

Le bebop

Histoire

En 1945, le trompettiste Dizzy Gillespie enregistre quatre faces, dont *Be Bop*, signant au disque l'acte de naissance du mouvement. Le saxophoniste alto Charlie Parker et le pianiste Thelonious Monk en sont considérés comme les deux autres membres fondateurs. Officiellement, 1955 sonnera le glas du bebop avec la mort prématurée de Charlie Parker, alias 'Bird', à l'âge de trente-cinq ans.

Écouter : BE BOP, Dizzie Gillespie [1945]

Si le bebop fait littéralement irruption sur la scène du jazz au sortir de la 2^e guerre mondiale, le nouveau style était déjà en gestation depuis plusieurs années. Et s'il semble apparaître si brutalement, c'est parce que deux facteurs au moins ont contribué à en masquer l'arrivée :

- Premièrement, les innombrables '*after hours jam sessions*' auxquels se livraient les musiciens des grands ensembles de swing après les heures de travail ne sont pas documentées sur le plan sonore. Les musiciens se sont en effet retrouvés pendant des années dans les clubs pour essayer de nouveaux 'trucs' en différents endroits du territoire étasunien avant que n'écluse le bebop. Tant individuellement que collectivement, sans même se concerter, avoir joué ensemble ou même avoir entendu un collègue pianiste, saxophoniste, trompettiste ou batteur d'une autre formation, ils sont parvenus à des résultats esthétiques comparables à peu près au même moment. C'est ainsi que Charlie Parker fait part de son étonnement à Sonny Stitt lors de leur première rencontre : « Hé, Sonny, mais tu joues exactement comme moi ! ». Le batteur Kenny Clarke, le pianiste Bud Powell et d'autres ont connu des expériences similaires. C'est ce qui amène Leonard Feather à écrire¹ :

Au fil des ans, il est apparu de plus en plus clairement que le bebop sous ses différentes formes est une conséquence logique et peut-être inévitable de ce qui l'a précédé, tant au point de vue harmonique que mélodique et rythmique. Peut-être que les choses se seraient passées à peu près de la même façon sans Parker ou sans Gillespie.

Écouter : KO KO, Charlie Parker [1945]



Dizzy Gillespie



Charlie Parker

¹ BERENDT, Joachim-Ernst & collectif, *Une histoire du jazz*, trad. de l'allemand par Hansen-Lowe Ole, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1976, p. 109.

- Deuxièmement, facteur aggravant, de 1942 à 1944, les musiciens d'orchestre refusent d'enregistrer des disques sauf à obtenir une augmentation de leurs royalties auprès des *Majors*. Cette grève a jeté un voile sur le jazz instrumental pendant plus de deux ans si bien que la transition musicale qui conduit au bebop n'est, elle non plus, pas bien documentée au disque.

Dès la fin des années 30, des signes d'essoufflement sont perceptibles dans l'univers des grandes formations du swing. Le changement des mentalités, l'audience croissante de la radio, transforment les habitudes d'écoute, provoquent la fermeture de nombreux *ballrooms* et le déclin inéluctable des big bands. Le bebop, dont le nom « n'était en réalité qu'une onomatopée désignant une phrase à deux notes que les musiciens de bop jouaient souvent² », amène donc de la nouveauté et c'est à Harlem, New York, que va s'opérer la fusion des idées novatrices provenant de tout le territoire étasunien. Sur fond de revendication sociale et politique, de jeunes musiciens noirs radicaux se démarquent des big bands inféodés aux impératifs économiques imposés par les *Majors*, le business et le public blancs. Les boppers auraient ainsi cherché à se réapproprié une musique que les blancs leur aurait 'confisquée' en retournant à ce qui formait l'essence des musiques noires : l'improvisation³, la petite formation⁴ et le blues, même si celui de Charlie Parker n'est évidemment plus celui des origines.

L'étendue extraordinaire de sa voix et sa technique sans faille font de Sarah Vaughan l'une des premières voix, aux côtés de celle de Dizzie Gillespie lui-même, capable de se mesurer aux boppers. Il faut dire que le bebop, très 'instrumental', très abrupt, s'était éloigné fortement du modèle vocal. Le 'vocal' va toutefois rattraper le bebop sous la forme du style 'vocalese'. Cultivant la virtuosité vocale et calquant leurs lignes mélodiques sur les modèles instrumentaux, Eddie Jefferson ou encore Jon Hendricks développent des techniques qui leur permettent de rivaliser avec les instrumentistes sur leur terrain. Le plus souvent chanté sur des paroles débitées à toute allure et parsemé d'accentuations, le style vocalese hisse les performances techniques du jazz vocal à la hauteur de celles du jazz instrumental.



Sarah Vaughan

Écouter : FOUR BROTHERS, Jon Hendricks [1955]

Aspects techniques

Tout en faisant preuve de modernité, en privilégiant la virtuosité et l'expressivité, les boppers n'ont accordé qu'une importance relative à la forme de leurs performances, souvent réduite au pattern épuré : thème-solos-thème, parfois même sans introduction ni conclusion, dans un conservatisme étonnant : Les 32 mesures du thème de la période swing ont tendance à se systématiser ; le 4/4 est immuable ; les thèmes sont joués à l'unisson par les instruments mélodiques, les

² Selon Leonard Feather (1914-1994).

³ Ce retour à l'improvisation est à nuancer : L'improvisation n'avait en effet pas complètement disparu du jazz à l'époque, même si l'arrangement avait pris une place prépondérante.

⁴ Parmi les rares exemples de bebop transposé au big band, on trouve ceux du chanteur-tromboniste Billy Ekstine, de 1944 à 1947 et de Dizzie Gillespie, de 1946 à 1950.

schémas harmoniques demeurent la plupart du temps conventionnels – exemple : le blues –, même si enrichis à outrance. Le répertoire de prédilection du bebop consiste en outre souvent à revisiter des standards du Great American Song Book. Qu'une musique complexe, élitiste, prenne pour points de départ de son inspiration des succès commerciaux du business blanc n'est pas le moindre des paradoxes.

D'un point de vue instrumental : La formation type du bebop est constituée d'un saxophone, d'une trompette, d'une batterie, d'une contrebasse et d'un piano. La clarinette disparaît quasiment du paysage sonore tandis que la technique du trombone est encore peu compatible avec l'exigence de virtuosité du bebop :

- Au saxophone, Charlie Parker, puis Lester Young, deviennent les chefs de file des boppers, le premier pour ce qui est de sa maîtrise technique et son intelligence harmonique, le second pour la nouvelle sonorité qu'il propose, plus éloignée du modèle vocal.
- Sous l'impulsion de Dizzy Gillespie, la technique de la trompette se développe et celle-ci devient aussi vélocité que le saxophone.
- Le jeu de la batterie se complexifie quant à l'indépendance des quatre membres et s'émancipe pour jouer à part égale avec les instruments mélodiques. André Hodeir parle par exemple des conceptions novatrices de Kenny Clarke en ces termes : « La fonction de maintien du tempo est transférée à la grande cymbale : la grosse caisse et la caisse claire se libèrent afin de produire des ponctuations rythmiques qui font écho et se croisent avec celles que Basie réservait naguère au piano. »
- La contrebasse, sur les traces du précurseur Jimmy Blanton, qui donnait à entendre avec son instrument dans les improvisations des lignes mélodiques comparables à celles que produisaient les instruments à vent, adopte un phrasé plus libre et abandonne peu à peu la systématique walking bass. Ray Brown passe pour l'un des meilleurs contrebassistes du bebop.
- Au piano, la 'pompe' ne subsiste plus que chez Monk, et uniquement en solo ; elle est remplacée par d'autres techniques de jeu, dont les block chords⁵ que Bud Powell maîtrise à la perfection.



Kenny Clarke

Écouter : **TEMPUS FUGUE-IT, Bud Powell [1949]**

D'un point de vue harmonique

- Les accords sont enrichis et/ou altérés : La superstructure des accords (9^e, 11^e, 13^e) est systématiquement mise à contribution. Les accords de passage, de substitution, se multiplient et provoquent la mutation des modèles initiaux.
- Les trames harmoniques complexes, aux changements d'accords rapides et constants (souvent quatre accords par mesure à des tempi ultra véloces) pousse l'intelligence musicale des boppers dans ses retranchements.

⁵ La mélodie est le plus souvent jouée harmonisée à quatre voix à la main droite et doublée à l'octave inférieure par la main gauche. Selon cette technique de jeu, les mains, verrouillées sur l'intervalle d'une octave, se déplacent parallèlement le long du clavier.

Du point de vue de la sonorité

- L'intervalle de quinte diminuée devient une signature emblématique du bebop, parfois presque jusqu'à la caricature⁶.
- Le son du bebop se révèle brut, rude. Les boppers cultivent l'art de la dissonance, recourent aux sourdines et à certaines techniques expressionnistes comme les ghost notes, l'exagération de l'accentuation. Thelonious Monk, de son côté, n'hésitait pas à introduire dans son jeu ce qu'il appelait de '*wrong mistakes*'⁷.



Thelonious Monk

L'une des conséquences de l'éclosion du bebop se lit dans une fracture d'ordre esthétique. Depuis 1917, l'évolution plutôt linéaire du jazz, du dixieland au swing, avait drainé l'ensemble du public derrière elle. Mais le nouveau style, tout en proposant une alternative aux musiques de divertissement et de danse, est jugé trop virtuose, trop peu accessible et se heurte à une rude opposition. Fait symptomatique : Un seul journal : *Metronom*, se rangera du côté des boppers à leurs débuts et le bebop n'atteindra une certaine notoriété que vers 1948. Pendant ces quatre années, tant le public que le reste de la presse préféreront trouver refuge dans un jazz plus 'classique'. Pour cela, on ira même jusqu'à aller débusquer au fin fond du Sud les anciennes stars du New Orleans qui dépoussièreront leurs cornets, leurs clarinettes pour leur offrir une seconde carrière. Ce mouvement, porté sur le devant de la scène dès 1945, porte le nom de *New Orleans (ou Dixieland) Revival*.

Écouter : THE SHEIK OF ARABY, Mezz Mezzrow & Sidney Bechet [1945]

Finalement, peu de personnalités se rattachent véritablement au bebop, surtout parce que de nombreux musiciens ont mis du temps à assimiler les avancées techniques de Parker, Gillespie, Monk, Powell ou Clarke et à rattraper l'avance que ceux-ci avaient prise sur leurs suiveurs. Certains enregistrements souffrent d'ailleurs de cette dissymétrie entre les prestations des géants du bebop en pleine possession de leurs moyens et celle de leurs sidemen, parfois en peine de leur donner le change avec la même intensité.

Cool jazz, West Coast, Third Stream et hard bop

Tous les mouvements contemporains ou directement postérieurs au bebop, qu'ils soient réputés 'noirs' ou 'blancs', se positionnent par rapport à lui, idéologiquement ou esthétiquement, dans son prolongement ou en réaction à celui-ci. Même parmi les grands orchestres de swing qui demeurent actifs pendant cette période au sein du courant majoritaire appelé *Mainstream*, l'influence du bebop se fait sentir⁸.

⁶ Écouter par exemple l'introduction de *Salt Peanuts*, de Charlie Parker.

⁷ Littéralement : fausses erreurs.

⁸ Woody Herman, par exemple, à l'écoute du bebop, modernisera son big band.

Cool jazz, West Coast et Third Stream

Outre le New Orleans revival, mouvement dont les partisans tournent littéralement le dos au bebop, c'est dans le cool jazz que vont se cristalliser dans un premier temps les aspirations d'une nouvelle génération de musiciens qui, bien que sensibles aux performances de Parker, Gillespie, ou autres Monk et Powell, n'adhèrent pas totalement à leur vision de la musique. Plutôt qu'un genre, le 'cool' est donc une autre manière d'aborder le bebop, moins expressionniste, moins radicale. Laurent Cugny décrit ainsi l'arrivée du cool jazz :

La génération suivante imagine [...] un bebop doté des mêmes sophistications harmoniques, mélodiques et rythmiques, mais avec un son plus doux, plus léché et une part redonnée à l'arrangement, à l'écriture : ce sera le « cool jazz ». Les artisans en sont principalement les musiciens blancs, de New York d'un côté, de la Côte Ouest de l'autre.

Le paradoxe veut que ce soit Miles Davis, un jeune musicien noir de 23 ans déjà impliqué dans l'aventure du bebop, qui soit l'un des premiers acteurs de la naissance du cool jazz. Lorsqu'en 1946-47, à New York, les arrangeurs Gil Evans et Gerry Mulligan imaginent de marier les sonorités entendues dans l'orchestre de Claude Thornhill⁹ avec la rythmique implacable du bebop, ils confient à Miles Davis la direction d'un nonette¹⁰, formation atypique moyenne à laquelle ils dédient leurs arrangements.

L'accueil frileux du public mettra un coup de frein à l'expérience. La firme 'Capitol' se décidera toutefois à commercialiser l'enregistrement de ces arrangements en 1950, signant officiellement l'acte de naissance du cool jazz en intitulant l'album *Birth of the Cool*.



Gil Evans & le nonette de Miles Davis

Parmi les autres musiciens influents évoluant dans la mouvance du cool jazz, toujours sur la Côte Est, on trouve le Modern Jazz Quartet, emmené par le pianiste-arrangeur noir John Lewis et, un peu en marge du mouvement, le pianiste visionnaire inclassable Lennie Tristano.

Écouter : JERU, nonette de Miles Davis [1950]

Sur la Côte Ouest se développe un style apparenté au cool, appelé *West Coast* où se distinguent notamment le trompettiste Chet Baker, le batteur Shelly Manne, le quartet du pianiste-compositeur Dave Brubeck, adepte des métriques irrégulières¹¹, le *Second Herd* de Woody Herman et son saxo ténor vedette Stan Getz. On y rattache généralement aussi l'orchestre de *progressive jazz* dirigé par Stan Kenton.

Tant sur la Côte Est que sur la Côte Ouest, le cool va se caractériser par l'utilisation d'instruments inhabituels dans le jazz comme la flûte, le hautbois, la

⁹ Le 'Claude Thornhill Orchestra', qui jouait pour la danse, sonnait différemment des autres big bands ; il jouait sans vibrato, avec un phrasé peu accentué et intégrait des instruments exogènes du jazz.

¹⁰ Ce nonette fonctionne avec la section rythmique habituelle du bebop : piano, basse, batterie, à laquelle sont adjoints un ensemble de six instruments à vent pour la section mélodique : trompette, saxophone alto, cor, trombone, saxophone baryton et tuba.

¹¹ *Take Five* en cinq temps (3+2) ; *Blue Rondo a la Turk* en 9/8 (2+2+2+3) pour les 'tubes' les plus connus.

clarinette basse, le cor, etc., la présence d'arrangements, une rythmique peu inventive à l'*afterbeat* peu marqué, une plus grande recherche dans la forme des performances et la structure des thèmes que dans le bebop, ainsi qu'un refus marqué des sonorités 'hot' caractéristiques des musiques 'noires'.

Cette nouvelle vision du jazz trouvera un prolongement naturel dans nombres d'expériences de métissage entre jazz et musique 'classique'¹², regroupées dans un courant appelé *Third Stream*¹³. Parmi les musiciens issus du jazz, Charles Mingus et son Jazz Workshop¹⁴ exploreront certaines pistes dans ce sens, tandis que John Lewis et son Modern Jazz Quartet auront le temps de signer quelques jolies pièces avant que le mouvement ne s'éteigne.

Écouter : EARLY AUTUMN, Woody Herman [1948]

Hard bop, funky & churchy

Après un premier effet de séduction, le cool jazz est vite perçu comme un jazz, certes sophistiqué, mais fade, trop peu épicé. Aussi, dès 1951, certains instrumentistes¹⁵ noirs, sans renoncer totalement à l'arrangement, retournent-ils au bebop, mais avec un jeu plus franc, plus 'dur', d'où le nom du nouveau courant qui émerge en 1953-1954 : le hard bop.

Miles Davis est à nouveau aux avant-postes, aux côtés des saxophonistes Sonny Rollins et John Coltrane, du trompettiste Clifford Brown, du contrebassiste Paul Chambers, mais aussi des batteurs Max Roach et Art Blakey, dont la formation : The Jazz Messengers, a constitué une sorte d'atelier du hard bop pour les musiciens qui s'y sont succédés. Le hard bop, malgré son ancrage dans les musiques noires, tout en assimilant l'héritage du bebop, s'en distingue notamment par :



Art Blakey & The Jazz Messengers

- Des thèmes limpides, même s'ils se développent sur des harmonies complexes héritées du bebop. Ces thèmes, perçus comme plus 'populaires' que ceux du bebop, permettent de retrouver une plus large audience ;
- L'utilisation d'autres métriques que le 4/4, comme le fera par exemple Art Blakey dans son disque *Jazz in 3/4 Time* datant de 1957.

Écouter : JORDU, Clifford Brown & Max Roach [1954-1955]

¹² Les musicologues préfèrent l'expression 'musique occidentale de tradition écrite', moins ambiguë.

¹³ Ce genre d'expérimentation n'est pas nouveau : De nombreux musiciens s'y étaient déjà engagés antérieurement, parmi lesquels Scott Joplin (ses opéras-ragtime) ou encore Igor Stravinski, dont l'*Ebony Concerto* avait été écrit en 1946 pour l'orchestre de Woody Herman. Cette appellation *Third Stream*, littéralement 'Troisième courant', a été proposée en 1957 par l'un de ses promoteurs, le musicologue, compositeur, corniste au Metropolitan Opera, Gunther Schuller.

¹⁴ Sorte d'orchestre-atelier à expérimentations, où l'effectif était variable et où s'effectuait une rotation fréquente des musiciens.

¹⁵ Le hard bop est avant tout instrumental. Peu de vocalistes participent à l'aventure, ou seulement ponctuellement, parmi lesquels Dinah Washington et Ray Charles, qui oscillent entre jazz, blues et R&B.

Certains traits idiomatiques liés au gospel et au blues sont en plus à la base du style *funky* ou *churchy* qui anime certains hard boppers. Parmi les plus *funky* de tous, on trouve le pianiste Horace Silver, qui intègre avec avantage dans sa musique des influences latino-américaines, ainsi que le saxophoniste alto Julian « Cannonball » Adderley. La référence aux musiques noires se traduit alors surtout par :

- L'utilisation d'accords de 'pseudo-dominante' (7), de *blue notes* (dont la 5^{te} diminuée), du growl – blues ;
- L'usage du call & response et de formules plagales – gospel ;
- Le recours à l'orgue Hammond, modèle B3, alors en pleine expansion dans les églises noires (style *churchy*) et sur le marché du disque.



Horace Silver

Écouter : OPUS DE FUNK, Horace Silver [1953]

Conclusion

En enregistrant en 1959 *Giant Steps*, performance réalisée à un tempo ultra rapide, dont la grille est saturée de changements d'accords, John Coltrane semble conduire le jazz dans une impasse. Après avoir fait remarquer que cette pièce sollicitait les limites extrêmes des capacités cérébrales du musicien, le musicologue Laurent Cugny constate en effet :

De même que le système tonal atteignait ses limites dans l'hyper-sophistication de musiciens comme Richard Wagner, ce qu'on a appelé la pratique commune du jazz touchait d'une façon comparable une extrémité dans l'hyper-virtuosité d'un John Coltrane. [...] Les grilles devenaient si chargées qu'il devenait pratiquement impossible de développer un discours improvisé réellement expressif.



John Coltrane

À partir de là, les musiciens vont devoir aller explorer d'autres univers et imaginer des solutions pour donner une nouvelle impulsion au jazz. Les spécialistes s'accordent donc généralement pour reconnaître en *Giant Steps* le fait musical majeur qui a contraint le jazz à s'engager dans une ère nouvelle.

Écouter : GIANT STEPS, John Coltrane [1959]

Pour aller plus loin

BERGEROT, Frank, MERLIN, Arnaud, *L'épopée du jazz, 2. Au-delà du bebop*, Paris, Gallimard, 1991.

COLLIER, James Lincoln, *L'aventure du jazz, 2. Du swing à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1981.