

Christophe CHEVALIER
Promotion MO7

CEFEDM Bretagne et Pays de la Loire

LE JAZZ,
COURS INDIVIDUEL ET/OU
COURS COLLECTIF ?

LE CAS D'UN INSTRUMENT SPECIFIQUE ,
LE PIANO

Directeur de mémoire : Guillaume HAZEBROUCK

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
I – QUELS CHAMPS D’ETUDE PEUT REPRESENTER LA MUSIQUE DE JAZZ ?	5
II - COURS INDIVIDUEL	7
a) PROXIMITE DE L’ENSEIGNANT	7
b) LE PHRASE, LA MELODIE	7
c) LE RYTHME	8
d) L’HARMONIE.....	10
e) LA TECHNIQUE PIANISTIQUE	11
f) LE BUT DU COURS INDIVIDUEL	11
III - LA RELATION PEDAGOGIQUE	13

V - COURS COLLECTIF	15
a) GENERALITES	15
b) JOUER EN GROUPE	16
c) PRENDRE CONSCIENCE DU TEMPS.....	17
d) USAGE DES REGLES DES REGLES NON ECRITES DU JEU EN GROUPE	19
e) LE BUT DU COURS COLLECTIF.....	21
V - LES AVANTAGES DU COURS COLLECTIF	22
VI - L'ENSEIGNEMENT DU BE-BOP : DE L'INDIVIDUEL AU COLLECTIF	23
CONCLUSION	26
BIBLIOGRAPHIE	28

INTRODUCTION

L'improvisation en jazz est un moment musical imaginé et développé par un musicien au fur et à mesure de l'exécution sur un sujet donné ou en se livrant entièrement à sa fantaisie. Lors de son exécution, seul ou à plusieurs, tous les événements musicaux produits autour du musicien le stimulent en permanence. Ils nourrissent son improvisation tout en faisant appel à sa mémoire, notamment sa mémoire à court terme. Celle-ci est le fruit de connaissances acquises « récemment » par l'exécutant et lui permet de répondre de manière presque instantanée.

Bien sûr, une improvisation musicale s'organise aussi autour d'une mémoire plus vaste et ancienne. En y puisant et en faisant jouer des mécanismes de recombinaison et d'innovation, l'improvisateur est capable de construire un plan d'improvisation cohérent à ses yeux ou à l'oreille de l'auditeur.

Cependant, pour que cette mémoire à court terme soit efficace, l'exécutant doit avoir acquis au préalable les différents codes de ce que l'on nomme le jazz.

Quelles sont ces codifications et éléments de langage ? Quel moyen peut-on mettre en œuvre pour que l'apprenant les assimile au mieux ? Sachant, par ailleurs, qu'il existe différents paramètres à maîtriser pour arriver à l'improvisation, comment envisager l'enseignement : faut-il favoriser les cours individuels ou, au contraire, s'en tenir au cours collectif ?

I – QUELS CHAMPS D'ETUDE PEUT REPRESENTER LA MUSIQUE DE JAZZ ?

D'un point de vue technique, jouer la musique de jazz, c'est avoir la faculté d'improviser sur des grilles d'accords. De cela découle une liste d'impératifs :

- être connecté avec les autres : l'écoute, la disponibilité,
- savoir swinguer : la pulsation (son intensité), les décompositions, les accentuations, les figures rythmiques, les carrures,
- connaître le répertoire de base,
- avoir la connaissance de l'harmonie dans ses aspects verticaux et horizontaux,
- connaître les enregistrements historiques,
- être au courant des usages et des règles non écrites du jeu en groupe ou en solo.

L'étude de l'ensemble de ces points peut donner une base de connaissance solide pour qui souhaite jouer cette musique, mais ne constitue pas une fin en soi.

En effet, pour David LIEBMAN (saxophoniste de jazz), les activités humaines qui en valent la peine, mettent en jeu l'équilibre de l'être humain sous trois aspects :

L'ESPRIT	LE CORPS	L'AME
L'intellect	La technique	L'expression
La tête	La main	Le coeur
La pensée	La facilité	Le sentiment
Les idées	Les outils	Les émotions

Chaque individu possède des facultés à un degré plus ou moins élevé dans chacun de ces trois domaines. En jazz, lorsqu'on écoute un jeune musicien improviser, celui-ci peut avoir des facultés techniques incroyables mais, à contrario, manquer de connaissances harmoniques, ou, autre cas, manquer de technique mais avoir un discours musical qui correspond à la grille harmonique.

Pour David LIEBMAN, « *En fin de compte, pour maîtriser ces champs d'étude, on doit arriver à équilibrer ses connaissances dans tous les domaines C'est le but de toute une vie, car chacun a son propre rythme qui dépend de ses besoins, de ses facultés naturelles, de son ambition et de sa discipline de travail* ».

Il me semble que dans ce contexte, l'enseignant joue un rôle important pour l'étude et l'équilibre des connaissances d'un élève musicien. En effet, le professeur doit pouvoir organiser l'enseignement de ces champs d'études en fonction des contraintes qu'ils imposent en termes de disponibilité auprès de l'élève et d'objectifs pédagogiques à atteindre. En quelque sorte, la relation pédagogique professeur/élève doit être appropriée aux champs d'étude travaillés.

Certains champs d'étude de la musique jazz méritent, les premières années, un cours individuel afin de familiariser l'élève aux différents codes de cette musique : l'harmonie, le phrasé, le placement rythmique, les cycles de mesures, la compréhension et la lecture d'une grille d'accords.

II - COURS INDIVIDUEL

a) PROXIMITE DE L'ENSEIGNANT

C'est la caractéristique essentielle du cours particulier. Elle permet à l'élève ou à l'enseignant de pouvoir s'arrêter sur des points précis afin de bien comprendre le sujet abordé. Comme l'a dit David LIEBMAN « chacun a son propre rythme ». Il faut donc pouvoir en tenir compte pédagogiquement car chaque élève n'aura pas la même envie ou la même faculté d'apprendre ou de comprendre au même moment.

Cette disponibilité de l'enseignant lui permet donc d'adapter son cours en fonction de l'apprenant. De plus, la proximité du lien qui se met en place entre l'élève et le professeur, si celle-ci s'avère fructueuse, peut être un élément moteur pour que l'élève ait confiance en lui. La grande difficulté en jazz étant d'improviser et d'assumer pleinement les différentes directions que l'on prend en jouant. Cette proximité de l'enseignant permet d'encourager l'élève qui souvent, dans les débuts de son apprentissage, hésite beaucoup par peur de ne pas réussir.

b) LE PHRASE, LA MELODIE

« Je crois que les gens ont oublié l'importance du lyrisme. C'est là que la musique a commencé et c'est là qu'elle finira. La musique est mélodie. Certains musiciens n'ont aucun sens de la mélodie en eux-mêmes et c'est, pour moi, un défaut majeur car l'on peut tout apprendre sauf le lyrisme. On peut suivre des cours de mélodie mais on ne peut pas l'apprendre vraiment : on connaît les notes et c'est tout. C'est à vous de les utiliser pour en faire un discours. Vous pouvez hurler mais vos hurlements attireront

seulement l'attention des gens, vous y compris, et prouveront votre énergie. Mais vous ne pouvez crier en permanence : il faut parfois s'exprimer en utilisant des phrases. Dans le monde du jazz d'aujourd'hui, personne ne pense plus à formuler des phrases. Si les musiciens parlaient de la même manière qu'ils jouent, ce serait insupportable, monotone et sans feeling. On saurait simplement si le musicien est faible ou fort ».

Les propos de Keith JARRET sur ses collègues musiciens sont assez durs, mais d'un point de vue pédagogique, pour un apprenant, ils sont porteurs de leçons. Ce que veut souligner Keith JARRET, c'est la place importante tenue par la mélodie dans la musique, ces deux éléments formant, à ses yeux, un binôme indissociable. C'est une manière, assez directe de sa part, de révéler sa profonde sensibilité à la mélodie.

Avec Keith Jarret, on peut donc penser que l'écueil à éviter pour un jeune musicien qui improvise, c'est de jouer des notes sans réel fondement. Le cours individuel permet de l'éviter, car il favorise chez l'élève la prise de conscience de sa propre sensibilité à la mélodie, en lui offrant l'opportunité de jouer au piano ce qu'il chante.

En effet, lorsqu'un élève chante son chorus, on gagne tout de suite en lisibilité mélodique. De plus, ses choix de notes sont plus pertinents, car tenant compte du déroulement harmonique ou, si ce n'est pas le cas, il l'entend. Il s'agit là d'un type d'exercice auquel le cours individuel offre un cadre privilégié. En groupe, l'élève aura plus de difficulté à chanter et ce, bien souvent, par timidité.

c) LE RYTHME

Qui dit succession de notes, dit rythme. Jouer des notes les unes à la suite des autres, induit forcément un rythme, à savoir une organisation des durées. Si cette dernière ne se répète jamais de manière reconnaissable au cours d'un morceau, on peut qualifier celui-ci d'« arythmique ». Ce qui signifie qu'on attribue au terme « rythme » un caractère de répétitivité plus ou moins long selon la complexité rythmique voulue. Par ailleurs, il existe, en jazz, une grande variété de contextes rythmiques.

En ce qui concerne l'agencement d'un morceau, on parle de forme pour des morceaux dont la structure est stéréotypée, à savoir lorsqu'une même structure accueille des mélodies, du rythme et différentes harmonies. Dans ce contexte, il n'existe pas de codifications pré-établies. On utilise généralement les lettres dans l'ordre de l'alphabet. Une forme standard très fréquente en jazz, est la forme A A B A que l'on peut retrouver, par exemple, dans « Have you met Miss Jones » de RODGERS/HART.

Si j'aborde ce point au préalable, c'est parce que, dans le cadre de l'enseignement du piano jazz, je me suis aperçu que souvent les élèves manquaient de rigueur concernant les carrures et les structures à jouer. Certains d'entre eux peuvent, en effet, jouer des mesures à 5/4 ou 6/4 alors que la carrure est en 4/4 ou sauter le 2^{ème} A d'une structure en A A B A ou encore phraser à l'envers du débit énoncé, etc...

L'un des meilleurs moyens pour améliorer ou vérifier cette aptitude à jouer une grille en place, dans la carrure énoncée, et en respectant la structure, est, sans aucun doute, de faire jouer le musicien seul. Le cours individuel offre un cadre privilégié à cet apprentissage. Il permet à l'élève d'améliorer son autonomie en jouant seul ce qui pourrait être joué à plusieurs. Le but de ce travail étant, bien sûr, de pouvoir le mettre en application au sein d'un groupe de musiciens.

Dans ce cas de figure, si l'élève manque d'autonomie, il risque de se perdre souvent dans les structures et donc de créer la zizanie dans le groupe. A contrario, s'il est autonome, il peut être plus attentif aux autres musiciens et disponible aux différents évènements d'une improvisation en groupe.

d) L'HARMONIE

« Il existe une bonne raison pour que la théorie de la musique ne s'appelle pas la théorie de la vérité. La seule vérité est la musique elle-même. La théorie, c'est une danse intellectuelle que nous faisons autour de la musique pour en expliquer sa dynamique, son mouvement, son évolution. La théorie varie selon l'époque et le musicien. Même s'il existe une continuité dans l'évolution du jazz, la musique jouée par James P. JHONSON dans les années 20 a radicalement changé quand Art TATUM et Fats WALLER sont arrivés dans les années 30. De même pour Bud POWELL dans les années 40, Bill EVANS dans les années 50, Mac COYTYNER et Herbie HANCKOK dans les années 60 ».

Ainsi que l'indique Mark LEVINE dans son ouvrage « Le livre du piano jazz », chaque époque de l'histoire du piano jazz, correspond à une identité musicale dont on peut trouver la traduction technique au travers de lignes mélodiques et harmoniques.

D'un point de vue pédagogique, l'intérêt du cours particulier est de permettre une bonne analyse des contextes harmoniques proposés. En d'autres termes, l'apprenant doit comprendre, par exemple, le dispositif II – V – I utilisé par les musiciens Be-Bop, les modulations, le chiffrage des accords employés sur les grilles harmoniques.

Plus l'élève comprend le contexte harmonique plus ses choix d'harmonisation sont pertinents. Et c'est dans cette proximité élève/professeur que les premiers pas en harmonie jazz peuvent être engagés de manière réellement bénéfique.

e) LA TECHNIQUE PIANISTIQUE

Lors de ma formation au CEFEDM, j'ai pu, dans le cadre de séances de perfectionnement, prendre des cours de piano classique avec Monsieur Jacques DELANNOY. Ces cours m'ont beaucoup apporté car la relation directe professeur/élève facilite, dans un climat de confiance, la transmission d'un savoir et de compétences techniques indispensables à la formation de l'apprenant.

L'appropriation du jeu pianistique nécessite une maîtrise de son corps qui va bien au-delà de la simple frappe manuelle des touches. J'ai pu en faire l'expérience personnelle dans le cadre de mes cours avec Monsieur DELANNOY. Les différents exercices effectués et l'étude de pièces classiques visaient à améliorer la détente et le poids du corps dans l'instrument. Aujourd'hui, je peux mettre à profit les acquisitions techniques obtenues au cours de cet enseignement dans ma pratique du jazz.

La relation enseignant/apprenant place l'élève au centre de l'expertise de son professeur. Ce transfert de savoir régulier contribue à la progression des capacités de l'élève sur le plan corporel Ce qui lui permet, par voie de conséquence, d'acquérir de plus en plus de confiance en lui.

f) LE BUT DU COURS INDIVIDUEL

Le cours individuel, au travers des différents exemples énoncés précédemment, favorise un véritable travail de découverte et d'approfondissement des connaissances nécessaires à la maîtrise de la pratique du jazz.

L'enseignement en cours individuel permet d'acquérir, dans un contexte privilégié, la compréhension d'un langage, pour viser petit à petit son appropriation par l'élève en toute indépendance.

Lors de ma formation en classe de jazz avec Monsieur Jean-Marie BELLEC, j'ai pu comprendre la finalité de sa pédagogie axée sur l'autonomie de l'élève. Celui-ci, en effet, ne m'a pas imposé de vision directe en termes de phrasé, car, comme l'affirme de nombreux musiciens, cela ne s'apprend pas. C'est aussi la volonté de préserver la personnalité de l'apprenant. Son but était d'enclencher en moi un processus visant à assurer d'une manière autonome, le relevé des phrases, des rythmes ou des harmonies touchant ma sensibilité ou, tout simplement, de jouer mes propres interprétations.

Au-delà de la maîtrise de ce langage, les premières années d'apprentissage en cours individuel sont aussi l'occasion d'approfondir la pratique technique d'un instrument. Celle-ci s'avère indispensable pour permettre au musicien d'exprimer en toute liberté ses idées et aborder l'improvisation.

La vraie finalité de ce type de cours n'est donc pas de limiter la pratique du jazz à un jeu en solo, mais d'apporter au musicien l'ensemble des compétences qui lui permettra de s'adapter au mieux à une vraie pratique collective de la musique de jazz.

III - LA RELATION PEDAGOGIQUE

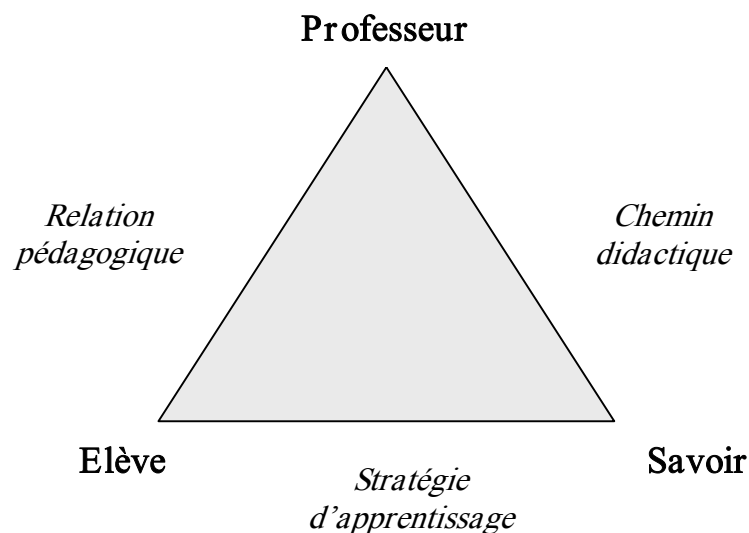
Pour Philippe MERIEUX, professeur des Sciences de l'Education, il existe trois types de relation dans la gestion des apprentissages :

1 – Enseignant et apprenant : c'est la relation pédagogique.

2 – Enseignant et savoir : c'est le chemin didactique qui vise l'organisation des savoirs en vue de leur acquisition par les élèves.

3 - Apprenant et savoir, relation qui commande les stratégies d'apprentissage.

C'est sans doute le triangle de HOUSSAYE qui résume au mieux cette interactivité entre l'enseignant et l'apprenant :



La mise en application d'un des pôles nécessite l'engagement des pôles opposés pour que l'apprentissage d'un élève soit bénéfique.

Ainsi, la relation pédagogique doit être un éveil à la curiosité de l'élève. Pour cela, celui-ci doit être acteur de son propre apprentissage afin d'être réellement motivé et, donc, pouvoir faire face aux difficultés qu'il peut rencontrer.

V - COURS COLLECTIF

a) GENERALITES

Ce qui se dégage d'un groupe d'individus lors d'un cours collectif en musique, c'est l'interaction qui existe entre l'enseignant et l'ensemble de ses élèves. C'est, en effet, un moment de communication (musicale ou verbale) transversale où chacun, élève ou professeur, contribue au développement du groupe.

Le travail en groupe est, ainsi, source de responsabilisation de l'apprenant car il demande à chacun une implication personnelle pour pouvoir contribuer à l'avancée du groupe. L'élève apprend petit à petit à s'intégrer, en suivant des règles de conduite musicale et comportementale, ce qui permet au groupe de progresser. Fort de cet équilibre constructif, le groupe peut assumer son rôle de révélateur de la personnalité de chacun des élèves.

Dans une pédagogie de groupe, l'enseignant est le médiateur, le guide et la mémoire du groupe. Il prévoit le contenu du cours, s'adapte aux réactions musicales et verbales des élèves. Il donne des directions ou, au contraire, laisse le groupe trouver sa propre direction si, toutefois, celle-ci semble aller de elle-même.

b) JOUER EN GROUPE

Lorsque Miles DAVIS reforme un nouveau quintette en 1963, il fait appel à Tony WILLIAMS (batter), Ron CARTER (bass), Herbie HANKOCK (piano), Wayne SHORTER (saxophoniste).

Il déclara plus tard que cette expérience fut riche mais non sans difficultés : *« Tony changeait sa manière de jouer tous les soirs... Pour jouer avec lui, il fallait être toujours en alerte, faire attention à tout ce qu'il faisait, ou bien il vous larguait en l'espace d'une seconde ; vous vous retrouviez hors tempo, à la traîne et, alors, vous étiez mal...Ca vous foutait les jetons.*

Si j'étais l'inspiration, représentais la sagesse et assurais l'homogénéité du groupe, Tony en était le feu, l'étincelle créatrice. Wayne était l'homme des idées, le concepteur intellectuel. Ron et Herbie en étaient les ancrages.

Je n'étais que le leader qui avait rassemblé tout le monde. Ils étaient jeunes, même si je leur apprenais certaines choses, ils m'en apprenaient d'autres... Je savais que je jouais avec de grands musiciens de la nouvelle génération qui avaient un autre rythme que le mien au bout des doigts...

Chaque nuit, Herbie, Tony et Ron rentraient dans leur chambre et discutaient jusqu'au petit matin de ce qu'ils venaient de jouer. Le lendemain, ils remontaient sur scène et jouaient différemment. Et moi, soir après soir, il fallait que je m'adapte ».

Les propos de Miles DAVIS , dans cette interview, illustre bien le rapport qui existe entre chaque musicien d'une formation de jazz. Chaque personne y tient une place prépondérante. Dans le schéma classique, la basse et la batterie en sont le socle rythmique, le piano ou la guitare appuient ce que la section rythmique propose et décrivent le cheminement mélodique et harmonique afin d'accompagner un soliste (saxophone, trompette, etc...).

Cependant si les partenaires de jeu, dans la section rythmique, jouent sur des équivalences, comme par exemple doubler le tempo ou jouer en 3 sur une mesure à 4/4 et que l'on ne comprend pas ces équivalences, on va tout simplement se perdre dans la grille d'accords et donc ne plus savoir où est le début ou la fin de la grille. C'est ce que Miles DAVIS explique dans son interview. Son attitude face aux situations diverses que lui proposait cette nouvelle formation, est celle de tout musicien de jazz : il s'adapte.

S'adapter, c'est donc pouvoir avoir une disponibilité d'écoute pour répondre à ce que le groupe propose.

Le cours collectif de jazz est l'occasion, pour les apprenants, de s'exercer à additionner leurs personnalités musicales pour déboucher sur un son de groupe (ou un empilement rythmique qui fonctionne). Donc de mobiliser leur écoute sur leur environnement musical afin de s'adapter aux différents styles de jeux de leurs partenaires.

Jouer en groupe, d'un point de vue technique, c'est donc écouter, s'adapter, proposer, comprendre ce que jouent les autres musiciens. Dans ce contexte, l'autonomie de l'élève, acquise notamment en cours individuel, trouve toute sa place. Plus l'élève est conscient de son rôle au sein d'une formation, mieux il peut écouter, s'adapter, proposer ses idées et donc contribuer à la réussite d'une improvisation en groupe.

c) PRENDRE CONSCIENCE DU TEMPS

Le cours collectif est une réelle opportunité pour intégrer les cycles harmoniques largement présents dans la musique de jazz.

En effet, en jazz, pour pouvoir improviser, il faut intégrer le temps qui s'écoule pendant que l'on joue, donc réaliser le nombre de mesures que constitue un thème. La plupart des standards étudiés en cours, sont écrits en 3/4 ou 4/4, les mesures étant généralement multiples de 2. Par exemple, les thèmes de type blues

sont écrits en 12 mesures, ceux de la période Be Bop de forme A A B A, en 32 mesures ou ceux des chansons tirées de comédies musicales ou d'opéra américains comme « Summertime » extrait de Porgy and Bess, en 16 mesures.

Le fait de travailler en groupe ce point essentiel de la musique jazz, favorise le développement d'une écoute active : partis d'un point A, tous les musiciens doivent arriver en même temps au point B. De plus, par le biais du « stop chorus » (jeu de 4 ou 8 mesures de chorus), en alternant la batterie avec un ou plusieurs solistes mélodiques, on peut petit à petit développer cette conscientisation du temps.

Un exemple, le jazz modal :

Dans l'approche de la notion de cycle rythmique, le jazz modal me semble être un élément des champs d'études à aborder en cours collectif.

Développé dans les années 1960, l'un des principaux acteurs de cette déclinaison du jazz est Miles DAVIS dont le célèbre morceau « So What », enregistré sur l'album Kind of Blue, en constitue une illustration emblématique.

Le jazz modal est né d'un désintérêt des jazzmen envers les grilles harmoniques complexes de la période Be-Bop. C'est désormais dans les musiques orientales et exotiques qu'ils vont chercher leurs sources d'inspiration. Sous l'action conjuguée de ces différentes influences, une nouvelle forme de jazz émerge : le jazz modal. L'une de ses caractéristiques est la présence de trois ou quatre accords sur la grille qui permettent une liberté d'expression à l'improvisateur en jouant « in » (sur le canevas harmonique) ou bien « out » (hors du canevas harmonique). Tout ceci, bien sûr, en respectant le cycle des mesures défini par le morceau.

« So what » est l'exemple même de cette nouvelle figure du jazz : A A B A de 32 mesures, les deux premiers A, de 8 mesures chacun, sont en Ré mineur ; le B, 8 mesures en Mi bémol mineur, puis le dernier A de nouveau en 8 mesures en Ré mineur.

En cours collectif, jouer ce morceau permet d'élargir les connaissances des élèves sur la notion de cycles. Plus ces derniers sont longs, plus ils sont difficiles à intérioriser. L'enjeu pour les élèves est de marquer, dans un premier temps ces cycles. Ce qui suppose que chacun entende individuellement si chaque début de cycle qu'il aborde, correspond bien à celui des autres musiciens présents. Dans ce cas, le rôle de l'enseignant reste juste consultatif puisque celui-ci se limitera à vérifier que les cycles sont bien respectés.

d) USAGE DES REGLES DES REGLES NON ECRITES DU JEU EN GROUPE

Lorsque des musiciens jouent en atelier, on remarque qu'une part de leur personnalité s'exprime au travers de leur improvisation. Certains, timides, joueront « petit » alors que d'autres profiteront de ce contexte pour manifester leur énergie. L'enseignant doit pouvoir canaliser ces différentes personnalités afin d'obtenir un son de groupe et donner un temps de parole équitable à tout le monde.

En formation jazz, tout le monde doit pouvoir accompagner le soliste. Il faut savoir s'effacer et mettre en valeur, si possible, celui qui improvise. On croit souvent, en écoutant un soliste de jazz, qu'il improvise bien parce qu'il sait bien jouer. C'est négliger le travail d'accompagnement que font la basse, la batterie et le piano derrière ce soliste.

Par exemple, si Keith JARRET était accompagné par un section rythmique qui ne fonctionne pas, jouant trop fort ou pas en place, celui-ci aurait beau faire les plus belles phrases mélodiques, musicalement le groupe ne pourrait pas fonctionner. A contrario, quand un musicien prend un solo, celui-ci doit pouvoir assumer sa mise en avant en tant que soliste et être clair sur ses choix musicaux pour que la section rythmique puisse le suivre. C'est lui le « leader ». C'est donc lui qui influe en

priorité sur les autres musiciens. Pour autant, lorsqu'un soliste mélodique prend un chorus, cela ne doit pas empêcher la section rythmique de proposer de nouvelles pistes au soliste.

La pratique musicale en groupe induit la connaissance et le respect d'un certain nombre de codes essentiels à la cohérence musicale de l'interprétation. Le cours collectif est le lieu privilégié de l'apprentissage de ces différentes règles puisqu'il permet aux élèves d'en mesurer les effets immédiatement et, donc, facilite leur intégration. La cohésion musicale s'en trouve ainsi renforcée. Par exemple, le placement des instruments : on ne mettra pas la basse à un bout de la salle et la batterie à l'autre ; qu'est-ce qu'un « stop chorus » ? Que signifie l'attitude d'un musicien qui regarde tout le monde en levant le doigt énergiquement ?

L'élève doit également apprendre à jouer sans rester centré sur son instrument et sa propre interprétation. Le jeu collectif suppose l'ouverture et l'attention aux autres, savoir s'entraider lorsqu'un soliste semble s'être perdu dans la grille ...

Au cours de cet apprentissage, le rôle de l'enseignant s'apparente à celui d'un « arbitre ». Il laisse le jeu se faire, se construire tout en vérifiant la juste assimilation du sujet pédagogique abordé.

Le public est souvent étonné par la capacité d'un musicien de jazz à pouvoir jouer, sans la moindre préparation, avec un musicien qu'il vient juste de rencontrer. Si cela est possible, c'est parce que tous les deux possèdent la maîtrise des différents codes et langages reconnus mondialement, liés à cette musique.

L'enseignement et la compréhension de ces codes constituent une étape incontournable de l'étude de la pratique du jazz. Ils préparent les apprenants à acquérir l'autonomie qui leur permettra, par la suite, de mener leurs propres expériences avec d'autres musiciens.

e) LE BUT DU COURS COLLECTIF

La prise en compte des différents points abordés au cours de cet exposé permet de constater le rôle éminemment constructif et formateur du cours collectif. C'est à un véritable travail d'adaptation, d'écoute, de compréhension du jeu en formation que sont conviés les élèves.

La mise en œuvre équilibrée de l'ensemble de ces compétences relève de la responsabilité de l'enseignant. On pourrait rapprocher sa mission de celle d'un architecte, car c'est en véritable maître d'œuvre de la structuration musicale du groupe et de celle de chacun de ses élèves qu'il agit. Tout à la fois mémoire du groupe, puisqu'il expose l'objectif pédagogique à atteindre, et médiateur, en cas de conflit entre tel ou tel musicien, il est un régulateur des relations humaines au sein du groupe, une référence à suivre. Son attitude d'ouverture, sa capacité à rapprocher les musiciens contribuent à créer un climat positif et mobilisateur favorisant la disponibilité des élèves envers eux-mêmes et envers les autres musiciens.

En dehors du contexte technique, le cours collectif présente des avantages non négligeables en matière d'improvisation en groupe.

V - LES AVANTAGES DU COURS COLLECTIF

Le cours collectif est une forme d'aboutissement, car il permet aux élèves d'être dans le « faire » plutôt que dans une répétition incessante d'exercices liés à un perfectionnement technique ou dans une théorisation de la musique. En outre, il crée autour de l'élève un climat d'émulation, de stimulation et de dynamisme qui favorise l'appropriation de son rôle au sein du groupe.

Jouer à plusieurs amène à développer une forme de « critique constructive » au travers du regard porté sur l'improvisation du groupe et celles de ses membres. Chacun doit pouvoir donner son avis ou sa propre analyse sur la musique qui vient d'être jouée. Dans ce contexte, l'élève apprend à communiquer et à verbaliser sans agresser ou être désagréable avec ses partenaires de jeu.

La présence du groupe est également un facteur de progression individuelle pour chacun des élèves. L'enseignement ainsi que les corrections apportées par le professeur à chaque apprenant, est prodigué, en fait, au bénéfice de toute la classe.

Le cours collectif présente l'intérêt d'aborder plusieurs champs d'étude à la fois et permet, ainsi, à l'élève de comprendre son propre rôle, mais aussi celui des autres, en formation. Cet entraînement à l'écoute et à l'observation lui sera particulièrement profitable dans tout autre contexte extérieur à sa formation.

VI - L'ENSEIGNEMENT DU BE-BOP : DE L'INDIVIDUEL AU COLLECTIF

Le Be-Bop est un style de jazz né au Etats-Unis, à New York, au début des années 40. Ce courant musical est issu de l'association de musiciens afro-américains qui, après avoir rempli leurs obligations contractuelles au sein des grands orchestres, souhaitaient se libérer en s'affranchissant de la discipline des big bands.

Un certain nombre d'entre eux cherchaient à réagir contre les limitations et les contraintes du travail en grande formation, trop orienté vers la danse, ainsi que contre l'envahissement de leur musique par des rengaines commerciales ou des airs à succès. Les deux chefs de file de ce courant jazzistique sont Charlie PARKER (saxophoniste) et Dizzy GILLESPIE (trompettiste).

Ces musiciens n'hésitèrent pas à enfreindre les lois communément admises concernant l'harmonie ou la mélodie, créant des sonorités volontairement dissonantes. *« Sans doute parce qu'elle annonçait et entraînait une irréversible évolution du jazz, la naissance du Be-Bop fut jugée négative et même néfaste par quelques critiques, indique le Dictionnaire du Jazz. L'histoire leur a répondu, car rien de ce qui s'est passé depuis dans l'univers négro-américain, n'a pu ignorer les découvertes et acquis du Be-Bop ».*

L'étude du Be-Bop constitue pour l'élève une nouvelle étape de son cursus musical, car elle lui permet, au travers de la découverte des spécificités stylistiques de ce type de jeu, d'approfondir un certain nombre de paramètres déjà rencontrés : le placement rythmique, l'harmonie et la construction mélodique.

1 – Le placement rythmique

L'ensemble des compositions de la période Be-Bop est caractérisé par la discontinuité de la ponctuation qui coexiste , paradoxalement, avec un sentiment de continuité rythmique.

Les valeurs rythmiques des thèmes sont souvent proches des figures jouées par les batteurs. Ainsi, dans une mesure (à 3/4 ou 4/4) , l'élève apprend petit à petit, suivant les thèmes étudiés, à séquencer une mesure et à pouvoir, ainsi, placer des valeurs courtes de type croche ou double croche, souvent positionnées en dehors du 1^{er}, 2^{ème}, 3^{ème} ou 4^{ème} temps d'une mesure en 4/4. Il gagne, alors, en précision rythmique.

2 - L'harmonie

Le jazz Be-Bop met souvent en opposition diatonisme et chromatisme. Il cultive le glissement mélodico-harmonique au moyen d'accords de passage. Les boopers , par le biais des accords des IIème et Vème degrés, enrichissent les grilles harmoniques des standards déjà existants ou en créent de nouveaux.

Ces nouveaux apports amenés au traitement de l'harmonie, ouvrent de nouvelles perspectives à l'élève dans l'utilisation des enchaînements de II/V. Ce qui lui permet, par voie de conséquence, d'enrichir ses connaissances en matière d'harmonie et d'accords.

3 - La construction mélodique

Parmi les caractéristiques du jazz Be-Bop, on notera, également, l'importance accordée par les musiciens à l'exploration du champ tonal. Ce qu'a parfaitement illustré Charlie PARKER dont les phrases musicales épousent souvent les prolongements des accords.

Au cours de l'apprentissage mélodique de l'esprit Be-Bop, l'élève apprend à élargir le champ tonal de ses improvisations. Pour cela, il doit pouvoir opérer par lui-même un choix de notes qui viendront enrichir son langage musical, celui-ci s'effectuant en cohérence avec le schéma harmonique proposé.

D'une manière globale, le Be-Bop représente un champ d'étude qui peut être légitimement abordé soit en cours individuel ou en cours collectif, les deux formules trouvant leur justification au travers du travail requis.

Si l'on reprend les principales caractéristiques qui viennent d'être énoncées, c'est en cours individuel que l'élève pourra mettre au point la précision rythmique des thèmes abordés. Pour autant, c'est en cours collectif que pourra s'effectuer une véritable confrontation avec le groupe, ce qui lui permet de contrôler la justesse de son placement rythmique. En même temps, il peut mettre en application, dans son improvisation, ses nouvelles acquisitions en matière d'enchaînements harmoniques et de phrasé Bop, travaillées au préalable dans le cadre du cours individuel ou en autonomie.

CONCLUSION

L'enseignement du jazz repose, comme nous avons pu le constater, sur la transmission de plusieurs paramètres de langage. Son approche pédagogique requière une méthodologie diversifiée, adaptée aux différents champs d'étude abordés.

Si le cours individuel apparaît, grâce à la proximité de l'enseignant, comme la formule la plus apte à faciliter l'appropriation par l'apprenant des bases de la codification musicale, le cours collectif semble être l'espace privilégié où mettre en œuvre ces nouvelles connaissances et découvrir les différents courants stylistiques qui ont marqué l'histoire du jazz.

Témoins de la vitalité de cette musique, on en dénombre pas moins de 47, dont deux, le Be-Bop et le jazz modal, ont été abordés, à titre d'exemple, au travers de ce mémoire. L'ensemble constitue un vivier musical riche de ses différentes composantes, dans lequel l'enseignant peut aller puiser pour élargir son enseignement. Cela lui permet de ne pas enfermer sa pédagogie ni ses élèves dans une vision rétrécie de l'identité du jazz. Il les prépare ainsi à faire preuve d'esprit d'ouverture et développe leur capacité à mettre en œuvre une critique constructive face aux différentes orientations prises par certains musiciens.

En dernier ressort, on pourrait, malgré tout, se poser la question : qu'est-ce que jouer du jazz ? Il est vrai que les premiers musiciens n'ont pas appris à jouer dans des salles de cours. Ils écoutaient leurs aînés et s'inspiraient de ce qu'ils entendaient pour créer leurs propres univers sonores. Cette sensibilisation à l'écoute constitue l'une des facettes propres à l'enseignement du jazz. Elle trouve son prolongement naturel dans la fréquentation par l'élève des concerts de jazz ou la découverte des enregistrements de référence.

Cet investissement personnel de l'élève est indissociable de la pratique du jazz. Au regard de l'histoire, cette musique apparaît plus comme la résultante d'une démarche personnelle vécue de l'intérieur, qu'une discipline acquise par le biais d'un enseignement. La nécessité d'un cours de jazz, alors, se justifie-t-elle ?

BIBLIOGRAPHIE

- 1 - Une approche chromatique à l'harmonie et à la mélodie du jazz – David LIEBMAN – Editions : Advance Music.

- 2 - Jazz Magazine n° 176 – Mars 1970 – Keith JARRET – Editions Filipacchi.

- 3 - Le livre du piano jazz – Mark LEVINE – Editions Advance Music.

- 4 - Miles DAVIS et le bleu du blanc – Alain GERBER – Editions Fayard.

- 5 - Le Dictionnaire du jazz - Philippe CARLES, André CLERGEAT, Jean-Louis COMOLLI – Editions Robert Laffont.