



I - les grandes périodes du jazz

A - Les origines

- 1 - Le Ragtime (1880)
- 2 - Les Worksong (XIX^e)
- 3 - Le Negro Spiritual et le Gospel
- 4 - Le Blues

B - Naissance et évolution du jazz

- 1 - Le Style New-Orleans début XX^e (1920-1930)
- 2 - L'ère du Swing (1930-1940) «Middle-Jazz»
- 3 - La révolte du Be-bop (1940-1950)
- 4 - Le Cool (trad. «frais») (1950-1960)
- 5 - Le Hard Bop (1955-1960)
- 6 - Le Free Jazz (1960-1970)
- 7 - Le Jazz Fusion (1970-1980)

C - Pour réviser

II - Autour de Birdland

A - Les clubs de jazz à New-York

- 1 - Le contexte
- 2 - Le Birdland, un club incontournable

B - Les Weather Report

- 1 - Le contexte
- 2 - Un groupe à l'avant-garde
- 3 - L'arrivée de Jaco Pastorius (1951-1987)

III - Analyse des versions au programme

A - Le standard de jazz

B - Éléments d'analyse

- 1 - Présentation
- 2 - Version originale : Weather Report (1977)
- 3 - Version Manhattan Transfer : style vocaleses ≠ vocalise (1979)
- 4 - Version Quincy Jones (1989)
- 5 - Version Hyperion (2000)

BIRDLAND

I - les grandes périodes du jazz

A - Les origines

Pour avoir une vision complète de la naissance du jazz, il conviendrait d'étudier précisément l'histoire des États-Unis d'Amérique depuis le XVII^e siècle (voir la fin du XV^e), car l'identité culturelle de ce pays a été forgée par un enchaînement complexes d'évènements pas toujours glorieux, mais indissociables de l'évolution de ses musiques. Cependant, ce cours n'est pas le lieu d'une telle digression, et de nombreux ouvrages (ou sites internet) cités en bibliographie sauront répondre à la curiosité de certains.

Pour aller à l'essentiel, le jazz est le résultat d'un métissage entre plusieurs musiques (ou cultures) et restera longtemps un moyen d'expression emblématique de la lutte des populations afro-américaines pour l'égalité des droits dans ce pays. Ce mélange d'influences trouve ses origines dans 4 genres musicaux : le ragtime, les worksongs (chants de travail), les negro spirituals (et gospel), et le blues.

1 - Le Ragtime (1880)

Le ragtime une des premières (sinon la première) forme de jazz. Il est étroitement associé avec le piano et est l'expression de la perception qu'ont les Noirs (sous ce terme, il faut comprendre afro-américains, sans autre connotation) de la musique romantique européenne. Scott Joplin est aujourd'hui le compositeur le plus célèbre dans ce genre musical.

Ce genre, à base de pompes (élément d'accompagnement joué à la main gauche faisant alterner une basse et un accord) et de mélodies syncopées (accents rythmiques déplacés), marque le début d'un jeu pianistique qui va influencer tous les pianistes de l'histoire du jazz, de Fats Waller jusqu'à Oscar Peterson, en passant par Art Tatum, Duke Ellington, Count Basie et même Thelonious Monk.

Écoute : Scott Joplin, *Maple Leaf Rag* (1899)

2 - Les Worksong (XIX^e)

C'est un «chant de travail» généralement interprété par des hommes ou des femmes (a cappella) et destiné à être chanté pendant le travail de façon à se donner du courage. Les chants sont généralement adaptés à la tâche des chanteurs et les rythmes leur permettent d'être plus synchronisés dans leurs mouvement. La transmission étant orale, les mélodies comme les textes sont susceptibles d'être modifiées, tout comme l'organisation qui peut se rapprocher du style responsorial (jeu de question réponse entre un soliste et le groupe).

Extrait du film des Frères Coen, [O'Brother](#) (2000)

3 - Le Negro Spiritual et le Gospel

Ces deux genres musicaux sont très proches et souvent associés ; ce sont des chants sacrés chrétiens généralement interprétés par des afro-américains. Au niveau chronologique, le negro spiritual apparaît au XVII^e (chez les esclaves issus d'Afrique), tandis que le gospel («godspell», «appel à Dieu») prend sa suite début XX^e, se développant en parallèle du blues. Autre différence, les negro spirituals sont basés sur l'Ancien Testament, contrairement au gospel dont les paroles sont extraites du Nouveau Testament. Au fil des siècles, ces genres sont devenus un élément identitaire de la culture afro-américaine, témoignant de la souffrance des Noirs , et incarnant un esprit de révolte par rapport à l'oppression des Blancs.

Écoute : [Gospel par Neal Roberson](#)

4 - Le Blues

Le blues est un genre musical, mêlant le plus souvent voix et instrument, issu des worksong et interprété à l'origine par des afro-américain. Apparu courant XIX^e, il tire son nom de l'expression «blue devils» (idées noires), et cherche à exprimer la mélancolie d'une vie jalonnée par de nombreux déboires...

D'un point de vue plus technique, l'accompagnement instrumental est généralement assuré par des instruments «rudimentaires» tels que la guitare, l'harmonica, voire le piano. Au niveau rythmique, la mesure à quatre temps est décomposée en rythmes «ternaires» syncopés, avec des accentuations sur les 2^e et 4^e temps, ce qui apporte à la musique le swing caractéristique dont le jazz sera l'héritier. Au niveau mélodique, la voix s'appuie sur la gamme pentatonique caractéristique (gamme blues), soutenue par les accords des I^e, IV^e, et V^e degrés. Ceux-ci sont organisés dans une «grille» de 12 mesures comme suit (avec réalisation en *do*, à droite) :



| | | | |
|----|----|---|--------|
| I | I | I | I |
| IV | IV | I | I |
| V | IV | I | I ou V |

| | | | |
|------|-----|-----|-----|
| Do | Do | Do7 | Do7 |
| Fa7 | Fa7 | Do7 | Do7 |
| Sol7 | Fa7 | Do7 | Do7 |

Écoute : Robert Johnson : *Kind Hearted Woman Blues* (1936)

Au cours du XX^e siècle, le blues s'est détaché de l'étiquette afro-américaine et a évolué en suivant sa propre voie (cf. [blues rock](#) par exemple), en parallèle du jazz dont il est l'initiateur. Ainsi, d'autres genres musicaux issus du jazz, tels que le *rhythm and blues* et même le *rock*, ont vu le jour.

B - Naissance et évolution du jazz

1 - Le Style New-Orleans début XX^e (1920-1930)

La musique de jazz est associée à la population afro-américaine, mais l'histoire de ce genre musical montrera que les aller-retour entre la culture Blanche et la culture Noire (et créole) sera très constructive dans l'évolution de ce genre. Pour preuve, le style «new-orleans» : à la Nouvelle Orléans, on vit dehors et on défile en toute occasion (mariage, enterrements, fêtes...). Mais la musique de fanfare (marching bands), très présente dans cette ville de l'état de Louisiane, est souvent interprétée par les Blancs. Par réaction, les afro-américains ont donc cherché à créer leur propre musique avec leur propre manière de jouer (le swing). Cependant, le premier enregistrement de jazz, datant de 1917, est interprété par l'ODJB (Original Dixieland Jass Band), un orchestre Blanc...



Le style new-orleans se caractérise par :

- l'improvisation collective,
- le swing,
- l'expressivité et l'intensité (caractérisé par le terme «hot» présent dans les noms d'orchestre)
- les instruments de fanfare (trompette, trombone, clarinette, tuba) puis ajout de la contrebasse, du banjo, du piano et d'une batterie sommaire (ou washboard)
- La figure incontournable est le jeune Louis Armstrong avec son «Hot Five» (puis sont «Hot Seven»), dont le son de ses orchestres restera la référence du New-Orleans.

Cette musique sera exportée vers les grandes villes du nord industrialisées, telle que Chicago.

Écoute : ODJB : *Livery Stable Blues* (1917)

2 - L'ère du Swing (1930-1940) «Middle-Jazz»

Le swing est assez proche du style New-Orleans, mais la musique est plus organisée. L'écriture (composition) est plus précise et les orchestres (ou *big bands*) sont plus fournis. Les sections de cuivres et de saxophones font entendre de courtes mélodies (appelées riffs et hérités du blues) dont l'écriture se caractérise par un jeu en homorythmie. Le rôle des arrangeurs est important car la matière sonore s'enrichit, ce qui n'empêche pas quelques interventions de solistes talentueux...

Encore une fois, les «rivalités» entre les orchestres Noirs (Duke Ellington, Count Basie...) et les orchestres Blancs (Benny Goodman, Glenn Miller...) sont importantes, mais chaque leader trouve sa propre identité (couleur sonore) et son propre public.

Cependant, la musique *swing* devient un élément commercial incontournable : c'est un outil de publicité pour la vente de toute sorte de produits extérieurs à la musique, des sous-vêtements jusqu'aux automobiles. Il est généralement associé aux fastueuses soirées dansantes données dans les salons des grands hôtels, appelés *ballrooms* (fin de la prohibition en 1933). Cette appropriation de la musique Noire par les Blancs se fait à plusieurs niveaux, allant de l'admiration (poussant à faire aussi bien, voire mieux) à la caricature (musiciens Blancs noircis au charbon, aux lèvres maquillées et au tour d'oeil légèrement blanchi (cf. *Le chanteur de Jazz*, premier film parlant, par Alan Crosland en 1927).



Les principales caractéristiques du swing sont :

- la rythmique basée sur une cellule «swing» qui se résume par l'onomatopée «cha, ba, da»
- retour de la formule «Yes Lord» issue des Negro Spirituals
- mise en place de courts solos entre 4 et 12 mesures, ce qui n'autorise pas la médiocrité...
- passage à une musique plus écrite et donc influencée par la musique savante européenne
- préférence des orchestres Blancs par les programmeurs radio

Écoutes comparées : 1 - Count Basie : [Swingin' the Blues](#) (1941)
 2 - Duke Ellington : [Take the A train](#)

NB : pour comprendre l'état d'esprit des Noirs à cette époque, il faut savoir par exemple que les premières unités mixtes de l'armée US voient le jour en 1942 et qu'au cours de la 2^e guerre mondiale, les soldats Noirs sont accueillis comme des êtres humains en Europe, ce qui accentue leur sentiment d'injustice et de révolte.

3 - La révolte du Be-bop (1940-1950)

Le mouvement Be-Bop s'inscrit, sur de nombreux points, en réaction avec l'ère du Swing et traduit les préoccupations des musiciens Noirs quant à la recherche d'une nouvelle identité, d'une nouvelle esthétique du jazz. Par opposition avec le Swing, les musiciens bop ne cherchent pas à plaire à tout prix (une manière de ne pas être récupéré par la société de consommation ?) et se dirigent vers un style plus virtuose destiné à être écouté (et pas dansé).

C'est après les heures de travail dans des orchestres Swing (les *after hours*) que les musiciens se retrouvent dans les clubs pour élaborer cette nouvelle esthétique. À noter leur connaissance de la musique savante européenne qu'ils ont étudié de près afin d'élaborer leur nouveau langage (Debussy, Ravel, Stravinsky...)

Les grandes figures du bop se résument à quelques noms : «Dizzy» Gillespie (trp), Charlie Parker (sax alto), Kenny Clarke et Max Roach (bat.), Thelonious Monk (piano).

C. Parker et M. Davis en studio



C'est à cette époque que le jeune Miles Davis entre en scène : dès 1945, il joue aux cotés de Charlie Parker et contribue à immortaliser les enregistrements de plusieurs chefs d'oeuvres (*Billie's Bounce, Now's the time...*). Son style, en opposition avec celui de Dizzy, est plus épuré, Miles n'a pas encore les moyens techniques de rivaliser avec le plus grand trompettiste bop... Il va donc jouer la carte de la simplicité, mais avec un son déjà si personnel.

Écoutes comparées : 1 - C. Parker et D. Gillespie, [Koko](#) (1945) d'après "Cherokee" de R.Noble
Charlie Parker (saxophone alto), Dizzy Gillespie (trompette et piano), Curley Russell (basse), Max Roach (batterie), 26/11/1945, NY, Savoy Records (MG 12079)

2 - C. Parker, [Billie's Bounce](#) (1945) avec Miles Davis à la trompette
Charlie Parker (saxophone alto), Miles Davis (trompette), Dizzy Gillespie (piano), Curley Russell (basse), Max Roach (batterie), 26/11/1945, NY, Savoy Records (MG 12079)

La musique bop se caractérise par :

- une formation en quintette (sax, trompette, piano, contrebasse, batterie).
- des thèmes plus sinueux (moins mélodiques, rupture avec les shows de Broadway) souvent exposés à l'unisson entre les deux solistes.
- des grilles plus chargées (avec plus d'accords) et des harmonies plus complexes (9^e, 11^e, 13^e) avec un goût affirmé pour l'intervalle de quinte diminuée (*blue note* par excellence).
- une section rythmique plus complexe qui cherche à insérer des cassures (caisse-claire, tom, grosse caisse), seule la cymbale *ride* marque encore le «cha ba da», et un tempo rapide.
- un jeu du piano moins régulier, celui-ci devient plus rythmique et imprévisible.
- des solo plus longs, plus libres (rythme et gamme) et très virtuoses (maîtrise technique)
- une forme en trois parties : thème / improvisations (la plus longue) / thème

4 - Le Cool (trad. «frais») (1950-1960)

Miles Davis, qui n'est pas un trompettiste *bopper* à la Dizzy Gillespie, va faire évoluer le *Be-bop* vers des horizons nouveaux, voir opposés avec le mouvement Cool. Ses chorus aux cotés de Charlie Parker (cf. *Chasin' the Bird*, en 1947) montrent déjà les prémises d'une nouvelle esthétique qui se caractérise par une approche plus calme, en réponse à l'excitation et la complexité du be-bop. Le Cool Jazz se rapproche de la musique savante européenne, travaillant sur le son et l'arrangement des standards (cf. Gil Evans avec *Birth of the Cool*) par l'ajout d'instruments encore inédits dans le jazz comme la flûte, le cor, le trombone, le vibraphone... Ce courant se développe surtout sur la côte ouest des États-Unis (d'où l'autre nom de ce style : «West Coast»), même si tout commence dans des clubs de Manhattan à New York. Cette nouvelle facette du jazz connaît un engouement particulier chez les musiciens Blancs (Stan Getz, Dave Brubeck, Chet Baker, Lennie Tristano...).

Écoute : Miles Davis, arr. Gil Evans, [Boplicity](#), extrait de l'album *Birth of Cool*,(1949)

Caractéristiques musicales :

- caractère plus posé et plus tranquille
- formations plus fournies (entre 6 et 10 musiciens) et retour de l'arrangement
- tempi moins rapides que le be-bop, mais mesures plus libres (3, 5 ou 9 temps)
- absence de vibrato
- son feutré (trompette avec sourdine, ou remplacée par le bugle)
- phrasé peu accentué

5 - Le Hard Bop (1955-1960)

Autre évolution du Be-bop, incarnée par une génération de jeunes musiciens adeptes d'un *Be-bop* plus «dur», le *Hard-bop*. Dans la lignée du style *Bop*, ils interprètent leur musique à l'aide d'une technique instrumentale irréprochable et des connaissances théoriques poussées. Selon ces derniers, le jazz a régulièrement été récupéré et affadi, c'est pourquoi ces jazzmen d'avant-garde vont s'attacher à le revitaliser. Cherchant à renouer avec les traditions les plus profondes,

ils l'actualisent d'un mélange de *gospel* et de *blues* qui donnera naissance au style *funky*, *soul* ou *churchy*. Ce retour aux sources les plus lointaines de la musique Noire américaine, de la part de *hard-boppers*, permet de souligner le rôle considérable tenu par certains chanteurs de *blues*, de *soul* et par les *preachers* dans la transmission des valeurs fondatrices de la culture Noire américaine. Ces derniers, chefs de congrégations, sont de véritables «stars» et assurent la cohésion de la communauté Noire. Aux EU, les chiffres de vente de leurs enregistrements dépassaient de très loin ceux du jazz, du blues et du *rhythm'n blues* !

Les principaux musiciens sont Horace Silver, Art Blakey, Sonny Rollins, Cannonball Adderley, Miles Davis, John Coltrane, Tadd Dameron...

Écoute : Art Blakey & The Jazz Messengers, *Moanin'* (1958)

- intro question réponse comme Gospel (Yes Lord)
- structure thème / impro / thème
- chorus de trompette sur la superstructure des accords (cf. bop)
- pendant les chorus, jeu de batterie déstructuré (surtout grosse caisse)

[Cours de piano jazz sur Moanin'](#), par Antoine Hervé

Caractéristiques musicales :

- reprise et évolution des caractéristiques du *Be-bop*
- références directes au blues et au gospel (motif du «Yes Lord»)
- tempo plus lent que le *be-bop* (moins de virtuosité) mais beaucoup de vitalité et d'énergie
- richesse de l'accompagnement rythmique (batterie)
- richesse des accords et des improvisations (mais pas complexité)

6 - Le Free Jazz (1960-1970)

En 1960, les Noirs américains ne cessent de se battre pour leur liberté et une égalité entre tous les citoyens américains. Plus que tout autre style de *Jazz*, le *Free Jazz* est peut-être celui qui incarne le mieux ce refus de l'oppression des blancs.

Le manifeste musical de ce mouvement est le disque *Free Jazz* qu'Ornette Coleman (photo ci-contre) enregistre avec son double



quartette. Malgré quelques éléments écrits et prédéterminés oralement comme par exemple la structure (donc non improvisée) ou quelques bribes de thèmes, la seule règle est l'improvisation absolue, mettant à exécution le mot d'ordre de ce nouveau courant : «refus de tout élément blanc». Cette position radicale est le reflet de tensions extrêmes au sein de la société américaine qui se manifesteront par de terribles événements dans les années 60 : assassinats de J. F. Kennedy, de Malcolm X et de Martin Luther King, et répressions sanglantes (par l'armée) d'émeutes dans de grandes villes (cf. Ghetto de Los Angeles, en Alabama...). Mais tout espoir n'est pas vain puisqu'en août 1965, le président Johnson signe une loi sur le droit de vote qui permet aux populations Noires de voter. Une victoire pour les musiciens *Free*.

Le *Free Jazz* est donc une musique dans laquelle le musicien va prendre de plus en plus de libertés pour se diriger vers l'improvisation totale. Il n'y a donc ni tempo stable, ni mesure, ni accord, ni standard (thème), ni même de structure. Au niveau de la formation, il n'y a pas d'effectif prédéfini, et le nombre de musiciens (généralement restreint <5), comme l'ensemble des autres paramètres, va dépendre des opportunités de l'instant. Cependant, pour improviser ces œuvres (qui donnent une impression de désordre et de chaos pour qui ne les connaît pas), des heures de travail, de recherches mélodiques, harmoniques et sonores sont nécessaires à ces musiciens afin de maîtriser au mieux ce nouveau langage déconstruit en apparence.

Cette musique joue donc sur le double sens : le «Free» jazz n'est pas seulement un jazz «libre» où tout est improvisé, mais il est également un jazz qui «libéré», affranchi de la culture blanche américano-européenne et qui a ouvert un nouveau chemin dans l'expression de la culture Noire. Et bien que cela soit paradoxal, ces expérimentations sont une tentative de retour aux racines du jazz (non colonisé par les Blancs) par la ré-introduction d'un caractère religieux et

sacré, et de l'improvisation collective chère aux traditions afro-américaines. Les avant-gardistes sont le pianiste Cecil Taylor et les saxophonistes Ornette Coleman et John Coltrane (dans sa dernière période) ; mais d'autres musiciens n'ont pas tardé à emboîter le pas : Charles Mingus, Eric Dolphy, Albert Ayler...

Écoutes : Cecil Taylor, [Rick Kick Shaw](#) de l'album Jazz Advance (1956)

O. Coleman : [The Shape of Jazz to Come](#), [Change of the Century](#) ou [This is Our Music](#) (1960)

7 - Le Jazz Fusion (1970-1980)

1967 est une date importante pour le jazz car c'est la disparition de John Coltrane (1926-1967). Plusieurs styles de jazz cohabitent, c'est la période moderne du jazz : hard bop, jazz modal, cool jazz, free jazz. Avec Coltrane, le jazz avait atteint ses limites, notamment au niveau de la virtuosité, mais aussi de la complexité des improvisations. Avec *Giant Steps* (1960) ou *Ascension* (1965-66), John Coltrane explore les derniers prolongements d'un jazz dans lequel seuls les plus grands peuvent s'immiscer. Pour les autres, un nouveau jazz est à inventer...

Au cours des différentes décennies, le jazz a évolué, cherchant à renouveler son langage au travers de la mélodie, de l'harmonie, du rythme ou de la structure... mais les instruments sont globalement restés les mêmes et les principales innovations se sont concentrées sur la technique (virtuosité des boppers) et les modes de jeu (sourdine, pistons à moitié enfoncés pour la trompette par exemple). Pourtant les musiciens de jazz ont toujours montré une attention particulière au son, au timbre, à la couleur, en témoignent les arrangements de Duke Ellington par exemple. Le son d'un soliste est, avec son style de jeu (c'est à dire sa manière de jouer, d'improviser), l'élément qui le caractérise en premier lieu.



Ainsi, le *Jazz Fusion* (parfois appelé *jazz-rock*) se distingue par cette évolution du jazz vers les instruments électriques que le *Rock* utilise depuis ses débuts. Qu'il s'agisse de la guitare basse, de la guitare électrique ou des instruments à claviers (les pianos Fender Rhodes, ci-contre), le *Jazz Fusion* va progressivement les intégrer (et les standardiser) dans les différentes formations, aux côtés des instruments plus traditionnels. Impressionné par la musique de Jimi Hendrix, Miles Davis expérimente les instruments électroniques dès 1967 et fait figure de proue dans ce nouveau chapitre de l'Histoire du Jazz. Ces expérimentations sonores trouvent leurs aboutissements dans ses albums *In a Silent way* (1969) et *Bitches Brew* (1970), albums dans

lesquels il s'ouvre à de nouvelles collaborations ; Miles Davis s'entoure alors de jeunes musiciens des plus prometteurs (John McLaughlin, Wayne Shorter, Bennie Maupin, Joe Zawinul), qui poursuivront le chemin qu'il a initié. Le studio devient alors un outil de création avec de nouvelles possibilités (superpositions de plusieurs prises, effets en post-production...). Plus largement, le jazz fusion a progressivement cherché à fusionner avec d'autres musiques que le *Rock* et a élargi ses influences avec les musiques du monde... se réconciliant au passage avec son public (souvent dépassé par le mouvement *Free*).

Ainsi, le Jazz Fusion se caractérise également par d'autres influences telles que des recherches rythmiques et l'intégration de nouveaux éléments issus de la *Soul* et du *Rhythm and Blues*.

ÉCOUTE *What'd I Say* (1959) de **Ray Charles** (1930-2004) (piano Rhodes)

Fender Rhodes

La musique s'étend au delà des continents et des cultures, et les frontières musicales entre les genres tendent à s'effacer aux profits de styles métissés, hybrides et parfois inclassables, en rupture avec un style «Mainstream» naissant. Le *Jazz Fusion* (et plus largement le *Jazz*) trouve sa place sur la scène musicale internationale, aux côtés du rock, de la pop... et les échanges avec d'autres musiques se font dans les deux sens (cf. Frank Zappa, avec son album *Hot Rats*, 1969).

Trois albums importants marquent ce nouveau jazz :

- Chick Corea : *Crystal Silence*, 1972
- Herbie Hancock : *Chameleon*, 1973, (dans le style de Weather Report) : musique par superposition de couches : basse, rythmique, guitare cocotte...
- John McLaughlin : *Birds of Fire*, Mahavishnu, 1973

Caractéristiques musicales :

- Intégration d'instruments électriques, puis électroniques,
- Utilisation d'effets (distorsion, réverbération...)
- Rôle important de la basse (ligne très mobile et rythmique)
- Morceaux assez longs avec une large place laissée aux improvisations
- Complexité rythmique, mélanges métriques
- Influence rythmique du rock (abandon du swing pour un rythme binaire plus marqué)
- Enregistrements retravaillés avec de nouvelles techniques de studio (non-live)
- Élargissement des influences musicales (funk, pop, latin...)

Autres enregistrements de référence pour aller plus loin :

- Herbie Hancock : [*Actual Proof*](#) (1974)
- Chick Corea : [*Nite Spirit*](#) (1976)
- John McLaughlin : [*Mahavishnu Orchestra - Vital Transformation*](#) (1971)

C - Pour réviser

| Style | Les Origines (ragtime, blues, gospel) | New Orleans | Swing | Be Bop |
|-------------------------------|---|---|--|---|
| Dates | Avant 1917 | 1917-1934 | 1935-1945 | 1945- 1952 |
| Musiciens | Buddy Bolden Bunk Johnson | King Oliver Jelly Roll Morton Louis Armstrong | Louis Armstrong Coleman Hawkins Duke Ellington | Charlie Parker Dizzy Gillespie Thelonious Monk Eud Powell |
| Lieu | La Nouvelle- Orléans | Chicago, New York | New York | New York |
| Dispositif instrumental | | Section Rythmique (basse, piano, banjo, guitare, batterie) Section Mélodique (cornet ou trompette, trombone, clarinette) | Section Rythmique (piano, contrebasse, batterie : «combo») Section Mélodique (trompette, saxophone) + Arrangements avec de grands orchestres | Quintet Bop Section Rythmique (piano, contrebasse, batterie : «combo») Section Mélodique (trompette, saxophone) |
| Caractéristiques musicales | jeu collectif | jeu collectif, breaks, apparition des solo | chabada, walking bass, thème-impro-thème | virtuosité (tempo), complexité (grille), rôle dominant des solistes, thème-impro-thème |

| Jazz Cool | Hard Bop | Jazz Modal | Free Jazz | Jazz fusion (rock, funk) |
|---|--|--|--|--|
| 1952-1959 | | 1960-1970 | | 1969-1975 |
| Miles Davis John Coltrane Art Blakey Clifford Brown | Miles Davis John Coltrane Art Blakey Clifford Brown | Miles Davis Bill Evans John Coltrane Herbie Hancock | Ornette Coleman Cecil Taylor John Coltrane Albert Ayler | Miles Davis Joseph Zawinul Wayne Shorter John McLaughlin |
| New York Côte Ouest | New York | New York | New York | New York |
| Effectifs variés du quartet au «septet» cf. Nonette de Miles Davis cf. septet de G. Mulligan | cf. Quintet Bop (avec diversification de la section mélodique) | cf. Quintet Bop (avec élargissement possible : 2 saxophones par exemple) | Grande liberté, pas d'instrumentation prédéfinie (superposition de 2 orchestres avec O. Coleman) | Diversité des formations, électrification des instruments, Boucles sonores |
| réaction contre le bebop, plus calme (tempo), plus doux (son), thème-impro- thème | réaction au cool, poursuite bebop mais moins virtuose, accords riches, thème-impro-thème | improvisation sur un mode, peu d'accords, liberté de forme | pulsation «libre», accords «cluster», mélodie «tridue», forme ouverte ou improvisée | Rythmique «binaire» (cf. rock), complexité rythmique, importance de la basse électrique |

II - Autour de Birdland

A - Les clubs de jazz à New-York

1 - Le contexte

Depuis la fin des années 30 (juste après la prohibition), le jazz s'étend dans les grandes villes des États-Unis telles que la Nouvelle-Orléans, Chicago puis New-York qui devient un endroit incontournable pour tous les jazzmen. De nombreux clubs de jazz ouvrent et cherchent à devenir un lieu de référence et d'avant-garde en invitant les musiciens les plus talentueux mais aussi les plus prometteurs. Ainsi, les années quarante font les belles heures du *Village Vanguard* et du *Minton's Playhouse*, deux lieux de grande renommée, mais qui sait également laisser place aux jeunes talents afin de permettre à la musique d'évoluer et de se renouveler. Ainsi, le Birdland se situe dans la lignée de ces grands clubs et sait attirer les pointures dès son ouverture, avec, en plus de celles citées plus haut, Sarah Vaughan et Miles Davis.



2 - Le Birdland, un club incontournable

Birdland est donc le nom d'un club de jazz mythique qui voit le jour à New York le 15 décembre 1949 au 1678 Broadway Avenue, à deux pas de la 52e rue sur l'île de Manhattan, pendant les grandes années où le jazz be-bop régnait. Pendant une quinzaine d'années, les plus grands musiciens ont fait les heures de gloire de ce club : Charlie Parker, Lester Young, Stan Getz, Lennie Tristano... Malheureusement, le Birdland ferme ses portes pour une vingtaine d'années (entre 1965 et 1985) avant de ré-ouvrir ses portes à une autre adresse mais toujours sur Manhattan. Le nom a été choisi en hommage à Charlie Parker (1920-1955, surnommé « Bird »), considéré, (avec Dizzy Gillespie) comme le fondateur et le plus grand représentant du style be-bop.

Le Birdland a la particularité d'être soutenu par une émission de radio « The Voice of America » (animée par Symphony Sid) et qui joue un rôle déterminant dans la diffusion du be-bop et la réputation de ce club de jazz. En plus d'une diffusion des concerts par le biais de la radio, le Birdland permet d'enregistrer les concerts qui paraissent ensuite sous forme d'albums live. Le premier est celui de Charlie Parker (forcément), intitulé *One Night in Birdland*, enregistré sur deux soirs les 15 et 16 mai 1950. L'année suivante Miles Davis sort *Birdland*, puis d'autres artistes tels qu'Art Blakey, Count Basie ou encore le célèbre saxophoniste John Coltrane (avec *Live at Birdland* en 1964). Ainsi, en l'espace de quelques mois, le club est devenu le lieu incontournable où se rencontrent les stars des années 50 : Frank Sinatra, Ava Gardner, Marilyn Monroe, Judy Garland... De nouveaux standards de jazz intègrent même ce nom dans leur titre tel que *Lullaby of Birdland*, une chanson de G. Shearing qui devient un immense succès dans l'interprétation de Sarah Vaughan en 1954).

B - Les Weather Report

1 - Le contexte

Suite à leur première collaboration avec Miles Davis, Joe Zawinul (piano, 1932-2007) et Wayne Shorter (sax, 1933-) se retrouvent en 1971 afin de créer un nouveau groupe : les **Weather Report**. Associés à d'autres musiciens (parfois avec un rôle ponctuel), cette collaboration s'étend sur près de 15 années avec 14 albums studio.

- **Joe Zawinul** est un pianiste (et clavieriste) autrichien qui étudie le piano au conservatoire de Vienne ; il se passionne très vite pour le jazz et à 27 ans obtient une bourse d'étude pour étudier au *Berklee College of Music* de Boston. Il sort rapidement de l'école et préfère poursuivre sa formation en jouant dans les grands clubs de jazz de New-York (au *Birdland*

notamment) où il rencontre de jeunes jazzmen tels que le trompettiste Meynard Fergusson ou le saxophoniste Wayne Shorter. Il part en tournée avec la chanteuse **Dinah Washington** (1924-1963) et rejoint en 1961 l'orchestre du saxophoniste **Cannonball Adderley** (1928-1975) pour lequel il compose quelques standards tels que Mercy, Mercy, Mercy (en 1966, année où il introduit le piano électrique *Fender Rhodes* à la place du piano acoustique). Ce goût pour les nouvelles sonorités le pousse également vers les premiers synthétiseurs qu'il intègre également au jazz, et apportent alors un son également recherché par Miles Davis qui l'engage dès 1968 pour son album jazz-fusion intitulé In a Silent Way et pour lequel il retrouve également Wayne Shorter.

- **Wayne Shorter** est également une légende du saxophone jazz ; tantôt sur saxophone ténor, tantôt sur alto, il a fait une carrière solo en parallèle de laquelle il a coté les groupes les plus inventifs de l'époque. Diplômé en beaux-arts, il se tourne vers la musique à l'époque où le *bebop* voit le jour ; il commence alors la clarinette puis passe au saxophone ténor puis obtient en 1956 un diplôme de musique à l'université. Assistant à de nombreux concert, il rencontre alors les plus grands et est engagé dans différents orchestres : les Jazz Messengers (1959-1964) d'**Art Blackey** (cf. Children of the night, composition de W. Shorter) ou le Second Quintet de Miles Davis (1964-1969) et participe à plusieurs albums en jouant, mais aussi en composant (cf. Footprints).

2 - Un groupe à l'avant-garde

Au cours des 15 années officielles, les Weather Report restent fidèles à l'esprit imaginé au départ par les deux fondateurs, créant une musique à l'image de la météo, c'est à dire en perpétuel changement. Mais au-delà, ce groupe a réussi à faire la pluie et le beau temps sur le monde du jazz avec 14 albums aussi inventifs qu'inattendus. Les influences sont multiples et reflètent les parcours de J. Zawinul et W. Shorter avec notamment celle du Miles Davis électrique. Autour des 15 années du groupe, de nombreux musiciens se sont succédés et ont marqué de façon plus ou moins prégnante la trajectoire des Weather Report. Ainsi se succèdent 4 grandes périodes, marquées chacune par l'influence d'un nouveau bassiste :

- 1971-73 avec Miroslav Vitous à la basse, période expérimentale
 - Umbrellas, extrait de l'album *Weather Report* (1971)
- 1974-76 avec Alphonso Johnson qui apporte un style plus *funk*
 - Barbary Coast, extrait de l'album *Black Market* (1976)
- 1977-82 avec Jaco Pastorius (basse fretless) ; la musique devient plus accessible et la virtuosité de la basse rend le groupe très populaire
 - Punk jazz, extrait de *Mr. Gone* (1978)
- 1983-86 avec Victor Bailey qui incarne l'ouverture vers la *World Music*
 - Where the Moon Goes, extrait de *Procession* (1983)

3 - L'arrivée de Jaco Pastorius (1951-1987)

Faisant ses débuts à l'aube des années 70, Jaco Pastorius devient très vite le nouveau personnage novateur du jazz en renouvelant la place du bassiste qui passe de l'accompagnement à un rôle de premier plan avec des solo virtuoses. Mais ce qui fait sa signature musicale, c'est davantage sa basse : une basse *fretless* (sans frettes) qui lui permet d'obtenir une **sonorité nouvelle**, de renouveler les **techniques de jeu** (avec des glissando, slides, vibrato, harmoniques...), de jouer des **accords** et d'accéder plus facilement à un **registre aigu**, lui permettant ainsi de développer un **jeu mélodique**. Il rejoint les plus grands tels que Pat Metheny avec qui il enregistre un album en 1974, et en parallèle, il entame une carrière avec des albums solo dont le premier (intitulé « modestement » *Jaco Pastorius*) sort en 1975.

Écoute de Portrait of Tracy, 1975 (jeu en harmoniques)

En 1976, il participe à l'enregistrement de l'album *Black Market* (album qui précède *Birdland*) des Weather Report avec entame une collaboration qui s'étendra jusqu'en 1982.

Écoute de Cannon Ball (tiré de *Black Market*), une chanson dans laquelle il apporte une grande expressivité à la ligne de basse qui se rapproche de la voix : on peut parler de **vocalisation** de la ligne basse.

III - Analyse des oeuvres au programme

A - Le standard de jazz

Le vocabulaire du jazz emploie de nombreux termes spécifiques qu'il convient de définir afin de bien les utiliser. Ces spécificités sémantiques témoignent d'une approche différente de l'oeuvre musicale car cette une musique qui tire ses origines à la fois de la musique « savante » et des musiques de tradition orale. Dans le jazz, ce qui constitue l'oeuvre, ce n'est pas la partition, mais c'est le **support enregistré**. Ainsi, l'oeuvre se définit par une **version** qu'il convient d'identifier avec précision, c'est à dire avec une description précise de l'enregistrement en indiquant : les noms des musiciens, la date et le lieu, le numéro de la prise de son (master take, alternante take...) et éventuellement le nom du producteur, l'ingénieur du son... Ainsi, *Birdland* est une oeuvre composée par Joe Zawinul, et la version de référence est celle des Weather Report (avec Joe Zawinul au clavier, Wayne Shorter au saxophone, Jaco Pastorius à la basse électrique, Alex Acuña à la batterie et Manolo Badrena aux percussions), extraite de l'album « Heavy Weather », enregistrée en octobre 1976 et produite par Joe Zawinul, Wayne Shorter et Jaco Pastorius pour le label Columbia Records. Le projet de Joe Zawinul est le suivant :

J'avais un concept qui était d'évoquer ce bon vieux temps des années 1950 à New-York. Je voulais tenter de restituer le feeling qui y régnait à l'époque. [...] Restituer le son des big bands était très important, comme si vous débarquiez à deux heures du matin pour écouter Count Basie et Duke Ellington. Ça a été mon fil conducteur.

Dans le domaine du jazz, les musiciens composent parfois des thèmes (avec les accords pour l'accompagnement) ; mais la plupart du temps, il reprennent des thèmes existants appelés **standards**. À l'origine, ces thèmes (et leurs accords) sont issus de chansons du grand **Song Book** américain (généralement composées durant les années 30 et un peu après) et qui répertorie les mélodies des plus grands succès dans le domaine des comédies musicales de **Broadway**, ou des musiques de films hollywoodiens. Parmi les compositeurs les plus célèbres, il y a **Cole Porter** (1891-19164) avec *Night and Day*, **Irving Berlin** (1888-1989) avec *Cheek to cheek* ou **George Gershwin** (1898-1937) avec *Summertime*, extrait de l'opéra « Porgy and Bess ». Cependant, autour des années 50, une nouvelle génération de standards voit le jour. Ils ne sont pas issus des comédies musicales ou des musiques de films, mais ont été composés par des musiciens de jazz tels que Thelonius Monk avec *'Round Midnight* ou encore Miles Davis, Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou John Coltrane). *Birdland*, qui arrive un peu plus tard, fait partie de ces nouveaux standards.

Ainsi, une oeuvre de jazz est souvent identifiée par son titre et le nom de l'interprète principal ; le compositeur peut parfois rester anonyme. Cette version fait officie de référence et d'autres **reprises** viennent enrichir le répertoire ; dans le programme du bac de cette année, c'est le cas pour la version de *Birdland* créée par les **Weather Report** et ré-interprétée par les **Manhattan Transfer**. Il s'agit d'une version très fidèle à l'originale (thème, forme, improvisations...) mais dans laquelle les instruments sont en partie remplacés par des voix (avec texte ajouté).

Un standard de jazz peut également faire l'objet d'une interprétation plus libre, plus détachée de l'originale ; on parle alors d'arrangement. Dans ce cas, l'organisation des événements (thèmes, improvisations ou parties) est revisité et les principaux changements concernent la forme et les improvisations ; tandis que le thème et les accords sont conservés, d'autres éléments sont ajoutés (motifs d'accompagnements...).

En marge des ces habitudes, il y a parfois quelques exception avec un groupe tel que **Mostly other people do the killing** qui enregistre à nouveau l'album *Kind of Blue* de Miles Davis en rejouant chaque thème et improvisation à la note près, et en utilisant des microphones identiques à ceux de l'époque.

Parfois la reprise d'un standard dépasse l'arrangement car celui-ci passe dans un autre style ; on parle alors de ré-appropriation ; c'est le cas par exemple de « Cantaloupe Island », un standard d'Herbie Hancock (1940-) composé en 1964, et repris par le groupe Tanghetto en 2008 (dans un album intitulé *El miedo a la libertad*). Le matériau musical est issu du jazz, mais cette nouvelle ré-appropriation mélange des instruments acoustiques (bandonéon) et des instruments électriques dans un style appelé le tango progressif.

Enfin, il arrive aussi qu'un standard soit repris, mais sans le thème, uniquement pour ses accords ou sa ligne de basse. Ainsi, tout est possible et il y a de multiples types de ré-appropriations.

B - Éléments d'analyse

1 - Présentation

Birdland est un standard de jazz composé par Joe Zawinul, et issu de l'album *Heavy Weather*, 8^e album des Weather Report sorti en 1977 (en 33 tours, avec 2 faces). Enregistré en octobre 1976, c'est un album beaucoup plus pulsé que les précédents ; il rencontre un public beaucoup plus large avec plus de 500 000 exemplaires vendus (disque d'or) un an après sa sortie. C'est un succès commercial important aux Etats-Unis (l'album est classé #1 dans le magazine spécialisé *Billboard Jazz Charts* et reste plus d'un an dans le classement des meilleurs albums) et en Europe où l'accueil lui est très élogieux, en témoigne le commentaire du journaliste de la revue *Jazz Hot* (Alex Dutilh) dans sa chronique de mai 1977 :

Au-delà de toute considération stylistique, on ne peut qu'être frappé par la luxuriance, la nouveauté et l'intense émotion de cette musique. Musique narcissique et ouverte, qui allie la splendeur de son achèvement au bouillonnement de ses idées. Les trouvailles mélodiques, rythmiques, la lumineuse créativité de l'arrangement se bousculent et se succèdent dans un enrichissement permanent.

Grâce à cet éclairage il est plus facile de comprendre *cette* oeuvre originale dans sa construction qui, contrairement aux standards habituels, se compose de nombreux thèmes qui s'enchaînent ; on parle de **forme multi-thématique** (ex. : St Louis Blues, Black and Tan Fantasy de Duke Ellington, oeuvres des années 20 avec un héritage du **Ragtime**). Sa forme s'éloigne donc des cadres habituellement rencontrés dans le jazz (avec 3 parties : thème / improvisation / retour du thème) ; c'est une oeuvre essentiellement composée et dans laquelle les parties improvisées restent assez limitées. Par cette caractéristique, elle est tout à fait emblématique du répertoire du **jazz-fusion** dans le sens où elle est assez complexe au niveau de la forme et majoritairement « écrite » (c'est à dire, pensée avant le jeu).

En complément, les autres formes jazz régulièrement rencontrées sont :

- la **forme Song** (AABA, ou ABAC...), celle des comédies de Broadway,
- la **forme blues**, basée sur une grille de 12 mesures basée sur trois accords,
- les **formes libres** telles que Bluesette, oeuvre de Toots Thielemans (harmonica)

Ainsi, selon le ressenti musical, certaines parties peuvent être considérées comme des thèmes, des transitions (ponts) ou des parties libres (appelées *interludes* par exemple).

Son caractère se rapproche à la fois de l'ambiance conviviale du **jazz swing** et des impressions expérimentales du **jazz moderne**, mêlant l'énergie du **Rock** et la simplicité de la **Pop**.

2 - Version originale : Weather Report (1977)

Les musiciens et les instruments

Les instrumentistes présents sur l'enregistrement sont :

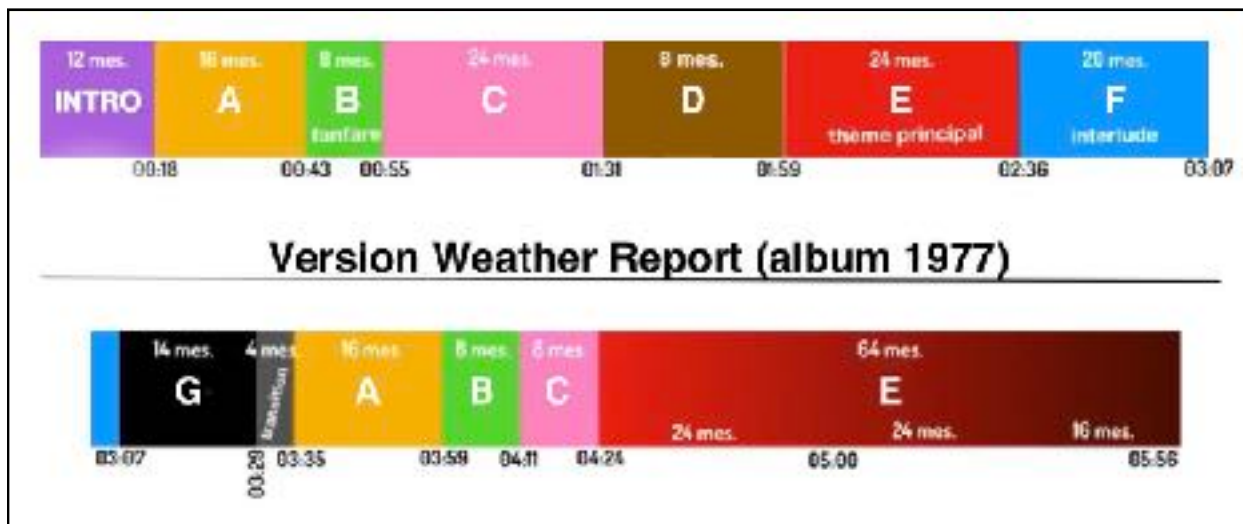
- Joe Zawinul : claviers (synthés ARP 2600 et Oberheim, Fender Rhodes, piano à queue)
- Wayne Shorter : saxophone(s)
- Jaco Pastorius : basse électrique
- Alex Acuña : batterie, congas
- Manolo Badrena : percussions



La forme

Étant donné que l'œuvre abrite au moins 5 thèmes, la forme est assez complexe. De plus, deux parties (servant de transition ou pont) viennent s'ajouter à cet ensemble qui s'étend sur 5'55 dans la version originale.

Comme dit plus haut, le projet musical de Joe Zawinul est de montrer toutes les musiques que l'on pouvait entendre au *Birdland* ; l'œuvre s'apparente donc à une mosaïque musicale dans laquelle chaque partie cherche le contraste avec la précédente, que ce soit au niveau de l'écriture mélodique, des instruments dominants, des nuances, ou des accords. Dans la plupart des versions, l'œuvre se termine avec le thème principal (« refrain ») qui se répète plusieurs fois. Dans la version originale, ce dernier thème est chanté en boucle, doublé par le piano, alors que dans d'autres versions, c'est le lieu d'improvisations.



Dans les grandes lignes, la version album des Weather Report fait entendre successivement les différents thèmes jusqu'au point culminant (climax de la partie G) puis, après une courte transition, les thèmes sont entendus à nouveau (excepté le thème D) dans leur ordre d'apparition. La dernière partie est jouée en boucle et le morceau se termine avec un fondu progressif (*decrescendo*).

Les thèmes

L'oeuvre s'ouvre sur une courte introduction jouée au synthétiseur (Arp 2600) et faisant entendre un **riff** (court motif qui se répète) de basse sur une mesure à 4 temps binaires ; il se divise en deux fragments presque identiques et l'ensemble est répété 3 fois (alors que l'on pourrait en attendre 2 ou 4). Au niveau rythmique, il se distingue par son **rythme syncopé** qui apporte du **groove** dès les premières notes :



Motif de l'introduction

Tandis que le riff d'introduction se poursuit, le premier thème fait son apparition ; les deux mélodies sont donc superposées et se complètent (le riff étant plutôt ascendant, alors que le **thème A** est mélodiquement descendant). Joué en **notes harmoniques** dans le registre aigu de la basse électrique, ce thème, plutôt conjoint, est basé sur une **gamme pentatonique** (gamme de 5 notes) apportant une couleur blues. La première note (*sib*) est d'ailleurs la **blue note** de la gamme de Sol (« tonalité principale »), son expression est renforcée par l'utilisation d'un **bend** (court **glissando** ascendant) ainsi que par la dissonance avec le *si* bémolle du riff de basse (la première note) avec laquelle elle est superposée.



Thème A

Au niveau rythmique, il démarre en levée (anacrouse) et évite les appuis sur les premiers temps de chaque mesure, ce qui lui confère un caractère plus énergique (« ça avance »), élément renforcé par son rythme syncopé. L'ensemble est soutenu par l'entrée des percussions et des accords du piano qui viennent appuyer cette dynamique par un jeu en contretemps.

À noter que le thème est joué plusieurs fois avec, lors de la reprise, un jeu à l'octave supérieure à la basse (registre suraigu) qui témoigne de la virtuosité de Jaco Pastorius.

Le thème B, composé essentiellement par des **accords parallèles en syncope**, est joué par saxophone soprano soutenu par le jeu harmonique du piano qui n'est pas sans rappeler les péchés entendues dans la musique des **Big Band**. La mélodie du thème, globalement descendante, est accompagnée par une ligne de basse ascendante et complémentaire au niveau rythmique puisqu'elle intervient durant les silences. Le thème reste cependant centré sur la tonalité de sol, mais l'écriture, parfois chromatique, le rend complexe et tisse des liens avec le jazz **hard-bop**, un style qui a souvent été programmé au « Birdland ».

Thème B

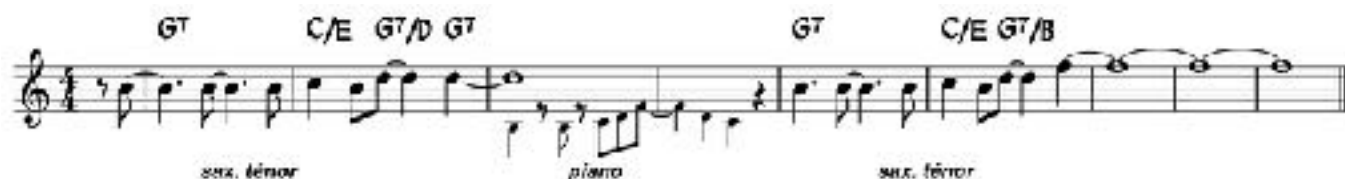
Le thème C entre en contraste avec ce qui précède ; élaboré autour de 4 notes (*si, do, ré, fa*), il se distingue par sa simplicité. Un court motif est répété en boucle (avec de légères variations) soutenu par une pédale de *sol* joué à la basse, créant une impression de stagnation, d'attente. Son écriture rythmique toujours syncopée apporte un groove renforcé par un jeu allégé à la batterie, essentiellement axé autour de la **charleston** et de la **caisse claire** (jouée en **rimshot**, c'est à dire en tapant sur le cercle métallique de celle-ci). Au niveau du timbre, le thème est joué au **piano**, doublé par le synthétiseur **Oberheim** (que l'on entend grâce aux **bends**). Un contrechant joué à la basse se superpose progressivement à celui-ci et fait entendre clairement les possibilités de glissando de la basse fretless.



Thème C

Le thème D interrompt soudainement le thème C avec l'arrivée du saxophone ténor appuyé par un coup de cymbale. La nuance est subitement plus forte, et le timbre dense et prégnant du saxophone de Wayne Shorter s'impose au premier plan.

Le premier fragment de cette partie D fait entendre un thème ascendant de quelques notes au caractère fier et brillant, doublé par des accords aux claviers (cf. thème B) et soutenu par des coups de cymbale mettant en valeur les appuis sur les syncopes toujours présentes. Le thème en lui-même se rapproche nettement du motif d'introduction (*si, do, ré - si, do, ré, sol*) mais la dernière note est remplacée par un *fa*, plus expressif. La même symétrie entre les deux fragments apparaît, mais ceux-ci sont séparés par l'insertion du motif du thème C, comme si il s'agissait d'un jeu de question / réponse (technique issue du gospel et très fréquente dans le jazz).



Thème D (1^{er} fragment)

Le second fragment de cette partie D reprend l'idée précédente de l'écriture en dialogue, mais entre la basse électrique et le piano qui semblent improviser de courts échanges dans un style très funky. L'accompagnement rythmique est soutenu par la charleston et la caisse claire (en *rimshot*) avec un jeu identique à celui qui accompagne le thème C.

La fin du fragment, d'une durée de 4 mesures, non présentes sur la partition ci-dessous), est basée sur l'ornementation de l'accord de *sol* : de façon rythmique au piano, et avec un **vibrato** à la basse électrique (noté ici en double croches).



Thème D (2^e fragment)

Le thème E est le thème le plus présent dans l'oeuvre, il joue un rôle de refrain. Assez court et facile à mémoriser, il reste dans l'esprit de l'oeuvre et conserve les principales caractéristiques des autres thèmes :

- rythmes syncopés et début en levée (juste avant le premier temps de la mesure),
- simplicité mélodique (peu de notes) et enchaînement de courts motifs qui se ressemblent,
- répétition du thème avec ajout d'instruments et quelques variations.

Le thème est d'abord chanté (par Jaco Pastorius, dans l'aigu, en voix de tête) doublé au piano, puis il est répété une seconde fois avec l'ajout du saxophone soprano et du synthétiseur Oberheim. Tandis que l'accompagnement rythmique ne varie pas par rapport à la partie précédente (cf. charleston et caisse claire), la basse électrique suit le thème en **homorythmie** mais avec une ligne qui lui est propre et qui s'appuie sur les basses des accords (riches et variés) du thème.

Thème E (refrain)

La troisième répétition du **thème E** varie légèrement au niveau mélodique mais fonctionne également en deux fragments de 4 mesures ; ainsi, les 3 premières notes du motif initial forme un mouvement ascendant toujours soutenus par les mêmes accords.

Thème E (suite, avec accords au piano)

La partie suivante s'ouvre sur une pédale de *sol* (synthé et basse électrique) ; le caractère est plus calme, une impression d'attente se dégage de ces quelques mesure de transitions qui restent néanmoins soutenues par la rythmique pulsée de la batterie (charleston et caisse claire). **Le thème F** est introduit par le synthétiseur dans le registre grave avec une mélodie qui restent dans l'esprit du thème A par sa simplicité, mais en jouant sur l'ambiguïté modale de la **blue note** (*sib*, *si bécarré*). Fidèle aux autres thèmes, il démarre également en levée, respecte une carrure de 4 mesures et puise dans un réservoir de note identique au thème A (gamme pentatonique *sol*, *la*, *sib*, *ré*, *mi*). Le thème est répété 3 fois ponctué par quelques interventions des autres instruments et de la voix, puis s'enchaîne sur la partie suivante.

Thème F

La partie G est celle dont le caractère est le plus tendu, son motif principale n'est pas vraiment un thème, mais une descente chromatique harmonisée avec une accord de septième diminuée sur chaque note (l'accord à 4 notes le plus tendu). Ces huit accords, joués en boucle à 7 reprises aux claviers, créent un arrière plan sur lequel les autres instruments interviennent :

- le saxophone ténor en solo sur une mélodie qui semble improvisée (gamme pentatonique)
- le piano, avec des clusters (groupes de notes dissonantes) dans l'aigu (néanmoins centrés autour de *ré* et *sol*)

Thème G - descente chromatique de 8 accords (7e diminuées)

Cette partie se termine sur les accords joués à la mandolonce (une mandoline basse), amenant un retour au calme qui fera entendre à nouveau quelques uns des thèmes précédents.

Pour conclure sur les éléments thématiques, il apparaît que la notion de thème est parfois ambiguë : certains éléments se rapprochent plutôt de motifs étant donné leur brièveté, tandis que d'autres sont de véritables mélodies. Il arrive également que certains thèmes soient construits par des successions d'accords et aucune mélodie ne se dégage véritablement (cf. thème G). Dans le domaine du jazz, d'autres termes tels que **riff** (cf. motif d'introduction) ou **vamp** (répétition d'une formule, d'un boucle « construite sur 2 ou 3 accords ») sont parfois utilisés.

Le rythme et le tempo

La pulsation est rapide, autour de 160 à la noire, et la mesure est à 4 temps binaires. Influencé par le rock, le swing ternaire caractéristique du jazz est remplacé par une division binaire de la pulsation, mais cela n'empêche pas les musiciens de créer une véritable vivacité rythmique qui sera présente pendant tout le morceau.

Le ressenti de la pulsation varie légèrement dans la dernière partie (retour de la partie F, le refrain), avec une mesure à deux temps, du à l'accentuation des 2^e et 4^e temps par les « claps » de mains.

Dans les versions « concert » (cf. live en Allemagne du 29 septembre 1978 par exemple), la batterie opte pour un jeu ternaire dans certaines parties (cf. thème C), et l'ajout d'une ligne de **walking bass** apporte quelques d'écriture au niveau rythmique. Ces versions reprennent généralement la structure de la version studio mais en ajoutant ponctuellement des improvisations aux différents instruments.

3 - Version Manhattan Transfer : style vocaleses ≠ vocalise

« The Manhattan Transfer » a repris *Birdland* dans une version vocale, sur des paroles de Jon Hendricks. Cette chanson appartient à l'album « Extensions », sorti le 31 octobre 1979. Ce groupe vocal se compose alors de 4 chanteurs :

- Cheryl Bentyne (Soprano)
- Janis Siegel (Alto)
- Alan Paul (en) (Ténor)
- Tim Hauser (Basse)

Accompagnés par 4 instrumentistes :

- Michael Boddicker (synthétiseur)
- Richie Cole (saxophone alto)
- Michael Omartian (arrangement rythmique et piano)
- Jeff Porcaro et Ralph Humphrey (batterie)

Le texte, indispensable pour le chant, parle du *Birdland*, de la renommée du lieu et des musiciens qui y sont passés. Au-delà de ce témoignage, il y a un véritable travail sur le texte et les sonorités des mots : Jon Hendricks recherche également la correspondance entre les inflexions du jeu instrumentale et l'accentuation et l'intonation des mots employés ; un travail admirable d'une grande précision que l'on appelle le style **vocalese**. Apparu à la fin des années 20, c'est un style d'écriture vocal (en solo ou à plusieurs voix solistes, accompagnés par des instruments) basé la transcription des solos instrumentaux de jazz sur laquelle des paroles sont ajoutées. **Eddie Jefferson** (1918-1979) fait figure de précurseur et ouvre une nouvelle voie au jazz vocal :

Now's the time de Charlie Parker : interprétation Eddie Jefferson : <https://youtu.be/pORrMwj8gkl>
puis interprétation Charlie Parker et Miles Davis <https://youtu.be/YuVWNv2kEkE>

Jon Hendricks (1921-2017) développe le style en passant de l'écriture à une voix (monodique) à une écriture à plusieurs voix (polyphonique, à 3 voix, avec deux autres interprètes : Dave

5000 light years from Birdland
But I'm still preachin' the rythm
Long gone uptight years from Birdland
And I'm still teachin' it with 'em
Years from the land of the Bird
And I am still feelin' the spirit
5000 light years from Birdland
But I know people can hear it

Bird named it, Bird made it
Bird heard it, then played it
Well stated Birdland
It happened down in Birdland

In the middle of that hub
I remember one jazz club
Where we went to pat feet
Down on 52nd Street
Everybody heard that word
That they named it after Bird
Where the rythm swooped and swirled
The jazz corner of the world
And the cats they gigged in there
Were beyond compare

Birdland, I'm singing Birdland
Birdland, old swingin' Birdland

Hey man, the music really turns you on
Really ? Ya turn me around and turn me on

Down them stairs, lose them cares
Where? Down in Birdland
Total swing, Bop was king there
Down in Birdland
Bird would cook, Max would look
Where? Down in Birdland
Miles came through, Trane came too there
Down in Birdland
Basie blew, Blakie too
Where? Down in Birdland
Cannonball played that hall there
Down in Birdland, yeah

There will never be nothin' such as that
No more, skoo be wah, no more
Down in Birdland, that's where it was at
I know, ah ah ah ah ah, I know
Back in them days Bop was ridin' high
Hello, heh heh heh heh heh, goodbye!

How well those cats remember their first Birdland
gig

To play in Birdland is an honor we still dig
Yeah, that club was like in another world
Sure enough, yeah baby
All those cats were cookin' on
People just sat and they were steady lookin' on
Then Bird, he came and spread the word
Birdland

Yes indeed he did [...]

5000 années-lumière de Birdland
Mais je suis encore en train de prêcher le rythme
Long années longues de Birdland
Et je l'enseigne encore avec eux
années de la terre de Bird
Et je ressens encore l'esprit
5000 années-lumière de Birdland
Mais je sais que les gens peuvent l'entendre

Bird l'a nommé, Bird l'a fait
entendre Bird, puis le jouer
Bien noté Birdland
Ça s'est passé au Birdland

Au milieu de ce carrefour,
je me souviens d'un club de jazz
Où nous sommes allés à pieds
Sur la 52^e rue
Tout le monde a entendu ce mot
qu'ils l'ont appelé après Bird
Où le rythme a fléchi et tourné
Le coin de jazz du monde
Et les chats qu'ils ont animé là-bas
Ils étaient sans comparaison

Birdland, je chante Birdland
Birdland, ancien swinguant Birdland

Hé mec, la musique vous excite
Vraiment ? Tournez-moi autour et chauffez-moi

Ils descendent les escaliers et les perdent
Où ? Au Birdland
Totalement balançant, le bop était roi ici
Vient au Birdland
Bird allait cuisiner, Max regarderait
Où ? Au Birdland
Miles y est venu, Trane y est venu aussi
Au Birdland
Basie a soufflé, Blakie aussi
Où ? Au Birdland
Cannonball a joué dans cette salle
Au Birdland, ouais

Il n'y aura plus rien d'autre,
pas plus, skoo be wah, pas plus
Au Birdland, c'est là que ça se trouve
je sais, ah ah ah ah ah, je sais
Retour aux jours où le Bop était en bonne position
Bonjour, heh Heh heh heh heh, au revoir !

Comment ces chats se souviennent de leur premier
concert au Birdland
Jouer au Birdland est un honneur que nous cherchons
encore

Ouais, ce club était comme dans un autre monde
Bien sûr, oui bébé
Tous ces chats étaient en train de cuisiner
Les gens se sont assis et ils étaient prêts à regarder
Alors Bird, il est venu et a fait passer le mot Birdland

Oui, en effet, il l'a fait [...]

Lambert et Annie Ross). Le style vocale se prend son essor progressivement et gagne l'Europe (avec notamment des groupes français tels que les Double-Six), accompagné des nouvelles techniques d'enregistrement telles que le re-recording qui permet de superposer plusieurs pistes offrant la possibilité de remplacer un big band avec 3 chanteurs.

- Dave Lambert, Jon Hendricks, Annie Ross (1958 et 1964) : cf. *Moanin'* <https://youtu.be/ICJNrMxdIGc>
- Les Double-Six (dir. Mimi Perrin), entre 1959 et 1965) - *Moanin'* : <https://youtu.be/GRPw0xGwYNQ?t=3m13s>

Autre exemple de *One O'Clock Jump* (Count Basie) : version de Count Basie Orchestra (1937) https://youtu.be/iBDMTT_GVeU et version Lambert / Hendricks / Ross (1958) https://youtu.be/5cME67_pX0k

Le style vocale se trouve son public dès la fin des années 1950 à travers les transcriptions des plus grands succès du jazz et perdure jusqu'à aujourd'hui avec des artistes tels que Bobby McFerrin (1950-).

Au niveau formel, cette version de *The Manhattan Transfer* reprend précisément la structure et les carrures de la version originale. Il s'agit d'une adaptation pour les voix qui ne cherche pas à innover mais à imiter les instruments le plus fidèlement possible ; on peut dire que la voix s'instrumentalise (à l'inverse de ce que l'on a toujours recherché, en particulier dans la musique classique). Cette prouesse vocale est poussée à l'extrême tant la synchronisation avec la version des Weather Report est parfaite ; il est fort probable que l'enregistrement ait été réalisé en écoutant la version originale au casque. Seule petite exception, l'ajout d'intervention improvisées à plusieurs moments de l'oeuvre, et de 4 secondes de saxophone à 3'30.

L'arrangement vocal cherche à reproduire le jeu des instruments. Les quatre chanteurs couvrent un large ambitus, s'étendant des possibilités d'une voix de basse à une voix de soprano. Ainsi, les mélodies sont adaptées pour la bonne tessiture et l'écriture des passages harmoniques (en accords) joués par des instruments tels que le clavier dans la version originale se fait par superposition de plusieurs lignes vocales en homorythmie (cf. thème A avec les deux voix : alto et soprano à 0'31) ou parfois même écrites en mouvements parallèles à trois voix (à la quarte et à la sixte : cf. thème B à 0'44). La plupart du temps, la voix de basse reprend la ligne de la basse (jouée tantôt aux claviers ou à la basse électrique dans la version Weather Report) et reproduit fidèlement quelques effets instrumentaux (cf. glissando descendant à 0'59). De façon générale, les voix sont doublées par les instruments qui restent cependant en arrière plan (thème B, C...), mais il arrive que les voix remplacent complètement les instruments (thème A). L'écriture vocale est également très diversifiée avec des passages où les voix sont unifiées sur une seule mélodie (à l'octave pour les voix graves : ex. 2'02, thème E), ou en contraste avec l'écriture harmonique non parallèle (1'16, thème C), ou encore avec des interventions en jeu de question réponse (1'48, sur le passage « funky », ou à 3'36, en imitation sur le retour du thème A). De même, l'écriture se diversifie entre les passages à quatre voix se complètent et ceux où les voix interviennent en solo (2'50, voix de ténor sur la partie F). Dans la partie G, l'organisation des voix fait également entendre deux groupes avec la voix de soprano (mélodie principale) et les trois autres voix chantant les accords chromatiques descendants (à 3'09 par exemple, ou dans le retour de la partie E à 5'03 avec les improvisations du clavier des Weather Report qui sont ré-interprétées par la voix de soprano).

À noter également un travail soigné de post-production avec une très bonne spatialisation des voix, donnant une image stéréophonique claire et une utilisation fine de la réverbération (parfois plus prononcée, comme à 1'04, sur la partie C) réalisée en fonction du nombre de voix utilisées.

4 - Version Quincy Jones

Quincy Jones (1933-) est un arrangeur, producteur, compositeur, trompettiste ; il a collaboré avec de nombreux musiciens tel que Miles Davis en 1991 dans un concert au festival de Montreux, ou d'autres qui dépassent le milieu du jazz (pop, soul, hip-hop, jazz, musique classique, musique africaine et brésilienne) et notamment avec Michael Jackson sur l'album *Thriller* en 1982).

Birdland est issu de l'album *Back on the Block* (1989) dont le titre incarne les revendications de la culture afro-américaine. La reprise de ce standard est l'occasion d'entendre une dernière fois les grandes voix d'**Ella Fitzgerald** et de **Sarah Vaughan** dans un enregistrement studio. Mais le casting¹ ne s'arrête pas là puisque d'autres légendes participent à cet arrangement : Dizzy Gillespie, Miles Davis (trompette), George Benson (guitare), Ray Charles, Herbie Hancock et Joe Zawinul, de retour au synthétiseur. Dans cet arrangement, l'approche de l'oeuvre est renouvelée, elle est scénarisée autour de l'Histoire du Birdland par les solos des différents musiciens. Ces interludes abritent les improvisations et mettent en avant un foisonnement stylistique propre à Quincy Jones, faisant le grand écart entre un retour aux sources et une innovation musicale.

Organisation formelle :

L'oeuvre s'ouvre sur une introduction faisant entendre le riff de basse joué au synthétiseur et accompagné par un foisonnement rythmique réalisé sur batterie électronique (programmation). Le thème A est joué au synthétiseur accompagné par la batterie électronique sur laquelle s'ajoute l'accentuation des temps faibles.

Le thème B s'amplifie joué par les trompettes avec un timbre percussion et un timbre brillant, clin d'oeil aux pêches de Big Band, doublées par les synthétiseurs.

Le thème C est ensuite repris au synthétiseur, soutenu par un jeu en slap à la guitare basse et par l'intervention de voix d'hommes (yeah... birdland) à partir de la 3^e itération (à 1'15). Ainsi, d'autres lignes s'ajoutent à la version originale, notamment à la basse électrique et s'enchaînent au thème D joué aux trompettes et le saxophone. L'ensemble est alors superposé avec le thème C (comme dans l'original), habillé par des « cocottes » de guitare électrique.

Une transition *funky* sur riff de basse (présenté 4 fois) et accompagnée par la guitare « cocottes » fait entendre des improvisations à la trompette avec sourdine et au saxophone. Le retour du thème D interrompt les improvisations soutenu par le thème C puis le riff de basse de la transition *funky* intervient à nouveau (4 fois) servant de soutien au **chorus** (solo improvisé) de guitare électrique appuyé par les coups de caisse claire sur les 2^e et le 4^e temps (à 2'34).

Le thème E (refrain) surgit alors (à 3'01), joué aux synthétiseurs avec frappement de mains (en doublure de la caisse claire) et enrichit par des mélodies de synthétiseur dans un jeu improvisé (registre aigu).

À 3'29, une courte transition de quelques secondes s'ouvre avec des interventions à caractère improvisé aux trompettes avec sourdine (une coté gauche, l'autre coté droit) ponctuées par une voix de femme en **scat** (improvisation sur onomatopées), prolongée sur la partie suivante (basées sur la descente chromatique aux trompettes, rappel de la partie G de la version Weather Report). C'est alors le climax de l'arrangement qui débouche sur une période plus calme dans laquelle les trompettes reprennent improvisations, avec synthétiseur (son de « xylophone ») et guitare, toujours accompagnées par le rythme soutenu de la batterie électronique qui ne faiblit pas.

¹ *Back on the Block* a été réalisé en 1989 aux studios Lighthouse Studios (Los Angeles), Digital Recorders (Nashville) et Tarpan Studios (San Rafael). Les musiciens présents sur l'album sont : Ella Fitzgerald (chant), Miles Davis et Dizzy Gillespie (trompettes solistes), Gary Grant et Jerry Hey (trompettes), Bill Reichenbach Jr. (trombone), James Moody (saxophone soliste), Georges Benson (guitare soliste), Nathan East (basse), Joe Zawinul (synthétiseur), Michael Boddicker et Michael C. Young (programmations synthétiseurs), Quincy Jones et Rod Temperton (arrangements, frappements de mains), Ian Prince (arrangements, claviers), Ian Underwood (frappements de mains) et Larry Williams (claviers, saxophone)

Le thème A fait alors son retour à 4,19 à deux reprises, la première fois avec le synthétiseur (timbre proche de la voix) doublé par la guitare basse puis, la seconde fois, par la guitare électrique dans le registre aigu.

Enfin, le refrain fait une dernière réapparition joué aux synthétiseurs accompagné par des frappements de mains sur les temps faibles et la batterie électronique. Des enrichissements mélodiques entre trompettes et saxophone (jeu de question réponse) et au caractère improvisé rappellent la fin de la version *Weather Report*.

Une coda termine l'arrangement avec le retour de la voix improvisant en scat et relayé par un ultime chorus de guitare électrique (solo avec arrêt de tous les autres instruments), superposé par des bruits d'ambiance en hommage au *Birdland* (bruits de verres, dialogue et applaudissements).

Pour conclure, cette version apparaît non pas comme une reprise, mais plutôt comme une adaptation, un arrangement de la version originale. Véritable hommage au club et à la composition de Joe Zawinul, elle est beaucoup plus libre que la version des **Manhattan Transfer** et fait la part belle aux improvisations de tous ses protagonistes. Au niveau de la pulsation, elle est un peu plus lente que dans la version originale (noire à 132 environ contre 152 pour l'original), mais l'accentuation rythmique centrée l'after beat (2^e et 4^e temps de la mesure) appuie le tempo sans l'alourdir et conserve toute la vivacité sur l'ensemble de l'oeuvre. Au niveau structurel, l'organisation des parties est réaménagée, les carrures sont ré-équilibrées (avec 2 ou 4 reprises) et certains thèmes reviennent dans un ordre différent (le thème 3 ré-apparaît autour des solos de trompette par exemple). Les improvisations (basées sur le mode de sol) dépassent souvent le cadre de la modalité avec des altérations inattendues (on parle de super-structure des accords).

Il faut souligner également l'important travail de studio réalisé en post-production et au cours duquel de multiples effets sont ajoutés. La richesse du nombre de pistes musicales, la recherche de nouvelles sonorités (synthétiseurs, basse électrique et batterie électronique) et le son général rapprochent cette oeuvre d'albums tels que *Tutu* de Miles Davis (et Marcus Miller) produit à la même période.

Boucles injectées (cf. aujourd'hui, Ableton Live, incidence sur la performance), musique mixte avec instruments live et instruments programmés.

5 - Version Hyperion

L'Ensemble Hyperion a été fondé au début des années 1990 réunit par l'amour de la musique de Tango. Formé d'instruments à vent et à cordes frottées, mais aussi d'un bandonéon, l'ensemble est dirigé par le flûtiste Bruno Fiorentini et se produit dans de nombreux festivals dédiés à cette danse. Au cours de leur 11 albums, leur répertoire s'est élargi, s'aventurant dans d'autres styles (notamment dans la musique de Vivaldi) à travers des orchestrations audacieuses. C'est ainsi que l'album *Minimal Movie* voit le jour en 2008, s'appuyant sur la ré-interprétation de musiques de films telles que *La liste Schindler* composée par John Williams ou les incontournables westerns : *Pour une poignée de dollars* avec la musique d'Ennio Morricone. Dans cet album, *Birdland* est arrangé dans un style assez minimaliste et assez fidèle à la version originale ; on pourrait presque parler de transcription (c'est à dire d'adaptation pour une autre formation instrumentale), réalisée en outre par le violoncelliste Stephano Cabrera, qui fait la part belle à son instrument.

La formation

L'ensemble se compose de 6 musiciens (cordes frottées et vents) : Bruno Fiorentini à la flûte, Paolo Bottini au hautbois, Valerio Giannarelli au violon, Marco Diatto à l'alto, Stefano Cabrera au violoncelle et Danilo Grandi à la contrebasse.

L'arrangement

L'originalité de cet ensemble est le croisement des styles musicaux ; les instruments « classiques » sont détournés de leur jeu habituel, ce qui leur permet d'obtenir des sonorités nouvelles. Le secret, c'est l'utilisation des modes de jeux variés (surtout pour les cordes) et adaptés sur mesure afin de recréer les effets des instruments électriques. Cette recherche de timbre se traduit donc par des techniques telles que les **pizzicati** (cordes pincées par les doigts et non avec l'archet, par exemple à la contrebasse au début), le jeu **spiccato** (jeu sec et détaché où l'archet rebondit légèrement sur la corde, ex. au violon à 0'07), le **jeu sur le chevalet** (*sul ponticello*, produisant un son métallique, à 0'14 au violoncelle pour le thème A), les **sons harmoniques** (rejoignant la couleur recherchée par Jaco Pastorius), ou encore les **glissando** (*slide*) ou **ports de voix** (*bend*, ex. : thème A à 0'14) qui se rapprochent également du jeu fretless du bassiste des Weather Report. De plus, dans la partie G (passage avec les descentes chromatiques), le violoncelle a un timbre qui se rapproche de la guitare électrique avec distorsion ; dans ce cas, cela semble dépasser les possibilités acoustiques de l'instrument dont le timbre a vraisemblablement été modifié par un effet électrique (comme la guitare). Enfin, au niveau du timbre toujours, la recherche d'un son jazz avec des **dirty notes**, c'est à dire des notes saturées avec du grain (ou « sales » si on traduit mot à mot), en contraste avec la pureté qui est habituellement recherchée par les musiciens issus de formation « classique ».

À l'inverse, la flûte et le hautbois conserve un rôle reste essentiellement mélodique, parfois harmonique (complétant ainsi les accords joués par le synthétiseur dans la version de référence) et l'utilisation de modes de jeu inhabituels est limitée.

La structure de cette transcription reste assez fidèle à celle de l'originale avec des parties qui s'enchaînent dans le même ordre. Les seules différences à relever concernent le nombre de mesure de chaque partie qui peut varier légèrement, la démarche étant similaire à celle de Quincy Jones qui voulait arrondir les carrures. Ainsi, le riff d'introduction n'est joué que 2 fois (8 mesures au lieu de 12 pour l'original). Le thème C est lui aussi raccourci de 4 mesures (on passe de 20 à 16 mes.), tout comme le thème D qui passe de 10 à 8. Le thème G perd aussi 2 mesures, tout comme la reprise du refrain à la fin du morceau qui est divisé par deux et perd 27 mesures. Ainsi, cette version est la plus courte des quatre (4'50) et se démarque également par le fait que ce soit la seule qui ait une fin réelle avec un arrêt qui n'est pas en fondu.

| Partie | Intro | Th. A | Th. B | Th. C | Th. D | Th. E (refrain) | Th. F | Th. G + trans. | Th. A | Th. B | Th. C | Th. E (refrain) |
|-------------------|---------------|-------------------------|-----------------------------|-------------------|---------------------------|----------------------------|-------------|---------------------------|-------------------------|--------------------------|-----------|----------------------------|
| Mes. | 8 | 16 | 12 | 16 | 16 | 24 | 18 | 18 | 16 | 8 | 8 | 24 |
| Temps | 0'00 | 0'13 | 0'38 | 0'51 | 1'22 | 1'47 | 2'25 | 2'53 | 3'21 | 3'46 | 3'58 | 4'11 |
| Instru. dominants | Ctb. VI, A | Idem + Vlc + Alto | Flûte Htb +Ctb Vlc | Flûte Hautbois | Flûte Hautbois + VI | Flûte Hautbois + Ctb | Alto Vlc | Vlc. Flûte Hautbois | Idem + Vlc + Alto | Fl. Htb Ctb Vlc | Fl Htb | Flûte Hautbois + Ctb |

- Introduction : le riff initial est joué deux fois à la contrebasse (en pizzicato), la deuxième fois, il est accompagné de croches répétées (des sol) dans un jeu **spiccato** (notes piquées et appuyées) au violon avec archet (plutôt à gauche dans une écoute au casque), et doublées par l'alto en pizzicato sur *sol* également (plutôt spatialisé à droite).

- Le thème A entre au violoncelle, joué quatre fois avec un mode de jeu *sur le chevalet* (appelé « sul ponticello » en italien) ; la 3^e et 4^e fois, il est doublé à l'alto dans une écriture en parallèle à la tierce qui joue de l'ambiguïté entre mineur et majeur. À noter, le jeu avec *bend* (ports de voix) qui rappelle la version originale à la basse fretless). L'accompagnement se poursuit de la même manière que l'introduction avec le riff à la contrebasse (pizz) et les croches au violon sur *sol*.

- Le thème B marque l'arrivée des bois avec la flûte, le hautbois et l'alto en homorythmie, reproduisant le jeu en accord du synthétiseur de la version originale) tandis que la ligne de basse est assurée par la contrebasse et le violoncelle avec un jeu à l'archet. Les croches répétées initiées depuis le début s'effacent temporairement.

- La flûte et le hautbois restent au premier plan pour faire entendre le thème C, introduit quelques mesures plus tôt par la contrebasse en croches répétées et l'alto mais avec un rythme deux fois plus rapide. Le thème C est répété quatre fois et lors de la dernière itération, la flûte passe à l'octave supérieure (avec un effet de glissando) sur une montée de la contrebasse qui reprend la ligne de Jaco Pastorius.
- Le thème D est toujours joué par la flûte et le hautbois (instruments mélodiques) sans la réponse du thème C que l'on trouvait dans la version de Joe Zawinul. L'accompagnement est basé sur des *dirty* notes au violon (sur les 2^e et 4^e temps) sur lesquelles s'ajoutent un riff à l'alto et des *sol* pulsés à la contrebasse. La transition « funky » à partir d'une ligne de basse donnée à la contrebasse et au violoncelle, à laquelle répond le violon avec des effets de trille (cf. basse de Pastorius) soutenu par l'alto.
- Le thème E (*refrain*) est ensuite exposé à la flûte et au hautbois soutenu par la ligne de contrebasse (avec l'archet) alors que le violoncelle remplace l'alto dans le maintien de la vivacité rythmique avec le jeu de croches répétées (sans oublier de se replacer au premier plan avec la descente en triolets à 2'09) . L'alto quant à lui reste présent (dans la dernière répétition du thème seulement) par l'ajout d'une ligne mélodique en homorythmie avec le thème.
- Un nouveau couple passe au premier plan pour faire entendre le thème F : l'alto et le violoncelle à l'octave, dans un jeu sur le chevalet «sul ponticello ». Ils sont accompagnés par des croches répétées à la contrebasse (tonique) et des accents au violon sur la 1^{ère} et 4^e des 8 croches de la mesure dans un jeu sur le chevalet qui amplifie la sonorité métallique déjà présente à la mélodie.
- Le tout s'enchaîne avec les descentes chromatiques d'accords (thème G) à tous les instruments, excepté au violoncelle qui joue une mélodie à caractère improvisé avec un timbre plein de distorsion (sans doute transformé avec des effets électriques). C'est également le passage le plus tendu de la version.
- Après une courte transition, le retour différents thèmes se fait à l'identique, c'est à dire que les instruments reprennent les mêmes rôles. La seule différence se situe au niveau des proportions des parties qui sont écourtée par rapport à l'exposition, pour terminer ensemble sur un accord de *sol*/incisif.

Au niveau rythmique, le riff d'introduction à la contrebasse, appuyée par des croches régulières au violon et des pizzicato à l'alto, joue sur l'ambiguïté en décalant légèrement les valeurs, comme si la transcription voulait intégrer des éléments issus du tango ?



L'énergie rythmique est assurée par les croches répétées en **spiccato** dans la plupart des parties, ainsi que par des accents au violon ou à l'alto (attaque sèche des notes avec le talon de l'archet, ex. : 2'29). Du côté des vents (flûte et hautbois), le jeu est souvent détaché, voire piqué (**staccato**), apportant de la légèreté à l'ensemble (ex. thème E, refrain à 1'49). Cette vivacité rythmique entre néanmoins en contraste avec le phrasé des thèmes qui est souvent interprété le plus souvent en « trainant » (jeu *laid back*, on dit aussi *au fond du temps*, ex. thème A ou thème F à 2'34).

En résumé, c'est une version originale qui cherche à être fidèle sur le papier (au niveau de la structure et de la reproduction des effets), mais qui finalement s'avère être dans un esprit très différent notamment au niveau stylistique.