

SOMMAIRE



INTRODUCTION

Vincent Cotro

page ix



JOHN COLTRANE

David Liebman

page 17



JOHN COLTRANE COMPOSITEUR

Christa Bruckner-Haring

ANALYSE

page 29

PIÈCES AVEC UNE HARMONIE FONCTIONNELLE

page 31

PIÈCES MODALES

page 37

REMARQUES CONCLUSIVES

page 42



LA STRUCTURATION INTERVALLIQUE DANS LES COMPOSITIONS DE JOHN COLTRANE

Ludovic Florin

DÉLIMITATION

page 46

CHOIX D'UNE MÉTHODE EMPIRIQUE ET CONSTATS

page 53

ANALYSES DÉTAILLÉES DES INTERVALLES

page 56

CONCLUSIONS

page 67

IV

PARVENIR À L'UNITÉ - L'AUTORÉFÉRENCE DANS LA MUSIQUE DE JOHN COLTRANE

page 71

Marc Medwin

V

« GIANT STEPS », LA LIBERTÉ GAGNÉE SUR / PAR LA CONTRAINTE

Philippe Michel

L'ÉCRITURE DU THÈME DE « GIANT STEPS » : RAPPELS ET REMARQUES page 85

L'ÉCRITURE DU THÈME DE « GIANT STEPS » : COMPLÉMENTS page 91

IMPROVISATION SUR « GIANT STEPS » : LA LIBERTÉ GAGNÉE
SUR LA CONTRAINTE page 99

IMPROVISATION SUR « GIANT STEPS » : LA LIBERTÉ GAGNÉE
PAR LA CONTRAINTE page 103

CONCLUSION : « GIANT STEPS », UNE « ŒUVRE OUVERTE
EN MOUVEMENT » (UMBERTO ECO) ? page 105

VI

JOHN COLTRANE ET L'INTÉGRATION DES CONCEPTS INDIENS DANS LE JAZZ IMPROVISÉ

page 107

Carl Clements

VII

LES DILEMMES DE L'ORIENTALISME AFRO-AMÉRICAIN - COLTRANE ET L'IMAGINAIRE HISPANIQUE DANS « OLÉ »

Emmanuel Parent & Grégoire Tossier

LE THÈME : UNE PREMIÈRE AMBIGUÏTÉ page 126

CONTEXTE : L'ORIENTALISME ESPAGNOL page 129

ASPECTS D'UNE ANALYSE MUSICOLOGIQUE page 133

LA SPÉCIFICITÉ DU TRAITEMENT COLTRANIEN
DE L'IMAGINAIRE HISPANIQUE page 140

L'ORIENTALISME EST UN ESSENTIALISME page 143

CONCLUSION : « THE SIGNIFYIN' JUNGLE » page 145

VIII **FOUR FOR TRANE : LE JAZZ ET LA VOIX DÉINCARNÉE**

Tony Whyton

INTRODUCTION	<i>page</i> 149
A LOVE SUPREME	<i>page</i> 151
THE WORLD ACCORDING TO JOHN COLTRANE	<i>page</i> 154
ANDY LAVERNE ET COUNTDOWN TO GIANT STEPS	<i>page</i> 156
A LOVE SUPREME REVISITÉ	<i>page</i> 159
CODA : LE PASSÉ ET LE PRÉSENT DU JAZZ	<i>page</i> 162

IX **QUELQUES POÈMES POUR COLTRANE**

Claudine Raynaud

page **165**

X **JOHN COLTRANE : UN DEUIL IMPOSSIBLE**

Bertrand Lauer

UN ENVIRONNEMENT FAMILIAL PARTICULIER	<i>page</i> 182
DEUIL ET MÉLANCOLIE	<i>page</i> 183
LE DÉVELOPPEMENT DE L'ENFANT	<i>page</i> 183
L'ENFANT FANTASMÉ PAR LES PARENTS	<i>page</i> 184
CRYPTTE ET FANTÔME	<i>page</i> 185
CONCLUSIONS	<i>page</i> 190

XI **POSTFACE**

Laurent Cugny

page **193**

ANNEXES

1	PROGRAMME DU COLLOQUE JOHN COLTRANE	<i>page</i> 199
----------	--	------------------------

2	INDEX GÉNÉRAL	<i>page</i> 201
----------	----------------------	------------------------

II JOHN COLTRANE COMPOSITEUR

Christa Bruckner-Haring

INTRODUCTION

John Coltrane est surtout connu en tant que musicien de jazz et excellent improvisateur, mais il est généralement considéré comme l'un des plus grands compositeurs de jazz. La majorité des recherches sur la musique de Coltrane examinent divers aspects de ses solos improvisés, pour la plupart fondés d'une manière fiable sur les quatorze volumes de transcriptions de solos (701 solos) d'Andrew White. En revanche, les rares écrits consacrés aux compositions de Coltrane se concentrent sur « Giant Steps » et ses changements d'accords caractéristiques [1], la structure musicale et la dimension spirituelle de la suite « A Love Supreme » [2], et l'improvisation collective de la pièce « Ascension » pour le rôle qu'elle a joué dans le développement du free jazz [3].

Afin d'élargir nos connaissances sur le compositeur John Coltrane, un aperçu de ses compositions sera présenté ici sous la forme d'une analyse de thèmes, sélectionnés parmi 55 enregistrements en fonction de leur structure formelle, de leur harmonie, de leur rythme et de leur mélodie. Ces morceaux ont été choisis comme sélection représentative de la période pendant laquelle Coltrane a enregistré ses propres

[1] Voir par exemple Demsey, « Chromatic Third Relations in the Music of John Coltrane » [Les relations chromatiques de 3^{es} dans la musique de John Coltrane], 1991.

[2] Voir à ce sujet le chapitre XVII de *John Coltrane - His Life and Music*, Lewis Porter 2001.

[3] Voir par exemple le chapitre V de *Free Jazz*, Ekkehard Jost 2002.

œuvres (de 1956 à 1967) ▣⁴. Puisque la date exacte de composition de la plupart de ses œuvres est inconnue, la date du premier enregistrement (d'après la discographie publiée dans *The John Coltrane Reference*, 2008) a été prise comme référence.

Le but premier de cette étude est d'explorer les principales techniques compositionnelles de Coltrane. Notre approche analytique servira à examiner les structures musicales et les aspects théoriques de ses compositions. À notre connaissance, il s'agit de la première étude globale sur ce sujet.

Les analyses musicales actuelles des œuvres de Coltrane se réfèrent surtout au développement de son style d'improvisation. Ainsi, diverses classifications chronologiques ont été proposées, comme par exemple le classement de White : de 1955 à la première moitié de 1957, de la seconde moitié de 1957 à la fin de l'année 1959, de 1960 à la fin 1964, et de 1965 à 1967 ; la description des quatre phases par Filtgen et Ausserbauer : période des « sheets of sound » [feuilles de son] (de 1955 à 1958-59), période de réorganisation harmonique (de 1958 à 1960), période modale (de 1960 à 1965), période libre (de 1965 à 1967) ; la périodisation de Baker : période verticale ou de changement constant, période modale, période expérimentale]. En outre, il propose une classification des œuvres composées par Coltrane : blues, ballades et autres formes ▣⁵.

En ce qui concerne l'objectif principal de cette étude, et sans tenir compte des autres catégorisations possibles des œuvres de Coltrane, les résultats de notre analyse musicale globale nous conduisent à la classification suivante :

- blues : pièces reprenant la forme courante du blues avec, comme caractéristique principale, la fonction de sous-dominante dans la 5^e mesure ;
- pièces dotées d'une harmonie fonctionnelle : relation fonctionnelle entre accords avec comme caractéristique principale la progression V7 – I ;
- pièces modales : jeu modal basé sur un petit nombre d'accords (ou gammes) avec comme caractéristique principale l'absence de relation fonctionnelle V7 – I ;

Cette classification est le premier pas pour obtenir un aperçu de la méthode de composition, puisqu'elle décrit le cadre harmonique d'une composition ; chaque pièce peut être attribuée à une catégorie d'après sa base harmonique fonctionnelle ou modale. La différence la plus caractéristique entre l'harmonie fonctionnelle et la modalité s'exprime par la progression V7 – I : c'est le mouvement harmonique le plus fort de l'harmonie fonctionnelle, qui est abandonné dans la modalité. En raison du grand nombre de pièces de blues, ces dernières ont été attribuées à une seule catégorie, bien que leurs cadres harmoniques se réfèrent à la fois à l'harmonie fonctionnelle et à la modalité.

Dans les parties qui vont suivre, différents types d'œuvres de Coltrane, leurs caractéristiques spécifiques et les techniques de composition utilisées seront étudiées à travers les exemples sélectionnés.

▣⁴ De 1959 à 1967, la majorité des enregistrements de Coltrane en tant que leader ont été des enregistrements de ses propres œuvres. En tout, Coltrane a enregistré plus de 130 de ses propres œuvres (y compris des originaux sans titre).

▣⁵ Voir dans l'ordre White 1979 : 45 ; Filtgen & Ausserbauer 1983 : 49 ; Baker 1980 : 12, 22 et *sqq.*

ANALYSE

Blues

Les blues de Coltrane, enregistrés entre 1956 et 1964, représentent une partie importante de ses œuvres : 18 des 55 pièces analysées sont des blues, dont 12 ont été enregistrés avant 1960.

• Principales caractéristiques de composition

Les pièces examinées sont écrites dans douze tons majeurs et six tons mineurs. Les tonalités favorites, si l'on s'en tient à leur fréquence, sont Si^b, Fa, Do et La^b ; Sol et Ré^b ne sont utilisés qu'une seule fois. Les tempos sont très rapides, variant de 96 à la noire à 144 à la blanche. La structure la plus courante est la forme de blues standard de 12 mesures, légèrement modifiée par Coltrane dans certains morceaux, par exemple en y ajoutant une introduction (cf. « Equinox ») ou un pont (cf. « Locomotion »).

Du point de vue harmonique, Coltrane s'en tient au schéma de base suivant (chaque chiffre romain représente un degré pour une mesure) :


I I I I | IV IV I I | V V I I |

En guise d'enrichissements, Coltrane utilise d'autres accords diatoniques, comme l'accord II pour créer des progressions II – V, et applique parfois la substitution au triton. Dans quelques pièces, il utilise la technique des harmonies changeantes sur pédale de basse, comme par exemple dans « Dahomey Dance », où les instruments mélodiques jouent la mélodie harmonisée au-dessus d'une pédale de Sol.

En ce qui concerne les mélodies des blues de Coltrane, on peut observer qu'elles consistent principalement en une combinaison de notes appartenant à l'accord correspondant, à la gamme blues ou aux gammes pentatoniques. Les notes principales de la mélodie sur les 1^{er} et 3^e temps et à la fin des phrases sont le plus souvent la fondamentale ou le V^e degré. Les thèmes sont essentiellement construits selon le schéma appel-appel-réponse (cf. « Bessie's Blues », « Locomotion »). Concernant la hauteur du son, les thèmes sont surtout écrits dans l'octave grave (entre Do₂ et Do₃) et l'ambitus est souvent réduit, comme par exemple dans « Cousin Mary », où la mélodie se tient à l'intérieur d'une 5^{te}.

En ce qui concerne le rythme, les blues composés par Coltrane consistent souvent en des motifs courts et simples dans lesquels celui-ci utilise des séquences rythmiques de façon frappante et répétitive. Un grand nombre d'entre eux sont basés sur des *riffs*, comme « Blue Train », « Chronic Blues » ou « Slowtrane ».

• « John Paul Jones » ou « Trane's Blues »

L'exemple suivant correspond à l'enregistrement le plus ancien des blues que nous avons sélectionnés. Il fut enregistré pour la première fois en mars 1956  avec

 Paul Chambers et John Coltrane, *High Step* (BST 84 481/82 XC), enregistré en mars 1956. John Coltrane (ts), Kenny Drew (p), Paul Chambers (b), Philly Joe Jones (dr).

Paul Chambers comme leader, sous le titre « John Paul Jones » (le titre fait référence à Coltrane lui-même, Paul Chambers et Philly Joe Jones), puis de nouveau trois mois plus tard en mai 1956 [7] avec Miles Davis sous le titre « Trane's Blues ». La transcription suivante représente le thème de l'enregistrement de « John Paul Jones » (version de mars) tel que joué par Coltrane.

▲ 1 Thème de « John Paul Jones »

Dans ce morceau, Coltrane suit une structure et des schémas harmoniques traditionnels. Il s'agit d'une forme classique de blues en 12 mesures où la mélodie est construite selon le principe appel-appel-réponse (soit le schéma de base de la prosodie du blues traditionnel) : la première phrase de quatre mesures consiste en deux motifs de base **a** et **b** ; cette phrase est mise en évidence avec la même structure mélodique sur l'accord IV dans les mesures 5-6, et la phrase « réponse » introduit du nouveau matériau (les triolets, motif **c**) dans les mesures 9-10, pour ensuite revenir à la phrase déjà connue des mesures 3-4, et terminer sur la fondamentale Si \flat . La gamme blues est le principal matériau mélodique utilisé, ici enrichie par des mouvements chromatiques.

En ce qui concerne les harmonies, Coltrane utilise, là encore, le schéma de base du blues avec tous les accords et leur qualité de 7^e dominante [8]. Dans la mesure neuf du premier thème, le deuxième accord de 7^e dominante C7 est remplacé par G \flat 7 [9], cette substitution tritonique menant à la dominante F7, qui revient ensuite à la tonique B \flat 7.

Cet exemple montre clairement la simplicité souvent observable dans les blues de Coltrane. Dans les deux enregistrements, le thème est joué exactement de la même façon, ce qui montre qu'il s'agit d'un thème composé plutôt qu'improvisé spontanément.

• « Blues Minor »

La pièce « Blues Minor » [10] a été enregistrée pour la première fois en 1961 ; il s'agit d'un blues en Fa mineur.

[7] Miles Davis, *The Complete Prestige Recordings* (P012, Side 18), enregistré en mai 1956. Miles Davis (tp), John Coltrane (ts), Red Garland (p), Paul Chambers (b), Philly Joe Jones (dr).

[8] Contrairement à cette harmonisation connue du blues, Coltrane a également composé des thèmes de blues modaux sans accord de 7^e de dominante, comme on peut le voir dans l'exemple suivant « Blues Minor ».

[9] Dans différents choros de deux enregistrements on trouve soit G \flat 7 soit C7 dans la mesure 9.

[10] John Coltrane, *Africa/Brass* (Imp AS-6), enregistré en 1961. Booker Little (tp), Britt Woodman (tb), Eric Dolphy (as), John Coltrane (ts), Carl Bowman (euphonium), McCoy Tyner (p), Art Davis (b), Reggie Workman (b), Elvin Jones (dr) (orchestration par Eric Dolphy).