

LE SWING : **CET ILLUSTRE INCONNU !**

**Comment améliorer votre swing et
votre tempo intérieur**



www.docteurjazz.com

LE SWING : CET ILLUSTRE INCONNU !

COMMENT AMÉLIORER VOTRE SWING ET VOTRE TEMPO INTÉRIEUR

Travail individuel du phrasé en croches et de la syncope
Tempo intérieur et placement
Gestion du binôme basse/batterie
Assurer la rythmique à 2, 3 ou 4

Cet ouvrage est en partie illustré dans une vidéo en accès libre

Cliquez ici pour voir la vidéo

Qu'est-ce que le swing ?

A une dame qui lui posait cette question, le pianiste **Thomas Fat's Waller** répondit un jour : « *Madame, si vous avez à le demander, c'est que vous ne le saurez jamais !* ». Il est en effet plus facile de sentir le swing que de le définir.

Duke Ellington disait : « *vous ne pouvez pas écrire du swing, parce que le swing, c'est ce qui émeut l'auditeur, et il n'y a pas de swing tant que la note n'a pas retenti* », sous-entendu ; il n'est pas noté sur la partition.

Le swing, naît en fait, de l'accentuation des temps faibles (2 et 4) qui remonte aux origines Africaines, et reste souvent contraire aux habitudes occidentales. Incompatible avec la raideur, ce balancement est souple et la mélodie se place légèrement en retrait du **mouvement métronomique de référence**, provoquant une sorte d'élastique invisible qui crée une sensation de décontraction. Mais nous allons voir qu'il s'agit en fait d'un double élastique...

Ces quelques exercices vont vous permettre d'aborder la notion de swing au travers d'un travail individuel et collectif, qui fera appel au sensitif plus qu'au théorique...

APPROCHE DE LA CROCHE TERNAIRE (Swing)

En 120 ans de musique de Jazz, les styles ont considérablement évolué et avec eux, l'interprétation de la croche et de la syncope. On est schématiquement passé de la **croche binaire** (1917 « *New- Orléans* »), à la **croche égale** avec des accents (1925 « *Chicago* »), à la **croche** vraiment **ternaire** (1930 « *Swing Era* »), pour revenir à une **croche égale** (1950 « *Cool* ») et finir avec un retour à la **croche binaire** dans les années 80 (« *fusion* » « *jazz rock* »).

Les exercices **1** et **2** permettent d'approcher l'interprétation de la **croche ternaire** (1930's) qui semble la plus abstraite et subjective. Le « swing », notion abstraite par excellence, ne peut pas s'écrire sur la partition. Même s'il se rapproche d'une croche de triolet, cela ne suffit pas à créer ce « balancement » si caractéristique, il faut encore décaler son phrasé vers l'arrière du temps et mettre du poids sur la syncope... L'exercice **3** permet de différencier les trois principales façons d'articuler la croche jazz, selon le style pratiqué. Sur la partition, cette croche est toutefois toujours notée de la même façon.

TRAVAIL DU TEMPO INTERIEUR

Dans l'orchestre classique, le chef d'orchestre donne le mouvement métronomique et insuffle le tempo. En Jazz, ce rôle est en principe tenu par la batterie et (ou) la contrebasse. Mais lorsque ces deux instruments sont absents de la nomenclature de l'orchestre (*un duo guitare /trombone par exemple *1*), le soliste qui improvise doit pouvoir se débrouiller seul.

Les exercices **4** à **7** ont pour but de se dégager peu à peu du métronome, le « survoler », pour être en mesure de « décaler » le discours vers l'arrière du temps, tout en maîtrisant parfaitement la notion de « **mouvement métronomique de référence** ». Il s'agit en quelque sorte d'intérioriser le métronome et devenir rythmiquement autonome...

GESTION DU BINOME BASSE/BATTERIE-ASSURER LE TEMPO A 2, 3, 4

En jazz, le binôme **basse/batterie** donne le **tempo métronomique de référence** sur lequel vont pouvoir s'appuyer les « soufflants » et les solistes. Mais ils ne jouent pas au même endroit sur le temps... Il faudra également parler de longueur de note dans la relation entre la **basse** et la **guitare** lorsqu'elles jouent les noires... Les exercices **8** et **9** permettent aux acteurs de la rythmique de trouver leur place et d'apprendre à s'écouter.

APPROCHE DE LA CROCHE TERNAIRE

Après une vingtaine d'années de « gestation » (1880-1900) et une autre vingtaine d'années « d'individuation » (1900-1920), la musique de jazz passe à la fin des années 20, d'une pulsation à 2 temps (*fanfares & marching bands*), à une pulsation à 4 temps. Une transformation profonde s'opère alors dans les orchestres : la **contrebasse** remplace définitivement le **tuba** (elle était déjà présente dès les débuts du jazz, contrairement à une idée reçue tenace), mais elle joue à présent les 4 temps, le **banjo** est progressivement abandonné au profit de la **guitare**, plus souple, et la **batterie** se modernise avec l'arrivée de la charleston (*autour de 1926*), sur laquelle les batteurs jouent à présent le tempo en *cha-ba-da*.

La **croche ternaire** vient du Boogie-woogie des années 20 (*Kansas city*). Elle fût introduite dans le jazz, principalement par **Bennie Moten** et **Count Basie**, globalement à partir de 1929 et jusqu'à l'arrivée du Be-Bop en 1939 (*Même si l'on peut considérer que cette croche a été encore utilisée par certains « Bebopeurs » *2 et surtout par les musiciens qui continuèrent à jouer du Swing après la « Swing era »*).

Donc, historiquement parlant, cette **croche ternaire** ne tient le haut du pavé que durant une dizaine d'années. Elle est la plus difficile à aborder, car suffisamment abstraite pour poser un problème de notation. En effet, en jazz, quel que soit le style joué, on note la croche comme en musique classique. Tout est ensuite une question d'interprétation, de personnalité et de culture des styles...



FLIGHT OF THE FOO BIRDS

Les binaires

Handwritten musical notation for the section 'Les binaires'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and accents.

"pronunciation JAZZ"

Handwritten musical notation for the section 'pronunciation JAZZ'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with many slurs and accents, giving it a jazz-like feel.

Les ternaires : jamais écrites comme cela. Il faut "interpréter"...

Handwritten musical notation for the section 'Les ternaires'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a mix of eighth and quarter notes, with many triplets indicated by a '3' over the notes and slurs.

Comment travailler cette croche ternaire (croche de triolet) ?

- 1- Chanter lentement en battant les **trioletts de croches** sur vos cuisses ou sur une table, alternativement avec les deux mains. Le métronome (*ou le pied*) bat la noire. Chaque croche de la partition doit correspondre à une croche de triolet. (*On peut solfier sans chanter dans un premier temps*).
- 2- Ajouter les accents (*croches de triolets en gras*).
Ces deux exercices se pratiquent de 60 à 120 à la noire.

Lorsque l'on maîtrise parfaitement ces deux exercices, on peut essayer de chanter avec seulement le métronome (*puis sans*) et sans battre les triolets, en décalant légèrement le discours vers l'arrière du temps (« *lay back* »). Cet effet crée une sorte « d'élastique » avec le mouvement métronomique de référence, notion qui peut être associée au terme « *swing* ».

- 3- Exercez-vous ensuite à solfier ce thème de **Charlie Parker**, successivement en croches purement **binaires**, puis en croches **égales** avec des accents sur les syncopes, puis en croches **ternaires**. On doit bien sentir la différence d'articulation, à tempo lent comme à tempo rapide.

Exercice 1 et 2



Exercice 3



The musical score for Exercise 3 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The middle and bottom staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring accents and slurs.

TRAVAIL DU TEMPO INTERIEUR

Indispensable pour acquérir l'autonomie rythmique et placer un discours parfaitement articulé et précis, sur une rythmique souple. Le travail des exercices 4 à 7 permet d'approcher une forme de polyrythmie qui va permettre au fur et à mesure, de se dégager du temps et de « survoler » le tempo. Le but étant, lorsque vous jouez seul sans rythmique, que l'on sente le tempo, voire qu'on l'entende... Dans le jargon Jazz : « avoir du time ».

- 4- Chanter en battant la **noire pointée**. En partant successivement du 1^{er} temps, du « et » du 1^{er} temps et du 2^{ième} temps (A.B.C). Le métronome bat la noire.
Augmenter progressivement le tempo jusqu'à 200 à la noire.

Exercice 4



The musical score for Exercise 4 consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The middle and bottom staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes, also featuring accents and slurs. There are circled letters A, B, and C above the first few measures of the top staff.

- 5- Chanter en battant la **blanche pointée**. En partant successivement du 1^{er}, du 2^{ième} et du 3^{ième} temps (A.B.C). Le métronome bat la noire.
Augmenter progressivement le tempo jusqu'à 200 à la noire.

Exercice 5

The image shows a musical score for Exercise 5, consisting of three staves. The first staff is in treble clef and contains a melody with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The melody is divided into three sections labeled A, B, and C. Section A starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. Section B and C continue the melodic line with various rhythmic patterns. The second and third staves are in bass clef and provide a harmonic accompaniment for the melody, using a variety of rhythmic figures and chordal structures.

- 1- Même exercice sur un morceau en « valeurs longues ». Battre la **blanche pointée** (Successivement sur le 1^{er}, le 2^{ème} et le 3^{ème} temps. A.B.C). Augmenter le tempo progressivement jusqu'à 250 à la noire.
- 2- Même exercice en battant la **noire pointée** comme sur l'exercice 4 (Successivement sur le 1^{er} temps, le « et » du 1^{er} temps et le 2^{ème} temps). Augmenter le tempo progressivement jusqu'à 250 à la noire.

GESTION DU BINOME BASSE/BATTERIE ASSURER LE TEMPO A 2, 3 OU 4

En jazz, le **binôme basse/batterie** est le véritable « chef d'orchestre ». C'est lui qui donne le **tempo métronomique de référence** sur lequel vont pouvoir s'appuyer les « soufflants » et les solistes. Ce binôme doit avoir un « patron » et un « suiveur », les deux ne jouant pas exactement au même endroit sur le temps, sous peine d'avoir un tempo rigide qui manquera de souplesse. Peu importe qui, mais l'un des deux doit jouer sur le haut du temps (*« garder la boutique » en quelque sorte*), et l'autre sur le fond du temps.

En plus de créer un **temps plus élastique** qui offre au soliste un champs plus large pour placer son discours, ce système permet que chacun de la **basse** et de la **batterie**, soit en quelque sorte le « garde-fou » de l'autre ; l'un empêchant de ralentir, l'autre empêchant d'accélérer.

En Big band par exemple et contrairement à ce que l'on pourrait penser, c'est souvent la basse qui tire l'ensemble et la batterie qui fait le lien avec les cuivres (*et notamment le lead trompette*) en marquant les « kiks » qui pourront être joués assez en arrière du temps (*« lay back »*). *3

C'est cette notion d'élasticité du « beat » entre la **basse** et la **batterie**, puis entre ce binôme et le soliste (*qui se placera selon son style ou sa personnalité plus ou moins en arrière*), ce double élastique donc, qui va créer cette sensation de décontraction, de swing... (*La rythmique à 2, piano/batterie fonctionne sur le même principe *4*)

- 3- Le binôme **basse/batterie** doit s'exercer à jouer (*par exemple sur un blues ou un standard*) dans un premier temps seulement les noires, puis le tempo complet, en prenant le rôle de leader chacun son tour (*jouer en haut du temps, tirer sans accélérer*). L'autre doit jouer le plus dans le fond du temps possible, sans ralentir ni décrocher du tempo.

Le tempo doit dans tous les cas rester stable et offrir un mouvement métronomique de référence souple.

Exercice à travailler à 100 à la noire, puis à tous les tempos.

Lorsqu'il s'agit de jouer une rythmique à trois ou à quatre, tout est affaire de style, et chacun a un rôle précis.

Nous avons vu et défini précédemment le rôle du binôme **basse/batterie**.

Le **piano** quant à lui, se trouve dans une posture où il va devoir intervenir et soutenir, tant au niveau rythmique qu'harmonique, voire mélodique. Cependant, il n'aura que peu ou pas de réelle influence sur le tempo (*sauf à jouer du « Stride » dans les styles traditionnels*). Il va devoir fournir le support harmonique au soliste, en proposant plutôt qu'en imposant, en laissant « respirer » l'harmonie (*inutile de jouer sans discontinuer*), en variant les formules rythmiques, tantôt en syncopes, tantôt en valeurs longues sur le temps. De manière générale, **il n'y a pas d'accompagnement « type »**. Il faut en permanence s'adapter, au tempo, à l'arrangement, au style, à la personnalité du ou des solistes.

Il faut également adapter son accompagnement à la tessiture de l'instrument que l'on soutient, afin d'éviter de se retrouver dans le même « spectre sonore ». Le **pianiste de jazz** est aussi un orchestrateur qui travaille en instantané !

Richesse et contenu des voicings, pertinence des propositions d'enrichissements des accords de base (*ajout de super-structures*), soutien rythmique etc... tout compte.

- 4- Le **piano** se rajoute au binôme **basse/batterie** de l'exercice **8** et tente de trouver sa place. D'abord juste en accompagnant comme s'il y avait un soliste, puis en devenant lui-même soliste.

Ce qui vient d'être décrit pour le **piano** ainsi que l'exercice **9**, est valable pour la **guitare**, lorsqu'elle remplace le piano, et joue ainsi le même rôle.

Dans le cas où l'orchestre comporte un **piano** et une **guitare**, les choses se compliquent, et cela devient surtout une affaire de style, d'écoute mutuelle et d'intelligence de jeu. Pour ne parler que de rythme, si la **basse** et la **guitare** jouent tous les deux les 4 temps (principalement dans les styles « traditionnels » et « swing »), alors leurs noires devront impérativement être de même valeur, courte ou moins courte selon le style. Les deux feront corps et on ne devra entendre qu'un seul instrument (*la rythmique de Count Basie par exemple *3*). A noter : la guitare dans ce cas précis, devra trouver sa place par rapport au mouvement métronomique de référence et se placer soit avec la basse, soit avec la batterie (on ne parle pas ici de longueur de note mais de placement).

Dans le cas où la **guitare** ne joue pas les 4 temps, elle se trouve en « doublon » du **piano**. Il est alors primordial de ne pas se marcher l'un sur l'autre harmoniquement comme rythmiquement, afin de ne pas saturer d'infos l'espace sonore dévolu à la section rythmique. On peut alors, soit jouer en « relais » et accompagner chacun un soliste, soit se répartir les rôles (*l'un plutôt rythmique, l'autre plutôt harmonique*) à l'instar du « miracle » du **trio King Cole** des débuts notamment, avec le guitariste **Oscar Moore *5**, ou la merveilleuse entente entre **Bill Evans** et **Jim Hall *6**, mais il y a beaucoup d'autres exemples. Dans tous les cas, une seule règle prévaut : **L'écoute !**

De manière générale, j'ai tendance à penser qu'une bonne **section rythmique** qui joue seule, doit pratiquement faire entendre ou tout du moins fortement suggérer la mélodie, car elle est au service de cette dernière et doit lui fournir un écrin rythmique et harmonique. Être acteur d'une section rythmique, impose des qualités de rigueur, d'humilité, d'investissement et d'écoute. Cherchez le plaisir et l'interaction.

A titre personnel, je pratique ce type d'exercices depuis de très nombreuses années et ils ont changé ma vie de musicien et ma perception du jeu collectif.
Bon courage pour ce long travail d'intériorisation et de compréhension du partage... !

Stan Laferrière

Références discographiques

*1 Jim Hall & Bob Brookmeyer : I Hear a Rhapsody « Live at the North Sea Jazz Festival » (1979)
Duo

*2 Charlie Parker & Miles Davis : Groovin' High (December 11, 1948 Royal Roost, New York City)
Rythmique piano/basse/batterie

*3 Count Basie Big Band : Splanky « Atomic Basie » (1958)
Rythmique piano/basse/guitare/batterie

*4 Benny Goodman trio : After You've Gone (New York, July 13, 1935)
Rythmique piano/batterie

*5 Nat King Cole Trio : I'm an Errand Boy For Rhythm (1942)
Rythmique piano/basse/guitare

*6 Bill Evans & Jim Hall : My Funny Valentine « Undercurrent » (1962)
Duo

