXE

Questionnaire à propos de la composition envoyé par courriel à des musiciens de jazz, enseignants ou non.

Bonjour,

Je suis Stephen Binet, pianiste de jazz et étudiant en 2ème année au Cefedem d'Ile de France en vue de l'obtention du DE de jazz. Mon message porte sur le mémoire que je dois rédiger pour la fin de mes études. Mon sujet doit à la fois avoir une portée musicale et pédagogique. J'ai choisi de parler de la composition dans le jazz et de son enseignement. Afin de réaliser une petite enquête de terrain, j'aimerais vous poser quelques questions afin de préciser ma pensée et de bénéficier de votre expérience.

Merci d'avance de prendre le temps de répondre à ces quelques questions.

1. Qui sont, à votre avis, les grands compositeurs de l'histoire du jazz ?
2. Dans le jazz, quelle(s) forme(s) peut revêtir le terme de composition ?
3. Que signifie "composer" pour un jazzman ? Quel sens recouvre ce terme par rapport à la musique dite "classique" ?
4. La composition peut-elle s'enseigner ?
5. Enseignez-vous, ou avez-vous enseigné la composition ?
6. Quelles pistes de travail donnez-vous à vos élèves pour travailler la composition ?
7. Remarques diverses sur le sujet