



HAL
open science

Deux compositions polyphoniques pour basse électrique de Jaco Pastorius: Continuum et Portrait of Tracy

Jean-Baptiste Kreisler

► **To cite this version:**

Jean-Baptiste Kreisler. Deux compositions polyphoniques pour basse électrique de Jaco Pastorius : Continuum et Portrait of Tracy. Musique, musicologie et arts de la scène. 2021. dumas-04246496

HAL Id: dumas-04246496

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04246496>

Submitted on 17 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SORBONNE UNIVERSITÉ

UFR de Musique et musicologie

MÉMOIRE de MASTER 2

Spécialité : Jazz

Présentée et soutenue par :

Jean-Baptiste KREISLER

le : 23 septembre 2021

**Deux compositions polyphoniques pour basse
électrique de Jaco Pastorius : « Continuum »
et « Portrait of Tracy »**

Sous la direction de :

M. Laurent CUGNY – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Vincent COTRO – Professeur, Université François Rabelais de Tour

M. Laurent CUGNY – Professeur, Sorbonne Université

Résumé

Jaco Pastorius a réévalué la fonction de la basse électrique moderne, vers la définition de nouveaux paradigmes, en imposant notamment une approche émancipée des codes de jeu d'un instrument qui renouvelle, par sa facture hybride, l'approche de la basse en tant que fonction. L'approche de l'œuvre d'un tel artiste s'est toujours heurtée à l'enthousiasme qu'il suscitait, à la fois comme prodige de la basse et comme *showman*, au point, du reste, que ces deux images se confondent chez lui. Dans ce mémoire, nous avons voulu apporter un éclairage nouveau sur l'œuvre d'un artiste autrement qu'à travers le prisme du bassiste virtuose. Dans cette optique, nous avons choisi de nous appuyer sur l'étude d'œuvres qui dépassent justement cet aspect mais qui n'en proposent pas moins une forme de virtuosité plus contenue, moins visible. Enregistrées sur l'album *Jaco Pastorius* de 1976, « Continuum » et « Portrait of Tracy » ont été composées par le bassiste dans ses jeunes années alors qu'il consacrait tout son temps à l'étude de son instrument. Non pas écrites, mais fixées par la mémoire et la répétition de gestes techniques, elles portent en elles la trace d'un processus d'élaboration d'un langage polyphonique sur un instrument *a priori* inadapté, ce qui se traduit concrètement par le biais de divers truchements techniques. Dans une première partie, cette étude proposera une contextualisation du travail de Jaco Pastorius, à la fois sur un plan biographique, historique et technique, tant ses innovations ne semblent pouvoir être détachées des caractéristiques de son instrument, la Jazz Bass. Par la sophistication et le raffinement de ces deux compositions, Jaco Pastorius montre qu'il a su s'affranchir de plusieurs contraintes, tels le nombre de cordes, le registre grave, la difficulté à y réaliser des accords avec une disposition aérée. Les moyens techniques mis en œuvre feront l'objet d'une analyse détaillée, pour l'une et l'autre de ces deux pièces. « Continuum » et « Portrait of Tracy » s'imposent par la rigueur de leur composition, d'un langage à la fois classique et moderne, et intégrant une grande variété de procédés d'écriture, notamment une individualisation des parties et une écriture polyphonique qui justifient pleinement l'utilisation d'une grille de lecture tonale, modale, et une analyse motivique.

Mots-clés : analyse motivique ; basse électrique ; Fender Jazz Bass ; *fretless* ; Jaco Pastorius [1951-1987] ; modalité jazz ; perception ; psycho-acoustique ; poly-fonctionnalité ; polyphonie ; soliste ; sons harmoniques.

Summary

Jaco Pastorius re-evaluated the function of the modern electric bass, towards the definition of new paradigms, in particular by imposing an emancipated approach to the game codes of an instrument that renews, by its hybrid design, the approach of the bass as a function. The approach of the work of such an artist has always met with the enthusiasm that it aroused, both as a prodigy of the bass and as a showman, to the point, moreover, that these two images merge in him. In this research dissertation, we wanted to shed new light on the work of an artist other than through the prism of the virtuoso bassist. With this in mind, we have chosen to rely on the study of works that go beyond this aspect but which nevertheless offer a more contained and less visible form of virtuosity. Recorded on the 1976 Jaco Pastorius album, "Continuum" and "Portrait of Tracy" were composed by the bassist in his younger years while he devoted all his time to the study of his instrument. Not written but fixed by memory and the repetition of technical gestures, they bear in them the trace of a process of elaboration of a polyphonic language on an *a priori* unsuitable instrument, which is concretely translated through various technical tricks. In a first part, this study will propose a contextualization of the work of Jaco Pastorius, both on a biographical, historical and technical level, so much that his innovations do not seem to be detached from the characteristics of his instrument, the Jazz Bass. Through the sophistication and refinement of these two compositions, Jaco Pastorius shows that he was able to free himself from several constraints, such as the number of strings, the bass register, the difficulty to make chords with an airy layout. The technical means used will be the subject of a detailed analysis, for both of these pieces. "Continuum" and "Portrait of Tracy" are imposed by the rigour of their composition, a language both classical and modern, and integrating a wide variety of writing processes, in particular individualization of the parts and polyphonic writing, fully justify the use of a tonal, modal, and motivic analysis.

Keywords : electric bass; Fender Jazz Bass; fretless; harmonic sounds; Jaco Pastorius [1951-1987]; jazz modality; motivic analysis; perception; psycho-acoustic; polyphony; poly-functionality; soloist piece.



SORBONNE UNIVERSITÉ

UFR de Musique et musicologie

MÉMOIRE de MASTER 2

Spécialité : Jazz

Présentée et soutenue par :

Jean-Baptiste KREISLER

le : 23 septembre 2021

**Deux compositions polyphoniques pour basse
électrique de Jaco Pastorius : « Continuum »
et « Portrait of Tracy »**

Sous la direction de :

M. Laurent CUGNY – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Vincent COTRO – Professeur, Université François Rabelais de Tour

M. Laurent CUGNY – Professeur, Sorbonne Université

Jean-Baptiste KREISLER

**Deux compositions polyphoniques pour basse
électrique de Jaco Pastorius : « Continuum »
et « Portrait of Tracy »**

À Frédérique.

À Louis, Édouard et Charlotte.

I consider myself as much as a writer than a bass player

Jaco Pastorius

Remerciements

Ce travail a été effectué à l'Institut de recherche en musicologie (IReMus) sous la direction de Monsieur le Professeur Laurent Cugny. Qu'il me soit permis de le remercier bien vivement pour avoir accepté d'encadrer la rédaction de mon mémoire, de m'avoir aidé à en préciser le sujet et d'en avoir suivi le développement avec un constant intérêt. Ses précieux conseils m'ont donné les moyens de mener à bien mes recherches, en particulier dans l'ultime effort. Ses propres travaux de recherche et publications ont été pour moi une source d'inspiration constante.

Je voudrais remercier Monsieur le Professeur Vincent Cotro, enseignant-chercheur à l'Université François-Rabelais de Tours et directeur adjoint du laboratoire Interactions culturelles et discursives, pour l'honneur qu'il m'a fait en acceptant de présider le jury de soutenance de mon mémoire.

Ma reconnaissance va à Monsieur Frédéric Monino, bassiste, et spécialiste reconnu de l'œuvre de Jaco Pastorius, qui a bien voulu suivre mon travail et me faire bénéficier de ses précieux conseils. C'est lui qui, le premier, m'a fait considérer la qualité polyfonctionnelle de la basse de Jaco Pastorius.

Je tiens à remercier tout particulièrement Monsieur Wim Hoogewerf, guitariste, bassiste, banjoïste, luthiste et mandoliniste très reconnu, pour son travail de retranscription des exemples musicaux, une aide sans laquelle ce travail n'aurait pu aboutir.

J'exprime enfin toute ma gratitude à mon maître de musique, Monsieur Gilles Coquard, bassiste et compositeur de jazz français, fin connaisseur de la musique de Jaco Pastorius, qui m'a éclairé de ses lumières et fait accéder à une compréhension plus fine de ses mécanismes.

Sommaire

Remerciements.....	15
Sommaire	17
Introduction.....	19
Chapitre 1 : Éléments biographiques et techniques	31
Chapitre 2 : « Continuum ».....	59
Chapitre 3 : « Portrait of Tracy »	97
Conclusion.....	141
Annexe : une histoire de la basse électrique, de sa naissance à son entrée dans le jazz. Lutherie, techniques et styles.....	147
Table des exemples musicaux.....	161
Bibliographie.....	163
Table des matières.....	167

Introduction

Nous sommes à l'été 1974, à Berklee, dans la salle de conférence de la célèbre école de musique. Là, au milieu des professeurs, et de leurs élèves, se tient un jeune homme de vingt-deux ans, élancé, un peu dégingandé, qui arrive tout juste de Floride. Son nom, Jaco Pastorius, est encore inconnu. Il se tient là, au milieu de tous ces professeurs renommés, et livre, avec beaucoup d'humilité et de simplicité, quelques-uns de ses « trucs » : comment il parvient à produire ce son incroyable sur son instrument, quelles sont ses techniques, quels modes il utilise, suivant quels doigtés, etc. Pour la plupart des assistants, la basse électrique est un instrument hybride, sans envergure, un produit de *marketing*, son son est métallique, et synonyme de musique commerciale. Quelques musiciens s'y sont essayés, comme second instrument, mais ils restent avant tout des contrebassistes. À la fin de sa *masterclass*, Jaco interprète pour son assistance la fantaisie chromatique de Jean-Sébastien Bach. Cette œuvre, monodique, mais conçue pour le clavier, s'affirme de façon prémonitoire à l'exact reflet des inspirations du jeune bassiste : parvenir à créer sur son instrument, la basse, instrument monodique, un langage musical transcendé, polyphonique, et virtuose.

De tous les bassistes des années 1970, il est certainement à la fois le plus célèbre et celui dont l'influence aura été la plus féconde. Sans mésestimer les autres créateurs des débuts du jazz fusion, c'est principalement à son art qu'il importe de s'intéresser, pour mieux comprendre l'histoire de la basse électrique moderne.

Né en 1951 à Norristown, dans la banlieue de Philadelphie, Pennsylvannie, John Francis « Jaco » Pastorius a sept ans quand sa famille part s'installer à Fort Lauderdale, en Floride. Sa première influence est celle de Frank Sinatra : son père, batteur et chanteur de jazz, emmène régulièrement Jaco et ses deux frères (Gregory et Rory) dans les *jam-sessions* locales où le jazz se frotte aux rythmes cubains et aux accents de la soul. Du reste, comme nombre des adolescents de son âge à cette époque, Jaco écoute la musique de James Brown, le funk de Sly & The Family Stone, Jimi Hendrix, The Beatles et la musique des Caraïbes que diffusent les stations de radio locales. Le jeune Jaco se passionne tout d'abord pour la batterie, dont il joue dans des groupes. Il apprend aussi la guitare, le piano et le saxophone ténor, dont il joue très jeune dans des

orchestres de rhythm'n'blues, tels The Soul Incorporated ou Uncle Wig-Out & The Solar System qu'il fréquente au Down Beat, un club de la banlieue de Fort Lauderdale où il est le seul Blanc. Toutes ses années de jeunesse, il les passera à jouer dans des formations de rhythm'n'blues ou de soul, tels Las Olas Brass, un orchestre de reprise de soul commerciale, ou Woodchuck, un trio beaucoup plus expérimental, plus « branché », développant de longues improvisations collectives sur la base de reprises également, mais d'une soul plus « *underground* » ; après quelques semaines de bateau de croisière courant juin-juillet 1971, où il s'initie au répertoire du Real Book, Jaco accepte un engagement dans un nouveau groupe de soul, Tommy Strand & The Upper Hand, avant de rejoindre l'orchestre de Wayne Cochran & The C.C. Riders, qui tourne à un rythme effréné dans le Sud des États-Unis. Ensuite, Jaco va multiplier les expériences dans le jazz, tout en tenant la basse dans l'orchestre « maison » de Peter Graves au Bachelors III, à Fort Lauderdale. Il joue occasionnellement avec les Baker's Dozen du pianiste Vince Maggio et du trompettiste Ira Sullivan. Puis il forme avec ce dernier un groupe de fusion, avec le pianiste français Alex Darqui au piano. Celui-ci est depuis peu son nouveau voisin de palier et ils passent beaucoup de temps à travailler ensemble, dans l'appartement du pianiste qu'ils ont aménagé en studio de répétition. À la même époque, Jaco rencontre et travaille avec Paul Bley, Pat Metheny, Othello Molineaux, Don Alias... Michael Gibbs l'invite à venir donner une *masterclass* à l'École de musique de Berklee... Courant 1974-1975, il enseigne la basse à l'Université de Miami, puis il est « découvert » par Bobby Colomby, le batteur et leader du groupe Blood, Sweat and Tears, qui produit son premier album, *Jaco Pastorius*. Pour l'enregistrement de cet album, le bassiste utilise les deux Fender Jazz Bass qui l'accompagneront pendant la quasi-totalité de sa carrière : un modèle à frettes de 1960 et un instrument de 1962 dont les frettes ont été retirées, d'où le nom de *fretless*. Cette dernière figure notamment dans « Continuum », un morceau dont les parties de basse, exécutées en *re-recording*, résument bien le *son* de Pastorius. La Jazz Bass à frettes apparaît quant à elle seulement dans deux morceaux, « Come On, Come Over », et « Portrait of Tracy », caractérisé par un usage remarquable des sons harmoniques. À noter également la partie de basse d'« Okonkolé Y Trompa », elle-même constituée uniquement d'harmoniques naturels.

Ce premier album propose un mélange extravagant, à la fois « revival » et avant-garde de soul, de musique des Caraïbes, de *latin jazz*, et de musique de film des années 1960, d'inspiration classique, auxquels viennent s'ajouter des assemblages de timbres inédits : cor anglais, *steel drums*, petit orchestre à cordes, basse électrique *fretless*... Les arrangements se

situent entre les riffs du rhythm'n'blues et une orchestration plus ambitieuse inspirée de Gil Evans. Mais c'est surtout la place centrale qu'y occupe la basse électrique qui retient l'attention. Dès le premier titre, une reprise de « Donna Lee », Pastorius impose un nouveau son, et, au-delà même, une nouvelle approche de l'instrument. Aux côtés des congas de Don Alias, la basse électrique y occupe tout l'espace mélodique et harmonique, dans une interprétation qui transcende la progression d'accords — avec même un certain humour dans certaines formules. Ainsi, *Jaco Pastorius* est un album de jazz, avec tout ce que cette étiquette peut sous-entendre comme possibilité d'ouverture à d'autres styles. Ne serait-ce que par l'omniprésence d'Herbie Hancock et d'autres « noms » du jazz (les frères Brecker, David Sanborn, Narada Michael Walden, Lenny White, Don Alias, Othello Molineaux...), il ne peut être référencé autrement. On s'étonnera toutefois de ne trouver sur cet album qu'un seul titre de musique soul (avec Sam and Dave), « Come On, Come Over », si l'on considère l'expérience musicale de Jaco Pastorius, qui a justement grandi musicalement pendant toutes ses jeunes années dans des groupes de soul avec chanteur(s) : Las Olas Brass, Woodchuck, Tommy Strand & The Upper Hand, Wayne Cochran & The C.C. Riders... En fait, le jeu du bassiste est profondément imprégné de musique soul, en particulier lorsqu'il joue en doubles croches dans le style de Jerry Jemmott — « Come On, Come Over », « Opus Pocus » — mais cette influence, pourtant si prégnante dans la construction de son jeu d'instrumentiste, et plus largement dans son approche musicale, semble déjà « assimilée ». Dans la conception de son album, Pastorius semble s'être tourné vers une autre influence très importante également dans son « éducation musicale », la musique des Caraïbes et les rythmes afro-cubains.

L'une des caractéristiques majeures du jeu de Pastorius va justement résider dans une synthèse extraordinairement dense de toutes ces influences, jazz, rock, Caraïbes, soul, dans ses parties d'accompagnement, lorsqu'il joue « à la Jerry Jemmott », sous forme d'un flot continu de doubles croches (mêlé de *ghost notes*), qui articule de manière intime et complexe plusieurs « parties » : patterns de cuivres de style soul, lignes de basse syncopées, patterns de congas latins (ou caraïbéens), *ghost notes* « de liaison », chacune de ces parties se résumant parfois à quelques notes, à la manière des *pathways* définis par Henry Martin¹, dans un enchevêtrement

¹ Martin, Henry, *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, Lanham & London, Scarecrow Press, p. 116-117. Les *pathways* sont définis comme des formules courtes, de liaison, des « automatismes » qui « tombent sous les doigts » de l'improvisateur, « liés à la nature technique de l'instrument » et qui lui permettent d'enchaîner les phrases de son solo « sans hésitation malvenue ». Elles sont relativement impersonnelles et

quasi inextricable. Comme Henry Martin, justement — pour les solos de Charlie Parker —, on peut voir dans ces lignes de basse continues une projection monophonique de lignes de conduite des voix d'une polyphonie juxtaposant plusieurs styles associés à plusieurs instruments — et à leurs fonctions, d'où l'idée d'une poly-fonctionnalité du jeu de Jaco, énoncée par le bassiste français et fin connaisseur de Pastorius, Frédéric Monino.

À cet « enchevêtrement » déjà complexe s'ajoutent des phrases solistes, venant s'intercaler sans discontinuer avec la partie d'accompagnement, sans l'amoindrir, dans diverses formes : phrases *fretless* en doubles cordes, envolées lyriques dans l'aigu, riff de guitare en accord, traits fulgurants. Ces phrases très expressives dans l'aigu, parfois réduites à deux ou trois notes, ses fameux *uppercuts*, marquent particulièrement son jeu. Elles mettent en avant ce son si personnel, cette sonorité unique, réverbérée, centrée sur le médium, et un toucher virtuose qui l'identifient sans équivoque. Par sa sonorité absolument originale, Jaco Pastorius a hissé la basse électrique au niveau de lyrisme et d'expression de la contrebasse. Et c'est sans doute par ce biais que la basse électrique va véritablement pénétrer la sphère du jazz, outre la virtuosité et les caractéristiques fusionnelles de son jeu, qui sont bien accueillis dans le contexte de jazz-rock des années 1970. Paradoxalement, c'est en ayant été formé au rhythm'n'blues et à la soul que Jaco aura puisé les techniques les plus novatrices développées alors sur l'instrument, qui ne parvient pas à s'imposer dans le jazz avant lui. D'autres avant lui ont joué un rôle innovant, mais il est devenu la vedette d'une évolution globale de la pratique de l'instrument, une évolution qui découle assez logiquement de la facture hybride de la Jazz Bass de Leo Fender.

Pour parvenir à faire émerger ces phrases dans l'aigu sans déstabiliser la rythmique, Jaco s'appuie peut-être, entre autres, sur le jeu continu des congas et/ou de la batterie. La technique de jeu des congas est en effet basée sur une alternance systématique dont le jeu en *fingerpicking* de Jaco se rapproche, peut-être par mimétisme du reste. Le regroupement des sons par deux en alternance avec des notes étouffées ou « notes mortes » (« *ghost notes* »), le jeu de sonorités qui en découle, se retrouve en effet dans le jeu du bassiste : et ils se fondent d'autant plus l'un dans l'autre que Pastorius produit sur sa basse un battement ininterrompu où

appartiennent à un fond commun. Les *licks* au contraire sont des formules plus développées et donc plus « connotées ».

les notes « réelles » sont complétées par un flux ininterrompu de *ghost notes*. Ce flux épouse le jeu continu du percussionniste. L'oreille s'habitue à cet effet conjugué, à cette batterie rythmique de fréquences graves, mais le battement des congas, dans les basses, profond, compense sans doute l'absence de la basse électrique lorsque celle-ci s'interrompt, le temps d'une envolée lyrique dans l'aigu.

Ainsi Jaco Pastorius définit-il une stratégie de jeu, de légitimation de sa musique ; d'une manière générale, il élabore des stratégies de légitimation du nouveau statut de la basse électrique dans le jazz, en prenant appui ici, par exemple, sur le jeu des percussions, pour faire émerger ses phrases dans l'aigu au milieu d'une partie d'accompagnement. Mais bien d'autres aspects de son jeu semblent avoir été ainsi préconçus, bien d'autres « stratégies » sont à déceler dans son œuvre : stratégies d'écriture, stratégies de mise en scène, stratégies de carrière, même.

Parmi elles, afin d'accéder à une compréhension plus fine des mécanismes particulièrement élaborés de son jeu, la question d'une basse électrique polyphonique, polyfonctionnelle, apparaît particulièrement centrale, quoique problématique. En effet, comme nous l'avons dit, un nombre important de lignes de basse de Jaco Pastorius ont une organisation interne complexe : elles articulent sur plusieurs plans plusieurs « parties », comme dans un arrangement, mais qui se fondent en se juxtaposant sur une ligne monodique, d'autant que la vitesse de jeu et la technique de jeu continu en doubles croches, participent à fusionner le tout dans l'effet sensible à l'audition. Autrement dit, les parties de basse de Jaco Pastorius, du moins nombre d'entre elles, tout en assumant la fonction de basse, « contiennent » bien plus. Il est particulièrement intéressant de noter la manière dont ces différentes « parties » peuvent être définies en tant que telles, avec une relative autonomie, et comment elles s'articulent, se combinent entre elles pour former néanmoins un tout, à la manière des voix d'une polyphonie.

L'étude de cette polyphonie « implicite » est sans doute un objet d'analyse des plus passionnants qui soit dans le cadre d'une étude globale de l'œuvre de Jaco Pastorius. Elle est toutefois de grande ampleur et dépasse sans doute largement le cadre d'un mémoire de master. Il faudrait, pour être assez précis, et mener une étude rigoureuse, recenser et analyser un grand nombre de lignes de basse enregistrées entre 1967 et 1987 par Jaco Pastorius, procéder à une analyse comparative, de type paradigmatique, entre elles et avec des lignes de basse dans au

moins quatre grandes « écoles » stylistiques, rhythm'n'blues et soul, jazz, jazz-rock, musique latine, sur une période recouvrant les années de formation du bassiste, soient 1950-1960, sans négliger non plus la musique pour soliste de tradition savante, notamment les pièces pour instrument généralement monodique, violon, violoncelle ou basse.

Le fait est que toute la musique que produit Jaco Pastorius sur les quatre cordes de son instrument semble être, sinon polyphonique, du moins d'inspiration polyphonique. On sait que, très jeune, il s'enregistre en *re-recording* sur un magnétophone, interprétant « The Chicken » de Pee Wee Ellis, avec les différents instruments qu'il a commencé à pratiquer, batterie, saxophone, guitare, basse... On sait aussi qu'il s'intéresse de très près aux techniques de la console de mixage ; Joe Zawinul lui-même évoquera les heures passées ensemble à mixer *Heavy Weather*², en 1977, avec celui qu'il considère comme co-producteur de l'album.

On peut véritablement parler d'une « pensée » polyphonique de Jaco Pastorius, développée sur un instrument, certes en pleine évolution, mais dont il transcende tout de même les potentialités *a priori* très limitées pour ce genre d'expérience. Si l'on y songe un peu, de façon pragmatique, il est quasiment impossible de réaliser *a priori* une polyphonie sur une basse électrique quatre cordes, sans devoir surmonter plusieurs fortes contraintes. La contrainte du registre tout d'abord : une réalisation d'accord sonne mal dans le registre des basses, en particulier une réalisation peu espacée, un peu « tassée » dans les graves, du fait des propriétés physiques des basses fréquences. La contrainte technique également : comment produire justement sur cet instrument des réalisations harmoniques aérées quand on ne peut, tout juste, avec un écart maximum des doigts, ne réaliser qu'une 13^e bémol entre les deux notes extrêmes ? Et avec fort de peu de possibilités d'enrichir l'accord entre les deux, avec les deux cordes restantes ?

Malgré toutes ces contraintes, Jaco Pastorius va parvenir à développer un jeu polyphonique sur son instrument. Il va, pour se faire, user de techniques innovantes, comme nous l'avons dit. Ces techniques apparaissent en filigrane en même temps qu'il commence à

² Weather Report, *Heavy Weather*, Hollywood, CBS 81775, 1977.

construire un jeu d'accompagnement « polyphonique implicite » comme nous l'avons qualifié, dès la conception, précoce, sur son instrument, de pièces solistes polyphoniques telles « Continuum » et « Portrait of Tracy ».

Ces deux pièces sont composées par le bassiste dans ses jeunes années alors qu'il consacre tout son temps à l'étude de son instrument. Elles portent en elles la trace d'un processus d'élaboration d'un langage polyphonique sur un instrument *a priori* inadapté, ce qui se traduit concrètement par le biais de divers truchements techniques. Comme elles ont été composées, non pas écrites, mais fixées par la mémoire et la répétition de gestes techniques au terme d'un long processus d'élaboration, elles constituent un objet d'étude particulièrement adapté dans le cadre d'une première approche de l'organisation, de la structuration de cette pensée polyphonique.

Les moyens techniques mis en œuvre feront donc l'objet d'une analyse détaillée, pour l'une et l'autre de ces deux pièces. Seront en particulier évoquées les questions de registration, de régime périodique, de « flux », ainsi que, sur un plan à la fois plus technique et plus psychologique, de « perception » de modalité, de tonalité, de cadence et/ou de mouvement cadenciel. Au centre de toutes ces questions, l'art de la *litote* pratiqué par Jaco Pastorius : comment réaliser une harmonie fonctionnelle sur un instrument « monodique », avec, *a priori*, aussi peu de moyens d'expression, et tellement de contraintes techniques. Au-delà de ces questions techniques, il est évident qu'une telle étude ne saurait se dispenser d'une contextualisation du travail de Jaco Pastorius, à la fois sur un plan biographique, historique et technique, tant son travail et ses innovations ne semblent pouvoir être détachées des caractéristiques de son instrument, la Jazz Bass. C'est par cette approche que nous commencerons donc ce travail.

État de la question

À part un chapitre de thèse de Lawrence A. Wayte³, aucun travail universitaire n'a été, à ce jour, consacré à l'étude de Jaco Pastorius. L'approche de l'œuvre d'un tel artiste s'est toujours heurtée à l'enthousiasme qu'il suscitait, à la fois comme prodige de la basse et comme *showman* — au point, du reste, que ces deux images se confondent chez lui. Dès la sortie de son album et la tournée européenne de Weather Report à laquelle il participe en été 1976, il est, comme le rappelle Christophe Delbrouck, le plus demandé en interviews et prend un soin méticuleux à expliquer tous les aspects techniques de son jeu. Peu loquaces, Joe Zawinul et Wayne Shorter s'en félicitent, et laissent le soin à Jaco d'assumer les débats avec la presse, ce qui engendrera pléthore d'articles, auxquels nous nous référerons largement ici, car ils constituent un témoignage authentique et regorgent d'informations capitales pour la conduite d'un travail de synthèse sur son œuvre. On trouve néanmoins quelques contradictions d'un article à l'autre, ce qui s'explique aisément, du fait du rythme effréné des tournées, et des interviews !

Pendant longtemps, toutefois, son œuvre est restée décrite, sur la base de ces interviews et autres articles de presse, sous des termes souvent trop simplificateurs, à base de « clichés », cherchant principalement à définir son œuvre à l'entrecroisement de telle ou telle influence, comme pour en souligner l'esprit de synthèse. Parmi les influences supposées ou probables, plusieurs noms sont régulièrement cités. On peut lire ainsi dans *The Sound of Jazz* de John Fordham :

*[...] Jaco Pastorius [...] révolutionna l'instrument, en s'inspirant tout à la fois de la vigoureuse technique développée par Motown (avec le pousse), du phrasé lumineux de LaFaro, et des innovations apportées à la guitare par Wes Montgomery, notamment avec ses solos en octaves.*⁴

Avec ses imprécisions (Motown est le nom de la maison de disques, James Jamerson le bassiste « maison », très influent, mais dont le nom n'était pas mentionné dans les crédits) et

³ Wayte, Lawrence A., *Bitches Brood: The Progeny of Miles Davis's Bitches Brew and the Sound of Jazz-Rock*, Los Angeles, University of California, 2007, 298 p.

⁴ Fordham, John, *The Sound of Jazz*, édition originale par The Hamlyn Publishing Group Limited, 1989, Librairie Gründ pour l'adaptation française (Jean-Louis Houdebine trad.), *Les sons du jazz*, 1990, p. 87.

ses erreurs (la technique développée par James Jamerson du label Motown n'utilise justement pas le pouce mais uniquement l'index de la main droite, d'une part, le jeu en octave n'est pas du tout une caractéristique du jeu de soliste de Jaco Pastorius, d'autre part), cette note tente de situer le style de Jaco Pastorius à l'intersection du jazz et du rhythm'n'blues, et dans cette perspective, les noms cités sont ceux d'un bassiste de soul, d'une part, d'un contrebassiste et d'un guitariste de jazz, d'autre part. L'influence de ces musiciens est probable mais discutable. Cette façon de présenter les choses est satisfaisante d'un point de vue intellectuel, mais en partie erronée. Elle se justifie peut-être pour servir le souci pédagogique d'un ouvrage de vulgarisation, mais demeure réductrice et souvent caricaturale.

En 1995 a paru une biographie de Jaco Pastorius, par Bill Milkowski⁵. Quoique riche et passionnante, cette biographie, certes quelque peu « romanesque », a été décrite par Pat Metheny, comme « incomplète et mal faite », dans les notes du livret d'accompagnement de la réédition « millénium » du disque *Jaco Pastorius* en 2000.⁶ En partie pour cette raison peut-être, Bill Milkowski en publie en 2005 une version très largement remaniée, restructurée, et enrichie de nombreux témoignages et commentaires qui nous semblent assez cruciaux, tels ceux du pianiste Alex Darqui, avec qui Jaco a vécu quasiment en colocation pendant l'une des périodes les plus déterminantes de sa vie d'artiste. Nous ferons très largement référence à cette biographie dans notre étude.⁷

Dans les entre-faits ont été publiés en 2002 aux éditions Hal Leonard deux ouvrages, l'un de Dan Towey, *Jaco Pastorius: A Step-By-Step Breakdown of The Styles and Techniques of The World's Greatest Electric Bassist*⁸, l'autre de Sean Malone, *A Portrait of Jaco: The Solos Collection*⁹, portant respectivement sur un choix de lignes de basse et de solos de Jaco Pastorius, accompagnés de commentaires techniques d'autant plus pertinents et clairvoyants, nous semble-t-il, qu'ils émanent de musiciens professionnels. Nous nous y reporterons dans notre

⁵ Milkowski, Bill, *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*, San Francisco, Miller Freeman Books, 1995, 263 p.

⁶ Metheny, Pat, *Jaco Pastorius*, Sony Music Entertainment Inc. et EPIC, 1976. Livret d'accompagnement de la réédition de 2000, 10 p.

⁷ Milkowski, Bill, *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*, San Francisco, Backbeat Books [rééd.], 2005, 339 p.

⁸ Towey, Dan, *Jaco Pastorius: A Step-By-Step Breakdown of The Styles and Techniques of The World's Greatest Electric Bassist*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2002, 56 p.

⁹ Malone, Sean, *A Portrait of Jaco: The Solos Collection*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2002, 64 p.

travail. Du même acabit, l'analyse du « Donna Lee » de Jaco Pastorius par Rick Beato, un autre musicien professionnel — à la fois ingénieur du son, producteur, homme d'affaire, « youtubeur » et universitaire — en mai 2020, nous semble particulièrement digne d'intérêt.¹⁰ En France, les travaux de Frédéric Monino, deux articles, l'un publié dans la revue *Jazzman* en 2006,¹¹ l'autre dans la revue *Jazz Magazine* en 2015,¹² ainsi qu'une conférence-concert menée depuis 2010,¹³ constituent peut-être à ce jour l'une des analyses les plus « techniques » d'un choix d'œuvres de Jaco Pastorius.

Un chapitre de thèse, écrite par Lawrence A. Wayte, publiée en 2007 à l'Université de Californie, *Bitches Brood: The Progeny of Miles Davis's Bitches Brew and the Sound of Jazz-Rock*¹⁴, porte sur la musique de Jaco Pastorius, avec notamment une analyse spectrale du son de « Portrait of Tracy », des considérations de philosophie musicale sur le bassiste virtuose et son corps, et toute une partie plus analytique sur la structure interne des lignes de basse « en ostinato » de doubles croches qu'il compare aux lignes de basse de Francis « Rocco » Prestia, du groupe Tower of Power, un rapprochement qui nous semble des plus pertinents. Cette analyse comparative passe toutefois à côté de l'idée de projection monodique des voix d'une polyphonie dans les lignes de basse étudiées.

¹⁰ Page web de Rick Beato, *Jaco Pastorius: This BASS SOLO Changed Popular Music*, <https://youtu.be/kjqSBU0v6TU>, consultée le 21 février 2021.

¹¹ Monino, Frédéric, « Jaco Pastorius : groove et tourbillons », in *Jazzman* n° 122, mars 2006, p. 72-73.

¹² Monino, Frédéric, « La basse au centre », in *Jazz Magazine* n° 670, mars 2015, p. 80-81.

¹³ Page web de la conférence-concert de Frédéric Monino, consultée le 15 août 2021 :

https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Ffredericmonino.com%2Fpro_conferences%3Ffbclid%3DIwAR2uUZgXgR5Azt2A2-UZzpQf4iV1IRp0kf1BCchpL-mBi7vaXvQ1CX5AWig&h=AT3gCcPzciBlfb6UprM1gC0WFrAXIdxc1Vy8uifaWSgC_NbNSdznYG02E9KdF131t_Ea_dgrcP4t3BYS9vzeEgfy43v5SocPdkz7ocmjrQJYaxdET8hgFxrmmw1BkyQx4_Qfnzn8cv0Ga6RfGLwpWcC

Page web de l'émission de radio Le Matin des musiciens, diffusée par France Musique le 15 octobre 2013, avec Frédéric Monino et François Laizeau invités par Arnaud Merlin, consultée le 15 août 2021 :

https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fwww.francemusique.fr%2Femissions%2Fle-matin-des-musiciens%2Fjaco-pastorius-avec-frederic-monino-et-francois-laizeau-27636%3Ffbclid%3DIwAR2b8NHlzzjyivLW7AjB2weBtHrbZIGLOGyqrIJEfPvqLFeAs0wiXElrM4c&h=AT3gCcPzciBlfb6UprM1gC0WFrAXIdxc1Vy8uifaWSgC_NbNSdznYG02E9KdF131t_Ea_dgrcP4t3BYS9vzeEgfy43v5SocPdkz7ocmjrQJYaxdET8hgFxrmmw1BkyQx4_Qfnzn8cv0Ga6RfGLwpWcC

¹⁴ Wayte, Lawrence A., *Bitches Brood: The Progeny of Miles Davis's Bitches Brew and the Sound of Jazz-Rock*, Los Angeles, University of California, 2007, 298 p.

La même année, Christophe Delbrouck consacre un chapitre entier à « Jaco », dans son livre portant sur Weather Report, *Une Histoire du jazz électrique*¹⁵.

Récemment encore, en septembre 2020, un article de Brian F. Wright paru dans la revue *Popular Music Studies*, « Jaco Pastorius, the Electric Bass, and the Struggle for Jazz Credibility »¹⁶, s'intéresse aux stratégies de légitimation du statut de bassiste de jazz par Jaco Pastorius. Il cite au passage les travaux de Kevin Fellezs, *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*¹⁷, et de Peter Dawdall, *Technology and the Stylistic Evolution of the Jazz Bass*¹⁸.

À part le chapitre de thèse de Lawrence A. Wayte, aucun travail universitaire n'a été, à ce jour, consacré à l'étude de Jaco Pastorius, ou du moins centré sur son œuvre. Par la présente étude, nous souhaitons apporter le commencement d'une contribution à ce projet ambitieux, que les si nombreuses parutions citées, articles de presse ou de revue spécialisée, biographies, chapitres d'ouvrages spécialisés, chapitre de thèse, conférence, semblent « appeler de leurs vœux », ou du moins légitimer que l'on s'y entreprenne. Avec toutes leurs qualités, ces écrits ne peuvent être assez développés dans le cadre qui est le leur, pour pouvoir opérer une véritable synthèse des nombreuses facettes de l'œuvre d'un génie si proluxe et complexe que celle de Jaco Pastorius. Parmi les problématiques envisageables, telles l'émancipation de la basse électrique, la corrélation des progrès de la facture instrumentale et des technique et styles, la virtuosité comme vecteur de forme, le métissage, la question de la rupture et de la continuité de l'œuvre de Jaco Pastorius dans l'histoire de la basse électrique, le jeu *interplay*, la mise en scène de la basse électrique, entre autres, une problématique nous paraît cruciale, centrale, et potentiellement porteuse de toutes les autres dans le cadre d'un travail universitaire. C'est cette question, formulée par Frédéric Monino, de la dimension polyfonctionnelle de la basse de Jaco. C'est à cette question que nous avons voulu, ici, apporter un éclairage, dans le cadre d'un travail

¹⁵ Delbrouck, Christophe, *Weather Report : Une histoire du jazz électrique*, Marseille, Le Mot et le reste, 2007, 456 p. Le chapitre en question, « Jaco », va de la page 222 à 255.

¹⁶ Wright, Brian F., « Jaco Pastorius, the Electric Bass, and the Struggle for Jazz Credibility », in *Journal of Popular Music Studies* n° 32, septembre 2020, p. 121-138.

¹⁷ Fellezs, Kevin, *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*, Durham et Londres, Duke University Press, 2011, 312 p.

¹⁸ Dowdall, Peter, *Technology and the Stylistic Evolution of the Jazz Bass*, Londres, Routledge, 2019, 248 p.

que nous avons sciemment centré sur l'étude de deux compositions, « Continuum » et « Portrait of Tracy », qui sont particulièrement emblématiques de l'œuvre du bassiste, et à la fois un peu à part, dans la mesure où elles ont été véritablement composées, conçues dans le geste et la répétition, et fixées par la mémoire et l'enregistrement, mais pas jouées « spontanément » dans le contexte d'une performance, en *live* ou en studio, même si leur matériau a pu servir ultérieurement de base à des solos improvisés. Du moins l'analyse de leurs mécanismes internes pourra-t-elle servir de base à l'élaboration d'un travail de recherche de plus grande ampleur, incluant notamment la description et l'analyse de ces parties d'accompagnement, lignes de basse à la fois monodiques et polyfonctionnelles de Jaco. Une telle étude ne saura se passer d'une réflexion préalable sur les travaux d'analyse d'Henri Martin, éventuellement transposables aux parties de basse de Jaco Pastorius, des solos de Charlie Parker.

Chapitre 1 : Éléments biographiques et techniques

Quel est au juste l'instrument de Jaco Pastorius ? Et comment parvient-il à en tirer un son aussi inimitable ? Bien entendu, comme il le dira lui-même du reste, le son est avant tout « dans les doigts », dans le toucher, le phrasé, l'attaque, le vibrato. Mais les aspects techniques de la lutherie de l'instrument ne sont pas pour autant à négliger, et l'on peut considérer que le *son* de Jaco s'est constitué au terme d'une exploration de l'instrument et de ses caractéristiques techniques, en adéquation et parallèlement avec l'élaboration de son jeu proprement dit. Comme on va le voir, du reste, le musicien a pris part très concrètement à la finition de la lutherie de son instrument.

1. Le son Jaco

1.1 The Bass of Doom

Jaco Pastorius fait l'acquisition de sa première Jazz Bass, un modèle CBS *sunburst* de 1966, avec des incrustations nacrées sur le manche, au moment où il remplace le bassiste David Neubauer au sein du groupe Las Olas Brass à l'été 1967. Ce *brass band* comprend une section de cuivres de neuf musiciens, une section rythmique et deux chanteurs. Ils interprètent les chansons les plus populaires de la soul de cette seconde moitié des années 1960.

La célèbre basse *fretless* de Jaco, qu'il baptisera *The Bass of Doom*, a une histoire singulière. Comme le précise Bob Bobbing dans le livret de *Portrait of Jaco*, Jaco avait insisté pour échanger sa contrebasse contre la Jazz Bass de son ami, une « *black* » de 1962, pré-CBS. Cet instrument « était équipé de la configuration d'origine, avec deux *Stack*

Knobs (littéralement « boutons empilés »), deux potentiomètres coaxiaux pour le contrôle du volume [et de la tonalité], un pour chacun des micros à simple bobinage. »¹⁹

La Jazz Bass avait en effet fait évoluer la palette sonore de la basse électrique avec ses deux capteurs, l'un « [...] situé assez près du chevalet pour capter très efficacement les aigus et les « vibrations » qui donnent un timbre si spécifique à l'instrument, tandis que le deuxième capteur était situé près du manche [...] au début des années soixante, ce « micro basse » était d'une certaine manière la justification de la dénomination de Jazz Bass, car il permettait une simulation réaliste du son de la contrebasse, moelleux ou lumineux à souhait. »²⁰ « Cette grande polyvalence du son était augmentée par la présence d'un contrôle de volume et d'un contrôle de tonalité pour chaque capteur. »²¹

Jaco fit donc l'échange avec sa contrebasse pour acquérir cette Jazz Bass de 1962 avec ses deux « *Stack Knobs* ». L'échange eu vraisemblablement lieu vers le début de l'année 1971, alors qu'il se produisait encore avec Woodchuck, un trio pratiquant un style de rhythm'n'blues bien plus « *underground* » que ne le faisait Las Olas Brass, et dans lequel l'absence de guitariste donnait à Jaco l'opportunité de commencer à développer un jeu beaucoup plus dense. « Quelques mois plus tard, alors qu'il se produisait à Jacksonville avec Tommy Strand [and The Upper Hand], Jaco fit l'achat d'une Jazz Bass pré-CBS « *sunburst* » chez un prêteur sur gages pour 80 \$, et échangea les contrôles et le manche de cette dernière avec ceux de la « *black* » [de 1962 de Bob Bobbing] ». Ce dernier précise bien que « Jaco voulait la finition originale *sunburst* avec les vieux contrôles et le vieux manche »²².

¹⁹ Milkowski, Bill, *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*, San Francisco, Backbeat Books [rééd.], 2005, p. 34 : « *The '62 Jazz was fitted with the original configuration of two stack-knob concentric pots for volume and tone, one for each of the single-coil pickups.* »

²⁰ Blasquiz, Klaus, *The Fender Bass*, Milwaukee, Hal Leonard Publishing Corporation, 1990, p. 16 : « *One pickup is located close enough to the bridge to very effectively capture the trebles and the thrusts which give a specific tone to the instrument, while the second pickup is located close to the neck [...] in the early sixties, this « bass » pickup was in a way the justification for its denomination of Jazz Bass, as it allows realistic simulation of the double bass sound, as mellow or as bright as you like.* »

²¹ *Ibid.* : « *This huge versatility in sound was increased by the presence of a volume and a tone control for each pickup.* »

²² Bobbing, Bob, *Portrait of Jaco, The Early Years, 1968-1978*, Holiday Park Records, 2002. Livret d'accompagnement, p. 53 : « *Then several months later, while playing in Jacksonville with Tommy Strand, Jocko bought a pre-CBS sunburst jazz in a pawnshop for \$80, and swapped the controls and the neck with the black one. [...] Jocko wanted the original sunburst finish with the older controls and neck.* »

« Après avoir comparé et expérimenté, Jaco ne tarda pas à remplacer les deux potentiomètres coaxiaux (« *Stack Knobs* ») par les commandes de réglage standard venues équiper les nouvelles Fender Jazz Bass à partir de 1962 : deux boutons de réglage du volume et un seul de tonalité. Il expliquera plus tard dans une interview [à Bill Milkowski, pour] *Guitar Player* : « Il me semblait que le circuit avec les potentiomètres [coaxiaux] n'avait pas assez de puissance. Quand vous jouez du jazz dans un studio ou une boîte de nuit avec juste un pianiste et un batteur, ça sonne très bien. Mais quand vous jouez dans un environnement musical plus large avec un groupe plus sonore, la basse ne passe pas au travers. Vous finissez par pousser l'ampli à fond, et vous le fichez en l'air de cette façon. »²³

En revanche, Jaco conservera le manche de la Jazz Bass de son ami Bob Bobbing : « Plus tard, il est revenu à la configuration à trois commandes, mais le manche de cette basse est celui dont il a fait une *fretless* et avec laquelle il a enregistré. »²⁴

Curieusement, à Tony Bacon en été 1976, ou à Bill Milkowski en août 1984, Pastorius explique que les frettes en avaient déjà été retirées lorsqu'il en avait fait l'acquisition. « En fait, quelqu'un les avait déjà retirées quand j'ai acheté celle-là, on aurait dit qu'elles avaient été enlevées à la hachette, j'ai dû réparer le manche. Mais j'ai toujours joué avec des basses sans frettes, j'ai eu d'autres basses où je les avais enlevées moi-même. »²⁵ « Quand j'ai obtenu la basse, le musicien qui l'avait [auparavant] avait retiré les frettes lui-même, et avait vraiment

²³ Milkowski, Bill, op. cit., 2005, p. 34 : « *After comparisons and experimentation, Jaco soon replaced the concentric pots with the standard controls that came stock on the newer, post-1962 Fender Jazz Bases : two pickup volumes and a single-tone control. He explained later in a *Guitar Player* interview : "The circuits within concentric knob just didn't seem have enough punch. In a studio or a nightclub setting where you're playing straight ahead jazz with just a piano player and a drummer, it sounds great. But when you're playing in a larger musical environment with a loud band, the bass just doesn't cut through. You end up having to turn your amp too loud, and you wear out the amp that way."* »

²⁴ Bobbing, Bob, *ibid.* : « *Later he switched back to the three-control setup but the neck from this bass was the one he made fretless and used to record with.* »

²⁵ Bacon, Tony, « Une interview inédite de Jaco Pastorius », in *Reverb*, <https://reverb.com/fr/news/jaco-pastorius-on-how-he-learned-bass-and-composition-bacons-archive>, publié le 30 janvier 2019. L'interview réalisée dans une chambre d'hôtel londonien, date de fin juillet 1976. Weather Report, en tournée européenne, était alors pour deux soirées au Odeon Hammersmith à Londres, les 28 et 29 juillet.

fait du mauvais travail, en laissant toutes sortes d'entailles et de fragments retirés de la touche. »²⁶

Mais il y a probablement une confusion, ce que Pastorius reconnaît lui-même implicitement : « J'en avais d'autres avant, je ne sais pas où elles sont passées, j'ai dû les vendre. »²⁷

À Bill Milkowski, « il ira jusqu'à expliquer comment il a laqué le manche de sa Jazz Bass »²⁸, « [...] qu'il a transformée en une *fretless* en enlevant les frettes et en bouchant les rainures avec du mastic à bois Duratite. Pour protéger les touches de l'action abrasive des cordes, il a recouvert le manche d'une dizaine de couches de résine époxyde [...] »²⁹ : « J'ai utilisé Petite's Poly-Poxy ; c'est de la résine époxyde pour bateau. On peut en trouver dans n'importe quel magasin d'approvisionnement nautique en Floride. C'est la résine la plus dure qu'ils font. On l'applique avec un pinceau, il faut plusieurs couches. J'ai utilisé environ six couches sur ma *fretless*, et il faut environ un jour à chaque couche pour sécher. »³⁰ « Il obtint ainsi une surface plus dure qui a conféré à la basse un son "chantant" unique. »³¹

Ces « trucs » de lutherie, pas plus que l'anecdote de la basse « déjà défrettée », n'apparaissent dans l'édition remaniée de 2005 de la biographie de Bill Milkowski. On peut supposer que ce dernier apporte davantage de crédits à la version que Bob Bobbing confirme et précise ici : « Au cours de l'été 1971, [donc peu de temps après une première expérience de

²⁶ Milkowski, Bill, « Jaco Pastorius », in *Bass Heroes*, Tom Mulhern éd., San Francisco, GPI Books, Miller Freeman Inc., 1993, p. 45 : « *When I got the bass, the cat who had it had taken the frets out himself, and he did a really bad job of it - left all kinds of nicks and chunks taken out of the freeboard. So I really had to fix it up.* »

²⁷ Bacon, Tony, *op. cit.*

²⁸ Delbrouck, Christophe, Weather Report, *Une histoire du jazz électrique*, Marseille, Le mot et le reste, 2007, p. 242.

²⁹ Milkowski, Bill, *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*, San Francisco, Miller Freeman Books, 1995, p. 31 : « [...] *that he converted into a fretless by pulling out the frets and filling in the slots with Duratite wood putty. To protect the fingerboard from the abrasive roundwound strings, he coated it with about ten layers of a marine epoxy [...]* »

³⁰ Milkowski, Bill, « Jaco Pastorius », in *Bass Heroes*, Tom Mulhern éd., San Francisco, GPI Books, Miller Freeman Inc., 1993, p. 45 : « *I used Petite's Poly-Poxy ; it's boat epoxy. You can find it in any boating supply store around Florida. It's the toughest epoxy they make. You apply it with a brush, and it takes several coats. I used about six coats on my fretless, and it took about a day for each coat to dry.* »

³¹ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 31 : « *This provided a harder surface that gave the bass a unique "singing" quality.* »

trio jazz en bateau de croisière, de juin à mi-juillet 1971], Jaco a retiré les frettes de la Fender Jazz Bass noire de 1962 qu'il avait acquise de Bob Bobbing : « La basse frisait tout le temps en haut du manche quand je l'ai acquise, et cela ne pouvait pas être corrigé sans régler l'action des cordes vraiment haut », explique Bobbing. « Les frettes étaient particulièrement minces et complètement usées en haut du manche [...] »³² Il donne ainsi une autre explication au fait que Jaco se soit résolu à retirer les frettes de son instrument, pour en faire une *fretless*. Toujours d'après Bob Bobbing, Jaco avait l'intention de remplacer ces frettes, sans doute, mais il fit quand même un essai avec l'instrument défretté avec Tommy Strand and The Upper Hand, au Mr T's sur Commercial Boulevard, à Miami. L'instrument n'était toutefois pas adapté à un concert de musique funk, et Jaco décida finalement de re-fretter l'instrument le lendemain-même selon Bill Milkowski. Il continuera de jouer de l'instrument fretté jusqu'à la fin de son engagement avec Tommy Strand and The Upper Hand.

Pendant les tournées avec les C.C Riders de Wayne Cochran, de juillet à décembre 1972, Charlie Brent, directeur musical de Wayne Cochran, raconte que Jaco n'avait pas sa propre basse et qu'il utilisait une basse Fender qu'il avait achetée à la Nouvelle Orléans. Un jour, sur un coup de tête, « [...] Jaco décide qu'il voulait une basse *fretless*. Il descend alors à la quincaillerie et achète une paire de pinces et du mastic à bois. Puis il revient à l'hôtel et commence à arracher les frettes de cette basse Fender [...] » Charlie Brent s'écrie : « Ne fais pas cela ! » Mais il raconte que « ce soir-là, [Jaco] joua mieux qu'il n'avait jamais joué auparavant, faisant des glissés et toutes ces sortes de choses qu'il ne pouvait faire sur une basse frettée. »³³ « Bien sûr », comme le rappelle Bill Milkowski, « Jaco avait déjà expérimenté en défrettant sa propre Jazz Bass '62 un an auparavant, il était donc loin d'être néophyte en la matière, quoique Brent n'en sache rien. »³⁴

³² Milkowski, Bill, op. cit., 2005, p. 36-37 : « Sometime during that summer of '71, Jaco pulled the frets out of the black 62 Fender Jazz Bass he had acquired from Bob Bobbing. "The bass always buzzed high up on the neck when I owned it, and this couldn't be fixed without raising the action really high", explains Bobbing. "The frets were the real thin ones, and up the neck they were totally worn down [...]" »

³³ Milkowski, Bill, *ibid.*, p. 44 : « [...] Jaco decides he wants a fretless bass. So he goes down to the hardware store and buys a pair of pliers and some wood compound. He comes back to the hotel and starts tearing the frets out of this green Fender bass [...] "Don't do that, man !" [...] that night he played better than he ever played before. He was sliding up the notes and doing all these things he couldn't do on a fretted bass. It was amazing. »

³⁴ Milkowski, Bill, *ibid.* : « Of course, Jaco had already experimented with de-fretting his own '62 Jazz Bass a year before, so he was hardly a stranger to the process, although Brent didn't know that. »

Comme on l'a déjà dit, Jaco a fait l'acquisition d'une autre Jazz Bass « *sunburst* » pré-CBS en tournée à Jacksonville avec Tommy Strand and The Upper Hand ; on le voit avec cet instrument, en concert sur une plage de Fort Lauderdale, courant 1971, avec Bob Herzog au micro, Steve « Duck » McLane à la batterie et Randy Bernsen à la guitare — plus un autre guitariste non identifié. D'après cette photographie, il n'a pas encore interverti le corps et le manche de la « *black* » et de la « *sunburst* ». Mais il se pourrait bien aussi qu'il s'agisse déjà de sa deuxième basse, un instrument qu'il gardera fretté, une Fender Jazz Bass de 1960 qu'il a obtenue « pour 90 \$ d'un saxophoniste en Floride nommé Ben Champion. »³⁵ Sur une autre photographie prise chez le pianiste Alex Darqui en 1973, on voit Jaco avec deux étuis de basses dans les mains, probablement ses deux basses, respectivement de 1960, frettée, et de 1962, *fretless*.

1.2 Autres considérations techniques

Dès l'été 1974, invité à donner une *masterclass* à l'école de musique de Berklee, il confie à son auditoire certains de ses « trucs » pour obtenir un son aussi proche de celui de la contrebasse, une sonorité qu'il qualifie lui-même de « boisée » (« *woody* »). Il évoque son ampli, le modèle Acoustic 360, mais il explique surtout qu'il attaque les cordes de la main droite au-dessus du micro-chevalet. D'après Neil Stubenhaus qui enseigne alors au département de basse de Berklee, « personne n'avait même imaginé jouer au-dessus du micro-chevalet à cette époque. [...] Avec les Fender Jazz Bass, tout était à faire. [...] En plus, beaucoup de monde jouait la Fender Precision Bass à cette époque, qui n'avait qu'un seul micro. »³⁶

Dans les interviews qu'il donne en été 1976, à l'occasion de la sortie de son disque, du dernier album de Weather Report, *Black Market*³⁷, sur lequel il a enregistré deux pistes, et de

³⁵ Milkowski, Bill, « Jaco Pastorius », in *Bass Heroes*, Tom Mulhern éd., San Francisco, GPI Books, Miller Freeman Inc., 1993, p. 45 : « My fretted bass is even older — it's a '60 Fender Jazz Bass that I got \$90 from a saxophone player in Florida named Ben Champion. »

³⁶ Milkowski, Bill, op. cit., 2005, p. 69 : « No one even really thought of playing on the back pickup at the time [...] With Fender Jazz Bases, you just cranked everything up all the way. [...] Plus, a lot of people played Fender Precision Bases at the time, which just had one pickup. »

³⁷ Weather report, *Black Market*, Hollywood, Columbia PC34099, 1976.

leur tournée en Europe, Jaco vante les qualités de ses Jazz Bass et donne quelques explications techniques.

Il évoque la question des réglages du son avec Tony Bacon en juillet 1976 : « Je règle les aigus au maximum et le contrôle de tonalité au maximum sur ma basse, et je rajoute des basses grâce à l'ampli. » « J'ai un Acoustic 360. [...] Pour enregistrer l'ampli, j'utilise une sortie ligne directe et un micro. Ce qui me permet d'avoir un peu des deux, des graves et des aigus. C'est comme avoir deux micros sur un piano. »³⁸ Comme le relève Bob Bobbing, « [...] cet ampli dépassait n'importe quel autre modèle sur le marché. C'était le premier modèle avec un haut-parleur de dix-huit pouces monté dans une caisse acoustique à pavillon. [...] Cet ampli donnait à Jaco la puissance et la clarté dont il avait besoin pour jouer des lignes rapides et des accords sur la basse sans que le haut-parleur ne cause de distorsions. [...] C'était un son plus brillant, plus énergique sur les notes longues. Et c'est devenu la voix de Jaco sur cet instrument. »³⁹

Ces considérations techniques sont évidemment très importantes lorsqu'il s'agit d'instruments électriques. Le rapport au son n'en demeure pas moins un rapport au toucher et au phrasé de l'instrument. Ainsi Jaco déclare-t-il à Laurent Goddet en septembre 1976 : « J'ai toujours eu ce son. La chose importante, quand on joue de la basse, c'est d'avoir des mains très fortes, car les cordes sont très dures. D'un autre côté, il ne faut pas être trop fort non plus parce qu'alors on obtient un mauvais son. Il faut être aussi fort que possible sans atteindre ce seuil où le son "se casse". »⁴⁰ Comme le souligne Christophe Delbrouck dans son ouvrage consacré à l'histoire du groupe Weather Report : « Puisque nombreux sont ceux qui crient au génie, Jaco Pastorius se retrouve propulsé face à la presse, sans cesse interpellé au sujet de son style et surtout au sujet de l'étonnante douceur et du raffinement de sa sonorité, exploités grâce à un instrument *fretless* »⁴¹ : « La guitare est limitée par les barrettes. On ne peut y produire qu'une

³⁸ Bacon, Tony, *op. cit.*

³⁹ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 30-31 : « [...] this Acoustic amp went far beyond anything on the market. It was the first of its kind. It had an 18-inch speaker in a horn-loaded cabinet. [...] That amp gave Jaco the power and clarity he needed to play fast lines and chords on the bass without the speaker breaking up and causing distortion. [...] It was a brighter, punchier sound with longer notes. That became Jaco's voice on the instrument. »

⁴⁰ Propos recueillis par Laurent Goddet, « Jaco Pastorius », in *Jazz Hot* n°330, septembre 1976, p. 34.

⁴¹ Delbrouck, Christophe, *op. cit.*, p. 225.

seule sorte de [...] vibrato, vers l'aigu. Le son que j'obtiens est plus proche de la voix humaine, parce qu'avec ma façon de jouer de la basse comme avec la voix humaine, le vibrato peut aller dans les deux sens, aussi bien vers l'aigu que vers le grave. »⁴²

Ce « fantastique travail du son »⁴³ est donc le fruit d'une exploration expérimentale de l'instrument, menée en adéquation avec l'élaboration des données techniques de son jeu.

En 1984, à Bill Milkowski, il explique qu'il ne pourrait plus jouer sur d'autres instruments : « Les vieilles Fender ont vraiment un *punch*, et pas simplement dans les aigus. C'est plutôt une clarté dans les bas médiums ; et en plus, elles sont rapides. On peut jouer de cette *fretless* vraiment vite. Et je me sens à l'aise avec. De nombreuses personnes ont fait des basses pour moi, et j'en ai possédé de différentes sortes. J'en ai probablement possédé une centaine dans ma vie, mais aucun d'entre elles ne sonne comme ces vieilles [basses]-là. [...] Voyez-vous, l'une des raisons principales pour laquelle j'utilise toujours ces mêmes vieilles basses, c'est que j'ai travaillé trop dur [...] en prenant un nouvel instrument aujourd'hui, j'aurais le sentiment de tout devoir reprendre à zéro. Je sais absolument tout de mes basses, chaque morceau de graisse de poulet, chaque goutte de sueur qui a coulé dessus. »⁴⁴

Outre les données techniques que nous venons d'évoquer, il nous semble indispensable de bien replacer dans le contexte de leur composition les deux pièces, « Continuum » et « Portrait of Tracy », que nous nous sommes données comme objets d'étude. Comme nous l'avons dit, Jaco Pastorius a commencé très jeune la basse électrique, et il semble que la composition de « Continuum », du moins ses prémices, aient commencé à être fixées dès cette période très précoce de la vie du musicien. Il est toutefois plus que probable qu'il l'ait développée, retravaillée et affinée sur plusieurs années, entre le moment de sa

⁴² Propos recueillis par Laurent Goddet, *op. cit.*, p. 32.

⁴³ Dengdett, Raoul, « Voix de basse », in *Rock'n'Folk* n°131, décembre 1977.

⁴⁴ Milkowski, Bill, « Jaco Pastorius », in *Bass Heroes*, Tom Mulhern éd., San Francisco, GPI Books, Miller Freeman Inc., 1993, p. 45 : « *The old Fender really have a punch, either. More like clear lower-mids ; plus, they're quick. You can play that fretless real fast. And I feel comfortable with these. I've had lots of people make basses for me, and I own different sorts of them. I've probably owned over a hundred in my life, but none of them sound like these old ones. [...] You see, one of the main reasons I use these same old basses is because I've worked so hard [...] that to get another new instrument at this point, I really feel like I would have to learn how to play it from scratch. I mean, I know everything about these basses of mine, every bit of chicken grease and every drop of sweat that's ever been on them.* »

« préconception », et de son enregistrement en octobre 1976. Cette remarque vaut également pour « Portrait of Tracy », mais dans une moindre mesure sans doute, car il ne semble avoir commencé à pratiquer la technique des sons *flageolet* qu'à partir de 1973. C'est à cette époque du reste que Jaco commence véritablement à travailler avec des musiciens de jazz et à se familiariser avec les techniques de cette musique. On sait que son père, batteur et chanteur de jazz, l'avait familiarisé très tôt au jazz des grands orchestres, à Frank Sinatra, etc. Mais Jaco n'y vient vraiment que relativement tard, à vingt-et-un ans, alors qu'il a commencé la basse à quinze ans. Ce qui est assez extravagant quand l'on songe aujourd'hui à quel point son œuvre est absolument indissociable du jazz. Peut-être peut-on y voir un des traits essentiels de cette musique, qui aspire à se renouveler sans cesse au contact d'éléments exogènes ? Toujours est-il que les deux compositions « Continuum » et « Portrait of Tracy », portent profondément en elles la trace de ce travail acharné cherchant à développer sur un instrument *a priori* limité un langage sophistiqué, et qui collectionne au gré de potentialités techniques encore inexploitées, les éléments d'une stylistique de synthèse. Cette recherche, commencée depuis son plus jeune âge, va prendre toute son intensité à partir des années 1973 et 1974, alors que Jaco cesse les tournées avec les groupes de rhythm'n'blues.

2. Jaco Pastorius à l'école du jazz

Dans l'édition revue et corrigée de sa biographie de Jaco Pastorius, publiée en 2005, Bill Milkowski dédie un chapitre particulier à une période particulièrement faste pour le développement du musicien mais aussi particulièrement introspective, si on la compare avec les années très contrastées de ses déambulations avec l'orchestre des C.C Riders et les tournées sans fin. Milkowski l'intitule « La blanchisserie et le Lion's Share », période qui couvre 1973 et 1974.

2.1 Des C.C. Riders de Wayne Cochran aux Baker's Dozen d'Ira Sullivan

Depuis le départ de son ami Charlie Brent, lequel intercédait constamment en sa faveur auprès du chanteur vedette, Pastorius avait été nommé directeur musical de l'orchestre. De plus

en plus excédé par sa personnalité excentrique, Wayne Cochran avait fini par s'en séparer. Pastorius était alors retourné en Floride, où il allait retrouver une vie de famille, auprès de son épouse et de sa fille, Mary, alors âgée de deux ans.

Pour autant, Pastorius « [...] se mit immédiatement à faire du réseautage pour obtenir des dates de concerts. Il trouva vite un précieux contact en la personne de Peter Graves [...] »⁴⁵, « [...] un tromboniste et impresario du sud de la Floride qui dirigeait également l'orchestre du *Bachelors III* [...] »⁴⁶, un restaurant et *night-club* très couru à Fort Lauderdale dans les années 1970. Peter Graves « [avait] déjà entendu parler de Jaco depuis des années »⁴⁷, comme il le confiera lui-même à Bill Milkowski, et lui arrangea une audition. Pendant des mois, Jaco eut ainsi « un engagement fixe au *Bachelors III*, où il joua avec des groupes en tournée comme The Temptations, The Four Tops et The Supremes »⁴⁸, groupes dont il n'est pas anodin de rappeler qu'ils étaient sous contrat à la Motown et donc accompagnés sur leurs enregistrements par un certain James Jamerson, sans doute l'un des bassistes sinon le bassiste le plus influent des années 1960 de la scène soul et au-delà, de la scène pop, voire du reggae naissant alors en Jamaïque, où le *son* de la Motown est alors très largement radio-diffusé.

Toujours grâce à Peter Graves qui en était un membre occasionnel, Jaco a eu également l'opportunité de jouer avec l'orchestre des Baker's Dozen, « un groupe expérimental de treize musiciens formé par le pianiste Vince Maggio »⁴⁹, « co-dirigé par [...] le saxophoniste et trompettiste Ira Sullivan », « originaire de Chicago mais qui avait émigré en Floride » « dans le milieu des années 1960 », « où il était considéré comme une légende » « de la scène du jazz chicogoan des années 1950 » « par les étudiants en jazz de l'Université de Miami »^{50 51}. L'orchestre des Baker's Dozen était d'ailleurs formé en partie de ces étudiants du département

⁴⁵ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 49 : « [...] Jaco immediately began networking for gigs. He soon turned up a valuable contact in Peter Graves [...] »

⁴⁶ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 50 : « [...] a trombonist and musical contractor in the South Florida area who also ran the house band at *Bachelors III* [...] »

⁴⁷ *Ibid.* : « As Graves recall, "I had heard about Jaco for years." »

⁴⁸ *Ibid.* : « Graves eventually hired Jaco for a steady gig at *Bachelors III*, where he would back visiting acts like the *Temptations*, the *Four Tops*, and the *Supremes* [...] »

⁴⁹ Milkowski, Bill, *ibid.*, p. 54 : « [...] a 13-piece laboratory band formed by pianist Vince Maggio [...] »

⁵⁰ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p.49-50 : « [...] co-led by [...] veteran saxophonist-trumpeter Ira Sullivan [...] something of a legend on the Chicago jazz scene during the 1950s before migrations to Florida in the mid '60s »

⁵¹ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 52 : « [...] Ira Sullivan, a Chicago native who had migrated to South Florida, where he was regarded as something of a legend by the jazz students at the University of Miami. »

jazz, ainsi que de musiciens de studio de Miami. Parmi ces étudiants, le bassiste Mark Egan et le guitariste Pat Metheny.

Ira Sullivan avait déjà rencontré Jaco Pastorius au moment où il travaillait avec les C.C Riders de Wayne Cochran. « Jaco venait souvent me voir jouer quand il était dans l'orchestre de Cochran » se souvient Sullivan. « Il amenait des musiciens des C.C Riders pour m'écouter. Je travaillais dans un club de Miami qui s'appelait le Rancher Motel Lounge, où j'avais un engagement fixe depuis 7 ans. C'est là que nous avons fait connaissance. »⁵² C'est là en effet que, comme le précise le livret d'accompagnement de Bob Bobbing au disque d'archives *Portrait of Jaco, The Early Years, 1968-1978*, Sullivan aurait expliqué à un Jaco particulièrement entreprenant, qu'il n'appréciait pas le son de la basse électrique Fender avec les instruments acoustiques, ce à quoi le bassiste aurait rétorqué : « Je sais. Mais je m'apprête à faire de ce non-instrument un instrument. »⁵³

Cette remarque montre que Pastorius était déjà pleinement conscient, fin 1972, du rôle qu'il allait jouer dans la redéfinition de la basse électrique.

Dans la réédition de sa biographie (en 2005), Bill Milkowski précise que « Sullivan finirait par recruter Jaco pour quelques rares apparitions en concert avec le Baker's Dozen »⁵⁴, devenant ainsi le troisième bassiste du groupe qui en comprenait déjà deux : Don Mast à la contrebasse et Mark Egan à la basse électrique, alternant « en fonction de ce qu'appelaient les arrangements »⁵⁵, Pastorius jouant sur ses propres compositions, qui s'imposèrent au répertoire des Baker's Dozen lorsqu'il intégra lui-même l'orchestre, à partir de début décembre 1972.

⁵² Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 55 : « Jaco used to come and see me play when he was in the Cochran band [...] He'd bring some of the cats from the C.C Riders to check me out. I was working at a club called the Rancher Motel Lounge in Miami, where I had been playing a steady gig for seven years. So we struck up an acquaintance there. »

⁵³ Bobbing, Bob, *op. cit.*, p. 48 : « The Birth of Continuum ». « When Ira Sullivan [...] first met Jocko in '73, he told him that he really didn't like electric bass with acoustic instruments. Jock replied : "I know that about you, but I'm going to make this non-instrument an instrument." »

⁵⁴ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 50 : « Sullivan would eventually recruit Jaco for rare concert appearances with Baker's Dozen. »

⁵⁵ *Ibid.* : « depending on what the arrangements called ».

2.2 *Le petit appartement au-dessus de la blanchisserie : un lieu d'échange, d'émulation, d'introspection.*

En janvier 1973, Jaco et sa fiancée Tracy déménagèrent pour un petit appartement à Hollywood, dans les quartiers Sud de Fort Lauderdale. Leur voisin de palier était Alex Darqui, un pianiste de jazz français rencontré par Jaco lorsqu'il vendait des journaux vers la fin de l'année 1968 — il avait alors sympathisé avec un des clients de sa tournée de journaux, un certain Pete Hellman Toller, qui jouait alors en trio avec Alex Darqui.

Jaco se retrouve alors dans un mode de vie qui va s'avérer extrêmement constructif. Non seulement cela lui donne la possibilité d'organiser d'interminables *jams* dans la « garçonnière de Darqui au bout du couloir »⁵⁶, mais il va trouver en plus en la personne de son voisin de palier « un collaborateur-clé pendant la période la plus fertile de son début de carrière. »⁵⁷ Comme l'explique Alex Darqui à Bill Milkowski — dans un passage inédit de la réédition de sa biographie de Jaco Pastorius —, le bassiste avait transformé son salon en salle de répétition ! Il y avait installé son ampli Acoustic et même sa batterie, de sorte qu'il pouvait venir s'y exercer à loisir dès que Darqui était sorti, ce dernier laissant constamment ouverte une porte commune aux deux appartements concomitants — à tel point que l'on pourrait presque considérer les deux musiciens comme co-locataires.

Les deux musiciens « pouvaient encore jouer des heures après cela, travaillant ensemble constamment sur de nouvelles idées, à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, explorant de nouvelles musiques. C'était un environnement idéal pour élaborer de nouvelles idées, ça a vraiment aidé Jaco à développer sa musique et à la porter à un autre niveau. »⁵⁸ Il n'est pas anodin de préciser que dans cet environnement idéal, Pastorius pouvait travailler à la fois la basse électrique et la batterie, mais aussi composer sur l'instrument de son ami, un piano à

⁵⁶ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 51 : « [...] in the form of Darqui's bachelor pad down the hall. »

⁵⁷ *Ibid.* : « [...] a key collaborator during the most fertile period of Jaco's early career. »

⁵⁸ *Ibid.* : « [...] we'd end up playing together for hours after that. We were constantly working on new ideas together, and we had different drummers come by to jam with us. I as single then, so we were up all times of the night at my place, just exploring new music and having a lot of fun. It was a perfect place for young musicians to work out ideas, and it really helped Jaco expand his music and take it to another level. »

queue Mason & Hamlin. Comme le précise Darqui, Pastorius « a certainement eu une étincelle pendant cette période, en particulier pour son écriture »⁵⁹.

C'est durant cette période en effet que Pastorius compose des pièces comme « Kuru » ou « Havona ».

Il s'avère que la plus grande partie du matériau musical de son futur LP de 1976 a été probablement façonnée pendant cette période particulièrement féconde, composée ici même, dans cet appartement, par Jaco Pastorius, assis au piano d'Alex Darqui.⁶⁰ Un *fake book* était toujours là dans l'appartement d'Alex Darqui dans les années 1973-1974, comme en témoigne une photographie reproduite dans le livret d'accompagnement du *Portrait of Jaco* de Bob Bobbing.⁶¹ Les musiciens qui étaient là devaient probablement s'exercer sur ces standards. Avec le travail des standards en général et la pratique du bebop en particulier, Pastorius a sans doute progressé en lecture, chose qui lui faisait vraisemblablement défaut si l'on s'en réfère aux témoignages de plusieurs musiciens des *C.C Riders* de Wayne Cochran qui le côtoyèrent courant 1972 : ainsi Charles Brent, directeur musical de Cochran, relatant l'audition de Pastorius au *Bachelors III*, à Fort Lauderdale, décrivant un bassiste jouant à la note près toutes les parties de basse des partitions qu'il faisait défiler devant lui, mais incapable de lire le lendemain une partition spécialement écrite pour sa première répétition avec orchestre : « — Mais comment as-tu fait pour jouer tous ces morceaux hier ? — J'ai vu le spectacle, il y a quelques semaines. »⁶² Il avait appris tout le répertoire de l'orchestre par cœur en les entendant jouer une fois, mais était incapable de déchiffrer une nouvelle pièce. Ainsi, également, « D'après [Randy] Emerick, [saxophone baryton des C.C Riders, ami de Pastorius et futur membre du big band *Word of Mouth*], Jaco savait à peine lire la musique quand il a rejoint le groupe. Mais il se rappelle également à quelle vitesse Jaco s'est adapté aux arrangements complexes de Brent [...] “Charlie élaborait des arrangements plutôt sophistiqués sur des

⁵⁹ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 51 : « *There was definitely a spark that happened for him during that period, especially with his writing.* »

⁶⁰ Bobbing, Bob, *op. cit.*, p. 46 : « *This was an extremely productive period in Jaco's life considering that most of the original music that would later appear on his LP's, was written right here in this apartment while sitting at Alex's piano.* »

⁶¹ Bobbing, Bob, *ibid.*, p. 47.

⁶² Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 41 : « *I said, 'Then how did you play all those tunes yesterday?' And he says, 'I caught the show a couple of weeks ago' [...]* »

progressions harmoniques compliquées, mais Jaco les apprenait toujours très rapidement, principalement d'oreille", relate Emerick. "En fin de compte, il a appris à lire la musique et à jouer les accords pendant qu'il était dans l'orchestre [...]" »⁶³

C'est sans doute également avec le travail du bebop, qui était « omniprésent au-dessus de la blanchisserie en '73, '74. »⁶⁴, que Pastorius a développé sa faculté à « jouer les accords », c'est-à-dire à réaliser des *voicings* particulièrement pertinents, originaux et frappants, avec un sens très remarquable du développement mélodique à travers les progressions d'accords, tels que ceux de son solo de basse sur *Donna Lee* : le fait qu'il ouvre son album de 1976 avec cette pièce autorise à penser qu'il s'agit là d'une étape cruciale dans son développement musical.⁶⁵

Les deux musiciens travaillant en improvisant ensemble avaient établi presque comme une règle un mode d'interaction de jeu basé sur la spontanéité, la réactivité, où rien n'était interdit. Pastorius l'avait baptisé « la règle du "feu vert" [...] Il n'y a pas de fausses notes [...], le feu vert est toujours allumé. »⁶⁶ Sans pour autant jouer *free*, ils avaient mis en place les conditions d'une situation de jeu très libre : « Si on entendait quelque chose dans sa tête, on devait le jouer. »⁶⁷ « Il a vraiment trouvé sa place dans ce cadre »⁶⁸ ajoute Alex Darqui.

Parmi les musiciens qui venaient jouer régulièrement au « *Laundromat* », on peut citer le guitariste Randy Bernsen, ou le batteur Bobby Economou. Tous ces compagnons de jeu du jeune bassiste s'accordent à dire qu'à cette époque, Jaco Pastorius était un jeune homme

⁶³ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 45 : « According to Emerick, Jaco could barely read music when he joined the band. But He also remembers how quickly he adapted to Charlie Brent's demanding charts [...] "Charlie worked out some pretty sophisticated arrangements over difficult chord changes, but Jaco always picked it up quickly, mostly by ear", says Emerick. "Eventually he did learn how to read and how to voice chords while he was in that band [...]" »

⁶⁴ Bobbing, Bob, *op. cit.*, p. 47 : « be-bop was commonplace above the Laundromat in '73, '74. » *The Laundromat* est une expression récurrente sous la plume du biographe Bill Milkowsky et de l'ami proche de Jaco Pastorius Bob Bobbing pour désigner par métonymie l'appartement du bassiste — et du pianiste, si l'on considère que l'un avait toujours accès à l'autre — qui se trouvait être situé au-dessus d'une blanchisserie.

⁶⁵ Bobbing, Bob, *ibid.* : « Considering Jaco opened up his solo album in '76 with his rendition of « Donna Lee », it's safe to say this was a very influential stage in his development. »

⁶⁶ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 52 : « [...] the "green light" rule [...] There are no wrong notes [...], the green light is always on. »

⁶⁷ *Ibid.* : « [...] if you heard something in your head you played it. »

⁶⁸ *Ibid.* : « He really found his niche in that setting. »

particulièrement droit, jeune père de famille, étudiant la Bible, se passionnant pour *Le Livre d'Urantia*, passant des heures à discuter philosophie et religion ou à méditer, le soir, sur le toit de l'immeuble avec ses amis. Très sportif, toujours enclin à relever des défis, inépuisable sur scène comme dans la vie quotidienne, le jeune Pastorius semble entrer alors dans une période plus introspective, que ce soit dans l'étude de la spiritualité ou la recherche d'une compréhension toujours plus avancée des subtilités du langage musical sur son instrument.

Sous l'influence du guitariste Joe Diorio, Jaco Pastorius étudie à cette époque le *Thesaurus for Chromatic Scales and Patterns* de Nicholas Slonimsky, qui aurait particulièrement influencé sa conception de l'harmonie et son approche du jeu des intervalles.

2.3 *Expérience fusion avec Ira Sullivan au Lion's Share*

Un jour, au début de l'été 1973, Pastorius invite Ira Sullivan (avec qui il se produit donc occasionnellement avec les Baker's Dozen) à venir « faire le boeuf » chez Alex Darqui. Quoique toujours un peu réticent avec la basse électrique, Sullivan se prête au jeu et accepte l'invitation. Le *jam session* se passe si bien qu'ils décident de former un groupe. Alex Darqui, qui avait déjà eu l'occasion de jouer avec Sullivan pendant plusieurs mois, au *Rancher*, dans les années 1970-1971, tiendra le piano électrique. Quoique Ken Katz ait commencé à jouer avec le groupe pendant les premières répétitions, c'est finalement Bobby Economou, un ami de Pastorius, qui tiendra la batterie, après avoir été auditionné sur « Maiden Voyage » d'Herbie Hancock.

Ira Sullivan trouve rapidement un engagement au Lion's Share de Miami, où le groupe sera en résidence de septembre à décembre 1973.

Ira Sullivan insiste sur le fait qu'ils étaient alors « à l'avant-garde de la fusion »⁶⁹ : « Ça plaisait aux jeunes parce qu'Economou pouvait jouer un *beat funky* et en même temps soutenir

⁶⁹ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 53 : « [...] on the cutting edge of fusion [...] »

un phrasé typiquement jazz. Il jouait comme un jeune Tony Williams.⁷⁰ Et bien évidemment, tout le monde était complètement baba en entendant Jaco. »⁷¹ Quoique Ira Sullivan fut le leader du groupe, qui plus est un leader très respecté par les étudiants en musique de l'Université de Miami, Jaco n'en est pas moins devenu très vite le centre de toutes les attentions, au point de devenir une célébrité locale, une personnalité émancipatrice en laquelle tout un jeune public reconnaissait ses aspirations. Alex Darqui est un témoin privilégié du développement du jeu de Pastorius, qu'il a si assidûment côtoyé durant toutes ces séances d'improvisation au « *Laundromat* », ou au fil des concerts au Lion's Share. Il semble avoir une compréhension intime et fine de son jeu, qu'il décrit comme « une combinaison d'énergie, de technique et d'intelligence »⁷², le bassiste ayant du mal à limiter l'intensité de ses parties d'accompagnement avant de prendre un solo : « [...] je pense qu'il ne pouvait pas attendre ce moment pour exploser. Il jouait à un tel niveau d'intensité tout le temps alors. Il était définitivement l'étincelle dans le groupe. »⁷³ Darqui insiste sur la créativité de ses lignes de basse, mues en un flux ininterrompu de doubles croches, ses traits virtuoses, ses ostinatos, « des choses très techniques » sans doute très appréciées des jeunes musiciens qui venaient assister aux concerts.

Le disque *Portrait of Jaco* qui collecte des enregistrements audiophoniques réalisés à l'époque par Bob Bobbing, donne à entendre deux témoignages particulièrement saisissants de la musique que produisait alors le groupe. Une version de « Mr. Clean » de Freddie Hubbard fait entendre un solo de trompette d'Ira Sullivan, soutenu par une section rythmique Pastorius/Economou *funky*. Le jeu d'Economou est même assez proche du rock. Le jeu d'Alex Darqui au piano Rhodes est typique du jazz électrique naissant. Le style de jeu d'Ira Sullivan à la trompette est assez moderne ; il semble en effet emprunter à Miles Davis, mais dans un style plus classique, qui n'a pas renoncé au phrasé be-bop de Dizzy Gillespie par exemple.

⁷⁰ On peut se faire une idée plus précise du jeu de Bobby Economou en écoutant ses parties de batterie lors des sessions d'enregistrement aux studios Criteria de Miami en mars 1974 avec Jaco Pastorius, Alex Darqui, Don Alias et Othello Molineaux; c'est également lui qui tient la batterie sur la version définitive de « Kuru / Speak Like A Child » de l'album de 1976.

⁷¹ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 58 : « *The kids loved it because Economou was able to play that funk beat underneath while still giving me the jazz line on top. He sounded like a young Tony Williams. And of course Jaco was killing everybody.* »

⁷² *Ibid.*, p. 59 : « [...] *a combination of energy and technique and intelligence.* »

⁷³ *Ibid.* : « [...] *I think he couldn't wait for that moment to explode. He was playing at such a high intensity level all the time then. He was definitely the spark in the band.* »

Les foules de jeunes qui s'agglutinaient au Lion's Share étaient fort embarrassées pour mettre une étiquette sur la musique jouée par le groupe de Sullivan. Ira se souvient : « Ils étaient assis là, durant le premier set, et disaient :

— Eh, ça sonne comme Miles. Après le deuxième set, ils disaient :

— Non, ça sonne plutôt comme ce que Herbie fait avec les Head Hunters. Et après le troisième set, ils nous disaient :

— Bon sang, on n'a jamais entendu de la musique de ce genre auparavant. »⁷⁴

D'après Darqui, ils jouaient du jazz mais avec un *background* différent, avec « des racines dans le funk et le R&B. »⁷⁵ Le groupe était à la recherche de quelque chose de différent, de nouveau peut-être, explorant différents « terrains de jeu », renouvelant sans cesse ses arrangements. Au fond, on peut présenter ce groupe comme une réunion de *jazzmen* (Ira Sullivan et Alex Darqui) et de jeunes musiciens davantage formés au rhythm'n'blues, à la soul et au funk.

À ce titre, il peut être intéressant de comparer la musique produite par ce groupe, et en particulier, pour notre propos, la partie de basse, avec ce que l'on entend dans le jazz électrique du début des années 1970. Les lignes de basse de ces musiques procèdent en effet le plus souvent d'une alternance, semblant hésiter même parfois, entre un jeu *funky* à base de riff(s) (Jerry Jemmott sur *Mwandishi* [1971] d'Herbie Hancock par exemple) et un jeu beaucoup plus libre, « instable », pour ne pas dire « aléatoire » ou « *free* » dans son effet sensible, et néanmoins extrêmement interactif avec les autres instruments. Plusieurs albums importants de cette période du début du jazz électrique rassemblent un bassiste et un contrebassiste (sur *Mwandishi* [1971] d'Herbie Hancock à nouveau), ou bien c'est un bassiste/contrebassiste qui joue de l'un ou de l'autre instrument en fonction du morceau : Buster Williams chez Hancock, Miroslav Vitous chez Weather Report.⁷⁶

⁷⁴ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 53 : « *The young crowds that flocked to the Lion's Share were hard-pressed to put a tag on the music the Sullivan band was making. As Ira remembers, "They'd sit there during the first set and say, 'Man, it sounds like Miles.' Second set, they'd say, 'No, it sounds more like what Herbie's doing with the Head Hunters.' Then, after the third set, they'd tell us, 'Man, we never heard music like this before.' [...]"* »

⁷⁵ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 58 : « *[...] it had roots in funk and R&B.* »

⁷⁶ Certains passages joués par les contrebassistes lorsqu'ils accompagnent ces musiques sont très libres, très chantants, dans l'aigu. Leur style appartient encore à l'idiome du jazz acoustique, même si déjà émancipé par un Scott LaFaro, par exemple ; ils ont pu exercer une influence sur le jeune Pastorius à l'étude

Dans un autre enregistrement, réalisé « pendant un concert dans une école »⁷⁷, on entend Ira Sullivan annoncer : « Nous voudrions continuer avec une musique originale composée par notre bassiste, dont le nom est Jaco Pastorius. La pièce est sans nom, mais c'est une très belle musique d'atmosphère. Jaco Pastorius à la basse. »⁷⁸ Quoique la pièce soit présentée comme « sans nom », on reconnaît d'emblée la musique de « Continuum », dans ce qui semble être une « première mouture », ou du moins à un stade de conception antérieur à celui de l'album de 1976. Bill Milkowsky confirme dans sa biographie qu'Ira Sullivan avait l'habitude d'annoncer ainsi cette pièce de Jaco Pastorius.⁷⁹

Parmi les autres pièces qu'il compose à cette époque et joue avec Ira Sullivan, « Las Olas », « 71+ », une bossa nova de 71 mesures, et déjà « (Used to Be a) Cha Cha », qui figurera, comme « Continuum », parmi les neuf titres de son album solo.

2.4 Nouvelles rencontres

À la même époque, Jaco va rencontrer deux musiciens qui non seulement vont apporter une contribution cruciale au futur album de 1976, mais encore accompagneront le bassiste dans de nombreux projets. C'est tout d'abord Othello Molineaux, le *steel drummer* de Trinidad, rencontré fin octobre 1973 à l'occasion d'une audition au Lion's Share où il entend Pastorius jouer avec Ira Sullivan. De là naît une admiration réciproque et une amitié durable. Comme le précise Bill Milkowski, Jaco était familier des orchestres de *steel drums* « pour touristes » que l'on entend sur les bateaux de croisière qui sillonnent la mer des Caraïbes. Mais le style

du jazz chez Alex Darqui. On notera toutefois l'absence de ces fameuses phrases lyriques dans l'aigu, pourtant fréquentes chez Pastorius, de tout l'album de 1976 — elles sont omniprésentes lorsqu'il accompagne Joni Mitchell.

⁷⁷ Bobbing, Bob, *op. cit.*, p. 48 : « During an afternoon program at an elementary school [...] »

⁷⁸ Bobbing, Bob, *Portrait of Jaco, The Early Years, 1968-1978*, disque 1, piste 17 : « 17. The Birth of Continuum », Holiday Park Records, 2002. À 0'29", on entend Ira Sullivan annoncer au public : « We'd like to continue on with some original music wrote by our bassist whose name is Jaco Pastorius. This tune is unnamed but it's very beautiful mood music. Jaco Pastorius on the bass. »

⁷⁹ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 59 : « [...] an unnamed composition Sullivan introduced to audiences as "some beautiful mood music by Jaco." »

d'Othello Molineaux « [...] était en rupture radicale avec les normes au même titre que l'approche de Jaco à la basse. »⁸⁰

Sa rencontre avec Don Alias eut lieu quelques mois plus tard. À la mi-décembre 1973, Ira Sullivan avait rompu leur contrat avec les patrons du Lion's Share, à la suite d'une dispute. Le groupe avait alors pu compter sur Peter Graves pour le faire jouer occasionnellement au Bachelors III, ainsi qu'au Fontainebleu Hotel à Miami Beach. C'est là que Pastorius rencontre et se lie d'amitié avec le percussionniste Don Alias, qui remarque immédiatement son jeu singulier. Alias persuade le chanteur avec lequel il se produit alors, Lou Rawls, d'engager Jaco comme bassiste. Ils partent en tournée en février 1974, mais l'expérience tourne court. Le chanteur reproche à Jaco d'en faire trop et de lui voler la vedette. Le bassiste doit donc quitter le groupe. Jaco retourne alors à Fort Lauderdale, plus déterminé que jamais à enregistrer sa propre musique.

3. Jaco Pastorius : l'album de 1976

3.1 Un préalable : les sessions d'enregistrement aux studios

Criteria

En mars 1974, Alex Sadkin, un ancien saxophoniste du Las Olas Brass, devenu ingénieur du son — et futur producteur très reconnu d'artistes de pop comme Grace Jones, Robert Palmer, Joe Cocker, The Foreigner, Simply Red ou Duran Duran pour Island Records — « arrange » quelques heures d'enregistrement gratuites après ses séances de travail en fin de journée aux studios Criteria de Miami : Jaco va y enregistrer ce qui lui servira de « démo » pour son futur engagement chez Epic. Pour ce faire, il s'entoure du pianiste Alex Darqui et du batteur Bobby Economou, avec lesquels il vient de travailler depuis plusieurs mois dans le groupe d'Ira Sullivan, ainsi que de ces deux nouveaux compagnons de jeu : le percussionniste Don Alias et le *steel drummer* Othello Molineaux, qui vient lui-même accompagné d'un autre *steel drummer*,

⁸⁰ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 61 : « *While Jaco was familiar with the touristy brand of steel drums playing he had heard on cruise ships, what he heard Othello doing was about as radical a departure from the norm as was Jaco's approach to the bass.* »

Sir Cederick Lucious. On retrouvera toute cette équipe — avec d'autres musiciens — sur un grand nombre de titres du futur disque de Jaco Pastorius de 1976. Comme Alex Darqui s'en souvient, « Jaco avait un plan bien défini pour cette séance, mais nous avions aussi cette musique dans les doigts, pour ainsi dire, pour l'avoir déjà jouée en concert, tel qu'au Lion's Share »⁸¹.

Une compilation de ces enregistrements a été commercialisée en 2014 : c'est l'album *Modern American Music... Period ! The Criteria Sessions*.⁸² Y figure une version de « Donna Lee » que Jaco interprète ici seul à la basse, sans l'accompagnement de congas de Don Alias. On y trouve le son chaleureux de la basse électrique *fretless* de Pastorius, la fluidité de son phrasé, l'ingéniosité de son improvisation. On y retrouve également la quasi-intégralité des phrases de son solo de 1975⁸³. Le point de vue de Marcus Miller à ce sujet est particulièrement intéressant :

[...] Quant à ses solos, au début, ils m'intriguaient, car il n'y avait aucune faute. Puis j'ai réalisé qu'il les travaillait énormément, qu'il apprenait des plans par cœur. En fait, il composait ses solos. [...] Peu de temps après, je me suis dit que même si on me donnait un an pour composer un solo, je n'étais pas sûr du tout d'être à son niveau...⁸⁴

Ces propos semblent particulièrement justes et pertinents si l'on considère cette version de « Donna Lee », en particulier si on la compare à celle de l'album de 1976. Tout cet album semble en effet comporter des solos « composés », à la note près, ce que Jaco reconnaît lui-même dans l'interview qu'il accorde à Tony Bacon fin juillet 1976, lorsqu'il explique le son particulier de la basse sur « Continuum », due à un enregistrement en *re-recording* : « J'ai joué le morceau entier deux fois, note après note, voilà comment j'ai fait. [...] sur ce morceau en

⁸¹ Milkowski, Bill, *Jaco Pastorius, Modern American Music... Period ! The Criteria Sessions*, Omnivore Recordings, OVCD-84/6651016068, 2014. Livret d'accompagnement, p. 9 : « *Jaco had a definite plan for this session, but we also had this music under our fingers, so to speak, from having played it on gigs, like at the Lion's Share.* »

⁸² Pastorius, Jaco, *Jaco Pastorius, Modern American Music... Period ! The Criteria Sessions*, Omnivore Recordings, OVCD-84/6651016068, 2014.

⁸³ Nous faisons référence depuis le début à l'album de 1976. *Jaco Pastorius* est bien sorti en 1976, mais il a été enregistré en octobre 1975, et mixé jusqu'à début décembre 1975, comme nous le verrons plus loin.

⁸⁴ Propos recueillis par Frédéric Goaty, « Mr. Marcus & Mr. Pastorius » (Dossier *Jaco Pastorius. Regards sur un héros*), in *Jazz Magazine* n°585, octobre 2007, p. 34.

particulier, j'ai joué la mélodie entière deux fois note par note, le solo et tout le reste. C'est unique. Je voulais juste que ça sonne comme deux gars qui chantent un air de musique. »⁸⁵

C'est vrai de l'album de 1976, parce que Jaco cherche à obtenir quelque chose de parfait. Ici, en revanche, le style est plus libre, moins « concentré », il y a encore un lâcher-prise : son jeu est plus accidenté, avec même quelques petits ratés, des phrases un peu hésitantes, des formules en ostinato, mais ses solos n'en sont pas moins une ininteruption d'idées en continu, une fulgurance qui fait vraiment prendre conscience du niveau phénoménal d'un musicien alors âgé de vingt-deux ans. Les propos de Marcus Miller sont, de fait, moins appropriés pour qualifier ces solos véritablement improvisés.

« Donna Lee » mis à part, les enregistrements sont des compositions de Jaco, dans des versions déjà très avancées, très proches des arrangements de l'album de 1976 où figureront « Continuum », « Kuru », « Opus Pocus » et « Forgotten Love » — avec Jaco au piano Fender Rhodes sur cette première version enregistrée. « Continuum » y apparaît même dans deux versions, dont un *medley* avec les prémices de « Havona », rejeté par Bobby Columby qui produit l'album *Jaco Pastorius* en 1976, mais qui apparaîtra sur *Heavy Weather*⁸⁶ de Weather Report en 1977. La seconde prise est bien plus proche de la version que nous connaissons de l'album de 1976, avec une structure similaire, le même type d'accompagnement « atmosphérique » au piano électrique Fender Rhodes, mais un *stop chorus* qui ne réapparaîtra pas dans la version ultérieure, une partie de batterie beaucoup plus discrète, jouant essentiellement sur les cymbales — sauf au moment du *stop chorus* justement, et surtout un solo de basse beaucoup moins « composé » mais pas moins brillant, voire assez spectaculaire. Figurent également parmi ces enregistrements trois « inédits » : « Ballon Song (12-Tone) », « Pans #1 » et « Time Laps ». Dans le livret d'accompagnement du disque *The Criteria Sessions*, Bill Milkowski qualifie ces musiques de « *loose jams* ». Il précise toutefois pour « Pans #1 », que « [...] les *steel pans* font partie intégrante de l'éducation musicale floridienne de Jaco, qui a en outre passé du temps sur les bateaux de croisière des Caraïbes [...] »⁸⁷.

⁸⁵ Bacon, Tony, *op. cit.*

⁸⁶ Weather Report, *Heavy Weather*, Hollywood, CBS 81775, 1977.

⁸⁷ Milkowski, Bill, Jaco Pastorius, *Modern American Music... Period! The Criteria Sessions*, Omnivore Recordings, OVCD-84/6651016068, 2014. Livret d'accompagnement, p. 11 : « [...] *Steel pans*, an integral part of Jaco's upbringing as a Florida musician who had also put in time on Caribbean cruise ships [...] »

« Baloon Song (12-Tone) » se distingue par son introduction, avec le jeu synchronisé de la basse électrique et des *steel drums*, dans une sorte de série de notes aléatoires, où se ressent une approche très contemporaine : contrairement à ce que son titre indique, il ne s'agit néanmoins pas véritablement de « musique à douze sons » (dodécaphonique ?) mais plutôt d'un assemblage ininterrompu de courtes cellules qui sont autant de fragments mélodiques tout à fait cohérents individuellement mais enchaînées dans des tonalités éloignées et à une cadence soutenue dans un flux continu de doubles croches, pouvant donner l'illusion d'une musique aléatoire.⁸⁸ Le solo de basse sur ce même « Baloon Song (12-Tone) » fait entendre de brèves allusions au « Broadway Blues »⁸⁹ d'Ornette Coleman, ainsi que des bribes du futur « Portrait of Tracy », à paraître dans son futur album chez Epic. On peut supposer toutefois que Jaco avait déjà composé cette pièce, ou du moins que sa composition était déjà en germe.

Aux studios Criteria, Jaco commence ainsi à poser les bases de son futur album en formant une équipe et en travaillant un répertoire de compositions. On peut considérer cette série d'enregistrements comme une répétition des futures sessions d'enregistrement. De nombreux éléments sont déjà en place qui vont se préciser par la suite, pour parvenir à produire une synthèse vraiment originale stylistiquement parlant, un jazz modal électrique *funky* avec un esprit rock et le *son* des Caraïbes.

3.2 *Expériences d'enseignement à Berklee et à Miami*

Au début de l'été 1974, Pastorius et sa famille doivent quitter leur petit appartement de Fort Lauderdale. Sa femme et ses enfants s'installent provisoirement chez le père de Jaco, à Norristown, en Pennsylvanie, tandis qu'il se produit à New York avec Paul Bley, Pat Metheny et Bruce Ditmas dans un club de jazz de Greenwich Village. De là, Pat Metheny et Jaco vont jusqu'à Boston, où ils jouent en trio avec le batteur Bob Moses dans un petit club nommé le Zircon, non loin de l'École de musique de Berklee. Pat y enseigne alors au département de guitare. Il introduit Jaco auprès de Mike Gibbs, qui le charge de donner une conférence où il présentera à un petit comité d'élèves et de professeurs de l'école son approche novatrice de

⁸⁸ Vers la même époque, du 14 février 1977 au 21 janvier 1979, la musique du générique du journal télévisé d'Antenne 2, composée et interprétée par le batteur Daniel Humair, est écrite dans un style analogue.

⁸⁹ Coleman, Ornette, *New York Is Now !*, Blue Note Records, BST 84287, 1968.

l'instrument. Cette *master class* changera la manière dont était perçu l'instrument électrique au sein du département de basse de Berklee.

À la fin de l'été 1974, Jaco et sa famille retournent à Fort Lauderdale, où ils vivent temporairement chez la mère de Tracy. Le bassiste commence alors à enseigner comme auxiliaire à l'Université de Miami, au département de jazz dirigé alors par Bill Lee, le père du bassiste Will Lee. Il s'avère être un professeur exigeant, imposant à ses élèves l'étude de la méthode Dotzauer pour violoncelle, et peu patient. À ses élèves, il conseille de regarder la télévision plutôt que de pratiquer leur instrument... Il honore néanmoins les deux semestres de cours avant de retourner à Boston en compagnie de Pat Metheny et du batteur Bob Moses. Le trio se produit au Pooh's Pub où se pressent les étudiants de Berklee, avec leurs enregistreurs à cassettes.

3.3 « Découverte » de Jaco et enregistrement de l'album de 1976

Vers la fin de l'été 1975, Jaco retourne à Fort Lauderdale, où il va être « découvert » par Bobby Colomby, le batteur et *leader* du groupe Blood, Sweat and Tears. Grace au succès de son groupe, Bobby Colomby a obtenu un contrat de production de Steve Popovitch, qui est alors à la tête d'A&R pour Epic Records. Par une série d'événements fortuits, Colomby se retrouve à auditionner Jaco Pastorius au Bachelors III. Stupéfait par ce qu'il entend, il contacte Steve Popovitch pour lui annoncer qu'il a découvert un talent unique qui mérite une audition — mais certainement pas l'artiste de pop auquel devait s'attendre Popovitch : « De la basse ? Tu veux produire un type qui joue de la basse ? Et quoi ensuite ? Un joueur d'accordéon ? »⁹⁰ Devant l'insistance de Colomby, une audition est organisée à New York, dans l'arrière-salle d'un restaurant. Sont présents à la fois Steve Popovitch et Jim Tyrell, directeur des ventes chez Epic Records. Jaco Pastorius signe un contrat avec Epic le 15 septembre 1975. Comme le précise Bob Bobbing, « Il est étonnant de considérer aujourd'hui que Popovitch, qui a signé à Jaco un contrat dans une grande maison de disques, a alloué une somme d'argent et des ressources sans précédents à un musicien qui était complètement inconnu, ne chantait pas, et

⁹⁰ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 74 : « Bass ? You want to produce a guy who plays bass ? Great, what's next ? An accordian player ? »

jouait seulement de la guitare basse. »⁹¹ Ledit contrat prévoit un budget total de 27500 \$ pour la réalisation d'un disque, dont Bobby Colomby est chargé de la production exécutive.

Avant de commencer à enregistrer son album à New York, Jaco va se présenter à plusieurs de ses musiciens favoris : « Il avait une personnalité très agressive [...] Il est allé frapper aux portes [...] »⁹² se souvient le guitariste John Abercrombie. Il se présente ainsi à John Abercrombie, Keith Jarrett, Tony Williams. À Woodstock, il rencontre Jack DeJohnette, à Philadelphie, il échange à propos de philosophie et fait le bœuf avec Pat Martino. À Manhattan, il fait la connaissance du violoniste Michael Urbaniak chez qui il loge pendant une semaine. Dans le centre de Manhattan, il fait irruption en pleine répétition du Mahavishnu Orchestra aux studios S.I.R., avec, autour du guitariste John McLaughlin, le batteur Narada Michael Walden, le bassiste Ralphie Armstrong — qui, comme Jaco, joue sur une basse « ré-assemblée » : un manche de Jazz Bass *fretless* montée sur un corps de Precision —, et le claviériste Stu Goldberg. John McLaughlin est impressionné par le jeu de Jaco au point de contacter Tony Williams pour l'inviter à le rencontrer.

Les séances d'enregistrement auront lieu en octobre 1975, à la fois chez Bobby Colomby qui possède un *home studio* à New City, New York (Camp Colomby Studios), et aux studios B et C de Columbia sur la 54^{ème} rue (Columbia Recording Studios C&B, aujourd'hui propriété de Sony Music). Dans son interview à Tony Bacon, Pastorius précise que le budget étant limité, il n'avait pas les moyens de payer ses musiciens pour faire des répétitions, et qu'il a dû se contenter de quelques prises par morceau. Bobby Economou se souvient de l'enregistrement *live*, sans aucun *overdub*, de « Kuru/Speak Like A Child », une longue pièce de jazz symphonique faisant intervenir une douzaine de cordes, le 13 octobre 1975. Jaco évoque également le manque de disponibilité de Bobby Colomby, alors en tournée avec Blood, Sweat and Tears : « Ce qui était compliqué, c'est que Bobby Colomby, mon producteur, était sur la route à ce moment-là (en tant que batteur) avec Blood, Sweat & Tears. Du coup, nous n'avons pu enregistrer que sur cinq ou six jours, répartis sur trois mois. Parce que c'étaient les seuls

⁹¹ Bobbing, Bob, *op. cit.*, p. 62 : « *It's amazing now when you consider that Popovitch, who granted Jaco a major recording contract, allocated an unprecedented amount of money and resources to a musician who was completely unknown, didn't sing, and only played the bass guitar.* »

⁹² Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 75 : « *He had a real aggressive personality [...] He just went knocking on doors [...]* »

moments qu'on avait de libre, lui et moi. »⁹³ Malgré ces difficultés, les séances se déroulent particulièrement bien. Randy Brecker se souvient « avant tout » d'un Jaco « très à l'aise »⁹⁴. Le bassiste s'est en effet entouré de son équipe de musiciens de Fort Lauderdale et de Miami, pour la plupart des amis de longue date, parmi lesquels Bobby Economou à la batterie, Alex Darqui aux claviers, Othello Molineaux aux *steel pans*, Don Alias aux percussions, Ron Tooley à la trompette et Peter Graves au trombone basse. Ces deux derniers jouent dans la section de cuivres de « Come On, Come Over », aux côtés des frères Brecker et David Sanborn, dont Bobby Colomby a loué les services pour l'occasion. Comme le souligne encore Randy Brecker, ce sont plutôt eux, les newyorkais, qui se sentent comme les *outsiders*⁹⁵. « Jaco savait exactement ce qu'il voulait », ajoute-t-il, ce qui, inévitablement, va engendrer certaines tensions entre Jaco et Bobby Colomby. Ainsi, par exemple, lorsque ce dernier préfère engager Sam and Dave (Sam Moor et Dave Pratter), le célèbre duo de soul vocal, à la place de Bob Herzog, co-compositeur de « Come On, Come Over », un ami de longue date que Jaco présente parfois comme son mentor.

Mais Bobby Colomby insiste pour avoir « des noms » sur ce premier album. Outre la section de cuivres « *all stars* » qu'il réunit ici, il va engager deux très grands batteurs : Lenny White, qui se produit alors dans Return To Forever avec Chick Corea — il joue sur « Kuru/Speak Like A Child » — et Narada Michael Walden, que Jaco vient de rencontrer en répétition avec John McLaughlin, et qui avait lui-même déjà entendu jouer Jaco avec Ira Sullivan au Lion's Share. Ce dernier joue sur « Come On, Come Over ». Parmi les autres musiciens de premier plan invités à venir se produire ici, le flûtiste Hubert Laws joue le thème et improvise sur « (Used To Be A) Cha-Cha », Wayne Shorter intervient sur « Opus Pocus » ; quant à Herbie Hancock, il est présent sur presque tous les morceaux, au piano électrique Fender Rhodes, ou au piano acoustique sur « (Used To Be A) Cha-Cha », « Forgotten Love » et « Kuru/Speak Like A Child », ce dernier titre étant un arrangement de deux pièces ultérieures, l'une de Jaco (« Kuru »), l'autre de Herbie Hancock (« Speak Like A Child »⁹⁶).

⁹³ Bacon, Tony, *op. cit.*

⁹⁴ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 77 : « *I remember that Jaco was comfortable, first of all.* »

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Hancock, Herbie, *Speak Like A Child*, Blue Note, 1968.

Dans l'interview qu'il donne à Tony Bacon en juillet 1976, Jaco Pastorius insiste sur la qualité de l'investissement des musiciens sur son album : « Tous ceux qui ont participé à l'album étaient géniaux. [...] aucun d'entre eux n'a été un frein, car il y a beaucoup de musiciens qui se contentent du minimum quand ça n'est pas leur album. Personne ne s'est comporté comme ça. C'est comme si la musique avait pris le meilleur de chacun. »⁹⁷

« J'ai composé toute la musique, et Bobby (Colomby, le producteur), moi-même et l'ingénieur, Robert Palmer, l'avons mixée. C'est le mixage qui nous a pris le plus de temps. On y a passé une semaine. Nous savions le son que nous voulions, le même son que nous avions en studio. Il fallait juste essayer de le retranscrire parfaitement. »⁹⁸

Ce travail s'achève début décembre 1975. Pour le moins, avec cet album, Jaco Pastorius se révèle-t-il un innovateur du son, à la fois de son instrument, mais également du *son d'ensemble* ; il est intéressant de noter qu'il précise : « On a tout joué en *live*, nous avons une douzaine d'instruments à cordes et quatre personnes dans la section rythmique, une batterie, tout ce dont un disque pop a besoin pour sortir du bon son. [...] on a aussi essayé de prendre le meilleur du classique et du jazz. »⁹⁹ D'évidence, il y a à travers cet album une recherche de son. Ce « *son nouveau* » passe par une redistribution des rôles, avec en particulier cette basse électrique qui occupe l'espace avec une densité de jeu, une sonorité, un phrasé, une virtuosité sans précédents.

Il n'y a pas deux morceaux de l'album qui reprennent la même instrumentation, ni ne présentent la même situation de jeu. Chaque titre propose un alliage de timbres inédits, ou du moins une proposition originale de dispositif instrumental. Stylistiquement, l'album *Jaco Pastorius* est une mosaïque. On y retrouve plusieurs composants mais dans des combinaisons et des proportions différentes : initialement, « l'idée de Colomby était de présenter Jaco dans

⁹⁷ Bacon, Tony, « Une interview inédite de Jaco Pastorius », in *Reverb*, <https://reverb.com/fr/news/jaco-pastorius-on-how-he-learned-bass-and-composition-bacons-archive>, publié le 30 janvier 2019. L'interview réalisée dans une chambre d'hôtel londonien, date de fin juillet 1976. Weather Report, en tournée européenne, était alors pour deux soirées au Odeon Hammersmith à Londres, les 28 et 29 juillet.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

chacun des styles qu'il affectionnait : rhythm'n'blues, jazz, latin, symphonique. »¹⁰⁰ Mais aucun style n'y apparaît vraiment de manière isolée. On les retrouve dans des métissages si singuliers et difficile à qualifier qu'ils donnent au biographe de Jaco Pastorius, Bill Milkowski, l'inspiration pour des expressions aussi imagées et recherchées que « de la musique de transe afro-cubaine avec l'influence de la Santeria », référence probable à l'hypnotique « Okonkole Y Trompa », ou bien encore « du funk de Floride au parfum des Caraïbes ». Milkowski compte une demi-douzaine de styles musicaux : il nous semble qu'il y en a au moins autant que de morceaux dans l'album.

Pourtant, ni le son, ni la diversité de styles de l'album ne font l'unanimité. À Frédéric Goaty pour *Jazz Magazine*, Marcus Miller confie : « À cette époque, j'étais un grand fan de Stanley Clarke et de Larry Graham, et le premier morceau du disque, c'était *Donna Lee* [...] j'étais un bassiste *funky* : je n'ai pas aimé. Le son était sourd, ça n'avait aucun sens pour moi. [...] *Come On, Come Over* ? Pour moi, ça sonnait comme de la vieille soul des années 60... »¹⁰¹

À Jaco Pastorius qu'il interviewe pour *Jazz Hot* en septembre 1976, Laurent Goddet déclare : « Je pense que c'est un bon disque, mais que vous essayez de montrer trop de différents aspects de vos possibilités, ce qui en détruit l'unité. Qu'en pensez-vous ? » Ce à quoi Jaco répond : « Je ne suis pas d'accord. Je pense qu'il y a véritablement une unité dans ce disque. En général, on me dit la même chose que vous, mais dit comme un compliment. »¹⁰²

Jaco Pastorius a reçu deux nominations aux Grammy Awards en 1977 pour son premier album : la première dans la catégorie « Meilleure performance jazz d'un groupe » et la seconde dans la catégorie « Meilleure performance jazz par un soliste » pour son interprétation de « Donna Lee ». C'est donc davantage la performance des musiciens qui est saluée, et plus particulièrement le jeu du bassiste, qui force l'admiration des professionnels : « À sa sortie, le disque ne retient qu'une attention moyenne auprès du grand public. Dans le monde musical et du jazz-rock en particulier, l'arrivée de Pastorius provoque en revanche l'effet d'un séisme. Son

¹⁰⁰ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 77 : « *Colomby's idea was to showcase Jaco in every setting that he loved — R&B, jazz, Latin and symphonic.* »

¹⁰¹ Propos recueillis par Frédéric Goaty, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰² Propos recueillis par Laurent Goddet, *op. cit.*, p. 32.

impact sur les bassistes sera incommensurable [...] la référence pour toutes les générations à venir [...] » Christophe Delbrouck précise encore : « Bien qu'il soit le fruit d'un travail de composition et d'orchestration ambitieux, ce disque va surtout être reçu dans le milieu professionnel comme un témoignage poignant sur la naissance d'une basse complètement autonome. »¹⁰³

Pastorius se souvient avoir « enregistré les guitares au studio C de Columbia à New-York. »¹⁰⁴ La plupart des morceaux ayant été enregistrés en *live*, on peut supposer qu'il fait ici allusion à l'enregistrement des parties de guitare basse électrique soliste de « Continuum » et « Portrait of Tracy ».

¹⁰³ Delbrouck, Christophe, *op. cit.*, p. 223-225.

¹⁰⁴ Bacon, Tony, *op. cit.*

Chapitre 2 : « Continuum »

1. Introduction

1.1 Genèse et destin de « Continuum »

Paradoxalement, parce qu'elle ne présente pas du tout le même type de dispositif avec une basse *funky*, d'une part, et parce qu'elle est sans doute la pièce conçue de plus longue date parmi toutes celles de l'album de 1976 — si l'on considère à part le prototype de ligne de basse en doubles croches continues de « Come On, Come Over », et « Opus Pocus » —, d'autre part, « Continuum » n'en est pas moins la pièce qui se rapproche le plus de l'esthétique du jazz électrique expérimental de ces musiques du début des années 1970, les albums *Mwandishi* d'Herbie Hancock, les premiers Weather Report, etc., tous issus plus ou moins directement de l'école de Miles Davis.

Pièce majeure dans l'œuvre de Jaco Pastorius, « Continuum » s'affirme à l'exact reflet des préoccupations esthétiques d'avant-garde du jeune musicien. À l'époque où, courant 1973, il commence à l'interpréter sur scène, il la travaille en fait depuis plusieurs années, comme nous le verrons plus loin, s'exerçant sans relâche sur son instrument, à la recherche de nouvelles possibilités, de nouvelles sonorités. Son histoire s'enracine de fait dans les plus jeunes années du musicien, ce qui peut expliquer l'intensité du sentiment avec lequel l'artiste l'interprète à chaque fois. À la fois contemplative, peinture sonore des atmosphères marines caribéennes, et démonstration de force technique, virtuose et novatrice, l'œuvre marque un jalon dans l'histoire de Jaco Pastorius, comme une étape dans l'élaboration de sa pensée musicale.

1.2 « Continuum » : entre démonstration et contemplation

On peut penser que l'album solo de Jaco Pastorius, comme d'ailleurs le premier disque de Pat Metheny, *Bright Size Life*, auquel il participera du reste, peut être considéré comme un disque de démonstration pour chercher des concerts et des contrats parmi les tourneurs et les maisons de disques. Par bien des aspects, l'album *Jaco Pastorius* semble avoir été « pensé »

pour surligner les nombreuses facettes « de ce qu'il avait à proposer »¹⁰⁵ précise Dan Towey dans ses commentaires, insistant par-là sur le côté « calculé » du projet du bassiste, qui déclarera par ailleurs : « Je ne cherche pas à être commercial, je suis commercial ». Presque à l'opposé de ces considérations « stratégiques », la pièce « Continuum » a fait l'objet de descriptions particulièrement métaphoriques, à la recherche d'images propres à traduire la sensation que laisse cette musique particulièrement atmosphérique.

Ainsi, Dan Towey évoque-t-il le « son rêveur de « Continuum »¹⁰⁶.

De simples pulsations jouées à la batterie, des basses bourdonnantes, donnent à l'auditeur l'impression d'être allongé sur un bateau amarré dans la baie, avec de petites vagues roulant sous la coque et clapotant doucement contre le flanc du bateau. C'est peut-être ce que Jaco voulait signifier lorsqu'il parlait de sa musique comme des vagues de l'océan en Floride.¹⁰⁷

Il semble que Pastorius ait voulu capter, plus encore que le *son* de la musique des Caraïbes, le *son des Caraïbes* :

Il y a véritablement un rythme floridien. C'est en rapport avec l'océan. Il y a quelque chose avec l'océan des Caraïbes, c'est la raison pour laquelle toute la musique de là-bas sonne ainsi. Je ne peux pas l'expliquer, je sais que je peux le sentir quand je suis là-bas. La mer des Caraïbes est très différente de celle des autres océans. C'est un peu plus calme, nous n'avons pas tant de vagues que cela dans le Sud de la Floride. Mais si un ouragan arrive, attention, elle devient alors plus féroce que n'importe où ailleurs. Et beaucoup de musique de là-bas est ainsi, la pulsation est douce même si les rythmes sont anguleux, mais la pulsation vous emportera avant même que vous ne vous en rendiez compte. Tout à coup, on est emporté, balayé.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 7 : « [...] of what he had to offer — »

¹⁰⁶ *Ibid.* : « The dreamy sound of "Continuum" »

¹⁰⁷ *Ibid.* : « The easy pulsating rhythm of the drums and Jaco's droning bass notes make the listener as though he is lying in a boat docked in a bay, with the calm waves rolling under and splashing gently against the side of the boat. Perhaps this is what Jaco meant when he said his music was like the Florida ocean waves. »

¹⁰⁸ Propos recueillis par Neil Teisser, « The Florida Flash », in *Downbeat*, 27 janvier 1977, p. 12 : « There's a real rhythm in Florida [...] Because of the ocean. There's something about the Caribbean Ocean, it's why all that music from down there sounds like that. I can't explain it, but I know what it is. I can feel it when I'm there [...] The water in the Caribbean is much different from other oceans. [...] It's a little bit calmer down there ; we don't have waves in South Florida, all that much. Unless there's a hurricane. But when a hurricane comes, look out, it's more ferocious there than anywhere else. And a lot of music from down there is like that, the pulse is

Cette pièce, « Continuum », n'a pas été véritablement conçue pour faire partie d'un tout mais pensée dès le départ comme une pièce en soi. Le frère benjamin de Jaco, Rory, « rapporte ses [...] souvenirs de la progression rapide de Jaco à la basse »¹⁰⁹ :

*[...] Jaco jouait déjà des choses que personne d'autre ne pensait à faire. Je me souviens qu'il jouait déjà les germes de ce qui deviendra plus tard Continuum. Il avait déjà tout mis en place à 18 ans.*¹¹⁰

Le frère cadet de Jaco, Gregory, « se souvient de Jaco s'exerçant sans relâche. »¹¹¹

*Nous regardions pendant des heures et des heures nos émissions de télévision préférées comme Hawaii Five-O, The Dick van Dyke Show et Jeopardy, et pendant tout ce temps Jaco jouait de la basse, faisant courir sans cesse ses doigts sur le manche et développant de nouvelles phrases. Finalement, il s'est fabriqué un mini amplificateur au cours des travaux pratiques à l'école. Il avait un casque sur les oreilles et pouvait ainsi rester assis sur le divan à regarder la télévision, tout en s'exerçant à la basse et en entendant le résultat à travers l'amplificateur, sans déranger les autres dans la pièce.*¹¹²

Ces deux témoignages donnent à penser que « Continuum » a été composé, ou du moins commencé à être composé, au gré d'un travail sans relâche, des heures et des heures durant, jusque pendant ses activités de divertissement, par un jeune Pastorius absorbé par l'instrument qu'il était en train de découvrir et dont il explorait les possibilités. Elle a été conçue comme une pièce de basse soliste, *auto-suffisante* : un contrepoint mélodico-rythmique entre une partie de basse dérivée du *tumbao*, comme nous le verrons plus loin, et une partie mélodique particulièrement phrasée, exploitant parfois le jeu en doubles cordes, ou le jeu en harmoniques naturels plaqués en accords.

smooth even if the rhythms are angular, and the pulse will take you before you know it. All of a sudden, you're swept away. »

¹⁰⁹ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 29.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹¹² *Ibid.*

Chaque version enregistrée de « Continuum », même si elle fait œuvre en soi, semble davantage à considérer comme un arrangement particulier d'une composition préexistante. Comme le précise Dan Towey, « Jaco était particulièrement fier de cette composition qu'il jouait en concert comme une pièce soliste. »¹¹³ Comme on l'a vu, « Continuum » était déjà une pièce de concert en 1973, Pastorius l'interprétant alors aux côtés d'Ira Sullivan au Lion's Share comme en témoigne un enregistrement de cette époque. C'en est d'ailleurs le premier enregistrement connu.

Les deux versions enregistrées au cours des séances d'enregistrement aux studios Criteria à Miami en 1974 ajoutent un piano Fender Rhodes (Alex Darqui) et une batterie (Bobby Economou) ;¹¹⁴ l'instrumentation reste quasiment la même dans la version de l'album de 1976, avec Herbie Hancock en sus au piano Rhodes — Alex Darqui reste crédité au Rhodes également, mais il n'est pas facile de discerner leurs deux parties—, et avec Lenny White à la batterie à la place de Bobby Economou. C'est naturellement cette version que nous analysons ici, version qui, dans le premier album solo de Jaco Pastorius, marque un premier point d'aboutissement du travail du bassiste sur son instrument, dans l'élaboration d'un jeu polyphonique, polyfonctionnel, et qui transcende à la fois l'unité de style (musique des Caraïbes, jazz modal électrique) et l'unité de genre (pièce soliste et combo à la fois).

Pastorius reprendra de nombreuses fois « Continuum », que ce soit en concert ou en studio avec d'autres artistes. Lors d'un concert donné le 3 mars 1979 à La Havane, dans le cadre du festival *Havana Jam*, le power trio éphémère Trio of Doom, composé de Jaco Pastorius à la basse, John McLaughlin à la guitare et Tony Williams à la batterie, donne une version de « Continuum ». Insatisfaits de leur concert, vraisemblablement gâché par les excentricités du bassiste, le trio décide de réenregistrer les morceaux en studio : ce sont ces enregistrements qui apparaîtront initialement sur les disques *Havana Jam I* et *II*¹¹⁵, avec, de fait, une nouvelle version studio de « Continuum », en lieu et place des enregistrements *live*. Quelques mois plus tard, comme le précise Dan Towey, « pendant un concert à Berlin [...], il commence à jouer le

¹¹³ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 7 : « Jaco was pretty fond of this song and was known to play it at concert as a solo piece. »

¹¹⁴ Pastorius, Jaco, *Jaco Pastorius, Modern American Music... Period! The Criteria Sessions*, Omnivore Recording, OVCD-84/6651016068, 2014.

¹¹⁵ *Havana Jam I*, Columbia, PC2 36053, 1979. *Havana Jam II*, Columbia, PC2 36180, 1979.

morceau depuis le fond de la salle puis se promène lentement dans les allées jusque vers la scène tout en jouant le morceau, improvisant à souhait. »¹¹⁶ Une vidéo de cette séquence a été mise en ligne sur YouTube, où elle est toujours consultable.¹¹⁷ Lorsqu'il part en tournée avec son big band, le Word of Mouth, quelques années plus tard, il l'agrémenta d'un arrangement pour cuivres, comme l'attestent les enregistrements du *Birthday Concert*, puis des *Twins I* et *II*.^{118 119 120}

Au cours des années quatre-vingt, Pastorius continuera à interpréter et à enregistrer plusieurs versions de « Continuum », en *live* ou en studio avec Brian Melvin, sur l'album *Night Food*, ou encore avec Randy Bernsen, sur l'album *Paradise Citizens*, pour ne prendre que quelques exemples.

Quel que soit l'arrangement, la trame de la basse polyphonique reste intacte. On peut dès lors continuer à considérer cette pièce comme une pièce soliste, agrémentée d'arrangements qui l'habillent davantage qu'ils n'en renouvellent la composition et l'écriture.

2. Analyse

2.1 « Continuum » : quel effet sensible à la première audition ?

La première impression à l'audition est celle d'un jazz modal électrique, avec de longues plages harmoniques, un son immobile mais vibrant, animé du bourdonnement des cordes à vide, une mélodie *fretless* procédant par vagues, gagnant peu à peu en amplitude, mais comme suspendues, entrecoupées de plages de silence.

¹¹⁶ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 7 : « During a Berlin concert in 1979, he began the piece from the back of the house casually wandered down the aisles to the stage while he played the tune, improvising as he went. »

¹¹⁷ <https://youtu.be/tBaibqhSCfw>, page consultée le 30 mars 2021. Un site d'archives du Festival de Jazz de Berlin listerait cette performance comme un solo de Jaco Pastorius, en date du 2 novembre 1979.

¹¹⁸ *The Birthday Concert*, Warner Bros., 45290-2, 1995. Concert enregistré à Fort Lauderdale, Floride, le 1^{er} décembre 1981, remixé à New York en 1995.

¹¹⁹ *Twins I*, Aurex Jazz Festival, Japon, Warner-Pioneer (Jap), PKF-5349, 1982.

Twins II, Aurex Jazz Festival, Japon, Warner-Pioneer (Jap), PKF-5350, 1982.

¹²⁰ Les disques *Twins I & II* seront en partie réédités en 1983 par la Warner sous le titre d'*Invitation*, une compilation des albums japonais. On y retrouve la version de « Continuum » enregistrée au Japon en septembre 1982.

Comme le précise Dan Towey : « Tout au long du morceau, Jaco utilise le *mi* et le *la* à vide afin de maintenir le son de bourdonnement de la basse, tout en jouant une mélodie plus douce sur le dessus. »¹²¹ L'insistance du *mi* grave rebondissant en syncope sur chaque nouvelle note de la mélodie, infléchit à penser cette mélodie « par rapport » au *mi* grave, soit à considérer le tout comme un contrepoint oblique. Le *mi* grave en *continuum* donne à chaque note de la mélodie du thème un éclairage fort. Chaque note, chaque mouvement mélodique se trouve ainsi renforcé, dans son effet sensible à l'audition, comme « contre-exposé » à la corde basse. Si, comme nous le verrons plus loin, une analyse plus fine autorise à penser la relation de la mélodie à la basse comme un contrepoint mélodico-rythmique, cette relation peut être perçue plus simplement, l'une et l'autre évoluant sur deux plans sonores séparés : tout semble dépendre en fait d'une manière de percevoir ce « contrechant ». Dans la tradition du Khyal, genre majeur de la musique hindoustanie classique de l'Inde du Nord, le *tânpûrâ* est un sitar d'un genre particulier. Quoiqu'il soit joué en pinçant les cordes, sa fonction est de produire un bourdon harmonique d'accompagnement du chant ou du *sitar*. Pour obtenir la résonance caractéristique du *tânpûrâ*, sorte de halo sonore, le musicien effleure régulièrement les cordes. Quoique le parallèle soit hardi, il n'est pas du tout impossible de ne pas percevoir ainsi le jeu des cordes à vide dans « Continuum » : le bassiste « alimente » en effet le bourdonnement des cordes à vide en les jouant de manière répétée, et produit de la sorte un bourdon, une trame statique au-dessus de laquelle se déploient les ingéniosités mélodiques de la basse *fretless*.

Dans l'arrière-plan sonore, les deux pianos Fender Rhodes alternent les formules d'accompagnement avec la sonorité cristalline qui les caractérise : ils procèdent par petites touches impressionnistes ou bien déroulent de longs aplats sonores au large vibrato, exécutent des formules plus rythmiques en ostinato, qui se répètent en se décalant avec le mètre, avec un effet de déplacement d'accents. D'autres formules procèdent encore par mouvement conjoint. Elles forment une « ligne conjointe descendante », sorte de seconde ligne de basse selon Frédéric Monino, dans l'analyse qu'il consacre à « Continuum »¹²², mais très en retrait, et relativement peu audible. Si les interventions des Fender Rhodes s'animent dans un plan sonore légèrement en retrait, par de brèves incursions « coloristes », elles n'en précisent pas moins le « contenu » harmonique et modal. Sur ce point, Frédéric Monino précise encore que

¹²¹ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 7 : « Throughout the tune, Jaco use the open E and A strings to easily sustain the droning sound of the bass while playing the sweet melody over the top. »

¹²² Monino, Frédéric, « La basse au centre », in *Jazz Magazine* n° 670, mars 2015, p. 80-81.

« “Continuum” possède le son des *seventies* grâce à l’emploi du mode de *fa* » ; il relève ici sa « prédominance, sa couleur si spécifique étant transposée à chaque nouvel accord ou presque »¹²³. De son côté, la basse de Pastorius, malgré les contraintes inhérentes à l’instrument, n’en repousse pas moins ses limites pour échafauder un jeu quasi polyphonique ; la mélodie à elle seule exploite si habilement les subtilités de la grille qu’elle en exprime la quintessence.

2.2 Analyse formelle

Dans la version qui nous sert de référence, celle de l’album de 1976, « Continuum » est construit suivant un plan assez conventionnel : le thème est exposé deux fois au début (avec quelques variantes d’une exposition à l’autre), puis le bassiste prend trois chorus de solo. Le solo finit subtilement par la réexposition variée des quatre dernières mesures du thème. La réexposition finale s’arrête avant ces quatre dernières mesures, sur le « point d’orgue » de la mélodie à la mesure 18.

2.3 Analyse du thème

2.3.1 Analyse de la grille du thème

E6/9	-	-	-	-	-	A6/9	-
------	---	---	---	---	---	------	---

E6/9	-	-	-	-	-	G#/A#	G/A	E6/9	-
------	---	---	---	---	---	-------	-----	------	---

C#/D#	C/D	A6/9	D6/9 G6/9
-------	-----	------	-----------

¹²³ Monino, Frédéric, *op. cit.*, p. 80-81.

Le thème compte 22 mesures en tout, ce qui est déjà, en soi, assez singulier. Sur les 16 premières mesures de la grille du thème, l'harmonie évolue par longues plages d'accords : six mesures de E6/9 puis deux mesures de A6/9 ; à nouveaux six mesures en *mi*, à nouveau deux mesures sur son quatrième degré, *la*, « approché » par un glissement chromatique G#/A# G/A. Dans une sorte de mouvement plagal, ce quatrième degré se résout sur la tonique, deux mesures en E6/9, avec un effet de point d'orgue à la mélodie. La pièce se terminera d'ailleurs sur ce passage un peu plus loin. Mais le musicien « relance » normalement la grille du thème avec une nouvelle progression chromatique, C#/D#, C/D, « quatrième degré du quatrième degré », qui se résout logiquement sur une mesure de A6/9. Enfin dans la dernière mesure, le rythme harmonique se précipite un peu : retour sur le « quatrième degré du quatrième degré » (D6/9) deux temps, et enfin G6/9 deux temps. De fait, on a globalement un mouvement plagal de A6/9 jusque vers E6/9, mais qui passe par un cycle des quintes court, sur deux mesures, comparable à l'anatole d'une fin de grille de blues. En forçant un peu la comparaison, on peut voir dans cette grille d'accords une sorte de blues modal.

2.3.2 Analyse mélodique du thème

La mélodie reste confinée dans le grave, voire dans un registre *baryton*, tout au plus dans un registre *ténor* dans les envolées les plus lyriques du solo, ce qui est en soi assez remarquable et non sans conséquence sur le *son* d'ensemble.

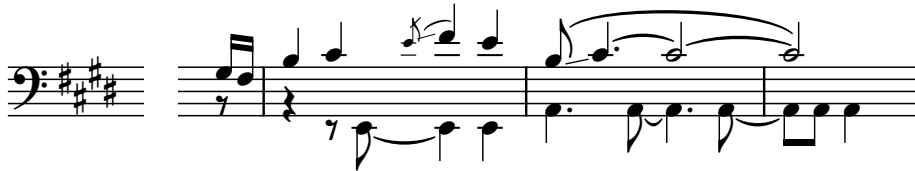
Le thème se subdivise en trois phrases mélodiques. Deux grandes phrases symétriques de 8 et 10 mesures, et une phrase plus courte de 4 mesures, sorte de coda. La première grande phrase se subdivise elle-même en trois membres de phrase (ou motifs), régulièrement espacés : si l'on considère un pattern de deux mesures, chaque membre de phrase commence sur la levée de la deuxième mesure et se prolonge par une note tenue jusqu'à la première mesure du pattern suivant (exemples 1, 2 et 3).



Ex. 1 : premier membre de phrase du thème.



Ex. 2 : deuxième membre de phrase du thème.



Ex. 3 : troisième membre de phrase du thème.

Chaque membre de phrase enjambe ainsi la « carrure » (au sens large) avec un effet de légèreté, d'apesanteur. La mélodie procède ainsi par vagues, mais comme suspendues, entrecoupées de plages de silence. Chaque nouvelle vague gagne un peu en amplitude, ou recule légèrement par rapport à la suivante. Peut-être peut-on y voir une métaphore ? Comme le ressac des vagues sur le littoral, la mélodie de « Continuum » procède par flux et reflux, grandit peu à peu, revient en arrière, recommence à grandir pour atteindre son apogée sur les deux dernières mesures de la deuxième phrase mélodique. Celle-ci procède ainsi que la première, par vagues successives. On sait que Pastorius a grandi au bord de la mer, il évoque lui-même le rythme floridien, la mer des Caraïbes ; l'hypothèse d'une musique imitative, peinture sonore de la nature, nous semble donc légitime, et ce d'autant plus que la composition de « Continuum » s'enracine dans les toutes jeunes années du musicien, qui a grandi au contact de l'océan, entouré par ses vibrations, submergé, galvanisé, émancipé par son énergie.

2.3.3 Analyse harmonique du thème

Chaque membre de phrase ou « vague » suit à peu près la même courbe ascendante, jusqu'à une note aiguë, amené par un glissé suivi d'un vibrato assez marqué. Chacune commence sur la levée du temps par une échappée, à la fois note de passage, broderie non résolue et anticipation de la 9^e de l'accord de E6/9, suivie d'une appoggiature, une *acciaccatura* pour être plus précis, de la 6^e de l'accord de E6/9 ; le membre de phrase suivant procède de même pour aboutir finalement à la 7^e de l'accord. Enfin, le troisième membre de phrase, avec toujours le même motif sur la levée du temps, aboutit finalement, par une courbe mélodique

« en arche », à la 3^{ce} de l'accord de A6/9. On passe ainsi, dans l'effet sensible à l'audition, de la superstructure de l'accord de E6/9 à la structure de l'accord de A6/9. La seconde grande phrase mélodique reproduit le même schéma mélodique. À la fin de sa « troisième vague », au lieu de redescendre sur la tierce de l'accord de A6/9, la mélodie s'élance jusqu'à la 7^e de l'accord de G#/A#, puis redescend chromatiquement, avant de s'élancer à nouveau par pallier jusqu'à son point culminant, marqué par une pause, sorte de point d'orgue. Là encore, on note un chatoiement superstructure / structure de l'accord, avec cette mélodie qui souligne la 7^e de l'accord de E6/9, premier « pallier » d'un mouvement ascendant, avant de monter finalement à la quinte de l'accord, avec une sonorité beaucoup plus « consonante », d'autant plus que cette quinte est entendue « à vide ». Après un court silence, donc, le bassiste reprend avec un *hammer-on* expressif en doubles cordes, qui ne va pas sans rappeler le phrasé d'un Jimi Hendrix à la guitare électrique — Jaco l'admire beaucoup. Les quatre dernières mesures développent une ligne mélodique qui entremêle subtilement une ligne chromatique et des sauts d'intervalles dans l'aigu sur des notes expressives.

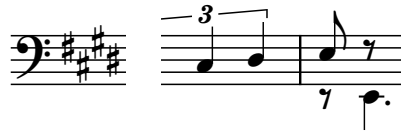
2.3.4 Aspects polyphoniques et polyfonctionnels de la basse de « Continuum ».

2.3.4.1 Une polyphonie « vocale »

Dès la seconde phrase du thème, le dialogue basse / mélodie s'enrichit d'un dialogue entre les voix mélodiques intermédiaires : si elle relève de la fixation orale, la pièce « Continuum » n'en est pas moins très « composée » ; cette composition laisse entendre plusieurs voix, réparties sur quatre registres, et que l'on peut définir en référence à la typologie classique, du registre le plus grave au registre le plus aigu de l'instrument. Une voix de basse, en ostinato, déjà évoquée, est jouée la plupart du temps avec les cordes de *mi* et de *la* à vide, et produit un contrepoint rythmique avec le chant. Elle ne monte à l'octave que sur certains passages, très brefs. La mélodie principale qui se détache dans le médium-aigu de l'instrument est une voix que l'on peut qualifier de ténor, du fait de son registre et de son expressivité.

Deux autres voix, intermédiaires, sont discernables : la première, mesure 8, mesures 11 et 13, puis au début de la réexposition du thème, mesure 25, mesure 27, puis mesure 30. Cette voix peut être qualifiée de baryton. Mesures 8 et 30, elle chante une courte phrase mélodique

très expressive, en triolet de noires, phrase de transition entre les deux premières grandes phrases du thème (exemple 4).



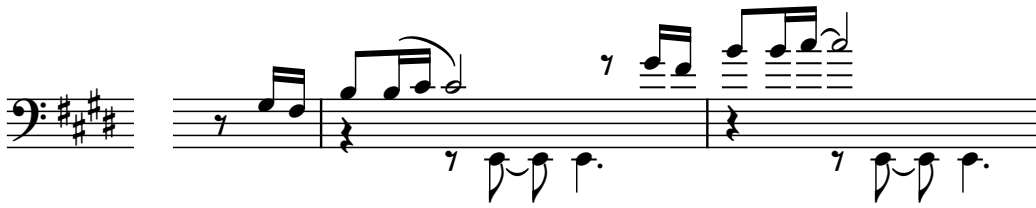
Ex. 4 : voix « de baryton », mes. 8.



Ex. 5 : contrechant entre les parties « de baryton », « de ténor » et « de basse », mes. 11-13.

Elle « joue » à l’octave avec le chant (partie de ténor, donc, d’après notre analyse), au début des mesures 11 et 13, puis 25 et 27, avec un vibrato appuyé, insistant sur la 7^e puis la 6^{te} de l’accord de E6/9 (exemple 5). Cette analyse porte néanmoins à discussion : lorsque la basse monte à l’octave, sur les progressions chromatiques G#/A# G/A et C#/D# C/D, on peut entendre une voix de baryton, certes, mais tout aussi bien la partie de basse montant à l’octave. De la même façon, les parties de baryton que nous avons analysées comme telles peuvent tout aussi bien être entendues comme des phrases lyriques de la basse sautant de registre. Cette question demeure ouverte à différentes interprétations.

Une voix plus aiguë encore se laisse entendre un peu plus loin dans la seconde exposition du thème, au début de la deuxième grande phrase : chacun des deux premiers membres de phrases est repris dans l’aigu par une voix que l’on pourrait qualifier, d’après son registre, et toujours en référence à la typologie vocale usuelle, de voix d’alto — voix de femme, de l’italien « haut », « élevé », mais aussi registre des falsettistes. Les deux phrases qui se détachent dans l’aigu semblent répondre à la voix, un peu plus grave, de la mélodie principale, dans un effet de *call and response* (exemples 6 et 7).



Ex. 6 : jeu de *call and response* entre les voix, mes. 32-33.



Ex. 7 : *idem*, mes. 34-35.

2.3.4.2 Utilisation des sons harmoniques en accords

Outre cette polyphonie en contrepoint, Pastorius ponctue son jeu avec des accords en sons harmoniques naturels. Dès les premières notes, on entend un geste technique typique de son jeu : la corde de *mi* à vide est jouée deux fois, *marcato*, puis sa résonance est comme subitement coupée par un accord plaqué de trois notes harmoniques — obtenues en barrant les trois cordes à vide plus aiguës (*la*, *ré*, *sol*) à hauteur de la 4^e frette, juste en frôlant les cordes, principe de l'extraction de sons harmoniques naturels¹²⁴. Ces trois notes harmoniques sont jouées avec beaucoup d'attaque, ce qui renforce encore l'effet de registration particulièrement marqué entre la corde grave à vide de l'instrument combinée avec un *cluster* de notes harmoniques naturelles, dans le registre le plus aigu de l'instrument, outrepassant du reste les possibilités d'un jeu conventionnel. Il en résulte un accord de E6/9, avec la triade *do# - fa# - si*, respectivement 6^{te}, 9^e et 5^{te} de l'accord (exemple 8). Il est à remarquer d'emblée que sur une basse de *la*, comme nous le reverrons plus loin, cette triade de notes harmoniques, *do# - fa# - si*, opère approximativement de la même façon, puisque les trois notes correspondent respectivement à la 3^{ce}, à la 6^{te} et à la 9^e d'un accord de A6/9... Il n'est pas du tout impossible que Pastorius ait vu *a priori* dans cette triade de notes harmoniques un « superstructure pédale » possible entre les accords de E6/9 et de A6/9.

¹²⁴ Voir à ce sujet le paragraphe consacré à l'analyse de « Portrait of Tracy ».

Ex. 8 : corde de *mi* à vide et accord plaqué en harmoniques.

Ce dispositif est décrit par le guitariste et musicologue Dan Towey dans les commentaires qu’il consacre à une sélection de parties de basse de Jaco Pastorius transcrites dans un recueil simplement nommé *Jaco Pastorius* et appartenant à la collection *Bass signature licks* — dont la visée est davantage de pédagogie instrumentale, quoique certains de ses commentaires fort pertinents soient dignes d’intérêt dans le cadre de notre travail d’analyse :

*Jaco ouvre la pièce avec une autre sonorité caractéristique. En combinant la corde de mi à vide avec un cluster de trois notes harmoniques sur la quatrième frette, il produit un accord de E6/9 qui sonne magnifiquement. Souligné par l’intervalle avec la note de basse, un intervalle de trois octaves, cette triade sonne comme si elle était jouée par plus d’un seul instrument.*¹²⁵

Comme le précise enfin Rich Appleman, directeur du département de basse au Berklee College,

*“Continuum” est un bon exemple de la façon dont Jaco utilisait les harmoniques pour composer à la basse — écoutez simplement l’accord du début, où il joue les harmoniques si, fa# et do# par-dessus la corde à vide de mi pour créer un accord majeur de 6/9 qui établit l’atmosphère du morceau. Tous les bassistes d’aujourd’hui devraient étudier le début de ce morceau, pour comprendre comment composer à la basse. Et le solo de basse est pareillement stimulant.*¹²⁶

¹²⁵ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 7 : « Jaco opens the song with another trademark sound. By combining the open E string with a three note harmonic cluster at the fourth fret, he creates a beautiful sounding E6/9 chord. Enhanced by the separation of the bass note (three octaves from the rest of the chord), this truly sounds as if it were played by more than one instrument. »

¹²⁶ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 63 : « ‘Continuum’ is a great exemple of the way Jaco used harmonics to compose on the bass — just listen to the chord at the beginning, where he plays B, F#, and C# harmonics over the open E string to create a major 6/9 chord that sets the mood for the piece. The head of this tune is something that all contemporary bassists should learn, to gain insight into composing on bass. And the bass solo is equally inspiring. »

Dans la version qu'il interprète au Festival de Jazz de Berlin le 2 novembre 1979, Pastorius utilise encore bien plus d'accords en harmoniques, dans des combinaisons variées. On sait qu'il avait étudié la question de l'emplacement des harmoniques sur le manche et de leurs combinaisons possibles pour former tout un répertoire d'accords. On l'entend échanger à ce sujet avec son ami Bob Bobbing, dans un enregistrement réalisé par ce dernier début 1974, avec le magnétophone Sony qu'il emmenait partout avec lui. Jaco Pastorius joue et commente un certain nombre de ces combinaisons qu'il joue en accords plaqués.¹²⁷

Dans cette version, son jeu est beaucoup plus souple rythmiquement, au point qu'on peut qualifier cette interprétation d'*ad lib*. La basse s'y affranchit notamment de son rythme afro-cubain en contrepoint avec la mélodie, un des aspects les plus saisissants de la version studio de 1976, que nous allons détailler à présent.

2.3.4.3 La partie de basse de « Continuum ». Aspects techniques du *tumbao* afro-cubain, et sa relation à la *clave*.

La partie de basse à proprement parler se compose d'une suite de *mi* graves (corde de *mi* à vide) répétés suivant un rythme syncopé. C'est une sorte de note pédale qui semble, en première analyse, ou du moins dans l'effet sensible à l'audition, mue par un ostinato rythmique. On devine un rythme afro-cubain, dérivé du *tumbao*.

En seconde analyse, il s'avère que c'est le jeu entre les registres qui produit cet effet par complémentarité rythmique. On se trouve de fait avec une sorte de stylisation du *tumbao* afro-cubain, avec d'incessantes variantes, infléchies par le jeu de balancier entre la mélodie et la basse. Avant de développer cet aspect technique, il nous semble indispensable de faire un point sur l'organisation rythmique des musiques afro-cubaines, en évoquant plus particulièrement le *tumbao*, la ligne de basse du *son*, et sa relation à la *clave*, pattern rythmique que l'on peut comparer au « battement de cœur » de la musique afro-cubaine. Nous nous appuyons ici sur le

¹²⁷ Bobbing, Bob, *Portrait of Jaco, The Early Years, 1968-1978*, disque 2, piste 1 : « Behind the Scenes », Holiday Park Records, 2002.
Voir également le livret d'accompagnement, p. 55 : « 1. Behind the Scenes ».

chapitre que Dave Belove consacre à la question dans un ouvrage de référence sur la pratique de la basse dans la musique latine, *The Latin Bass Book*.¹²⁸

La *son clave* est donc le pattern rythmique caractéristique du *son*, cette forme traditionnelle de la musique afro-cubaine — à partir de laquelle les formes plus contemporaines ont évolué. Elle se présente comme un ostinato rythmique, un pattern de deux mesures, qui reste inchangé du début à la fin d’une chanson, et qui peut être jouée aux claves (l’instrument cette fois) ou sur un bloc de plastique ou de bois (*woodblock*) monté sur une batterie ou des *timbales*. Dans nombre d’orchestres de musique afro-cubaine, toutefois, personne ne joue vraiment la *clave* : on ne l’entend donc pas directement, mais à travers le phrasé des instruments de l’orchestre qui, tous, « jouent avec » la *clave*.¹²⁹ Celle-ci est donc entendue en filigrane, mais omniprésente, constante, elle fait partie intégrante du *son* de la musique afro-cubaine.

Il en existe trois variantes de base :



Ex. 9 : (3-2) pattern ou forward clave pattern (3 accents sur la première mesure, 2 accents sur la seconde)



Ex. 10 : (2-3) pattern ou *reverse clave pattern* (2 accents sur la première mesure, 3 accents sur la seconde)



Ex. 11 : *clave rumba* (le troisième accent est déplacé sur la levée de la mesure suivante, ou « *and of 4* »)

¹²⁸ Belove, Dave, « Chapter Four – The Bass In Relation To Clave », in Stagnaro, Oscar, Sher, Cuck, *The Latin Bass Book: A Practical Guide*, Petaluma, Sher Music Co., 2001, p. 72-79.

¹²⁹ Belove, Dave, *ibid.*, p. 72 : « [...] all are phrasing with and around the clave ».

La basse du *son*, à présent, le *tumbao*, entretient une relation étroite avec la *clave*. Comme nous le montre l'exemple suivant, il comporte trois accents. Le premier temps de la première mesure est joué seulement au début, il n'est plus rejoué, ce qui confère d'ailleurs à la ligne de basse cet aspect syncopé, toujours « en l'air », d'où son nom, qui signifie « tombé à la renverse ». Le second accent tombe sur la levée du troisième temps, et porte le nom de *bombo*. Le troisième accent tombe sur le quatrième temps, et porte le nom de *ponche*, de sorte que le *tumbao* standard est parfois nommé le *bombo-ponche tumbao*.

The image displays two musical systems. The top system is labeled '(3-2) clave' and the bottom system is labeled '(2-3) clave'. Each system consists of two staves: the upper staff is a bass line with notes and rests, and the lower staff is a percussion line with 'x' marks indicating accents. The tumbao pattern is shown to align with the clave pattern in a 3-2/2-3 structure.

Ex. 12 : synchronisation du *tumbao* avec la *clave*.

On note que le *tumbao* tombe exactement avec la *clave* une mesure sur deux, ce qui est logique puisque la basse superpose un pattern d'une mesure au pattern de deux mesures de la *clave*. Sur l'autre mesure, l'un et l'autre se décalent. Cet effet de synchronisation / désynchronisation une mesure sur deux est un autre effet caractéristique du *son* de la musique afro-cubaine.

La relation qu'entretiennent la *clave* et la mélodie, si elle semble elle-même fondée sur un jeu de corrélation rythmique assez subtile, est néanmoins plus complexe, et même sujet à discussion, voire à controverse.

C'est pourtant par cet aspect de contrepoint rythmique avec la mélodie que la basse de « Continuum » tire l'un de ses effets les plus latins : pour le comprendre, il convient de bien

repréciser tout d'abord en quoi cette basse peut être qualifiée de latine, voire d'afro-cubaine. Tout d'abord, elle possède la plupart des caractéristiques qui viennent d'être évoquées pour le *tumbao*. Elle commence sur le premier temps de la première mesure mais n'est plus jouée ensuite (sauf exception) qu'en syncope. Elle se caractérise aussi par sa périodicité, avec un pattern rythmique en ostinato d'une mesure. Il ne s'agit pas à strictement parler du rythme traditionnel du *tumbao*, mais il en est très proche.

Il ne s'agit donc pas là d'une rythmique latine — ou plus précisément afro-cubaine — au sens où elle devrait s'affirmer justement au fil d'un certain *continuum*, d'une répétition obstinée de la même formule rythmique, mais s'infléchit au contraire au gré du jeu polyphonique du bassiste qui développe ici une manière particulièrement singulière de contrepoint à deux voix.

Dans « (Used To Be A) Cha-Cha », par exemple, Pastorius n'hésite pas à combiner deux formules rythmiques particulièrement prégnantes de la culture dite « latine » au sens large : le *tumbao*, avec son principe de syncope ininterrompue, qui « traverse » la métrique, et le rythme de base de la basse samba, ou ralentie en bossa, avec sa « croche pointée double » caractéristique, qui retombe sur le temps suivant.

2.4 *Le solo*

2.4.1 *Description formelle*

Le solo de basse se déploie sur trois chorus. Sa construction est très remarquable, car elle « enjambe » le découpage de la grille d'accords. On discerne ainsi une première grande partie « atmosphérique » qui cadre peu ou prou avec les 12 mesures du premier chorus, puis, des 10 dernières mesures aux 12 premières mesures du second chorus, une partie où « [...] il joue des double-croches en combinaisons variées, les entrelaçant de triolets de noires, de doubles cordes [...] »¹³⁰ ; viennent ensuite 13 mesures de jeu en octave qui enjambent le deuxième et le troisième chorus, avec « [...] un *mi* grave fracassant qui couronne une longue

¹³⁰ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 63 : « [...] he plays 16th-notes in various groupings and intertwines them with quarter-note triplets, double stops [...] »

phrase [...] »¹³¹, puis une partie plus technique, avec des groupes de double-croches jouées en « faux doigtés », alternativement espacés, dans un style un peu expérimental, mais qui se termine finalement par une montée lyrique dans l'aigu, jusqu'au « point d'orgue » défini précédemment à la mesure 18 de la grille du thème. Le bassiste reprend ensuite, en les variant, les quatre dernières mesures du thème, avant de jouer une dernière exposition, tronquée à nouveau sur le point d'orgue de la dix-huitième mesure. Le solo comprend ainsi quatre grandes parties.

2.4.2 Le son du solo

Le son d'ensemble est fortement marqué par les éléments de phrasé de Jaco Pastorius, particulièrement abondants dans son jeu, *hammer-on* en doubles cordes, *slide* (glissé), vibrato, *shake*, trémolos et ornements : broderies, doubles broderies, échappées, etc. À propos du solo de *Donna Lee*, Pat Metheny évoque un « [...] phrasé de cuivre, jusque-là inconnu des bassistes [...] »¹³², des propos que l'on peut reprendre pour qualifier chacun des trois solos que comporte le disque, sur « Donna Lee », « Continuum » et « (Used To Be A) Cha-Cha ». On croit entendre un concertiste, un musicien de tradition classique, avec « [...] ce rapport [...] au son et au toucher, d'un raffinement longtemps considéré comme impossible sur un instrument “électrique” »¹³³. Le « choix des notes » est en outre particulièrement averti chez Pastorius. Il exploite intelligemment et avec beaucoup d'originalité le potentiel de la grille d'accords. Pat Metheny souligne ainsi dans « Continuum » « [...] une ingéniosité mélodique (qualité des plus rares et des plus difficiles à quantifier parmi les improvisateurs) dont on ne retrouve que quelques rares exemples dans chaque génération. »¹³⁴

¹³¹ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 63 : « [...] a smashing low E that caps one long phrase [...] »

¹³² Metheny, Pat, *Jaco Pastorius*, Sony Music Entertainment Inc. et EPIC, 1976. Livret d'accompagnement de la réédition de 2000, p. 10 : « [...] a hornlike phrasing that was previously unknown to the bass guitar [...] »

¹³³ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 63 : « [...] his [...] relationship to sound and touch ; refined to a degree that some would have thought impossible on an “electric” instrument. »

¹³⁴ Metheny, Pat, *op. cit.*, p. 10 : « [...] a melodic ingenuity (that rarest and hardest to quantify of musical qualities amongst improvisors. »

2.4.3 Analyse mélodique, motivique et structurelle

2.4.3.1 Première partie

Les deux premières mesures du solo sont caractéristiques de ce que nous nommons un « son immobile mais vibrant ». Il ne s’y passe rien. Sinon le son de la *fretless*, et son vibrato expressif sciemment entretenu. Un petit ornement à la fin de la première mesure vient rompre nonchalamment l’immobilité de la mélodie, suspendue sur le *sol#* 2. Sinon le jeu de balancier, immuable, entre la mélodie et la basse, évoluant toujours d’après le rythme d’un *tumbao* stylisé, infléchi par le jeu mélodique. Ce moment immobile — toujours animé par le jeu impressionniste des Fender Rhodes en arrière-plan — pourrait à tort être réduit par une analyse classique à quelque chose d’insignifiant, une absence, un moment de « non-jeu ». Il nous semble au contraire que pendant quelques secondes, le matériau sonore concentre les effets d’une théâtralisation silencieuse, un moment suspendu, de pure vibration. Ce moment, fugace, mais dense, prépare l’envolée du solo.

Comme le thème, le solo va procéder par « vagues » dont l’amplitude va croître phrase après phrase. Les phrases sont toutefois moins espacées, et semblent s’emboîter en se suivant par tuilage, ce qui accroît cet effet imagé d’un « ressac » de vagues successives se retournant l’une l’autre (exemple 13).

Après les deux premières mesures « immobiles », « de pure vibration », une première phrase se déploie timidement sur trois mesures. Son contour mélodique, en arche, de type *arsis thesis*, peut faire penser à une vague au sens littéral. Elle évolue tout d’abord en courbe ascendante, avec un *hammer-on* puis un *slide*, jusque vers la 6^{te} de l’accord (de E6/9) avant de redescendre, en triolets, jusqu’à la 7^e majeure. Comme la mélodie du thème, la mélodie du solo s’attarde sur des notes particulièrement expressives de l’harmonie. Ce dernier *ré#* (7^e majeure de E6/9) s’anime lui-même d’un petit ornement, comme le *sol#* (3^{ce} de E6/9) à la première mesure. On peut voir un effet de symétrie dans le traitement de ces deux notes, « brodées », entre la première et la troisième mesure. On passe ainsi de la 3^{ce} à la 7^e majeure de l’accord, de la structure à la superstructure de l’accord.

Ex. 13 : premières mesures du solo, procédant par « vagues ». Mes. 1-14.

Mesure 4, la mélodie semble émerger de la basse. La seconde phrase est comme une variation de la première, avec une courbe mélodique en arche, montant jusqu'à la 7^e majeure de l'accord de E6/9, soulignée par un trille, avant de redescendre sur la 3^e. Un nouvel effet de symétrie s'établit alors entre la fin de la première phrase et le point culminant de la seconde, toutes deux sur la 7^e majeure de l'accord, d'une part, entre le début du chorus et la fin de la seconde phrase, toutes deux sur la 3^e de l'accord, d'autre part. Il y a, de fait, comme un « axe de symétrie » entre ces deux phrases.

On retrouve cet effet d'une mélodie « émergeant » de la basse à la fin de la mesure 5 du solo, une ample mélodie ascendante introduisant par tuilage la troisième phrase. Cette dernière s'interrompt un instant dans son ascension mesures 7 et 8 (sur la 6^{te} de l'accord de A6/9) avant de se déployer de plus belle en arpège, *ré#, sol#, si, ré#*, jusqu'au point culminant de la courbe mélodique, une nouvelle fois sur la 7^e majeure de l'accord de E6/9. Il faut noter l'effet particulier par lequel se déploie la triade *sol#, si, ré#*, une sorte d'effet d'hémiole, en fait un décalage de phase (syncope) d'une double croche entre la pulsation de la mesure à 4/4 et ces

trois noires qui « enjambent » le mètre de la fin de la mesure 9 au début de la mesure 11. On retrouve là encore une courbe en arche, elle se termine par un motif en triolet, *la#, fa#, do#*, qui reprend en la variant le motif *la#, fa#, sol#*, qui terminait la phrase précédente, avec, là encore, un effet de symétrie.

La quatrième et dernière phrase commence à nouveau avec une ligne ascendante, partant du *mi* corde à vide, note la plus grave de l'instrument, pour se déployer par paliers de quintes successives jusqu'au *ré#*, 7^e majeure, avant de suivre une courbe descendante, passant par un *la#* (5^{te} augmentée de E6/9) d'autant plus expressif qu'il est souligné par un trille, et se terminant par un motif en triolet, *ré#, si, do#*, qui amène la 6^{te} de l'accord par une double appoggiature, que l'on peut analyser comme dérivant du motif initial du thème et qui va être largement développé par la suite : nous le nommerons motif (a) — on l'a déjà entendu, du reste, à la fin de la mesure 5, sous la forme *la#, fa#, sol#*.

Avant d'y revenir, il faut souligner l'insistance avec laquelle ces premières mesures du solo appuient particulièrement certaines notes, 3^{ce}, 6^{te} et 7^{ème} majeure notamment.

*Jaco semble toujours parfaitement conscient de ce qu'il est en train de jouer relativement à la progression d'accords pendant un solo. Il a tendance à éviter de jouer la fondamentale d'un accord sur les temps forts mais termine toujours une ligne de basse sur une note « forte » de l'accord. [...] Cette attention constante à la progression d'accords permet à Jaco de tisser une ligne mélodique en solo qui sonne davantage comme une continuation de la mélodie.*¹³⁵

Dans son analyse, Sean Malone partage le point de vue de Dan Towey. Outre le traitement mélodique de la progression harmonique, outre la similitude de construction formelle, il insiste sur le développement motivique du matériau mélodique du thème :

¹³⁵ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 9 : « Jaco is always very conscious of what he is playing relative to the chord changes when soloing. He tends to avoid playing the root of a chord on strong beats and always finishes a line on a strong chord related note. [...] This constant attention to the chord progression allows Jaco to seamlessly weave a solo line that sound more like a continuation of the melody. »

Le premier solo commence sur un ambitus restreint et fait allusion à la mélodie originale. Plutôt que de s'élaner d'entrée de jeu avec un solo enflammé, Jaco, encore une fois, commence par développer et varier le matériau mélodique qui vient d'être présenté.¹³⁶

Dans cette première partie de son solo, Jaco fait en effet référence de manière récurrente à la mélodie du thème. Ainsi, par exemple, le motif mélodique initial (exemple 1) réapparaît-il en filigrane derrière plusieurs figures mélodiques du solo. Dans le premier chorus, on retrouve le même mouvement mélodique dès les mesures 2 et 3 (exemple 14) ...



Ex. 14 : motif dérivé du motif initial, mes. 2-3.

... puis mes. 6 et 7 (exemple 15), avec les transformations rythmiques d'un travail motivique.



Ex. 15 : motif dérivé du motif initial, mes. 6-7.

On retrouve un dernier « motif dérivé » du motif initial du thème à la mesure 17 du solo, avec la note de tête du motif qui se retrouve comme déplacée à la fin (exemple 16).



Ex. 16 : motif dérivé du motif initial, mes. 17.

¹³⁶ Malone, Sean, « Continuum » in *A Portrait of Jaco: The Solos Collection*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2002, p. 21 : « *The first solo begins with a narrow range and hints at the original melody. Rather than jumping out of the gate with a blazing solo, Jaco once again begins to develop and vary the melodic material that's already been presented.* »

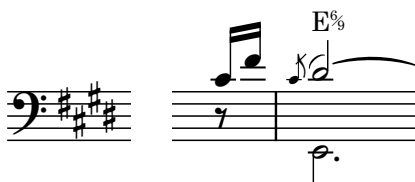
Parallèlement à cela, un autre jeu de motifs commence à se développer, dérivés du motif de tête qui, rappelons-le, réapparaît trois fois, une fois toutes les deux mesures, dans l'exposition, de sorte qu'il apparaît véritablement comme un marqueur thématique.

Nous avons déjà évoqué ces motifs en tant que points d'articulation des phrases mélodiques qui se déploient en arche au début du premier chorus. La première occurrence du motif (a) se fait entendre à la fin de la mesure 5 : *la#, fa#, sol#* (exemple 17). Mesures 8-9, on le réentend en filigrane, sous la forme *do#, fa#, ré#* (exemple 18) : il ne s'agit plus à strictement parler d'une double broderie comme dans le motif (a), mais on retrouve la même forme intervallique, avec ce que Barry Kernfeld nomme une « expansion (allongement du contour du motif avec de plus grands écarts entre les notes) »¹³⁷ Nous le nommerons motif (b) et y reviendrons par la suite. À la fin de la mesure 11, la troisième phrase du chorus se termine avec un motif en triolet, *la#, fa#, do#*, qui reprend en le variant le motif *la#, fa#, sol#* ou motif (a), et que nous nommerons (a') (exemple 19). Nous avons déjà souligné, de fait, l'effet de symétrie qui s'instaure entre les deux fins de phrase. Enfin, la quatrième phrase se termine avec le motif en triolet, *ré#, si, do#*, encore une double appoggiature qui transpose exactement le motif *la#, fa#, sol#* et que nous nommerons de fait également motif (a) (exemple 20).

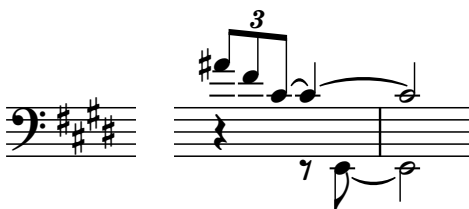


Ex. 17 : motif (a), mes. 5.

¹³⁷ Kernfeld, Barry, *What to Listen for in Jazz*, New Haven & London, Yale University Press, 1995, p. 143.



Ex. 18 : motif (b), mes. 8-9.



Ex. 19 : motif (a'), mes. 11.



Ex. 20 : motif (a), mes. 13.

Il est très remarquable que ces quatre motifs, (a), (b), (a'), (a), fortement apparentés, et que l'on peut analyser comme dérivant du motif initial du thème ou « motif de tête », se retrouvent aux points d'articulation des phrases mélodiques, soit en fin de phrase, soit en milieu de phrase — cas du motif (b) opérant comme une articulation de la troisième phrase, qui est deux fois plus longue que les autres.

On peut même aller plus loin dans cette analyse en revenant au début du chorus : le petit ornement de la fin de la première mesure peut être entendu comme un premier motif générateur, issu du motif initial du thème que l'on réentend juste après, du reste, dans une forme dérivée déjà identifiée (exemple 14). De même, la petite broderie *ré#, mi, ré#*, en fin de phrase (mesure 3), octaviée au point culminant de la phrase suivante sous forme d'un trille (mesure 5), peut-elle être entendue comme une réitération de ce motif. Le motif (a) qui s'enchaîne juste après pour conclure cette seconde phrase, peut lui-même être analysé comme un dérivé de ce motif, la simple broderie devenant double broderie. Suivent alors le motif (b) et les itérations du motif (a), qui structurent l'ensemble en s'espacant peu à peu — par rapport aux répétitions très rapprochées de la première petite broderie.

Ainsi, tout au long de cette première partie, la mélodie du chorus se structure, à l'image de la mélodie du thème, comme des vagues successives dont l'ampleur va croissante jusqu'à un point culminant. S'y déploie conjointement un développement motivique quasiment organique, partant d'une petite cellule issue du motif initial du thème, pour aboutir, par dérivés successifs, à un motif qui devient lui-même, comme on l'a vu, et comme cela va se confirmer ensuite, un motif générateur, jouant notamment un rôle d'articulation formelle, ou plus précisément de ponctuation.

2.4.3.2 Deuxième partie

Ainsi que le fait remarquer Sean Malone dans son analyse, « la pulsation du solo est à la noire, la majeure partie des phrases consistent en des triolets de noires et de croches. Pour cette raison, les traits de doubles croches telles que dans les mesures 59 à 60 résonnent de façon théâtrale par contraste. »¹³⁸ Dès la fin de la mesure 58 (mesure 14 du solo) en effet, un flux ininterrompu de doubles croches traverse l'une des progressions les plus délicates de la grille d'accords (exemple 21). Ce trait virtuose commence en reprenant la cellule *ré#, si, do#* qui vient juste d'être énoncée, et que nous avons nommée motif (a) — nous y reviendrons. Il se poursuit avec une longue gamme descendante suivie de l'arpège de *A#m9* énoncé sous forme d'une suite de quintes parallèles ascendante (arpège brisé) : cet arpège relie les accords *G#/A#* et *G/A* « s'ajustant parfaitement à la ligne mélodique en utilisant les notes communes *si#* (9^e de *A#m9*) et *faX* (13^e de *A#m9*) dans leur forme enharmonique, *b3 (do)* et *b7 (sol)* de l'arpège de *Am7*. »¹³⁹

Curieusement, à la mesure 15, Dan Towey voit une combinaison de tonalités sur le seul accord de *G#/A#*. Il différencie « l'arpège de *A#m* » (plutôt *A#m9* du reste) et « l'échelle bebop de *sib* mineur »¹⁴⁰ et note d'ailleurs un *do ♯* au lieu d'un *si#* dès le premier temps de la mesure. Il écrit la suite en *sib* mineur sur un temps et demi, avant de repasser en *la#* mineur, mais

¹³⁸ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21 : « *The pulse of the solo is based on the quarter note, through a great deal of the phrasing involves quarter-note and eighth-note triplets. Because of this, sixteenth-note runs such as the one in measures 59-60 sound dramatic in contrast.* »

¹³⁹ *Ibid.* : « *He then neatly ties the ascending arpeggio (in parallel fifths) into the next change (G/A) with the slightest adjustment to the line by using the common tones B# (9th) and Fx (13th) in their enharmonic form as the b3 (C) and b7 (G) of an Am7 arpeggio.* »

¹⁴⁰ *Ibid.* : « *At measure 15, he flawlessly executes a run over G#/A# that combines tones based on a A#m arpeggio and the Bb minor bebop scale [...]* »

toujours en omettant d'écrire les *mi#* et les *si#* qu'il note *fa♭* et *do♭*. Il nous eut semblé plus juste de noter l'ensemble de la mesure en *la#* mineur mélodique : *la#* mineur mélodique ascendant avec ses *mi#*, ses *si#*, son *solX* (noté ici *la♭*, au milieu de la mesure 15) et son *faX* (noté ici *sol♭* au début de la mesure 16, ce qui est déjà plus cohérent avec le changement d'accord et de tonalité) ; *la#* mineur mélodique descendant avec son *sol#* (à la fin de la mesure 14).



Ex. 21 : trait virtuose qui commence la dernière partie du solo.

On note l'itération du motif *ré#, si, do#* (déjà évoqué) « minorisé » en *ré♭, si, do♭*, à la fin de la mesure 16, au beau milieu d'une phrase en doubles croches qui semble hésiter avant d'aboutir finalement au *sol#* de l'accord de E6/9, et de conclure toute cette partie avec un motif dérivé du motif initial du thème à la mesure 17 — lui-même également déjà évoqué.

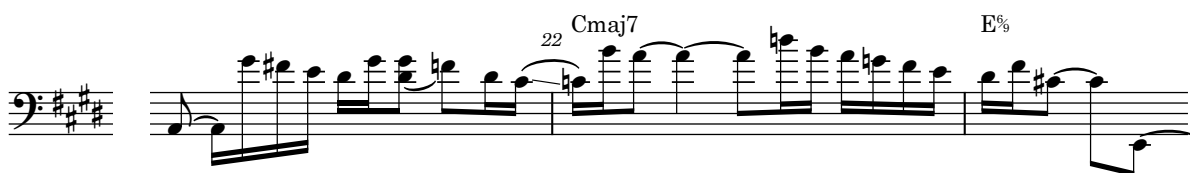
Un peu plus loin, dans les mesures 19 à 20, Dan Towey souligne que Jaco « accomplit une performance similaire en doubles cordes cette fois (exemple 22). Faisant principalement usage de 3^{ces} [et 6^{tes}] parallèles, il tisse doucement la ligne mélodique d'un accord (C#/D#) à l'autre (C/D). »¹⁴¹



Ex. 22 : trait virtuose en doubles cordes, mes. 19-20.

¹⁴¹ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21. : « In measure 19 through 21, he performs a similar feat — this time with double stops. Making use of mostly 3rds, he weaves smoothly from one chord (C#/D#) to the next (C/D) and back again. »

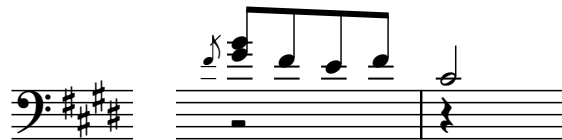
À la mesure 21 (exemple 23), Jaco joue un *hammer-on* en doubles cordes, qui se résout sur *mi#* — noté *fa* \flat , dans sa forme enharmonique, dans le relevé des éditions Hal Leonard qui sert de support à l'analyse de Dan Towey, ce dernier l'analysant comme une anticipation de l'accord de CMA7 de la mesure suivante, ce qui ne nous semble pas exact. On peut considérer que les deux derniers temps de la mesure sont en *do#* majeur, « anticipation » de la mesure suivante en *do* majeur (avec CMA7) par une sorte d'approche chromatique, mais alors pourquoi noter un *fa* \flat au lieu de *mi#*, au beau milieu d'une phrase en dièses ? Une autre analyse, partant du deuxième temps de la mesure, avec la phrase descendante *sol#*, *fa#*, *mi*, *ré#*, que l'on peut entendre comme un passage en *la* lydien, et aboutissant finalement sur *mi#*, *ré#*, *do#*, sur le quatrième temps, fait plutôt songer à un chatoiement majeur-mineur en *do#*.



Ex. 23 : suite (et fin) du trait mes. 21-22, avec *hammer-on* en doubles cordes.

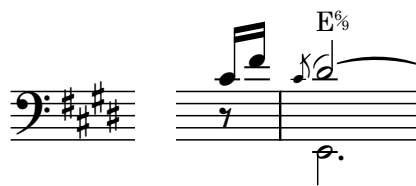
Toujours est-il que ce procédé de *hammer-on* en doubles cordes (entre le troisième et le quatrième temps de la mesure 21) ne peut pas ne pas rappeler le jeu de Jimi Hendrix, qui l'utilise abondamment à la guitare électrique, au point qu'on peut le considérer comme faisant partie de son « vocabulaire », de son « lexique » formulaire. La référence à Jimi Hendrix est d'autant plus évidente du reste quand l'on sait l'admiration que lui vouait Jaco Pastorius. Il le cite en effet dans plusieurs interviews comme l'une de ses grandes inspirations — il porte d'ailleurs un T-shirt à son effigie sur une photographie prise en 1973 chez le pianiste Alex Darqui —, et reprendra plus tard sous forme de citations des extraits de « Three Stones From The Sun » ou « Purple Haze » dans ses solos, en tournée avec Weather Report. Le jeu de scène du bassiste, parfois exubérant, peut-être, du reste, par bien des aspects qualifié d'« hendrixien ». Il n'est pas inintéressant de remarquer aussi que Jaco commence la basse électrique à l'âge de quinze ans, en 1967, précisément au moment des débuts discographiques du Jimi Hendrix Experience. Ici, la référence, l'allusion même, est pour le moins fugace, mais elle concentre les effets d'une basse qui s'électrise, et cela est d'autant plus frappant que la fusion des styles qui s'opère ici demeure relativement discrète, tant Jaco semble avoir assimilé le phrasé d'Hendrix — ou, du moins, cet aspect de son jeu.

Un *hammer-on* en doubles cordes se fait déjà entendre juste avant les quatre dernières mesures du thème (exemple 24), comme pour relancer la mélodie après une sorte de point d'orgue, ce que nous avons déjà noté dans notre analyse harmonique du thème. La pièce fait donc entendre en tout cinq *hammer-on* en doubles cordes, régulièrement espacés, ce qui en renforce l'unité stylistique, sans aller peut-être jusqu'à évoquer un motif itératif.



Ex. 24 : *hammer-on* en doubles cordes dans l'exposition du thème.

Au sein-même de cette formule en doubles cordes, mesure 21, apparaît en filigrane un motif déjà rencontré aux mesures 8-9 du solo, et que nous nommerons motif (h) :



Ex. 25 : motif (h) au début du solo, mes. 8-9.



Ex. 26 : motif (h) mes. 21 du solo.

Il s'agit bien exactement du même motif, *do#*, *fa#*, *do#*, *ré#* (mesures 8-9), simplement transposé en *ré#* : *ré#*, *sol#*, *ré#*, *mi#* (mesure 21). On peut l'analyser comme une double appoggiature, ici du *mi#*, là du *ré#*. Aux mesures 8-9, il apparaît toutefois au moment du changement d'accord, de A6/9 à E6/9, *do#* et *fa#* étant encore la tierce et la sixte de A6/9, *ré#* étant la septième majeure de E6/9 précédée de son appoggiature *do#*. À la mesure 21, l'analyse du motif *ré#*, *sol#*, *ré#*, *mi#* est plus délicate dans le contexte de l'accord de A6/9, où il sonne « out », ce qui renforce du reste la connotation rock de son articulation en *hammer-on* en doubles cordes « à la Hendrix » ... À moins de le considérer comme nous l'avons fait plus haut

en *do#*, tonalité de passage, approchant chromatiquement l'accord de CMA7 de la mesure suivante.

Un examen plus attentif permet de déceler une autre parenté avec le motif (a), que nous avons déjà « isolé » dans notre analyse. Nous en avons identifié plusieurs occurrences, dans le premier chorus, ainsi qu'au point de jonction avec le deuxième chorus, aux mesures 13-14. Si l'on considère les trois dernières notes du motif (h), *fa#*, *do#*, *ré#* (exemple 25) ou *sol#*, *ré#*, *mi#* (exemple 26), nous retrouvons le motif (b) identifié plus avant. C'est aussi la même suite d'intervalles que le motif initial du thème, mais lue à l'envers. Que l'on mette entre parenthèses la « petite note » *do#* appoggiature du *ré#* (exemple 25) ou le *hammer-on ré#* appoggiature du *mi#* (exemple 26), on retrouve un motif analogue.

On y retrouve enfin l'effet de phrasé du motif initial du thème avec son *si*, note répétée appoggiaturant le *do#* avec un *slide* (glissé) comme ici *do#*, *do#*, *ré#* (exemple 25) ou *ré#*, *ré#*, *mi#* (exemple 26). On note globalement une parenté dans l'allure générale de tous ces motifs que nous avons isolés.

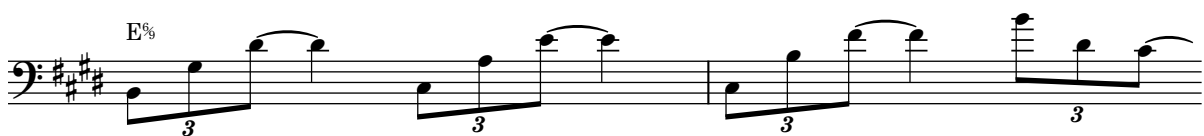
Un peu plus loin, cette longue phrase se termine avec un trait que Dan Towey entend en *do* lydien¹⁴², avec un nouveau chatolement majeur-mineur en *mi* cette fois, et qui aboutit finalement sur le motif conclusif *ré#*, *fa#*, *do#*. Ce motif que nous nommerons (c) s'apparente aux motifs (a) et (b) avec une forme de double appoggiature — de la 6^{te} de E6/9. Il réapparaît un peu plus loin, à nouveau dans une formule conclusive, mesure 33, juste avant la dernière phrase de la seconde partie du solo.

Il est remarquable qu'au stade de l'analyse où nous sommes arrivés, le retour au point de départ de la grille d'accords (mesure 23) n'est pas du tout sensible dans la manière dont s'articule le solo : depuis la mesure 14, c'est une suite ininterrompue de traits de doubles croches, avec seulement quelques instants plus suspensifs, et cela continue ainsi jusqu'à la mesure 35, au beau milieu du deuxième chorus. Mesure 25, après l'esquisse d'un premier groupement de cinq doubles en cascade, procédé qui va se systématiser dans les mesures

¹⁴² Towey, Dan, *op. cit.*, p. 7 : « Finally, he plays a slick descending run based on the C Lydian mode (C-D-E-F#-G-A-B), tying it all up neatly on the 6th of E6/9. »

suivantes, on réentend le motif (a) qui vient comme s'interposer avant un nouveau trait pentatonique. On a ici le début d'une partie entièrement construite sur l'agencement combinatoire d'un motif itératif et de courtes cellules pentatoniques. Mesures 27 et 28, c'est l'effet de déplacement d'accents qui domine, avec un enchevêtrement de groupes de cinq doubles en mouvement descendant. Ce genre d'effet se retrouve assez régulièrement dans les solos de Jaco Pastorius : par exemple dans le solo qu'il interprète pour Ian Hunter dans « All-American Alien Boy »¹⁴³, pendant l'enregistrement de son propre album, fin 1975, ou bien encore dans le solo de « Port of Entry »¹⁴⁴ enregistré en tournée au Japon avec Weather Report. À chaque fois, il fait l'effet d'un trait virtuose, d'une fulgurance.

Ici, ce flux ininterrompu de doubles croches s'achève encore avec notre motif (a) transposé sur *sol#*, *mi*, *fa#*. Mesures 29 et 30, il est rejoué quatre fois (dont une variante, *sol#*, *la*, *fa#*, avec un saut d'intervalle expressif) sur un très court laps de temps. Il se combine alors à de très courtes formules de liaison, quelques notes de la gamme, mais c'est surtout lui qu'on entend, comme une hésitation, ou une insistance ; son itération prend en tout cas ici la forme d'une rhétorique, d'un monologue. S'ensuit une série d'arpèges en triolets de croches particulièrement lyriques, s'élançant vers l'aigu, en se transposant d'un degré à chaque fois (exemple 27), une écriture qui ne va pas sans rappeler la formule conclusive du thème (exemple 28). Là encore, on retrouve dans le solo un « fragment » de thème, ce qui contribue à renforcer l'unité de l'ensemble. Il est à remarquer que Pastorius reprend fréquemment des figures en triolets dans cette pièce, « une chose que l'on n'entend pas souvent jouée par des bassistes. »¹⁴⁵



Ex. 27 : formule arpégée, deuxième partie du solo.

¹⁴³ Hunter, Ian, « All American Alien Boy », *All American Alien Boy*, New-York, Columbia CD 468034, janvier 1976.

¹⁴⁴ Weather Report, « Port of Entry », *Night Passage*, CBS 84597, 1980

¹⁴⁵ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 7 : « [...] something you don't often hear bass players do. »



Ex. 28 : formule similaire, fin du thème.

Le solo se poursuit avec une nouvelle gamme pentatonique. On y devine au milieu du flux de doubles croches, le motif (a) encore transposé, mais comme en filigrane, il passe presque inaperçu, avant que le trait ne se termine enfin sur le retour déjà évoqué du motif (c), mesure 33. Le dernier trait conduit directement à la troisième partie du solo, en octaves.

Jusqu'ici, nous avons surtout insisté sur la parenté dans l'allure générale des motifs que nous avons nommés (a), (a'), (b), (h) et (c), entre eux, et avec le motif initial du thème — qui, rappelons-le, réapparaît trois fois, une fois toutes les deux mesures, dans l'exposition, de sorte qu'il apparaît véritablement comme un marqueur thématique. Il serait bien évidemment dérisoire de parler ici de paraphrase du thème dans l'improvisation, voire même d'improvisation thématique, tant il semble évident que tout le matériau motivique semble avoir été conçu dans un même élan. Dans la première partie du solo, le travail motivique est en effet si prégnant, et il se développe à partir d'une cellule si infime du thème, qu'il semble plus juste de voir dans la mélodie du thème et la mélodie du solo (dans sa première partie du moins) deux développements motiviques corolaires partant d'une même cellule génératrice, plutôt que l'une dérivant de l'autre — même si, pour d'évidentes raisons de présentation des idées, dans une forme de linéarité, nous n'avons pu faire autrement qu'évoquer des motifs dérivant les uns des autres.

Il serait aussi hâtif de vouloir réduire toute cette seconde partie du solo à un agencement combinatoire de motifs dérivés d'une cellule génératrice. Certes, on peut dire du deuxième chorus qu'il est construit sur une improvisation motivique, car elle repose sur des cellules qui dérivent plus ou moins les unes des autres, et qui se répètent en se combinant diversement avec les autres éléments du jeu, dans un développement itératif, mais ces motifs demeurent bien identifiables, distincts les uns des autres, en dépit de fortes parentés, et régulièrement espacés dans le discours soliste. Il est indispensable de regarder plutôt ce qui relie les motifs les plus

similaires, dans quel contexte ils apparaissent, et si l'on peut en déduire une fonction commune ? Or, d'évidence, comme la première partie du solo, la seconde partie se structure en partie en s'appuyant sur l'itération de ces motifs « dérivés du thème » — ou plus exactement, donc, dérivés d'une cellule génératrice commune avec le thème. Elles soulignent les fins de phrases, comme des ponctuations, soulignent l'articulation d'une phrase (motif (h) au milieu d'une phrase mesures 8-9 ou mesure 21), « relance » une phrase en répétant la fin de la phrase précédente, jusqu'à prendre la forme d'une rhétorique, d'un dialogue — ou d'un monologue... — dans un jeu de questions-réponses, mesures 28 à 30.

D'un côté, dans l'effet sensible à l'audition, le solo semble se construire avec le souvenir de la mélodie, dont on entend des réminiscences dans le jeu de motifs qui semblent dériver ou du moins apparentés à son motif initial. D'un autre côté, il suit son propre plan, qui contredit même le plan du thème à plusieurs endroits. Comme on l'a dit en introduction, le solo va à son propre rythme, en suivant sa propre structure. Ainsi, si le jeu de motifs itératifs est structurel, il l'est pour souligner les points structurels forts du solo.

La question de savoir si ces motifs sont aussi des formules, c'est-à-dire si elles font partie de son « vocabulaire », de son « lexique » formulaire, pose question. Elles sont en effet souvent jouées avec le même doigté, d'après le relevé en tablature des éditions Hal Leonard, mais on en retrouve néanmoins quelques exemples dans la partie suivante jouée en octaves, donc avec un doigté différent, ce qui incite à penser que Pastorius les avait peut-être, et même sans aucun doute, « dans les doigts », mais qu'il les avait également « intériorisés ».

2.4.3.3 Troisième et quatrième parties

La troisième et la quatrième partie du solo de « Continuum » recouvrent la deuxième moitié du deuxième chorus et le troisième (et dernier) chorus. On pourrait aussi dire qu'elles forment la deuxième moitié du solo. Nous les présentons ainsi regroupées car elles contrastent avec les deux premières parties en étant beaucoup moins « formulaires » ; par leur contraste-même, elles aménagent en deux étapes une « sortie » du solo.

La troisième partie est peut-être le passage du solo de « Continuum » qui a le plus marqué les esprits, au point que le jeu en octaves ait pu être assimilé à une caractéristique du jeu de soliste de Jaco Pastorius, ce qu'il n'est pas du tout en réalité.

Dans son analyse de « Continuum », Sean Malone évoque lui-même « une construction dramatique présentant un phrasé en octaves dans le style de Wes Montgomery »¹⁴⁶, sans pour autant l'associer à une caractéristique du jeu de soliste de Jaco Pastorius. Cette référence à Wes Montgomery se retrouve par ailleurs dans les commentaires de musiciens au sujet du solo de « Continuum », comme pour rattacher le jeu de Jaco à une grande figure faisant autorité dans l'histoire du jazz, pour en renforcer la légitimité peut-être. Comme nous le verrons dans l'analyse, c'est encore bien davantage par la construction d'un discours musical novateur à travers l'exploitation savante et originale d'une grille d'accords que par la recherche d'effets de surface que Jaco tient justement son autorité.

Une autre caractéristique de ce passage de quelques douze mesures est le phrasé rythmique en triolets de noires. Les deux, associés, confèrent à cette partie du solo non seulement une sonorité, un phrasé, mais une amplitude, une emphase, qui lui donnent en effet une place à part, comme un moment de profonde respiration entre deux parties plus animées.

L'analyse de Sean Malone se poursuit en relevant quelques exemples de choix de notes en fonction de la grille d'accords : « Sur l'accord de A6/9 à la mesure 87 [mesure 43 du solo], il souligne le *mi*, le *do#* et le *sol#* [5^{te}, 3^{ce} et 7^e majeure de l'accord]. Sur le Cmaj7 à la mesure 88 [mesure 44 du solo], il met l'accent sur le *si*, le *ré*, et le *sol* [7^e majeure, 9^e et 5^{te} de l'accord], et sur le E6/9 à la mesure 89 [mesure 45 du solo], il choisit le *do#*, le *sol#*, le *fa#* et le *la#* [6^{te}, 3^{ce}, 9^e et 4^{te} augmentée de l'accord]. »¹⁴⁷ Ces observations sont fondées mais incomplètes et ne donnent pas de précisions sur les moyens mis en œuvre par le soliste pour mettre en évidence les notes fortes de la progression d'accords. Il ne nous dit rien en particulier sur les points d'articulation du discours. Sean Malone conclut ainsi son relevé d'exemples : « Comme pour la poésie, où seuls les mots les plus significatifs sont choisis, Jaco tire pleinement parti de la

¹⁴⁶ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21 : « [...] a dramatic build featuring Wes Montgomery-like octave phrasing. »

¹⁴⁷ *Ibid.* : « Over the A6/9 chord in measure 87, he emphasizes E, C#, and G#. Over the Cmaj7 in measure 88, he emphasizes B, D, and G, and over E6/9 in measure 89, he chooses C#, G#, F#, and A#. »

poignée de notes qu'il choisit pour exprimer l'harmonie. »¹⁴⁸ Le choix des notes est une chose ; le fait de le souligner n'est d'ailleurs pas innocent, sans doute, et semble sous-entendre que le soliste privilégie plutôt la superstructure de l'accord, ou des notes altérées... Mais c'est surtout l'articulation de ces notes, la manière dont elles sont amenées et se « phrasent » entre elles qu'il faut observer d'un peu plus près.

Jaco dit lui-même à propos de son interprétation de « Donna Lee », qu'il « joue à la basse sans un pianiste de manière à ce que l'on entende toujours la progression d'accords aussi bien que la mélodie. La question est d'apprendre à refléter l'harmonie originale simplement dans la ligne mélodique. Des musiciens comme Wayne Shorter, Sonny Rollins, Herbie Hancock, et Ira Sullivan peuvent le faire, je voulais être capable de le faire aussi. »¹⁴⁹

Ainsi, au début du passage en octaves, le *si*# (3^{ce} de G#/A#) de la mesure 37 est-il amené par une double articulation mélodique : *sol*#, *do*# puis *la*#, *ré*# aboutissant finalement sur *si*#. Deux remarques : ce mouvement mélodique articule en les entrelaçant deux courts motifs, *sol*#, *do*#, *la*# et *la*#, *ré*#, *si*# dans lesquels on reconnaît le motif (b) identifié plus haut. Par ailleurs, une ligne mélodique ascendante se forme en filigrane dans cet enchevêtrement de motifs, *sol*#, *la*#, *si*#, se poursuivant par *do*#, *ré*#, *mi*(*4*) de la mesure 35 à la mesure 38. Cette articulation verticale/horizontale donne un tour particulièrement contrapuntique à ce passage.

Mesure 38, l'accord de G/A est davantage traité comme un accord de Am9 tandis que dans les deux mesures suivantes, c'est d'abord la superstructure de l'accord de E6/9 qui est soulignée par deux arpèges successifs, *fa*#, *ré*#, *si*, *sol*# et *do*#, *si*, *mi*, mesure 39, puis c'est au tour de la structure de l'accord d'être simplement énoncée : *mi*, *sol*#, *si*. Ensuite, ce nouvel arpège se prolonge à travers la mesure suivante en C#/D#, en une suite ininterrompue de tierces superposées : *mi*, *sol*#, *si*, *ré*#, *fa*#, *la*#. Au début de la mesure suivante, on retrouve le motif

¹⁴⁸ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21. : « *As with poetry, where fewer, more meaningful words are chosen, Jaco gets the most out of the handful of notes he chooses to express the harmony.* »

¹⁴⁹ Propos recueillis par Neil Teisser, « *The Florida Flash* », in *Downbeat*, 27 janvier 1977, p. 13 : « *[...] play it on the bass without a piano player so that you always could hear the changes as well as the melody. It's a question of learning to reflect the original chord in just the line. Players like Wayne Shorter, Sonny Rollins, Herbie Hancock, and Ira Sullivan can do that. I wanted to be able to do it too.* »

(b) transposé sur *sol, do, la*, avant une nouvelle gamme descendante se terminant sur la 9^e de l'accord de A6/9.

On retrouve alors le motif (b) transposé sur *si, mi, do#*, lié à *do#, sol#, la*, quasiment la même suite d'intervalles « en miroir ». L'écriture syncopée de cette mesure contraste avec le phrasé en triolets de noires des mesures précédentes ; elle s'enchaîne avec un nouveau fragment de gamme, *la, si, do♯, ré♯*, en triolets de noires, puis, nouvelle cassure avec un fragment d'arpège dissonant, *si, sol♯, do#, sol#*, « chutant » sur la 6^{te} et la 3^{ce} de l'accord de E6/9. Dans une nouvelle formule rythmique syncopée, la mélodie reprend son envol en *mi* lydien, le *la#*, quarte augmentée, puis la 9^e de l'accord se trouvant particulièrement appuyées, ainsi que l'a fait remarquer Sean Malone, l'une étant amenée par un mouvement mélodique ascendant puis « ramenée » par un saut d'intervalle descendant, l'autre faisant l'objet d'un petit mélisme, avant de chuter sur la 6^{te} de l'accord en longue valeur de note.

Dans tout ce passage, la courbe mélodique entrelace de courts fragments de gammes et d'arpèges qui se déploient par-delà les changements d'accords, une même formule faisant même souvent la jonction entre deux harmonies successives. Il en résulte une courbe mélodique ondulante, avec de fréquents changements de direction mélodique, le plus souvent au milieu de la mesure plutôt qu'entre deux mesures, ce qui donne un caractère assez singulier à l'ensemble.

Pour clore cette partie de façon cinglante, un long glissando vient se briser sur un *mi*, corde à vide, « emphatique » d'après Sean Malone, « fracassant » selon Rich Appleman. Le fait est que Jaco tort le manche de sa basse juste après avoir joué la corde de *mi* à vide, ce qui produit un effet de distorsion, de « cassure ». On le voit produire cet effet avec sa basse au beau milieu d'un *walking* sur « The Dry Cleaner from Des Moines », sur scène, avec Joni Mitchell en 1979 pendant la tournée *Shadows and Light*.¹⁵⁰

¹⁵⁰ <http://jacopastorius.com/videos/joni-mitchell-the-dry-cleaner-from-des-moines-live/> à 1'31". Page consultée le 1^{er} août 2021.

Un trait virtuose vient rompre l'atmosphère lyrique du jeu en octaves. La dernière partie du solo consiste en une suite de traits assez largement espacés, évoquant un prélude non mesuré, de ces pièces semi improvisées que les luthistes exécutaient en prélude à une pièce écrite. Le musicien semble en effet laisser courir ses doigts sur le manche de son instrument, d'un air faussement ingénu, tout en faisant une démonstration de virtuosité, avec une formule en « faux doigtés » qu'il varie d'un trait à l'autre : chaque note doublée est en fait jouée deux fois sur deux cordes successives — on retrouve en effet la même note à distance de six frettes. Ce « faux doigté » donne un phrasé assez singulier à chacun de ces traits, d'autant que le bassiste ne descend pas régulièrement chaque arpège, il se reprend, s'interrompt, remonte de quelques degrés, etc. (exemple 29).



Ex. 29 : trait en « faux doigtés », mes. 54-55.

Entre deux traits, on réentend par bribes le *tumbao* stylisé à la basse, se détacher dans l'arrière-plan sonore, en contre-exposition du jeu en faux doigtés, particulièrement vélocé, incisif. Au fur et à mesure, les phrases virtuoses s'allongent en même temps qu'elles se rapprochent, et se compliquent : l'avant dernière phrase mêle subtilement des faux doigtés et des formules digitales plus classiques, plus linéaires. Le dernier trait pentatonique, après un ultime déplacement d'accent, amène une accalmie ; une série de phrases courtes suivant la formule rythmique deux brèves, longue, montent par paliers successifs dans l'aigu jusqu'à la note la plus aiguë de l'instrument, un *mi*⁴, longuement tenu, précisément à la dix-huitième mesure de la grille, au moment du « point d'orgue » de la mélodie de l'exposition. Le solo se finit ainsi avec la réexposition variée des quatre dernières mesures du thème. La réexposition finale s'arrête avant ces quatre dernières mesures, sur le « point d'orgue » de la mélodie à la mesure 18.

3. Conclusion

Pièce majeure dans l'œuvre de Jaco Pastorius, « Continuum » s'affirme à l'exact reflet des préoccupations esthétiques d'avant-garde du jeune musicien. À l'époque où, courant 1973,

il commence à l'interpréter sur scène, il la travaille en fait depuis plusieurs années, comme nous l'avons vu, s'exerçant sans relâche sur son instrument, à la recherche de nouvelles possibilités, de nouvelles sonorités.

La première impression à l'audition est celle d'un jazz modal électrique, avec de longues plages harmoniques, un son immobile mais vibrant, animé du bourdonnement des cordes à vide, une mélodie *fretless* procédant par flux et reflux, gagnant peu à peu en amplitude, comme une métaphore sonore du ressac des vagues sur la côte. Le phrasé, particulièrement souple, se décalant avec la « carrure », ajoute un effet de légèreté, d'apesanteur, à cette musique, sinon imitative, du moins atmosphérique, qui cherche à capter le *son* des Caraïbes.

Musique atmosphérique, contemplative, peinture sonore de atmosphères marines caribéennes, elle s'impose autant comme une démonstration de force technique, virtuose et novatrice.

L'œuvre se structure autour d'un contrechant. Conçue comme une pièce de basse soliste, auto-suffisante, elle met au point un contrepoint mélodico-rythmique entre une partie de basse dérivée du *tumbao* afro-cubain et une partie mélodique particulièrement phrasée, exploitant le jeu en doubles cordes ou la technique des harmoniques. On voit également le tissu polyphonique s'enrichir de parties intérieures, dans un jeu de questions réponses habilement mené, par petites touches, qui parviennent à créer un effet de conduite simultanée des voix. Ainsi la basse de Pastorius, malgré les contraintes inhérentes à l'instrument, en repousse-t-elle les limites pour échafauder un jeu quasiment polyphonique, du moins dans son effet sensible à l'audition.

Le solo reprend en son début le type de construction « par vagues » de l'exposition du thème. Sur de nombreux points, il semble former avec lui un tout, ou du moins un prolongement. Il s'enrichit de nombreuses formules de type assez classique, broderies, doubles broderies, appoggiatures, doubles appoggiatures, échappées, trilles et autres ornements, qui lui donnent une allure savante, étrangement mêlés aux *hammers-on* en doubles cordes de Jimi Hendrix, dans une étonnante synthèse des styles. Il développe par ailleurs un jeu de motifs

itératifs qui, en agissant sur les points d'articulation les plus forts du discours, en assurent l'unité et la continuité, dans un large développement organique, qui traverse toute l'œuvre, des premières notes du thème jusqu'à la toute fin de sa réexposition. Ce solo exploite par ailleurs habilement les subtilités de la grille d'accords, sorte de grille de blues modal, dont il exprime la quintessence.

L'œuvre va marquer un jalon dans l'élaboration de sa pensée musicale. Elle marque un premier point d'aboutissement du travail du bassiste sur son instrument, dans l'élaboration d'un jeu polyphonique, polyfonctionnel, et qui transcende à la fois l'unité de style (musique des Caraïbes, jazz modal électrique) et l'unité de genre (pièce soliste et combo à la fois).

Pour conclure, « Continuum » se situe à l'intersection d'un jazz électrique modal et d'une forme nouvelle de fusion qui intègre les rythmes afro-cubains et les nouvelles sonorités de la basse *fretless*, une basse à la fois vibrante, atmosphérique, virtuose, polyphonique et polyfonctionnelle.

Chapitre 3 : « Portrait of Tracy »

1. Introduction

1.1 Le genre de la dédicace

Nombre de grands auteurs ont dédié certaines de leurs œuvres. Dédicace à un protecteur, un mécène, un ami des Lettres et des Arts, leur mention figure généralement sous le titre de l'œuvre, quand elle n'est pas le titre de l'œuvre elle-même (la *Lettre à Élise*). Il s'agit alors d'une démarche artistique spécifiquement romantique au sens où l'artiste livre ses sentiments, son « moi » profond, dans une pièce qui ne livre plus seulement son art mais une partie de lui-même. Ainsi la dédicace signale-t-elle bien souvent un investissement particulier de la part du compositeur. On en trouve nombre d'exemples dans l'œuvre des musiciens de jazz : *Waltz For Debby*, *Laurie* de Bill Evans, *Cousin Mary*, *Theme For Ernie* de John Coltrane, *Cannon Ball* de Joe Zawinul, *Mr. Pastorius* de Marcus Miller... L'album *Mingus* de Joni Mitchell, et sur cet album, « Goodbye Pork Pie Hat », hommage de Charles Mingus lui-même à Lester Young.

L'œuvre de Jaco Pastorius n'en compte pas moins de cinq, où se concentrent ses talents de mélodiste, d'harmoniste et de rythmicien : *Amelia*, *Portrait of Tracy*, *John And Mary*, *Teresa*, auxquelles peut s'ajouter le titre du double album *live* enregistré au Japon en 1982, *Twins I & II*, dédicace à ses deux jeunes jumeaux, où se perçoivent en plus ses talents d'arrangeur et de chef d'orchestre.

Ainsi Tracy, première épouse du compositeur, raconte-t-elle :

Ainsi... L'un de vous me demandait ce que l'on ressent à être ainsi associée à une chanson aussi marquante (Portrait de Tracy). Je vous dirai les dessous de l'histoire de ce titre. Vous êtes probablement tous des bassistes et, que vous le réalisiez ou non, ce n'est pas toujours la chose la plus fascinante au monde que d'écouter pratiquer un bassiste – riffs, gammes – et toute cette sorte de choses. Cela ne m'a jamais dérangée, mais dire que j'étais captivée serait exagéré. Or, un jour, Jaco commença à travailler sur une nouvelle chanson qui ne ressemblait à rien de ce qu'il avait fait auparavant. Elle était si différente et d'une beauté si entêtante, que chaque fois que j'allais prendre un bain, je m'écriais : « Jaco, joue ma mélodie de salle de bain ! » Tant elle avait le

*pouvoir de me relaxer. C'est ainsi que pendant des mois nous étions convenus de la nommer entre nous – la mélodie de salle de bain. Ce n'est que lorsque son premier album est sorti que j'ai vu qu'il l'avait appelée "Portrait de Tracy". Dire que j'en suis l'inspiration est peut-être exagéré mais je vous remercie du compliment. [...] Tracy*¹⁵¹

1.2 Données biographiques

Ce témoignage nous conforte dans l'idée que « Portrait of Tracy » semble avoir été composé autour de 1973-1974, à l'époque où Jaco Pastorius vit avec son épouse et leur tout jeune bébé dans le petit appartement situé au-dessus d'une laverie automatique, à côté de l'appartement du pianiste Alex Darqui. Ce dernier lui laisse son appartement la journée, lorsqu'il est à l'extérieur. Dans le secret de cet appartement voisin du sien, Jaco passe ses journées à explorer les harmonies au clavier, prend le temps de perfectionner son apprentissage du jazz et de ses techniques. Il a à sa disposition le piano d'Alex Darqui, sa batterie, sa basse électrique et son ampli, un Real Book et le *Thesaurus for Chromatic Scales and Patterns* de Nicholas Slonimsky. Il développe en parallèle des techniques polyphoniques à la basse, peut-être par mimétisme avec l'harmonie au clavier qu'il travaille en plus sur l'instrument de son ami. On le voit, sur des photographies de l'époque, prendre des notes, studieusement assis devant le piano. Une autre photographie un peu plus tardive le montre en train de jouer un accord de sus4 dans une disposition aérée, main gauche-main droite, aux côtés d'Herbie Hancock, à l'occasion de l'enregistrement en studio du titre « 4 A.M. »¹⁵² On retrouve ce type d'accords dans sa composition pour piano et orchestre « Forgotten Love » sur l'album de 1976,

¹⁵¹ Site officiel de Jaco Pastorius : jacopastorius.com.

Forum à l'adresse http://www.jacopastorius.com/interact/discussions/topic.asp?TOPIC_ID=315&whichpage=1 (Consulté en janvier 2009) :

« So... One of you asked how it must feel to be associated with such a powerful song (Portrait of Tracy). I'll tell you the background of that title. You are probably all bass players and whether you realize it or not, it is not always the most enthralling thing in the world to listen to a bassplayer practice – riffs – scales – all that stuff. It never bothered me at all, but to say it was engrossing would be pushing it. Well, one day Jaco starting practicing a new song and it was like nothing else I had ever heard him practice. It was so different and hauntingly beautiful. It got so that everytime I went to take a bath I would holler to him, "Jaco, play my bathtub melody!" because it made me feel so relaxed. So for months that is how it was referred to between us - the bathtub melody. I did not know until the day his first album came out and saw it that he had called it "Portrait of Tracy". So to say I was the inspiration for it may be an exaggeration but thank you. [...] Tracy. »

L'authenticité de ce témoignage ne saurait être remise en cause, compte tenu du caractère officiel du site, tenu par les enfants du bassiste.

¹⁵² Hancock, Herbie, « 4 A.M », *Mr Hands*, CBS Inc., CBS 84638, 1982.

où encore quelques années plus tard dans les parties de piano qu'il enregistre lui-même pour l'album *Word of Mouth*¹⁵³. On sait en revanche qu'il ne travaille pas forcément les grilles les plus « standard » du Real Book. Ainsi, lorsqu'il joue en concert pour la première fois avec Pat Metheny à l'été 1974, il demande à jeter un coup d'œil à la partition d' « All The Things You Are » qu'il ne connaît pas... Le batteur Bob Moses se souvient :

Et puis quelque chose de vraiment inhabituel est arrivé. Lors du premier concert, Metheny demanda à jouer All The Things You Are. C'est vraiment le premier morceau que n'importe quel apprenti musicien de jazz apprend, parce que c'est un exemple parfait du cycle des quintes. Mais Jaco dit :

Bon sang, je ne le connais pas. Est-ce que tu as la partition ?

Et là, je me suis dit :

Oh mon Dieu, on va faire un concert avec un type qui ne connaît même pas All The Things You Are. Merde ! Qu'est-ce qui va se passer ?

Alors Metheny a posé la partition devant lui, et Jaco a juste jeté un coup d'œil une demi-seconde et s'est mis à jouer ce morceau mieux que je ne l'ai jamais entendu jouer de toute ma vie.¹⁵⁴

On sait son admiration pour Herbie Hancock. Le guitariste Bert Angones du groupe de R'n'B Tommy Strand and The Upper Hand dans lequel joue Jaco courant 1971-1972, se souvient qu'il « adorait l'album *Fat Albert Rotunda* d'Herbie Hancock »¹⁵⁵. Lorsqu'il habite l'appartement au-dessus de la laverie automatique, courant 1973-1974, il est toujours si inspiré par cet album qu'il achète un piano électrique Fender Rhodes pour ajouter à l'équipement

¹⁵³ Pastorius, Jaco, *Word of Mouth*, Warner Bros., BSK 3535, 1981.

¹⁵⁴ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 68 : « *But then something happened that was really unusual. On the first gig, Metheny called 'All The Things You Are'. Now, that's just about the first tune any aspiring jazz musician learns, because it's the perfect example of the Cycle of Fifths. But Jaco says, 'Man, I don't know it. You got a sheet on it ?' And I'm thinking, 'Oh my God — we're gonna play a jazz gig with a cat who doesn't know 'All The Things You Are'. Oh fuck!' So Metheny put the music in front of him, and Jaco just glances at the thing for half a second and proceeds to play the tune better than I had ever heard it played in my life.* » Traduction française de Pascal Nuoffer.

¹⁵⁵ Bobbing, Bob, *op. cit.*, p. 39 : « *Tommy strand [...] and guitarist Bert Angones [...] reflect back about their times with Jocko. Bert notes Jocko really digging Herbie Hancock's "Fat Albert Rotunda" album.* »

du studio de répétition qu'est devenu le salon d'Alex Darqui.¹⁵⁶ C'est également sur un morceau d'Herbie Hancock, « Maiden Voyage », qu'il fait auditionner son ami batteur Bobby Economou afin de le faire engager dans le groupe d'Ira Sullivan.¹⁵⁷ Cette pièce est entièrement écrite avec des accords de 7sus4, que l'on retrouve fréquemment dans la « seconde modalité » jazz. Ces longues plages d'accords, souvent dans un rapport d'un demi ton diatonique, peuvent évoquer aussi le premier jazz modal de « So What ».

Il est enfin sans nul doute influencé par les musiciens qu'il côtoie alors dans le groupe fusion d'Ira Sullivan, Ira Sullivan lui-même bien sûr, et le pianiste Alex Darqui, influence qu'atteste anecdotiquement sa façon de noter les accords de septième de dominante d'un 7 barré « à la française ».

Pastorius développe ainsi à la basse un langage qui va à la fois chercher à transposer en partie par mimétisme le type d'harmonies qu'il étudie alors et explore sur le clavier, et « jouer » avec les contraintes techniques du jeu en sons harmoniques à la basse électrique. Il s'agit en fait d'une double contrainte :

- La disposition des harmoniques sur le manche ne suit pas une logique linéaire comme les notes de la gamme. Il doit au préalable sonder, explorer tout le manche, « collectionner » toutes ces hauteurs de notes pour ensuite les réorganiser méthodiquement sous forme de gammes, d'arpèges, d'accords, éventuellement doublés de notes de basse en sons réels.

- La Jazz Bass dotée de quatre cordes a des possibilités restreintes en termes de production d'harmoniques. Mais ces limites physiques de l'instrument sont une gageure, un défi qui ne demande qu'à être relevé.

¹⁵⁶ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 51-52 : « *Around that time, Jaco became so inspired by Herbie Hancock's album Fat Albert Rotunda that he went out and bought a Fender Rhodes electric piano to add to the arsenal in Darqui's apartment. "He really couldn't afford it", says Alex .* »

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 57 : « *Initially, Ken Katz was on drums at those rehearsals, but eventually Jaco invited Bobby Economou into the mix. "I remember just hanging out and digging the scene", recalls Bobby, "but at some point Jaco asked me to sit in on a tune. It happened to be Herbie Hancock's 'Maiden Voyage'. Both Jaco and ira were impressed with my playing and after that rehearsal asked me to be a part of their band.* »

1.3 Virtuosités « inaudibles » de conception et d'écriture

« Portrait of Tracy » est la piste 5 de l'album « Jaco Pastorius » paru chez Epic en 1976. La pièce fait exception à la fois dans l'œuvre de l'artiste, en particulier, et dans l'histoire du jazz, en général, comme étant une œuvre achevée sous une forme définitive, préconçue dans son entier avant son enregistrement, son relevé *a posteriori* et sa retranscription sur le papier. D'après Tracy elle-même, Jaco passait des heures sur son instrument à l'élaboration de cette musique. Il faut comprendre par-là que « Portrait of Tracy » était entièrement conçu dans l'esprit de Jaco Pastorius avant même qu'il ne l'enregistre, et ceci en lien étroit avec une intense pratique instrumentale, donc avec l'instrument lui-même.

Cette pièce est véritablement une pièce pour l'étude des harmoniques à la guitare basse. Elle a figuré, et figure sans doute encore au programme de candidats au DEM de jazz dans nos écoles de musique.

Il n'y a pas ici de prouesse technique au sens où l'effet recherché n'est pas la démonstration exubérante de qualités d'instrumentiste hors normes, d'une haute technicité. Ce n'est pas à proprement parler une pièce de bravoure, du moins pas d'un point de vue extrinsèque. Nous ne sommes plus du tout dans le même cas de figure que « Donna Lee » (autre dédicace, mais de Miles Davis cette fois, attribuée à tort à Charlie Parker) mais bien davantage dans un cas de virtuosité « inaudible », pour reprendre le mot de Laurent Cugny¹⁵⁸.

La sonorité d'ensemble évoque un prélude non mesuré, de ces pièces semi improvisées que les luthistes exécutaient en prélude à une pièce écrite, en partie pour accorder leur instrument. Là est bien la question : ce *son* d'ensemble, si plaisant et original, est-il en partie modelé par les limites de l'instrument en termes de production de sons harmoniques ? Cette contrainte ne risque-t-elle pas de réduire une pièce basée sur l'utilisation systématique des sons harmoniques à un idiome du jeu de la basse électrique, corrélé à sa facture ? Certes, l'artiste ne

¹⁵⁸ Cugny, Laurent, *Jazz et virtuosité*, Document de travail n° 1-7336-TE-PA-04-06 437, Agrégation de musique et Capes d'éducation musicale, Centre National d'Enseignement à Distance - Institut de Vanves, 2005, p. 7.

s'affranchit complètement de formules digitales qui « tombent sous les doigts ». On relève en particulier le recours très fréquent aux triades superposant des intervalles de quarte, que l'on obtient d'un simple barré de la main gauche. Mais cette question préalable mérite un détour par des considérations techniques.

2. Les sons harmoniques et leurs techniques : le son de « Portrait of Tracy »

2.1 Une « collection » de sons harmoniques

L'un des aspects les plus frappants de « Portrait of Tracy » réside dans le fait que cette pièce *compose* avec un matériau relativement limité, les sons harmoniques naturels obtenus sur les quatre cordes d'une basse électrique. L'articulation de ces sons, souvent regroupés en agrégats de deux ou trois notes, avec les notes de basse proprement dite, dans des combinaisons variées, avec des procédés rythmiques constamment renouvelés, est encore un autre niveau de sophistication dans la composition de cette pièce, qui appelle un second niveau d'analyse.

Mais si l'on s'en tient à cet aspect des choses, si l'on considère le matériau sonore qui est en jeu ici, un certain nombre de questions se posent d'emblée qui conditionnent toutes les autres : de quelles possibilités dispose exactement Jaco Pastorius sur son instrument ? De quel instrument s'agit-il exactement ? Quelles sont les possibilités d'agencement de ces sons harmoniques entre eux et avec les notes de basse ? Quelle est la nature de ces agencements ? Quels mouvements mélodiques, quels contrepoints sont réalisables ? Par le biais de quel truchement technique peut-on les jouer en accords avec les notes de basse ? Et quelle est l'approche de Jaco Pastorius ? Comment a-t-il procédé pour « collectionner », « assembler » et « combiner » tous ces sons ? Sa démarche est-elle empirique ou méthodique ? Quoiqu'il s'en défende lorsqu'on l'interroge à ce propos, comme toujours lorsque on cherche à lui faire dire que son approche de l'instrument est raisonnée et intellectualisée — ce qu'elle est en vérité, Jaco Pastorius a véritablement exploré le champ des possibilités de l'instrument. Il a notamment mis en exergue ses ressources en termes de production de sons harmoniques, et a mis au point un certain nombre de combinaisons qu'il développe particulièrement ici, mais qu'il reprendra et pas seulement en situation de solo mais encore dans ses accompagnements, tout au long de sa carrière. Cette manière qu'il aura de replacer, souvent sous forme d'accords plaqués, ses

« clusters » de sons harmoniques au beau milieu d'une partie d'accompagnement, demeurera une marque de l'artiste. Le fait est que l'instrumentiste fait souvent entendre la note de basse juste avant ou juste après la triade de sons harmoniques, avec un tout petit décalage, comme s'il voulait souligner l'effet de surprise que leur association est supposée produire. La première mesure de « Continuum », déjà commenté — notamment par Rich Appleman, en constitue un exemple célèbre.

En définitive le geste technique apparaît, dans sa singularité même, comme une première grille de lecture possible de « Portrait of Tracy ».

2.2 Harmoniques naturels : en accords et combinés avec une note de basse

Pour répondre aux questions préalables posées ici, nous disposons d'une « archive sonore » cruciale : il s'agit d'un enregistrement réalisé par l'ami de jeunesse de Jaco Pastorius, Bob Bobbing, qui, rappelons-le, ne se déplaçait jamais sans son enregistreur Sony. Les deux amis échangent ici tôt dans l'année 1974 à propos des sons harmoniques sur la basse. Cet enregistrement, intitulé « *Behind The Scenes* », figure sur l'album *Portrait of Jaco, The Early Years, 1968, 1978*, déjà mentionné. Bob Bobbing commente ainsi cette entrevue :

*C'est bien innocemment que Jaco et moi sommes enregistrés ici sur bande magnétique par une après-midi de détente chez moi, à la maison. On nous entend discuter harmoniques. Jaco utilise l'une de mes basses pour me montrer quelques-uns de ses accords en harmoniques préférés, qu'il appelle par leur nom. Il est étonnant de voir avec du recul comment cet après-midi apparemment banal a fini par prendre une signification historique. Et rétrospectivement, il est intéressant de savoir que dès 1974, Jaco savait où se trouvaient tous les harmoniques [sur le manche] et pouvait jouer des gammes à la demande.*¹⁵⁹

¹⁵⁹ Bobbing, Bob, op. cit., p. 55 : « *Innocently caught on tape during a casual hang at my house, Jaco and I are heard discussing harmonics. Using one of my basses, Jaco demonstrates some of his favorite harmonic chords, calling them out by name. It's amazing how this seemingly normal afternoon ended up becoming historically significant. And looking back it's interesting to know that as early as '74 Jaco actually knew where all the harmonics were and could play scales on call.* »

Les sons harmoniques que l'on entend ici sont des sons harmoniques naturels. Il existe deux autres possibilités pour produire des harmoniques : la technique des sons *flageolet* eux aussi des harmoniques naturels mais obtenus avec une technique différente, et la technique des sons harmoniques artificiels — rendue célèbre par l'introduction de « Birdland » sur l'album *Heavy Weather*, mais Pastorius ne l'utilise pas ici.

Un son harmonique naturel s'obtient non pas en appuyant la corde contre la touche, mais en effleurant la corde à hauteur d'un rapport harmonique avec le son fondamental : au milieu de la corde pour sélectionner un harmonique de rang 2 par exemple (à l'octave du son fondamental). Ainsi, un simple barré effleurant les trois cordes les plus aiguës produit une superposition de quarts, qui se combinent aisément avec différentes notes de basse jouées avec le pouce sur la corde de *mi* grave.

Jaco Pastorius, qui concevait ses compositions en passant des heures sur son instrument, a trouvé dans cette formule digitale le moyen simple d'associer un accord dans le registre aigu avec une note de basse, dans toutes les combinaisons possibles. Dans *Portrait of Tracy*, mesures 4, 6, et 34, la technique engendre un accord de #9 ; mesures 7 et 8, un accord de 6/9 ; mesure 35, un accord de MA7(b5). Il est envisageable d'en dresser un inventaire mettant en évidence les combinaisons de triades en sons harmoniques avec une note de basse, servant d'articulation à son jeu polyphonique.

D'autres combinaisons, relativement faciles à produire, se retrouvent régulièrement dans ses solos mais également dans ses accompagnements. Les enregistrements qu'il réalise avec Pat Metheny en 1976 (*Bright Size Life*¹⁶⁰) ou avec Joni Mitchell entre 1976 et 1979 (*Hejira*¹⁶¹, *Don Juan's Reckless Daughter*¹⁶², *Mingus*¹⁶³, *Shadows and Light*¹⁶⁴), enregistrements dont il faut noter qu'ils mélangent la basse particulièrement en avant, sont

¹⁶⁰ Metheny, Pat, *Bright Size Life*, Ludwigsburg, ECM 1073, décembre 1975.

¹⁶¹ Mitchell, Joni, *Hejira*, Asylum Records 7 E 1087, 1976.

¹⁶² Mitchell, Joni, *Don Juan's Reckless Daughter*, Los Angeles, Asylum Records 63003, 1977.

¹⁶³ Mitchell, Joni, *Mingus*, Hollywood, Asylum 53091, été 1978.

¹⁶⁴ Mitchell, Joni, *Shadows And Light*, Santa Barbara, Asylum 62030, septembre 1979.

éloquents : Jaco Pastorius a parfaitement assimilé les techniques de jeu en harmoniques qu'il intègre à des parties d'accompagnement polyphoniques.

Dans son analyse, Sean Malone décrit le « motif en cascade d'harmoniques » de l'introduction comme un motif générateur, « contenant la part la plus importante du matériau de langage de la pièce entière »¹⁶⁵. Ce point de vue est particulièrement intéressant pour notre propos, car il décrit bien l'idée d'un matériau brut de sons harmoniques sondé sur tout le manche de l'instrument, exploré, puis restructuré, réorganisé sous forme de gamme pour servir de matériau mélodique — et pas seulement harmonique. Ainsi que le résume Curt Bianchi dans son livre *Elegant People* récemment dédié à l'histoire du groupe Weather Report : « “Portrait of Tracy” est un *tour de force* dans l'utilisation des harmoniques. [...] Les harmoniques ne sonnent qu'à certains points des cordes, ainsi, la subtilité consiste à savoir où cela se produit ; c'est comme un autre instrument à l'intérieur de l'instrument. »¹⁶⁶

2.3 Technique des sons flageolet

Une autre caractéristique de son jeu en harmoniques est qu'il propose outre la production de sons harmoniques naturels, la production de sons flageolet, et qu'il combine les deux. Cette technique, bien connue des violonistes et des violoncellistes, comme le rappelle Sean Malone¹⁶⁷, produit des sons « flûtés » appelés *flageolet* (*flageolet tone* en anglais, *Flageoletten* en allemand, *flazolet* en tchèque...) par référence à l'instrument, sorte de flûte pastorale à sifflet. Elle permet d'étendre la couleur et la tessiture des instruments à cordes, par exemple dans le dernier mouvement du concerto pour violon de Sibelius.

L'accord final de la pièce exploite cette technique. Ces sons *flageolet* s'obtiennent pas le truchement d'un barré sur le manche avec l'index de la main gauche qui subdivise la partie vibrante de la corde, et un barré « affleurant » les cordes avec l'auriculaire permettant

¹⁶⁵ Malone, Sean, « Portrait of Tracy » in *A Portrait of Jaco: The Solos Collection*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2002, p. 21 : « *The introduction is a cascading motif of harmonics found over the third, fourth, and fifth frets, containing most of the pitch material found in the entire piece.* »

¹⁶⁶ Bianchi, Curt, *Elegant People, A History of The Band Weather Report*, Lanham, Backbeat Books, 2021, p. 220. « *“Portrait of Tracy” is a tour de force in the use of harmonics. [...] Harmonics ring only at certain points on the strings, so the trick is to know where they occur; it's like an alternate instrument within the instrument.* »

¹⁶⁷ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21 : « *[...] a technique often used by cellists and violinists [...]* ».

d' « extraire » (de sélectionner) des sons harmoniques naturels. En définitive, il s'agit de la même technique que les harmoniques naturels mais rapportée à un segment plus petit de la corde. Avec cette technique, l'index de la main gauche est analogue au sillet de tête, comme lorsqu'on utilise un capodastre, et l'auriculaire sélectionne l'harmonique naturel à hauteur de la quatrième frette après la case où appuie l'index. Ce dispositif reproduit donc l'extraction de l'harmonique de rang 5 du son fondamental d'une corde à vide au-dessus de la quatrième frette, mais avec un « avatar » de « corde à vide » décalée vers l'aigu, avec le son fondamental correspondant.

La technique dite des sons *flageolet* permet ainsi d'obtenir n'importe quelle note en « son harmonique », mais une à la fois, ou bien, comme dans l'accord final, en rapport de quarte. On retrouve donc ici une disposition d'accord familière : fondamentale, quarte augmentée, septième majeure, tierce (octaviée) soit EMA7(b5) (exemple 30).



Ex. 30 : accord final en sons *flageolet*.

Jaco Pastorius emploie également cette technique pour obtenir le *ré#*¹⁶⁸ à la mesure 2, combiné avec deux harmoniques naturels en rapport de quarte (voir également mesures 4, 5, et 6 puis mesures 32 et 34 à la reprise du thème). Ce geste technique, qui vient rompre la symétrie des deux premiers accords — qui reproduisent le même schéma — interrompt en somme la gamme descendante en harmoniques naturels *si la sol fa# mi ré* qui pourrait continuer ainsi *si la sol fa# mi ré do# si la sol#* en suivant le même schéma digital. Cette note, portée par cette

¹⁶⁸ Il sélectionne là encore l'harmonique de rang 5 du son fondamental.

soudaine technique en *flageolet*, semble donc particulièrement révélatrice de l'intention du compositeur. Nous y reviendrons dans l'analyse proprement dite, mais l'on constate d'emblée que ce geste technique permet de faire entendre, à la mélodie, la septième majeure du *mi* grave joué à la basse (*mi* corde à vide), comme on a entendu la septième majeure du *do* (fondamentale de CMA7) puis la septième majeure du *sol* (fondamentale de GMA7). Au fond, cette combinaison de deux gestes techniques distincts permet d'assurer la continuité d'un parallélisme d'accords de MA9. Cette donnée est évidemment à prendre en compte dans l'analyse de ce passage. Il en va de même pour l'accord final.

Pour conclure, Jaco Pastorius s'affranchit des contraintes imposées par la production de sons harmoniques sur son instrument pour développer un langage totalement maîtrisé. Il y a dans ce projet un véritable défi technique qui prétend dépasser les limites supposées d'un instrument monodique. Pour pallier ces limites, les bassistes disposent aujourd'hui de basses à six cordes offrant la possibilité d'un jeu en accords. Avec une basse à quatre cordes, Jaco Pastorius a conçu un jeu qui repousse les limites supposées de l'instrument.

Par ailleurs, la systématisation du jeu en harmoniques, doublé par une ligne de basse plus classique, ouvre le registre habituel de l'instrument dans des proportions inconnues jusqu'alors. Cette idée est à rattacher à l'idée de virtuosité même, en ce sens que cette dernière se rapporte souvent à celle de « quantité ». Nous voyons chez Jaco Pastorius un artiste qui explore la virtuosité dans tous les sens du terme. La vitesse d'exécution de son jeu en est la manifestation la plus saillante. Outre l'aspect spectaculaire et le déferlement de notes en un flot continu qui occupe l'espace-temps, le jeu en harmoniques occupe l'espace des hauteurs, l'espace harmonique en quelque sorte, en plus d'occuper également l'espace des timbres : mélange de sons complexes et de sons « simples ».

3. Analyse

Comment lire cette « dédicace » à Tracy ? Il est tentant d'y voir l'autoportrait de l'auteur plutôt qu'une dédicace, tant elle rassemble d'éléments caractéristiques de son style visionnaire. Nous commencerons par bien en délimiter les contours formels, avant d'en proposer une grille

de lecture harmonique, au terme d'une réflexion préalable sur la question de la modalité, de la tonalité et de la non-fonctionnalité dans le jazz moderne.

3.1 Plan structurel

Les indications portées sur la partition du *New Real Book*¹⁶⁹ découpent le morceau en trois parties qui ne recourent pas exactement les conclusions de notre propre analyse. La partie A annoncée par le *New Real Book* doit pouvoir selon nous se subdiviser en deux séquences au moins : les 6 + 1 (mesure d'introduction) mesures de la partie « *Freely* » sont suivis par huit mesures de transition que nous associerons à la partie B. Dans un souci de clarté, nous considérerons l'introduction comme non mesurée et commencerons la numérotation des mesures à partir de la partie A.

En définitive, nous optons bien pour un découpage ternaire de la pièce, A B A', recoupant les indications de mouvements « *Freely* », « *Medium Straight 1/8's* », « *Freely* », avec une partie centrale elle-même subdivisée en trois : une première séquence de transition (mesures 7 à 10), une deuxième séquence, « impressionniste », toute en sons harmoniques (mesures 11 à 14), une troisième séquence à 5/4 marquée par son procédé d'écriture en ostinato (mesures 15 à 30). Cette dernière séquence pouvant elle-même être subdivisée en deux : mesures 15 à 22, avec une basse chromatique obstinée sur *do* ; mesures 23 à 30, avec à nouveau une basse chromatique avec l'accord *bluesy* de G#7#9. Nous continuerons néanmoins d'évoquer la partie B telle que notée dans le *New Real Book*, par esprit de clarté.

¹⁶⁹ Le *New Real Book* est une sorte de « suite » du *Real Book*, recueil de trois volumes de transcriptions de standards et de compositions classiques de jazz, rassemblées dans les années 1970 par des étudiants de l'École de musique de Berklee. Contrairement au *Real Book*, le *New Real Book*, publié chez Sher Music, est légal, une redevance étant payée aux artistes dont le nom apparaît. Par ailleurs, ses retranscriptions sont plus lisibles, dans une bien meilleure polygraphie. Le premier volume propose une transcription de « *Portrait of Tracy* » de Jaco Pastorius. Cette transcription est presque parfaitement correcte, à l'exception d'une petite faute de rythme au début de la partie B. Elle comprend trois parties, A, B et C, cette dernière étant en fait une réexposition de la partie A « *Freely* ». Sur deux portées en hauteurs réelles, cette transcription intégrale n'est pas la seule sur le marché, mais sans doute la meilleure de par sa clarté. Par contraste, la transcription des éditions Hal Leonard semble surchargée en indications techniques.

3.2 Analyse harmonique : première lecture

3.2.1 Choix d'un système

Indubitablement, « Portrait of Tracy » est harmoniquement dans une situation intermédiaire entre le jazz tonal, le blues, le jazz modal et le jazz non-fonctionnel. Cette situation hybride à l'intersection de la tonalité, de la modalité et de la non-fonctionnalité appelle une réflexion préalable.

3.2.1.1 Modalité et fonctionnalité dans la musique de tradition savante

Comme le dit Nicolas Meeùs, « aucune des définitions proposées de la modalité ne peut s'appliquer à l'ensemble du répertoire considéré comme modal » ; il en conclut que ce concept « n'est pas homogène et renvoie à des réalités difficilement réductibles les unes aux autres »¹⁷⁰.

Dans son article sur la modalité harmonique, Henri Gonnard surenchérit en affirmant que « [...] il ne paraît pas satisfaisant de continuer à faire exclusivement appel aux outils analytiques appliqués aux œuvres tonales pour rendre compte de cette technique : en particulier, la théorie se doit d'intégrer, à notre sens, que la modalité [...] telle qu'elle a pris corps sous forme harmonique dans la musique occidentale de la seconde moitié du XIX^e au début du XX^e siècle [...] accède alors à un degré d'autonomie qui ne permet plus de la présenter comme une simple tonalité « en négatif ». »¹⁷¹ Et encore ne considère-t-on ici que la modalité harmonique de tradition savante ; il ne s'agit pas même de la modalité jazz, de première ou de deuxième génération.

¹⁷⁰ Meeùs, Nicolas, « Problèmes de l'analyse des musiques anciennes », *Musurgia* III/1 (1996), p. 64-71.

¹⁷¹ Gonnard, Henri, « La modalité harmonique : essai de cadre systémique », *Musurgia* Vol. 6, No. 3/4, Dossiers d'analyse (1999), p. 81-88.

Ces réflexions pourraient, à notre sens, aussi bien s'appliquer à la tonalité et à la non-fonctionnalité. Le système tonal n'est évidemment pas homogène dans toute l'histoire de la musique occidentale et semble avoir suscité, au gré de ses transformations, des méthodes d'analyse diversifiées, plus ou moins adaptées, pour reprendre le mot de Nicolas Meeùs, « à des réalités difficilement réductibles les unes aux autres ». On n'appréhende certes pas une sonate de Mozart ou de Scriabine avec les mêmes outils analytiques.

3.2.1.2 Modalité jazz et non-fonctionnalité

La modalité dans le jazz apparaît en définitive comme une étape historique dans l'évolution d'un langage musical vers une situation assez complexe que l'on qualifie de « non fonctionnelle » pour l'opposer au système tonal plutôt que de la qualifier pour elle-même. Il n'en demeure pas moins que la modalité jazz porte en elle les germes de cette évolution.

L'album *Kind of Blue* de Miles Davis marque une première étape dans cette évolution en 1959. La trame harmonique s'affranchit des contraintes tonales en réduisant chaque section à un seul accord. Dès lors, il n'y a plus de progression d'accords au sens strict. Ne serait-ce que de ce point de vue, il est intéressant de noter que la « première modalité » jazz se rapproche déjà de la non-fonctionnalité dans cette recherche de l'accord pour lui-même, détaché de contingences interrelationnelles — à cela près qu'il y a tout de même dans la non-fonctionnalité une suite d'accords qui, si elle n'est pas tonale, peut tout de même « pasticher » la tonalité, ou du moins « jouer avec », ce qui va à peu près être le cas ici.

Wayne Shorter fait quant à lui partie des compositeurs que l'on a l'habitude d'assimiler à ce que l'on a parfois appelé la « seconde modalité » jazz. En 1964, il enregistre l'album *Ju-Ju*, avec notamment McCoy Tyner au piano — considéré lui aussi comme l'un des représentants majeurs de cette « seconde modalité ». Tandis que « Ju-Ju » commence avec une longue plage « statique » sur un seul accord (B+7), assez caractéristique encore de la « première modalité », « House of Jade » a un rythme harmonique plus enlevé, avec deux accords par mesure. La grille d'accords semble se dérouler dans une relative indépendance interrelationnelle avec la mélodie qui se détache comme un plan sonore en « contre-exposition », avec des tournures mélodiques tout à fait caractéristiques du système tonal, mais sans l'arrière-plan qui fondait leur sens —

Laurent Cugny fait la même observation à propos du *free jazz*.¹⁷² On retrouve bien là une progression d'accords, mais qui n'entretient plus une relation constante avec la mélodie. On assiste à une individualisation de chaque accord. Les enchaînements sont inusuels, chaque harmonie est goûtée pour elle-même.

La non-fonctionnalité est un concept que l'on retrouve plutôt dans la littérature analytique du jazz, quoiqu'elle recouvre sans doute une situation bien réelle dans la musique de tradition savante, justement là où la musique tonale, à mesure qu'elle se libère des contraintes fonctionnelles, semble commencer à échapper aux outils analytiques qu'elle a elle-même engendrés. C'est encore dans la seconde moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle que l'on retrouve, dans les formes sans doute les plus sophistiquées, ou du moins les plus « évoluées » au sens premier du terme, de la musique de tradition savante, des équivalences avec ce que l'analyse du jazz nomme aujourd'hui la non-fonctionnalité, que ce soit en France avec l'impressionnisme ou bien outre-Rhin avec le post romantisme puis l'expressionnisme.

On retrouve cet imbroglio des systèmes et des grilles d'analyse dans le jazz moderne car celui-ci intègre parfois d'anciens systèmes. Pour la non-fonctionnalité, une situation très courante dans le jazz d'après 1960, Laurent Cugny précise que « l'originalité de cette situation est qu'elle ne suppose pas la *tabula rasa*, mais laisse ouverte la possibilité de recourir aux situations antérieures [...] En un mot, tout est permis, y compris les situations harmoniques « anciennes ». » Elle « n'est donc pas à proprement parler une situation en soi », car « des séquences d'accords tonales, blues ou modales peuvent [...] [s'y] intercaler [...] » et « l'harmonie n'y est ni récusée ni improvisée, mais se libère des contraintes fonctionnelles » « partiellement ou complètement. »¹⁷³

Dans cet écheveau inextricable, il est parfois bien difficile de dire si « n'importe quel accord peut être suivi de n'importe quel autre [...] » avec des fragments de tonalité produisant furtivement un sentiment tonal, en d'autres termes, si des séquences tonales, blues et modales s'intègrent dans une situation harmonique non fonctionnelle, ou bien au contraire si des accords

¹⁷² Cugny, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2020, p. 265.

¹⁷³ Cugny, Laurent, *ibid.*, p. 265-266.

ou des séquences d'accords sans fonction repérable s'intercalent dans une progression globalement sous-tendue par un schéma tonal, avec ses « relations de fondamentales par quintes », « la résolution traditionnelle de degrés scalaires actifs », « des accords avec des relations mutuelles consistantes », une harmonie établissant « un contexte d'attente et de réalisation »¹⁷⁴

La problématique, dans le cas de « Portrait of Tracy », tient justement dans la multiplicité des approches analytiques possibles, ce que les premières mesures laissent d'emblée clairement apparaître.

3.2.2 Choix d'une grille de lecture

3.2.2.1 Introduction, premières mesures : premiers « indices » de lecture



Ex. 31 : motif initial.

Dès les premières mesures s'installe un climat qui va orienter le choix d'un modèle analytique. L'introduction transpose sur le manche de la basse électrique le motif initial (exemple 31) de quarte en quarte, selon une logique qui pourrait se poursuivre ainsi à l'infini. L'incertitude tonale qui en résulte semble bien être un effet recherché par le compositeur, ce qui se confirme par la suite. Il est tentant de faire le rapprochement avec des procédés analogues dans la littérature romantique : la *Première Ballade* pour piano de Frédéric Chopin s'ouvre ainsi sur un court motif transposé octave par octave : il semble affirmer la tonalité de *la* bémol majeur, mais un habile chromatisme autour de la (future) note sensible *fa*# (*fa*# *sol* *fa*# *mi*# *fa*#) fait moduler par effet de surprise dans la tonalité éloignée de *sol* mineur.

¹⁷⁴ Julien, Patricia, « The Function of Non-functional Harmony », *Jazz Education Journal*, septembre 2001, p. 1.

A Cmaj9 Gmaj9 Emaj9 Cmaj9 Cmaj9 Gmaj9 Emaj9 D#7⁽⁴⁹⁾

Première hypothèse, do lydien
Seconde hypothèse, sol majeur

Cadence III
I
VI
IV

Ex. 33 : partie A, mesures 1 à 4.

On sait que Pastorius s'intéressait à la musique de tradition savante : Igor Stravinsky, Béla Bartók, Paul Hindemith. Il connaissait le *Thesaurus for Chromatic Scales and Patterns* de Nicholas Slonimsky, qu'il avait étudié pendant sa période d'introspection courant 1973-1974 ; il cite subtilement (et discrètement) le thème de basson du *Sacre du Printemps* au début de son chorus sur « Havona »¹⁷⁷, mais nous n'avons pas connaissance d'un intérêt particulier qu'il aurait eu pour la musique impressionniste.

Si l'impressionnisme musical est bien, comme il nous semble, un système de référence judicieux, une grille de lecture adaptée à l'analyse de « Portrait of Tracy », celle-ci ne s'en affranchit pas pour autant, comme par le fait, d'une réflexion préalable sur une situation hybride à l'intersection de plusieurs systèmes. C'est en effet précisément l'une des principales caractéristiques de l'impressionnisme musical.

3.2.2.2 Choix d'une grille de lecture dans le cas d'une situation harmonique hybride

Se pose donc la question du système dans lequel « Portrait of Tracy » est composé et conséquemment de la grille de lecture la plus adaptée. Si l'on part du principe que cette pièce est au moins partiellement tonale, il semble logique de partir d'une analyse tonale, dont la grille de lecture est bien connue, quitte à mettre en évidence ses limites.

¹⁷⁷ Pastorius, Jaco, « Havona », *Heavy Weather*, Hollywood, CBS 81775, 1977.

Dans l'hypothèse où la situation non fonctionnelle s'avérerait significativement prépondérante, dans la mesure où cette situation n'exclue pas du tout le recours aux « situations antérieures » de la tonalité, du blues ou de la modalité, « des séquences d'accords tonales, blues ou modales [pouvant] apparaître, se succéder ou s'intercaler avec des séquences non fonctionnelles »¹⁷⁸, notre première analyse aura permis à terme de bien en délimiter les contours.

Ainsi que le rappelle Patricia Julien : « L'harmonie non fonctionnelle n'est certainement pas dénuée d'objet, de fonction ou de direction [...] »¹⁷⁹ Notre analyse s'efforcera de rechercher l'objet, la fonction et la direction, ou du moins un « processus orienté vers un but »¹⁸⁰ dans la progression d'accords de « Portrait of Tracy ».

3.3 Analyse harmonique

3.3.1 Observations préalables : partie A, mesures 1 à 6

La partie A s'ouvre donc sur la progression d'accords CMA9 GMA9 EMA9 CMA9. On a déjà noté que le bassiste reproduisait la même position entre le premier et le second accord, en la décalant d'une corde : le motif initial se trouve ainsi transposé d'une quarte vers le grave. On a là un geste technique idiomatique qui « induit » naturellement un parallélisme d'accords dans un rapport de quarte. On a vu également que Pastorius « allait chercher » un *ré*# en son *flageolet*, ce qui demande de jongler rapidement entre deux gestes techniques, ceci afin de produire un accord de EMA9, et continuer ainsi le parallélisme d'accords jusqu'au retour du CMA7. Malgré ce parallélisme d'accords, il est remarquable que la conduite mélodique de ces premières mesures aille à l'encontre de l'inflexion naturelle du « jeu en harmoniques naturels » vers l'intervalle de quarte — que ce soit au plan harmonique ou mélodique du reste, les cordes de l'instrument reproduisant entre-elles un intervalle de quarte. Jaco Pastorius avait, on le sait, travaillé les gammes en sons harmoniques naturels sur son instrument, ainsi qu'en témoigne son ami de jeunesse Bob Bobbing : « [...] dès 1974, Jaco savait où se trouvaient tous les

¹⁷⁸ Cugny, Laurent, *op. cit.*, p. 265.

¹⁷⁹ Julien, Patricia, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸⁰ *Ibid.*

harmoniques [sur le manche] et pouvait jouer des gammes à la demande. »¹⁸¹ Autrement dit, la transposition du motif initial, *si, la, sol*, une quarte en-dessous, en *fa#, mi, ré*, joue habilement sur la disposition des sons harmoniques pour produire finalement une longue ligne mélodique descendante, affranchie de l'inflexion naturelle du « jeu en harmoniques naturels » vers l'intervalle de quarte. On observe de fait que la mélodie s'articule autour de points de rencontres harmoniques de septièmes majeures avec la basse, ce qui donne une couleur assez singulière à cette progression d'accords, et nous renvoie à une réflexion sur la fonctionnalité et/ou la non-fonctionnalité.

Avec ses notes de basse évoluant en rapport de tierce sur le segment GMA9 EMA9 CMA9, la question se pose en effet de savoir si l'on se trouve bien encore dans une situation tonale. Par nature, cet accord de MA9 établi sur I^{er} degré majeur pose problème, car sa septième se confond avec la note sensible, qui demeure ainsi non-résolue. Henri Gonnard pose très bien le problème, au terme d'une longue réflexion sur la modalité harmonique qui le conduit à décrire les accords de dominante pour chacun des modes diatoniques heptatoniques « naturels », dominantes supérieures ou inférieures en fonction de la pente, ascendante ou descendante, du mode, de l'attraction ascendante du *si* ou descendante du *fa*, etc. Selon lui, le mode sur-mineur de *si* « se distingue comme n'étant pas exploitable harmoniquement à cause de l'accord de quinte diminuée qui s'établit sur sa tonique : en tant qu'accord instable, il n'apporte pas la détente inhérente à cette fonction. »¹⁸² Il y a ici, pour reprendre le mot de Serge Gut, un « phénomène d'instabilité » harmonique. Au fond, cette succession de MA7 (9) éloigne, accord après accord, la possibilité d'un centre tonal, de « détente » harmonique.

Une autre question se pose d'emblée : que doit-on considérer ici comme le I^{er} degré ? Si tant est qu'il y en ait un... Mais revenons tout d'abord à cette progression d'accords en rapport de tierce. Il serait tentant d'aller chercher une source d'inspiration chez John Coltrane : Jaco Pastorius revendiquait son influence et reprendra justement « Giant Steps » avec son big band le Word of Mouth. D'après Bill Milkowski, le *Thesaurus for Chromatic Scales and*

¹⁸¹ Bobbing, Bob, *op. cit.*, p. 55 : « [...] as early as '74 Jaco actually knew where all the harmonics were and could play scales on call. »

¹⁸² Gonnard, Henri, *op. cit.*, p. 87.

Patterns de Nicholas Slonimsky, qui était devenu le livre de chevet de Jaco autour de 1973-1974, aurait par ailleurs beaucoup influencé John Coltrane lui-même.¹⁸³

Trouve-t-on dans « Giant Steps » les « prémices » de « Portrait of Tracy » ? Le rapprochement n'est peut-être pas de cet ordre-là, mais il n'est toutefois pas incongru. Comme le décrit Laurent Cugny, « il s'agit d'enchaînements tonals très simples, mais se succédant de telle façon qu'aucun centre tonal ne s'impose sur toute la pièce. » « Un effet de circularité s'installe ainsi [...] qui constitue une remise en cause en acte d'un des fondements de la tonalité. »¹⁸⁴ « “Giant Steps” représente une limite de la situation tonale. [...] Le terme d'« harmonie non fonctionnelle » aurait peut-être pu convenir pour définir cette sortie de la situation tonale, mais ce serait compter sans l'évidence que chaque accord de “Giant Steps” remplit une fonction sans ambiguïté, de ii, de V ou de I, dans des tonalités changeant en permanence et de façon extrêmement rapide. »¹⁸⁵ Dans les premières mesures de « Portrait of Tracy », on retrouve un rapport de tierce dans une tonalité éloignée entre le GMA9 et le EMA9 ; on retrouve également un « effet de circularité » dans la progression I – V – III – I. Le climat qui s'y établit semble toutefois se rapprocher davantage de la modalité harmonique de tradition savante.

3.3.2 Première hypothèse : une situation modale

Poser l'accord de CMA7 comme accord de tonique, revient à considérer, avec l'accord de GMA7 qui suit, l'échelle de *do* lydien : *do ré mi fa# sol la si*. Le *ré#* de la seconde mesure devient alors une note altérée.

Cette première hypothèse modale emprunte à une conception dix-neuviémiste de la « tonalité modale », qui, à l'instar de Louis Niedermeyer, « [...] prête peu d'attention aux

¹⁸³ Milkowski, Bill, *op. cit.*, 2005, p. 56-57 : « *Though clearly a musical elder and mentor figure, Diorio developed an easy give-and-take relationship with Jaco. At one point, he gave Jaco a real eye-opener by turning him onto Nicholas Slonimsky's Thesaurus for Chromatic Scales and Patterns (the theory book that hugely influenced both Eddie Harris and John Coltrane, molding their harmonic concepts and their approaches to intervallic playing).* »

¹⁸⁴ Cugny, Laurent, *op. cit.*, p. 253-254.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 264.

subtilités de dominante des huit modes d'origine [...] » [c'est précisément l'objet de l'article d'Henri Gonnard précité], et « reporte le plus souvent les fonctions de la tonalité classique sur les notes correspondantes de l'échelle non altérée. » d'après Jacques Chailley.¹⁸⁶

La progression qui s'établit alors entre les fonctions harmoniques I – V – III – I non seulement met en lumière les rapports de tierce typiques d'une « tonalité modale », ou du moins d'un système qui tend à sortir du carcan du cycle des quintes, mais encore insiste sur un aspect central de cette musique qui est d'entretenir tout du long une incertitude tonale — aucun centre tonal ne s'impose vraiment de toute la pièce. Cette hypothèse pose cependant un certain nombre de problèmes.

Le problème posé plus haut pour l'accord de MA7 établi sur un I^{er} degré se repose pour le V^{ème} degré : si l'on reporte la fonction de dominante sur le cinquième degré de l'échelle, on se retrouve avec une septième majeure sur l'accord de dominante... D'après Henri Gonnard, c'est « son II^{ème} degré » *ré fa# la* qui devrait être considéré comme « un substitut de dominante »¹⁸⁷ du mode de *fa* (sur *do*). C'est très exactement la cadence que l'on entend à la toute fin du *Requiem* de Gabriel Fauré.

Sans pour autant ériger la modalité en système, du moins cette musique en emprunte-t-elle certains aspects qui affleurent, çà et là. Au fond, « Portrait of Tracy » a de modal ce que l'impressionnisme peut avoir de modal.

3.3.3 Deuxième hypothèse : une situation tonale

Une autre approche analytique considèrera plutôt la tonalité de *sol* majeur. Elle se teinte d'emblée d'une couleur modale avec la cadence plagale initiale, CMA7 - GMA7, laissant entendre l'accord supposé de sous-dominante sur un temps fort et l'accord de tonique sur un temps faible, ce qui est plutôt atypique dans la littérature tonale. Ce genre de procédé peut faire

¹⁸⁶ Chailley, Jacques, *L'Imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc, 1960, p. 9.

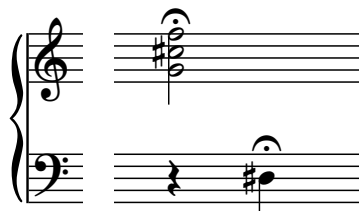
¹⁸⁷ Gonnard, Henri, *op. cit.*, p. 87.

songer aux *Gymnopédie n°1* et *Gnossienne n°3* d'Erik Satie (l'autodidacte, comme Jaco Pastorius), qui utilisent des progressions d'accords comparables.

Dans « Portrait of Tracy », comme on va le voir, le sentiment tonal est ainsi souvent mis à mal. On y trouve des accords de substitution : substitutions tritoniques, degrés abaissés, accords sans fondamentale et autres omissions ; des passages ambivalents, qui résistent à l'analyse, des cadences « évitées » et autres effets de surprises harmoniques. Cette hypothèse doit donc être considérée avec prudence, et, pour le moins, doit-on se préparer à de nouvelles potentialités d'analyse.

Dès le premier exposé du thème, l'accord de sous-dominante revient en fin de phrase, suivi d'un effet de syncope d'harmonie (mesures 2 à 3), si l'on considère toujours bien sûr la tonalité de *sol* majeur. Par la suite, d'autres procédés noient le « sentiment tonal » : tout d'abord, cette cadence « évitée », mesure 4, où l'empilement d'intervalles de quarte, *ré# sol do# fa#*, vient rompre la logique du mouvement cadenciel qui se répète depuis la fin de l'introduction.

Ce cycle d'accords basés sur E, C et G, traverse l'œuvre avec différents « habillages harmoniques », suivant différentes progressions, et différents rythmes harmoniques. Dès la fin de l'introduction, on entend l'accord de *mi* majeur, clairement souligné par cette disposition aérée que permet le jeu en harmoniques, s'enchaîner avec l'accord de CMA9 puis GMA9. On peut dire que l'ensemble de la pièce est construit harmoniquement autour de ces trois pôles qui décrivent un « mouvement cadenciel cyclique ». Ce qui est peut-être, là encore dans une certaine mesure, lié à la facture de l'instrument. Nous y reviendrons.

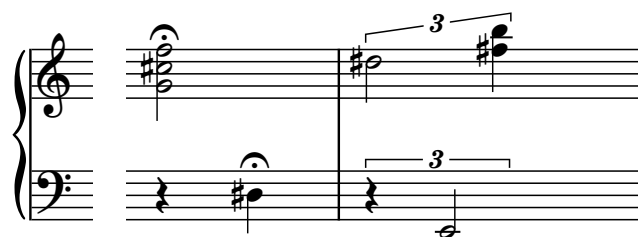


Ex. 34 : mesure 4.

Mesure 4, donc, l'accord procédant d'un empilement d'intervalles de quarte notées *ré# sol do# fa#* peut être considéré *a priori* comme un VI^e degré abaissé si l'on considère par anticipation un enchaînement tonal bVI-V avec un mouvement d'étau autour du V^e degré. Dans la littérature tonale, il n'est pas rare en effet qu'un VI^e degré abaissé puisse servir d'approche chromatique de la dominante. Mais il apparaît que l'accord en question curieusement noté *ré# sol do# fa#* dans le *New Real Book* (exemple 34) s'avère être un accord de dominante avec neuvième augmentée, soit Eb7(#9) (*mib sol [sib] réb fa#*), que l'on peut également noter D#7(#9) (*ré# faX [la#] siX miX*) selon que l'on considère cet accord pour lui-même, comme un substitut de V, ou bien plutôt son approche chromatique par l'accord précédent. Jusque-là considéré comme un accord de EMA9, dans le cadre d'une analyse qui considérerait avant tout le parallélisme d'accords des premières mesures, il apparaît en effet qu'une omission de la tierce peut aussi bien faire qualifier de EMA9 (omit 3) voire de Em9(MA7) l'accord qui précède. Il se prête davantage sous cette forme à remplir la fonction d'un VI^e degré abaissé — certes altéré — qui « approche » chromatiquement l'accord de dominante (#9) du cinquième degré. Si l'on s'accorde à admettre cette nouvelle hypothèse, on obtient à la mesure 4 la progression tonale bVI – V avec les accords Em9(MA7) – D#7(#9), ce qui fait basculer dans la tonalité de *sol# mineur*.

Ainsi s'établit strictement d'un point de vue syntaxique, avec paradoxalement cet effet d'emprunt à une tonalité éloignée par le truchement du chromatisme, une demi-cadence dans la tonalité de *sol* majeur ou *sol#* mineur.

On voit bien néanmoins que ce passage résiste par son ambivalence à une analyse de type tonal. On peut aussi considérer que tout ce passage est simplement non fonctionnel, en raisonnant dans l'autre sens, en cherchant à retrouver des fragments de tonalité pour théoriser un éventuel sentiment tonal qui pourrait se produire furtivement. Il nous semble néanmoins en dernière analyse que l'on se trouve dans une situation intermédiaire entre la tonalité et la non-fonctionnalité, qui ne se libère que partiellement des contraintes fonctionnelles tout en incorporant certains effets du blues (accords de 7[#9]) et de la modalité, mais plutôt d'une modalité harmonique de type tonalité modale dérivée justement d'une tonalité élargie.



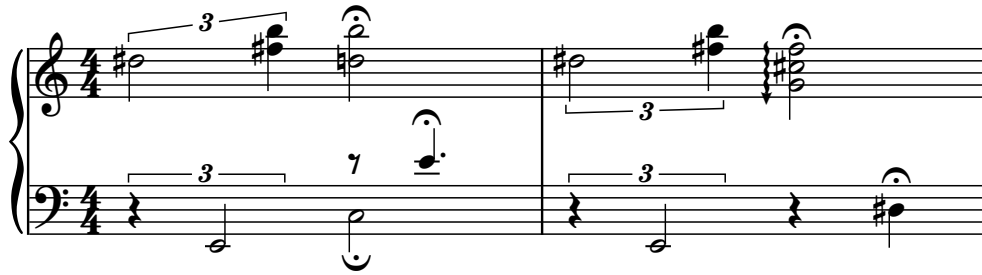
Ex. 35 : enchaînement D#7(#9) - EMA9, mes. 4-5.

Le retour à l'accord de EMA9, mesure 5, produit l'effet d'une cadence évitée (V-VI) qui ajoute encore au sentiment d'irrésolu, de flottement tonal (exemple 35). On notera l'échange du *ré#* entre les parties extrêmes. Ce procédé d'enharmonie permet tout à la fois d'enchaîner deux accords appartenant dans l'absolu à des tonalités éloignées, de « résoudre une harmonie sans la résoudre »¹⁸⁸, pour reprendre la formule de Toots Thielmans à propos de « Three Views of A Secret », et il contourne l'effet un peu dur d'un saut d'intervalle de septième majeure mélodique *ré# mi*.

La partie A se termine avec la juxtaposition d'une cadence « évitée » VI-IV et de la demi-cadence déjà étudiée bVI-V pour former, depuis le début de la partie A, une forme *ab ab' bb'*. Il serait sans doute plus exact grammaticalement de parler d'une demi-cadence plagale (sous-dominante de deuxième espèce, sous-dominante de première espèce) puis d'une demi-cadence (sous-dominante, dominante), et encore pour cette dernière faut-il encore admettre un V^e degré de substitution, appoggiature non résolue de l'accord de dominante.

Les deux mesures ainsi accolées reprennent en les juxtaposant les cadences « suspensives » des deux premières phrases mélodiques (exemple 36). C'est en ce sens que nous parlons de cadence « évitée ». En dernière analyse, toute cette première partie se distingue par un langage intermédiaire entre tonalité élargie et non-fonctionnalité. Un effet de circularité s'installe, avec des progressions d'accords telles qu'aucun centre tonal ne s'impose vraiment.

¹⁸⁸ Reese, Jérôme, « La basse torride de Jaco Pastorius », in *Jazz Hot* n°398, février-mars 1983, p. 23-27.



Ex. 36 : mesures 5 et 6, juxtaposition des mesures 2 et 4.

Jusqu'ici, l'ensemble des éléments harmoniques analysés oriente vers un type d'« écriture » de tradition savante — ce qui justifie d'ailleurs ce type d'analyse. L'esthétique de « prélude non mesuré », le caractère faussement simple et improvisé, la mélodie « arabesque », l'écriture rythmique souple, comme hésitante, les agrégats d'accords arpégés dont les résonances se mêlent dans des effets de tuilage et autres points d'orgue, le caractère aérien, immatériel, presque irréel, confinant à l'idée de pureté, le mélange des timbres et des techniques, comme de celles d'un musicien qui explore son instrument à la recherche de nouvelles sonorités, ne doivent pas induire en erreur. L'artiste conduit avec rigueur sa composition. Nous insistons sur ce mot, car il s'agit bien ici d'une œuvre « écrite » au sens où elle est conçue par avance dans sa globalité avant d'être fixée par l'enregistrement. En d'autres termes, elle existe *a priori* dans sa forme définitive, mais c'est un cas particulier, car il n'en existait pas non plus de transcription avant son enregistrement, ouvrant au concept de performance. Elle existait alors uniquement pour Jaco et Tracy, mais déjà dans sa forme définitive. C'est absolument typique de ce que Laurent Cugny appelle le « fixé » qui, en l'occurrence, n'est pas écrit, mais n'en est pas moins fixé à la note près. À ce sujet, Jaco Pastorius disait de lui-même : « Je me considère bien davantage comme un auteur que comme un bassiste »¹⁸⁹.

Cette pièce aborde en tout cas pour la première fois ce type d'écriture, de « conception » savante, sur une basse électrique.

¹⁸⁹ Propos recueillis par Neil Teisser, « *The Florida Flash* », in *Downbeat*, 27 janvier 1977, p. 12 : « *I consider myself as much as a writer as a bass player.* »

3.3.3.1 Partie de transition, mesures 7 à 14

Les huit mesures suivantes sont considérées par Sean Malone comme un pont servant de transition vers la partie B du *New Real Book*, longue séquence à 5/4 marquée par son procédé d'écriture en ostinato et un contrepoint rythmique entre la partie supérieure et la basse.

Nous séparerons bien dans notre analyse les mesures 7 à 10 qui se distinguent par leur caractère résolument cadenciel, des quatre mesures suivantes, 11 à 14, plus stables, mais avec une « couleur impressionniste », toutes en sons harmoniques, reprenant quatre fois le même motif « autour » d'un accord de Esus4 13 mais jouant là encore sur l'intervalle de quarte et une certaine ambiguïté harmonique.

3.3.3.1.1 Mesures 7 à 10

Les quatre premières mesures, 7 à 10, « produisent une ligne de basse chromatique (exemple 37) qui descend du *sol#1* jusqu'au *mi1* de la corde à vide, augmentée de « clusters » de sons harmoniques en triades. »¹⁹⁰ C'est bien cette perception syncrétique de « clusters » qui rend délicate une analyse qui cherche à établir une corrélation entre « effet sensible à l'audition » ou « sensation engendrée » et la « signification incorporée »¹⁹¹ de l'œuvre, évaluée objectivement par l'analyse syntaxique.



Ex. 37 : ligne de basse chromatique des mesures 7 à 10.

Les deux premières mesures (exemple 38) sont l'aboutissement du long développement précédent, fait d'hésitations et de flottements dans le parcours tonal. Comme on va le voir, ce

¹⁹⁰ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21 : « [...] producing a descending chromatic bass line from G# to E, augmented by three-note harmonic clusters. »

¹⁹¹ Cugny, Laurent, *op. cit.*, p. 339.

passage s'ouvre à différentes interprétations. L'analyse peine en effet à identifier une fonction claire à chaque accord.

Quelle qu'en soit l'analyse, il est le premier jalon d'une progression harmonique plus dynamique et structurante, au sens où jusque-là, on avait plutôt le sentiment d'une tonalité flottante « à la Satie » avec une suite d'accords sans rapport tonal clairement défini, et un effet « cyclique ». Ce passage fait clairement entendre une situation de « tension-détente ». On y retrouve bien « des accords avec des relations mutuelles consistantes établissant un contexte d'attente et de réalisation »¹⁹². L'analyse harmonique de ce passage ne va pourtant pas de soi, et c'est davantage l'effet sensible à l'audition d'une résolution de type V-I qui va guider *a priori* l'analyse, et la conforter *a posteriori*.

La mesure 7 s'articule en trois temps. Elle fait entendre successivement une triade, *mi fa# si*, que l'on peut chiffrer Esus2, le *sol#* (ou *lab*) à la basse, puis un étagement de quartes *la ré sol*, chiffrable Dsus4, qui s'enchaîne dans un mouvement parallèle avec *si mi la*, que l'on entend comme un accord de G6/9 avec l'arrivée du *sol* à la basse mesure 8.

Medium Straight 1/8's
♩ = 100

The image shows a musical score for two measures. Above the staff, it is labeled 'Medium Straight 1/8's' with a tempo marking '♩ = 100'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 7 features a treble clef and contains two chords: Esus2 (mi, fa#, si) and Dsus4 (la, ré, sol). Measure 8 also has a treble clef and contains two chords: G6/9 (si, mi, la) and G6/9 (si, mi, la). The bass line in both measures consists of quarter notes: G# in measure 7 and G in measure 8.

Ex. 38 : mesures 7 et 8.

Pastorius utilise cet accord le plus souvent dans une situation de stabilité harmonique. C'est l'accord, souvenons-nous, que l'on entend au début de « Continuum ». C'est cet accord qui fait dire à Rich Appleman, directeur du département de basse au Berklee College, que « *Continuum* est un bon exemple de la façon dont Jaco utilisait les harmoniques pour composer

¹⁹² Julien, Patricia, *op. cit.*, p. 1.

à la basse — écoutez simplement l'accord du début, où il joue les harmoniques *si*, *fa*# et *do*# par-dessus la corde à vide de *mi* pour créer un accord majeur de 6/9 qui établit l'atmosphère du morceau. Tous les bassistes d'aujourd'hui devraient étudier le début de ce morceau, pour comprendre comment composer à la basse. »¹⁹³

Cette résolution est particulièrement appuyée, ce qui tient beaucoup à la façon dont elle est amenée. L'enchaînement *la-ré-sol / si-mi-la* se fait entendre « à vide » : on n'entend déjà plus le *sol*# à la basse, joué *staccato*, et pas encore le *sol*♮. Ces deux notes de basse sont jouées suivant une formule rythmique brève-longue qui s'articule dans le temps de la mesure comme un rythme de musique latine. Elles « encadrent » la suite d'accords *la-ré-sol / si-mi-la*, ce qui la fait d'autant plus ressortir. De plus, ces dispositions d'accords étagées en quarts (exemple 39) sont particulièrement consonantes. Une consonance qui contraste avec la mesure 7 (« cluster » Esus2, approche chromatique de la basse, dissonance *sol*#1-*sol*♮5). Un effet que renforce encore le mode d'attaque des deux triades, très appuyé, du fait de la tension des cordes à ce niveau du manche, près du sillet de tête.

On peut reconnaître dans ce type d'enchaînement *la-ré-sol / si-mi-la* un élément de langage de la « deuxième modalité » jazz. On l'entend chez Herbie Hancock, Chick Corea... Il produit un effet assez marqué de résolution « franche » et « consonante », du fait de l'absence de chromatisme. On retrouve ces sonorités dans la littérature modale de tradition savante. Ne serait-ce que par l'un des aspects caractéristiques de la résolution d'un accord de dominante dans la modalité harmonique. Dans son article consacré à la modalité harmonique, Henri Gonnard étend en effet, comme on l'a vu, la fonction de sensible au *fa* dans l'accord de septième de dominante du mode de *do* majeur, considérant que le triton « génère un phénomène de double sensible »¹⁹⁴. D'après ses conclusions, en dehors de la résolution de cet accord dans le mode majeur, il ne peut y avoir dans une « cadence modale » qu'un mouvement chromatique de la sensible — et encore, pas toujours vers la tonique, jamais deux, parfois aucun. Il y a dès

¹⁹³ Milkowsky, Bill, *op. cit.*, 1995, p. 63 : « 'Continuum' is a great example of the way Jaco used harmonics to compose on the bass — just listen to the chord at the beginning, where he plays B, F#, and C# harmonics over the open E string to create a major 6/9 chord that sets the mood for the piece. The head of this tune is something that all contemporary bassists should learn, to gain insight into composing on bass. »

¹⁹⁴ Gonnard, Henri, *op. cit.*, p. 83.

lors une conduite diatonique de toutes les voix, ce qui produit un effet particulier que l'on retrouve ici.¹⁹⁵

Medium Straight $\frac{1}{8}$'s

♩ = 100

Quartets superposées en mouvement parallèle

Ex. 39 : mouvement parallèle d'allure modale, mes. 7-8.

On remarquera également que jusqu'à trois sons simultanés, une telle disposition d'accord, procédant par étagement de quartes, n'est pas réductible à un empilement de tierces. Il faut avoir au moins quatre sons, par exemple *mi-la-ré-sol*, pour trouver une tierce dans un de ses renversements (*mi-sol-la-ré*) ; cinq sons, par exemple *mi-la-ré-sol-do*, pour avoir un premier empilement de tierces (*do-mi-sol-la-ré* : accord de C6/9), etc. Ainsi l'étagement de quartes, de par sa nature, semble-t-il difficilement compatible avec le système tonal, la théorie ramiste de la basse fondamentale et ses accords ramenés à des empilements de tierces. On ne s'étonnera donc pas de retrouver cette systématisation de l'intervalle de quarte, pour s'émanciper ou du moins contourner le système tonal, chez les compositeurs réputés les plus modernes de la tradition savante au tournant du XX^e siècle : Debussy, de Falla, Satie, Bartók...

Dans certains cas, comme ici du reste, son utilisation est si prégnante qu'il semble recherché pour lui-même. Il finit par innover le corps de la composition au point de rendre obsolète ou du moins incomplète une analyse tonale. Le nouvel ordre qu'il établit crée aussi de nouveaux liens, de nouvelles fonctions ou du moins de nouvelles interrelations possibles. Il ne s'agit pas encore de la sorte de non-fonctionnalité mais plutôt d'une nouvelle fonctionnalité.

¹⁹⁵ Dans l'exemple précis *la-ré-sol / si-mi-la*, cet effet, si particulier, est peut-être lié au fait que le *la* bascule de la position la plus basse du premier étagement de quartes à la position la plus haute de l'étagement suivant.

Ce mouvement parallèle d'allure modale se combine avec deux procédés qui relèvent davantage d'une situation tonale. La suite d'accords Esus2 / Dsus4 / G6/9 laisse apparaître une progression de type VI-V-I. Dans cette progression, le mouvement chromatique de la basse, de *sol#* (ou *lab*) à *sol*, peut s'entendre comme une substitution tritonique de la quinte de l'accord du V^e degré, dont il reproduit l'effet caractéristique (exemple 40). La coprésence d'un *lab* (à la basse) et d'un *la* dans l'accord de Dsus4, pose néanmoins un problème d'analyse harmonique. Aussi entendrons nous davantage ce chromatisme comme un « effet de couleur de dominante », qui incite l'oreille à entendre une résolution de type V/b5 I.

Medium Straight 1/8's
♩ = 100

Esus2 /G# Dsus4/Ab G6/9
VI V/b5 I

Ex. 40 : le *sol#* (basse) analysé comme *lab*, b5 d'un accord de Dsus4.

Conjointement à cela, le frottement *sol#-sol*, entre la basse et la note la plus aiguë de l'harmonie sur le quatrième temps, est particulièrement saillant à l'audition. Cette dissonance, qui s'entend encore dans la résonance des harmoniques, comme par le fait d'une « persistance auditive », est prépondérante dans la perception de l'ensemble, produisant la sonorité caractéristique d'un accord de 7 (#9). Quoique la disposition *mi-fa#-si* puisse être considérée comme un « renversement » de *fa#-si-mi*, avec alors un large mouvement parallèle *fa#-si-mi / la-ré-sol / si-mi-la* traversant les mesures 7 et 8 (exemple 39) avec sa sonorité caractéristique, il n'en demeure pas moins que la disposition sus2, d'une part, et tout ce qui précède, avec plusieurs mesures d'hésitations autour de l'accord de EMA7, d'autre part, font plutôt entendre le *mi* comme note fondamentale de l'accord. De fait, le *sol#* à la basse s'entend comme la tierce de l'accord de *mi*, et le *sol* ou plus exactement *faX* comme sa neuvième augmentée (#9) (exemple 41). Cette perception demeure ambivalente, car on entend aussi bien un *sol* dans l'étagement de quartes *la-ré-sol*.

Medium Straight 1/8's
♩ = 100

Ex. 41 : le *sol#* (basse) analysé comme 3^{ce} d'un accord de E7(#9).

Ainsi, l'analyse harmonique semble-t-elle impuissante à expliquer complètement la subtilité de la situation. La perception de cette dissonance comme une couleur caractéristique d'un accord de 7 (#9) peut s'expliquer davantage par un phénomène acoustique et un autre psycho-acoustique. Le premier est un effet de contraste à la fois de timbre et de registre entre la note de basse *sol#* en son réel, dans le grave de l'instrument, et *sol#4* (*faX4*), note la plus aiguë de l'étagement d'harmoniques *la-ré-sol*. Cet effet de contraste accentue la perception de la dissonance *sol# - sol#4*. On peut ajouter que le *sol#* « gomme » en partie le *fa#* de Esus2 qui s'entend alors davantage comme un E/G#.

Ces deux notes *sol#* et *faX* semblent encore perçues comme la tierce et la neuvième augmentée du *mi* fondamentale (trois premiers temps de la mesure) par le truchement d'un phénomène psycho-acoustique que l'on pourrait qualifier de « persistance auditive » du *mi*, lié entre autres à la résonance des sons harmoniques au-dessus des notes de basse. Par ailleurs, le *faX* est doublé d'un *ré* à la quarte inférieure, qui fait office de septième de l'accord (reconstitué...) de E7 (#9).

Dans cette situation, il est intéressant de noter que le *sol#* joue le double rôle :

- de triton de la quinte de la dominante de G6/9, sa résolution chromatique reproduisant l'effet caractéristique d'une résolution de type V/b5 I,
- de tierce de l'accord de E7 (#9), qui n'apparaît ici qu'en « filigrane », mais dont l'importance pour notre analyse tient surtout au fait qu'il ajoute un « effet de couleur de

dominante » ; cet effet teinté de blues, se « transmet » furtivement au Dsus4 évoluant vers le G6/9 dans un rapport tonal de quinte — après l’esquisse d’une nouvelle cadence évitée du reste.

La situation n’est pas aussi nette qu’une cadence parfaite affirmant la tonalité de *sol* majeur, bien sûr, même si un centre tonal semble bien se dégager au début de la mesure 8. Comme on va le voir néanmoins, l’intervalle de quarte qui est un idiome du jeu de la basse électrique est aussi un élément d’instabilité tonale et son imprégnation dans le tissu polyphonique va rendre de plus en plus délicate une analyse de type tonal.

Pour résumer, ce passage de deux mesures, particulièrement dense, superpose plusieurs mécanismes de résolution. Une cadence à couleur modale, dans un large mouvement de quartes parallèles, s’articule avec un pastiche de substitution tritonique, qui se colore lui-même d’une dissonance de neuvième augmentée, teintée de blues.

Paradoxalement, il semble que pour arriver à monter ce mécanisme, Pastorius exploite sciemment et savamment les limites physiques de l’instrument, pour en tirer un profit inattendu. Ce court passage est caractéristique de son habileté à contourner et à transcender une difficulté technique, pour en exprimer toute la potentielle beauté.

Juste après le *sol* à la basse, on entend résonner l’intervalle de quarte sous forme d’un motif *la, ré, la* (exemple 42) : il se détache seul dans l’espace sonore avec une sonorité de carillon, suivant une formule rythmique brève-longue-brève qui annonce, un peu à l’avance et à la manière d’un motif générateur, toute la séquence à suivre mesures 15 à 30 (partie B). On l’entend encore en filigrane dans la partie intermédiaire mesures 11 à 14.

On note également cet autre intervalle de quarte qui se déploie avec un saut de registre entre les parties extrêmes à la mesure 9, *fa#1-si5*.



Ex. 42 : mesures 9 et 10.

Au début de la mesure 10, le mouvement chromatique de la basse aboutit au *fa*[♯] que l'on entend simultanément avec le *si* qui résonne toujours dans l'aigu. D'après Henri Gonnard, sous l'angle de l'analyse modale, cet « intervalle instable et explosif de triton *fa-si* qui aspire à se résoudre par mouvement contraire, le *si* étant porté vers l'aigu (*si*→*do*) en même temps que le *fa* l'est vers le grave (*fa*→*mi*) [...] exerce ainsi une double action sensibilisante, compte tenu que, corrélativement à l'attirance du *si* vers le *do*, il induit celle du *fa* vers le *mi* [...] En outre, ce phénomène prend une particulière acuité quand le *fa* et le *si* se font entendre simultanément [...] »¹⁹⁶.

Or, ici, le *fa* se résout seul sur le *mi*. De sorte que le *si* peut être considéré davantage comme une anticipation de la quinte de l'accord de E9 qui va suivre.

Si l'on reprend ce passage sous l'angle de l'analyse harmonique cette fois, mesure 9, l'harmonie évolue par tuilage en suivant le mouvement décalé des harmoniques et des notes de basse : avec le motif *la*, *ré*, *la* au-dessus du *sol* note de basse, le G6/9 se mue en Gsus2, puis le mouvement chromatique de la basse sous ce même motif qui est alors entré en résonance, fait entendre un D/F#. Un *si*⁵ résonne alors dans l'aigu. Il se détache particulièrement, formant une quarte à vide avec le *fa*[♯] le plus grave de l'instrument, au moment où le *la* et le *ré* harmoniques ne sont plus que résonance. Avec le mouvement chromatique de la basse, la quarte devient triton. Puis quinte à vide.

¹⁹⁶ Gonnard, Henri, *op. cit.*, p. 82-83.

Le « cluster » *do#-ré-fa#* plaqué mesure 10 rompt alors avec l'écriture polyphonique des deux mesures précédentes, où, pour résumer, l'intervalle de quarte s'échange entre les différentes voix, comme s'échange aussi du reste le rythme noire pointée-croche entre la partie « mélodique » et la basse mesures 9-10.

Ces deux dernières mesures, à nouveau très denses, voient ainsi « se bousculer » une suite ininterrompue d'idées au rythme des entrées en tuilages de différents motifs. Cette « dynamique » est donc interrompue par l'accord plaqué *do#-ré-fa#*, immédiatement suivi par une formule arpégée descendante *sol#, si*, qui ne va pas sans rappeler l'arpège *mi, sol#, si, mi* de la fin de l'introduction. Il s'interrompt ici toutefois avant le *mi* qui demeure « sous-entendu », dans un nouveau mouvement non résolu.

3.3.3.1.2 Mesures 11 à 14

Les quatre mesures suivantes, 11 à 14, sont « impressionnistes » (exemple 43) : l'auteur joue sur les différentes facettes d'un accord de E9. Nous rejoignons ici les analyses de Sean Malone et de Dan Towey. Ces derniers le chiffrent toutefois E13. Or il nous semble que cette treizième (*do#*) que l'on entend déjà dans le « cluster » mesure 10 où elle peut s'analyser comme une appoggiature non résolue de la quinte, peut être entendue dans les mesures suivantes comme une note de passage entre la septième (*ré*) et la quinte (*si*) de l'accord de *mi*, avec un procédé contrapuntique de conduite mélodique d'une voix intermédiaire.

Là encore, l'auteur utilise l'intervalle de quarte comme un motif qui s'échange entre les différentes voix, en miroir — *si, fa#* descendant, *mi, la, ré* ascendant. Cette systématisation de l'intervalle de quarte mélodique participe à l'ambiguïté tonale de ce passage, pourtant construit sur un seul accord.

The image shows a musical score for four measures (11-14). It is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is highly polyphonic, with many notes beamed together, creating a dense texture. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#). The overall style is impressionistic, as noted in the caption.

Ex. 43 : mesures 11 à 14. Écriture impressionniste.

3.3.3.2 Partie B

La partie B (exemple 44) comporte seize mesures que l'on peut subdiviser en deux parties de taille égale. Symétrie formelle et carrure. Le procédé qui domine est l'ostinato : un ostinato exploitant de courtes cellules mélodico-rythmiques sur une basse obstinée chromatique. On retrouve notamment le motif de quarte de la mesure 9, *ré, la*, en ostinato suivant la formule rythmique brève-longue noire-noire pointée.

D'après la transcription figurant dans le *New Real Book*, elle est presque entièrement écrite dans une mesure composée à 5/4. Une exception, mesure 22, notée à 6/4, quoique l'on peut aussi bien la considérer comme une mesure à 5/4 avec un temps ajouté. Il faut toutefois tout de suite préciser que cette transcription du *New Real Book*, de la même façon que la transcription des éditions Hal Leonard qui sert de référence aux analyses de Sean Malone et Dan Towey, comporte une erreur. Au début de la partie B, Pastorius laisse sonner le *do* \flat , note de basse, sur un temps entier, contrairement à ce qui est noté ici, avec toutes les répercussions que cela peut engendrer. Cette transcription ne respecte notamment pas la disposition des temps forts de la mesure. On peut considérer cette note de basse, *do* \flat , comme une valeur ajoutée à la mesure précédente, ou bien comme une mesure à 1/4. Toujours est-il qu'il est bien plus logique de faire commencer la pulsation de la mesure 15 à partir du motif *ré, la*, avec un chiffre de mesure qui mette bien en évidence la fonction structurante de ce motif ; en ce sens, le chiffre de mesure composée 2/8+3/8 nous semble le plus indiqué. Ce qui n'est pas contradictoire avec une notation 5/4, du reste, mais dans ce cas, synchronisée différemment.

Dans l'effet sensible à l'audition, l'ostinato en harmoniques entretient un court « décalage de phase » avec la métrique à cinq temps, en même temps que « l'écriture » syncopée de la basse. Il y a en réalité deux métriques qui se superposent : un 5/8 et un 5/4 avec des recouvrements périodiques. Mais on peut tout aussi bien considérer la basse comme procédant par cycles de 5/8 (noire, noire pointée). La mélodie et la basse superposent alors sur deux plans deux métriques identiques aux motifs rythmiques identiques mais décalés dans le temps, avec un recouvrement périodique toutes les deux périodes si l'on « pense » à 5/4. On voit bien dans cet exemple les limites de l'écriture musicale à retranscrire ce qui n'appartient qu'à la musique, l'effet sensible étant davantage celui d'un hoquet rythmique entre deux parties, qui découle en partie d'ailleurs du jeu combinant les harmoniques avec une basse plus classique.

Sur le plan sonore, il faut préciser que Jaco double le *ré* et le *la* harmoniques en jouant simultanément deux positions possibles pour chacun d'entre eux : le *ré*⁴ se « trouve » en effet à la fois au niveau de la septième frette (première corde) et de la cinquième frette (deuxième corde) tandis que le *la*⁴ peut être produit en effleurant les cordes à hauteur de la septième frette (deuxième corde) et de la cinquième frette (troisième corde). Dan Towey fait remarquer que cette « mélodie de notes dédoublées »¹⁹⁷ qui traverse toute la partie B (parties D et E dans la transcription des éditions Hal Leonard) se fait déjà entendre à la mesure 8, dans la partie de transition (partie B dans la transcription des éditions Hal Leonard). De fait, la sonorité particulière que confère cette doublure au motif *la, ré, la* donne d'autant plus de poids à l'idée qu'il est, comme nous l'avions suggéré, une sorte d'annonce du motif *ré, la* de la partie B.

L'intervalle de quarte est particulièrement « structurant » dans toute cette partie. Mesure 19, une septième mineure harmonique, mesure 20, une tierce majeure, « chutent » d'un intervalle de quarte, mais c'est moins le parallélisme d'accord que l'intervalle de quarte lui-même qui ressort dans l'effet sensible à l'audition : les mesures précédentes ont préparé cet effet en répétant inlassablement le même motif de quarte mélodique descendante. Cet intervalle est si prégnant qu'il en ressort comme un effet de « géométrisme », la quarte agissant un peu à la manière d'un vecteur en géométrie.

¹⁹⁷ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 17 : « [...] the doubled melody notes starting in section C (0:34) and running through to the end of section E (1:48). »

Ex. 44 : partie B. (Notation du *New Real Book*).

Sur le plan tonal, l'effet de contraste est saisissant avec la partie précédente entièrement construite à base de sons harmoniques. De fait, le *do* à la basse mesure 15 s'entend-il véritablement comme une tonique. On voit dans cet exemple non seulement l'influence du timbre des parties sur le sentiment tonal, mais encore sur le climat d'une composition. Par conséquent, le *la* et le *ré* peuvent s'analyser comme un retard de l'accord précédent, ce que corrobore le caractère obstiné de l'écriture de tout ce passage. Ainsi, le premier accord, *do-la-ré*, s'entend davantage comme un « accord parfait altéré » du fait du retard des notes *la* et *ré* se substituant sans jamais se résoudre, sortes d'appoggiatures non résolues des notes *sol* et *mi* (Csus2 6) — ce qui, entend-on nous bien, n'est peut-être pas strictement correct d'un point de vue grammatical. Si l'on considère l'accord de façon isolée, avec sa disposition, sa couleur même, on entend un accord de sixte avec neuvième ajoutée sans tierce ni quinte. Mais le processus dynamique dans lequel il s'inscrit oblige à reconsidérer ce type d'approche analytique statique. On mesure encore l'importance de tous les paramètres en interrelation dans l'analyse tonale, là le timbre, ici le type d'écriture.

Dans les mesures suivantes, la basse évolue seule, chromatiquement, sous l'ostinato *ré, la*. On retrouve aisément en appliquant le raisonnement analytique précédent, un accord que l'on chiffrerait 6 en chiffrage d'accord classique, rapprochement que justifie selon nous la nature des procédés d'écriture convoqués ici (ostinato et basse obstinée chromatique, retards-appoggiatures, carrure), et qui contraste avec la mesure à 5/4, ou la nature des accords dont il ne reste plus que la superstructure « flottant » dans les suraigus de l'instrument. Ensuite, minorisation de l'accord de tonique et enfin retour à l'accord parfait « altéré » dans une sorte de chatoiement majeur-mineur. Les mesures suivantes répètent le même schéma harmonique avec le même procédé d'écriture.

La mesure notée 6/4 dans le *New Real Book* fait entendre à la mélodie une suite d'intervalles de quarts *ré, sol fa#, si*. Dans un procédé de tuilage comparable à ce qui s'est déjà produit aux mesures 9 et 10, chaque harmonique s'ajoute à la résonance des précédents, formant un « halo » sonore vibrant au rythme des interactions de fréquences entre les sons que l'on entend simultanément. Cet effet est encore accentué par l'augmentation des durées de notes : de *ré, sol*, noire, noire pointée, on passe à *fa#, si*, noire pointée, blanche, ce qui explique du reste la notation du chiffre de mesure à 6/4, quoique là encore, il nous eut paru plus cohérent de la noter 2/8+3/8 / 3/8+4/8, avec cet effet de ralenti, d'apesanteur.

Du point de vue harmonique, cette mesure de transition peut s'analyser comme une approche chromatique de l'accord suivant, dominante (A9sus4 / Eb) de la dominante ou V de V. Pour ajouter à l'effet de flottement tonal, l'accord de dominante D7 (#9) se présente lui-même d'emblée avec le triton à la basse, donnant l'illusion d'un cycle de quinte suivant le schéma d'une marche d'harmonie de la mesure 21 à 23, dans un pastiche de mouvement cadenciel de type ii – V – I.¹⁹⁸ On remarque au passage la systématisation de ce genre d'approche chromatique à la basse. Cette interprétation « focalisée » sur le mouvement de la partie de basse, se justifie pour plusieurs raisons. À la faveur d'une individualisation des parties en sons harmoniques et en sons de basse, distants de deux octaves et demie (mesure 22) à cinq octaves (mesure 8), l'oreille perçoit quasiment un duo instrumental : avec ces harmonies qui se détachent dans une relative autonomie, comme celles d'un pianiste qui jouerait « modal », la

¹⁹⁸ Ici strictement : V/V/V, V/V, V.

ligne de basse conforte sa fonction tonale ; elle sert pour ainsi dire d' « indice » tonal pour l'oreille.

Mesure 23, on retrouve donc un accord de 7 (#9) avec sa couleur blues. Il intervient au fil d'une surenchère progressive de la dissonance dans ce passage qui « prépare par effet de contraste le retour du motif principal. »¹⁹⁹ Sean Malone note également que Pastorius utilise souvent cet accord — peut-être sous l'influence de Jimi Hendrix ? Dans « Portrait of Tracy », on l'entend tout d'abord mesures 5 et 7 ; on en retrouve la dissonance caractéristique mesure 8, puis mesures 23, 25, 27, 29. Il alterne dans cette dernière séquence avec une série de sixtes parallèles, toujours en rapport de quarte. Cette fois, on a bien un accord de 7 (#9) dont la résolution, répétée trois fois, affirme la tonalité de *sol* majeur par le procédé dit de substitution tritonique.

Mesure 30, juste avant la reprise du thème A, on réentend passer furtivement les deux accords CMA9 et GMA9 avec leur disposition fondamentale-neuvième-septième reproduisant à l'identique les positions d'accords du début du thème dont ils semblent annoncer la réexposition. Les deux accords BbMA13 et FMA13 suivants prolongent symétriquement ce parallélisme d'accords de septième majeure — enrichis d'une neuvième ou d'une treizième. Les deux dernières notes, *la*, *mi*, en rapport de quarte également, s'enchaînent avec le *si* du motif initial de la réexposition, toujours avec ce même rapport de quarte.

Après la reprise « tronquée » des quatre premières mesures de la partie A, la pièce s'achève par un accord de EMA7(b5), ultime effet de surprise. Pastorius joue cet accord comme le premier accord de « Continuum » (E6/9), en le faisant précéder de deux notes de basse. Les harmoniques *la#-ré#-sol#* sont jouées en *flageolet* ; l'accord final a été enregistré en *overdub* ou *re-recording*, c'est-à-dire dédoublé au mixage, « ce qui crée un effet chorus scintillant, lumineux »²⁰⁰.

¹⁹⁹ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21 : « This section is repeated with increasingly dissonant harmony, generated on the fourth and third frets. It serves as nice contrast and prepares the return of the main motif. »

²⁰⁰ *Ibid.* : « This final chord was doubled with an overdub, creating a shimmering chorus effect. »

En dernière analyse, la partie « *Medium Straight* » fait se succéder plusieurs climats, plusieurs séquences d'où émerge le plan tonal suivant : après une cadence en *sol* mesures 7-8, on évolue rapidement vers le VI^e degré, mesures 11-14 ; on entend ensuite un mouvement cadenciel plagal *do* (altéré), *sol* (altéré), puis à nouveau une progression V-I répétée trois fois, D7 (#9)/Ab – GMA7 (#11), en *sol*. On retrouve donc bien ici en filigrane le schéma harmonique de la partie « *Freely* ». Cette observation appuie le caractère unitaire de la pièce. Il y a bien ici une conception d'ensemble et non pas une forme A-B-A semi-improvisée.

Cette lecture tonale n'est pas définitive. Nous la considérons au contraire comme un cadre analytique permettant d'approcher la complexité harmonique d'une pièce dont le langage résolument moderne emprunte à la fois au langage de la modalité harmonique et à la non-fonctionnalité. Il ne s'agit pas non plus seulement d'une modalité « esthétique » au sens où le définissent les recherches de Miles Davis et de John Coltrane à partir de la fin des années cinquante. Le jazz modal s'appuie alors sur de longues séquences bâties sur un ou deux accords détruisant en partie le sentiment tonal en évacuant le principe de tension-détente. Les pianistes Bill Evans, McCoy Tyner, Herbie Hancock, Chick Corea, notamment, ont réintégré certains éléments de la tonalité. Jaco Pastorius s'inscrit dans leur filiation.

4. Bilan

4.1 Plans de timbres et traitement rythmique : vers une individualisation des parties et une écriture polyphonique

Deux plans de timbres se superposent ici, l'un constitué par les accords (parfois agrégats) de sons harmoniques d'où se détache une mélodie très linéaire, l'autre par la partie de basse proprement dite dont on ne saurait assez insister sur l'individualisation. Cette véritable « ligne de basse » est linéaire, progressant même par degrés conjoints par instants, lorsqu'elle n'est pas encore chromatique, et ceci en dépit de ce que l'exploitation des ressources « harmoniques » (en sons harmoniques) de l'instrument pourrait supposer contraindre la conduite des différentes parties.

Son traitement rythmique contraste nettement avec celui beaucoup plus « à valeurs égales » de la mélodie et des accords en harmoniques, du moins dans la partie A. Les deux plans sonores ainsi contrastés rythmiquement n'en sont pas moins complémentaires. Et selon toute logique du reste, puisqu'ils exigent de la part de l'interprète de scinder son jeu en deux. On est dans le cas limite de l'exploitation polyphonique d'un instrument monodique : il ne peut s'établir que par le truchement d'artifices techniques dont l'une des conséquences majeures pour l'instrumentiste, on le devine aisément, est de « jongler » entre la partie de basse et le jeu en harmoniques (thème et accords).

Nous rappellerons aussi que les sons notés en clef de fa « sonnent » en réalité une octave plus bas en sons réels. Ainsi à l'effet de contraste de timbres s'ajoute celui du contraste des registres dans lesquels se déploient les deux plans sonores.

Dan Towey va jusqu'à évoquer le « *son* orchestral » de « Portrait of Tracy » que « Jaco a donné à la basse » « en combinant harmoniques et sons réels au sein de structures d'accords et de lignes mélodiques »²⁰¹. Selon lui, Jaco « a démontré que le style *chord-melody* [*block chord*] des pianistes et des guitaristes pouvait être appliqué avec d'étonnants résultats à la basse électrique »²⁰². Et encore cette comparaison avec le *block chord*, technique consistant à construire un accord sous chaque note de la mélodie, peut-elle sembler réductrice, tant « Portrait of Tracy » recèle d'ingéniosités d'écriture contrapuntique.

Dan Towey voit dans cette pièce « un nouveau standard » pour la basse électrique, « véritable instrument soliste »²⁰³. Sean Malone ajoute que « "Portrait of Tracy" ne révèle pas seulement une utilisation musicale des harmoniques » — dont il rappelle au passage qu'ils s'utilisent communément pour accorder l'instrument —, mais qu'elle est « un exemple brillant de composition pour basse électrique soliste [...] Bien plus qu'une simple combinaison

²⁰¹ Towey, Dan, *op. cit.*, p. 17 : « *By combining harmonics and non-harmonics into chord-structures and lines, Jaco gave the bass an orchestral sound.* »

²⁰² *Ibid.* : « *He demonstrated that the chord-melody style of piano and guitar players could be applied with stunning results to the electric bass.* »

²⁰³ *Ibid.* : « *This song set a new standard for bass players in terms of which harmonics are useful and what can be accomplished with them. Even more significantly, it allowed bass players to see the potential of the bass to be truly solo instrument.* »

intelligente d'harmoniques et de « notes frettées », elle illustre la gamme des possibilités de timbres de la basse électrique, à travers une structure dense, d'un haut niveau d'organisation, une trame mélodique organique. »²⁰⁴

4.2 Une pièce contemporaine

En définitive, cette pièce s'impose par la rigueur de sa construction formelle sous-tendue par un plan tonal à la fois classique et intégrant des éléments de modernité. Cette rigueur formelle, la grande variété des procédés d'écriture, font prendre sa pleine mesure à la légitimation d'un modèle analytique classique.

Ainsi, pourrait-on dire, le grille de lecture tonale reconnaît dans l'objet de son analyse le système pour lequel elle a été préconçue. Mais il aura fallu, il faut le reconnaître, bien des détours, des truchements, des souplesses d'analyse, pour arriver à dégager un plan tonal, qui, du reste, demeure, avec son « cycle d'accords », un schéma de pensée. Au terme de cette analyse, c'est bien l'impressionnisme, et une certaine littérature modale de tradition savante qui demeurent les modèles de référence les plus probants. Du moins une musique qui cherche à s'émanciper des codes de la tonalité fonctionnelle. Avec ses parallélismes d'accords, ses mouvements irrésolus, sa tonalité « flottante », ses harmonies ambivalentes, ses « pastiches » de progressions tonales, son atmosphère *freely* et ses sonorités vibrantes, résonnantes, sa réévaluation de l'intervalle de quarte enfin, son écriture contrapuntique et ses jeux de rythmes et de mètres, la dédicace à Tracy s'affirme à l'exact reflet d'un instinct particulièrement moderniste indissociable des concepts du jazz contemporain.

Cette approche se confirme lorsque Jaco joue et compose au piano.

²⁰⁴ Malone, Sean, *op. cit.*, p. 21 : « "Portrait of Tracy" is not only a revelation of the musical use of harmonics, but is a brilliant example of composition for the solo bass guitar [...] It is much more than just a clever combination of harmonics and fretted notes ; it illustrates the entire gamut of timbral possibilities for the electric bass via a tightly-packed, highly-organized structure and an organic melodic framework. »

« Portrait of Tracy » est une composition remarquable tant sur le plan des techniques inhabituelles parfaitement maîtrisées, que du langage musical sophistiqué. Si elle a marqué les esprits et est devenue une référence pour le jeu en harmoniques, elle n'en a pas pour autant suscité un standard technique, contrairement à ce que semble dire Dan Towey, et ce vraisemblablement à cause de l'arrivée des basses à cinq et six cordes qui permettent un jeu en accords. Alain Caron a écrit une pièce du même type, mais sur une basse six-cordes : « Bella's Lullaby ».

Conclusion

Lorsque Jaco Pastorius débute sa carrière de bassiste électrique, l'instrument a déjà connu d'importants développements, parallèlement aux perfectionnements de sa lutherie, dans le domaine des musiques populaires modernes, notamment le rhythm'n'blues, la soul, la pop et le rock. Elle s'y est émancipée de son statut d'instrument « de rechange », pratique pour trouver plus de débouchés, le « nouvel hybride étrange » des débuts, et a réussi à imposer une nouvelle esthétique fondée sur une plus grande mobilité de jeu. Grâce au manche plus fin, aux écarts moins grands et à la position horizontale de l'instrument électrique, diverses techniques guitaristiques ont pu lui être adaptées. Ainsi, la basse électrique s'est enrichie, au sein des formations de pop et de rock *underground*, de l'apport d'anciens guitaristes habitués à donner à leurs phrases un contour expressif. Ceux-ci ont contribué à développer l'aspect mélodique de l'instrument avec des lignes de basse qui sont de véritables contrechants. Dans la soul, également, la basse électrique a connu d'importants développements. Là, d'anciens contrebassistes tel James Jamerson transposent et exploitent les ressources harmoniques des progressions d'accords selon une technique héritée de la *walking bass* ; ils reprennent par ailleurs certaines formules stéréotypées du rhythm'n'blues mais modernisées, transposées dans un jeu riche et complexe où dominent jeux de tension-détente, effets syncopés, et autres chromatismes. Une coordination plus étroite des éléments mélodiques et rythmiques du chant et de la basse s'y établit, avec l'échange de motifs qui en passant d'une voix à l'autre, renforce l'homogénéité du tissu polyphonique, sans sacrifier pour autant au principe de complémentarité de la section basse-batterie.

Mais elle est encore, pour l'heure, mal comprise par les musiciens de jazz, principalement du fait de sa sonorité. Défini au sein des orchestres de rock et de soul, et façonné à leur image, le timbre de la basse électrique ne pouvait que difficilement s'acclimater au caractère intimiste des formations de jazz acoustique. C'est donc finalement dans le jazz électrique et le jazz-rock fusion que la basse électrique va faire son entrée dans le jazz. Les recherches qui y sont menées sur la polyrythmie, les longues plages harmoniques basées sur un seul accord, issues du jazz modal, les nappes de sons continues des synthétiseurs allant dans le sens d'un déséquilibre des parties, vont donner la possibilité à des voix traditionnellement en retrait, comme celle de la basse, de prendre davantage de présence, avec davantage de mobilité et encourager les musiciens à nourrir davantage leur jeu. Fondés sur l'expression des

individualités, la basse électrique y connaîtra d'importants développements, le bassiste en venant à jouer un rôle de soliste.

On voit alors une nouvelle génération de bassistes arriver dans l'industrie du disque qui ont directement commencé sur la basse électrique, tels Jerry Jemmott ou Francis « Rocco » Prestia. La professionnalisation des musiciens de studio, arrangeurs, multi instrumentistes, polyvalents, collaborant avec des artistes de tous styles musicaux, tous ces échanges, ce maelstrom, entraînent ainsi une ouverture inter-stylistique au fil des années. Il ne faut pas non plus négliger bien sûr le développement des moyens de radio et télédiffusion, ni l'industrie du disque, qui forment une véritable culture, en particulier parmi les jeunes musiciens, et qui demeurent un vecteur important du voyage des idées.

C'est dans ce contexte de foisonnement et de métissage stylistique, que Jaco Pastorius va faire son entrée sur la scène du jazz. Plus que tout autre, c'est lui qui va révolutionner la basse électrique, en développant sur son instrument, monodique, un langage musical transcendé, polyphonique, et virtuose.

Sa forte personnalité et l'impact de ses lignes de basse le placent au premier plan, devant la rythmique, au même titre que les autres solistes. Syncopes, traits fulgurants, phrases lyriques aux contours mélodiques imprévisibles. Son jeu extrêmement dense permet de mettre en évidence un aspect à la fois extraordinaire et paradoxal de la vie du rythme en conjuguant les notions de mouvement et d'éclatement : faire sentir la continuité du flot rythmique en coordination avec la discontinuité d'une ponctuation toujours nouvelle. Cette conception révolutionnaire, héritée des batteurs du courant be-bop, qui ponctuent par touches successives et inattendues le discours du soliste, aura un impact décisif sur le jeu des bassistes. Avec Pastorius, toutefois, cette « nouvelle manière » atteint son paroxysme. Peu de musiciens parviendront à concilier avec autant d'ingéniosité les aspects rythmique, mélodique et contrapuntique de la basse électrique, qui devient avec lui un instrument soliste permanent.

Ses lignes de basse sont si denses et développent des phrases si mélodiques dans l'aigu, tout en continuant d'assurer la partie d'accompagnement, qu'il semble jouer plusieurs parties

en même temps. Une analyse plus fine de son jeu révèle qu'il coordonne en effet plusieurs patterns ou riffs, qui, en se juxtaposant, donnent l'impression d'une orchestration de phrases de cuivres, d'accords de guitare, jonglant avec les notes de basse proprement dite, s'interrompant le temps d'une envolée lyrique dans l'aigu. Ce foisonnement, si caractéristique du jeu de Jaco Pastorius, révèle une véritable « pensée » polyphonique. Ses parties de basse, tout en assumant la fonction de basse, « contiennent » bien plus. Il est particulièrement intéressant de noter la manière dont ces différentes « parties » peuvent être définies en tant que telles, avec une relative autonomie, et comment elles s'articulent, se combinent entre elles pour former néanmoins un tout, à la manière des voix d'une polyphonie.

Le fait est que toute la musique que produit Jaco Pastorius sur les quatre cordes de son instrument semble être, sinon polyphonique, du moins d'inspiration polyphonique. Outre les parties de basse que nous venons de décrire, son œuvre comporte deux pièces qui sont de véritables compositions polyphoniques, s'affranchissant des contraintes liées à la facture d'une basse à quatre cordes : « Continuum » et « Portrait of Tracy ».

Dans ce mémoire, nous avons voulu apporter un éclairage nouveau sur l'œuvre d'un artiste autrement qu'à travers le prisme du bassiste virtuose. Dans cette optique, nous avons choisi de nous appuyer sur l'étude d'œuvres qui dépassent justement cet aspect mais qui n'en proposent pas moins une forme de virtuosité plus contenue, moins visible. Si Jaco Pastorius s'est imposé comme un virtuose de son instrument, un génie visionnaire de la basse électrique moderne, son œuvre d'auteur demeure en effet peu étudiée pour elle-même, mais n'en recèle pas moins des trésors d'ingéniosité.

Ces deux œuvres, « Continuum » et « Portrait of Tracy », enregistrées sur l'album de 1976, *Jaco Pastorius*, sont particulièrement révélatrices du niveau de sophistication de son langage en tant que compositeur, et par conséquent du raffinement de sa pensée.

Or, l'instrument sur lequel se déploie ce langage polyphonique n'est pas du tout conçu *a priori* pour cela, et oppose même des obstacles de taille : le nombre de cordes, le registre

grave, la difficulté à y réaliser des accords avec une disposition aérée, une sonorité métallique et sans éclat.

Pour parvenir à s'affranchir des limites de l'instrument, et y composer une musique polyphonique savante, Pastorius va développer toutes sortes de trouvailles techniques, de véritables trésors d'ingéniosité qui vont transcender les qualités inhérentes et insoupçonnées de la Jazz Bass. Ainsi, on entendra chez lui un style de polyphonie sophistiquée que l'on ne trouve pas d'ordinaire sur un instrument *a priori* monodique.

Quelques-unes de ces trouvailles peuvent être rappelées ici :

Jaco utilise beaucoup les cordes à vide, à la fois pour créer un effet de registration, pour faire contraster les plans sonores, mais aussi pour créer un effet de « balancier » avec la ou les parties plus mélodiques : cette alternance suit dans « Continuum » une formule rythmique obstinée, avec un effet de périodicité, qui habitue l'oreille à entendre « la même partie toujours au même moment », ce qui rejoint du reste l'effet qu'il obtient dans ses lignes de basse en flux continu où il articule plusieurs « parties » sur un plan monodique. Ici, toutefois, le jeu est plus aéré, et Jaco exploite habilement ces moments de respiration pour bien individualiser les parties intérieures d'une polyphonie qui doit beaucoup, dans son effet sensible à l'audition, à la registration de ces phrases, très courtes, qui donnent l'illusion d'une polyphonie, mais que l'on entend, objectivement, rarement simultanément. Un autre point — que l'on retrouve dans « Portrait of Tracy » — réside dans le déploiement de plusieurs plans sonores, qui contrastent à la fois en termes de sonorité, de traitement rythmique et *in fine* de fonctionnalité.

Jaco joue également sur la résonance : résonance des cordes à vide, résonance des sons harmoniques, afin de donner plus d'amplitude et de liberté de mouvement à la basse. Grâce aux sons harmoniques et à toutes leurs combinaisons possibles, fruit d'une longue recherche menée sur le manche de son instrument, entre eux pour former des accords à deux ou trois sons, et avec les notes de basse produites sur la corde de *mi* à vide, Pastorius a mis en place un véritable répertoire d'accords nouveaux, qu'il exploite dans des combinaisons sans cesse renouvelées. Dans « Portrait of Tracy » comme dans « Continuum », il joue sur un balancier entre le plan

des harmoniques et le plan des notes de basse. Ces deux plans se superposent avec des effets de résonance qui créent des impressions fugaces, des harmonies de passage. On retrouve là, entre autres, certains effets de la musique impressionniste ou de la modalité de tradition savante.

En plus de s'affranchir des contraintes liées aux limites de l'instrument pour la réalisation d'une polyphonie, « Continuum » et « Portrait of Tracy » s'imposent par la rigueur de leur « composition », d'un langage à la fois classique et moderne, et intégrant une grande variété de procédés d'écriture, notamment une individualisation des parties et une écriture polyphonique qui justifient pleinement l'utilisation du modèle analytique classique auquel nous avons eu souvent recours dans ce travail.

Aussi singulière fut-elle, la basse de Jaco Pastorius a écrit un nouveau chapitre de l'histoire de la basse électrique moderne. Elle en a réévalué la fonction, la conception même, vers la définition de nouveaux paradigmes, en imposant notamment une approche émancipée des codes de jeu d'un instrument qui renouvelle, par sa facture hybride, l'approche de la basse en tant que fonction.

Annexe : une histoire de la basse électrique, de sa naissance à son entrée dans le jazz. Lutherie, techniques et styles.

Au moment de l'avènement de Jaco Pastorius, la basse électrique est encore d'une invention récente, et mal comprise par les musiciens de jazz. Pour comprendre la révolution en quoi va consister l'arrivée de Jaco dans le jazz, via le jazz-rock, tout d'abord faut-il revenir sur l'arrivée de cet instrument dans le monde de la musique des années 1950 et 1960.

Avant même la Jazz Bass, qu'il a tant évoquée dans ses interviews, et dont l'histoire semble intimement liée à la sienne, la basse Precision de Leo Fender a marqué un tournant dans l'histoire de la lutherie moderne. L'idée d'une basse frettée n'était pas une nouveauté. À dater de 1910 environ, et pendant une vingtaine d'années, la firme Gibson Guitar Corporation, Nashville, Tennessee, avait produit en petites quantités sa Mando Bass à quatre cordes et frettes. Cet instrument volumineux au corps en forme de poire se jouait incliné comme une guitare grâce à une tige en métal qui sortait de l'éclisse inférieure et reposait sur le sol. Décrit par son fabricant comme facile à jouer, mais peu puissant, la Mando Bass ne s'imposa pas. Des essais avaient été menés également sur des prototypes de contrebasses amplifiées. Au début des années 1920, Lloyd Loar, alors employé par la Gibson Mandolin-Guitar Co., à Kalamazoo, Michigan, avait déjà fait des essais avec une contrebasse aux lignes allégées. Dans les années trente, en Californie, Rickenbacker avait produit une basse électrique verticale très mince, tandis qu'à Chicago, Regal sortait une contrebasse électrique en forme de guitare. De la même façon, le premier prototype de guitare basse électrique, le modèle Audiovox 736 Bass Fiddle, ne connaîtra aucun succès. Cette basse en forme de guitare à caisse de résonance amplifiée rencontre le même problème que les contrebasses électriques. À la fin des années 1940, le bassiste new-yorkais Everett Hull abordera le problème de manière plus pratique, en décidant d'amplifier une contrebasse à l'aide d'un micro intégré à l'instrument par l'intermédiaire de la pique (*peg*) sur laquelle il repose. Cette « pique amplifiée » (*amplified peg*) donnera son nom à la société Ampeg et connaîtra un certain succès, sans pour autant résoudre le problème de l'amplification des basses fréquences.

L'ensemble des recherches menées sur ces prototypes répond à la fois à un problème de projection sonore de la basse et par-là même aux difficultés d'intonation qui en découlent dans les grands orchestres de musique populaire florissants dans le courant des années 1920-1930. La qualité médiocre du matériel électronique disponible à cette époque peut être mentionnée comme l'une des causes principales de cet échec de l'amplification des basses. Qui plus est, le volume de la caisse de résonance – une cavité d'air qui rend l'amplification difficile, car d'autres instruments voisins peuvent exciter des résonances dans l'enceinte — et la nature physique des basses fréquences rendent particulièrement sensible à l'effet de Larsen ce genre de dispositif appliqué à la contrebasse. Ce problème sera résolu en grande partie par l'adoption d'une caisse pleine associée à un capteur électromagnétique et d'un amplificateur électronique.

Cette révolution technologique a déjà eu lieu avec l'invention de la guitare électrique dans le courant des années 1910-1930. Le premier capteur électromagnétique est breveté en 1911. Lloyd Loar, quitte la Gibson Guitar Corporation en 1924 et développe un modèle de guitare équipée d'un tel capteur en 1934. On ajoute alors un capteur électromagnétique et un amplificateur à des guitares qui conservent leur lutherie acoustique. En 1936, Gibson commercialise l'ES-150, avec capteur électromagnétique, qui sera adoptée par Charlie Christian. Les premiers guitaristes électriques travaillent dans de grandes formations, des orchestres de danse en particulier. L'amplification du son de leur instrument leur permet de sortir du rôle d'accompagnement rythmique, tenu à la guitare, au banjo ou à la mandoline, pour participer à l'orchestre à égalité avec les anches et les cuivres.

Parallèlement, les premières guitares à caisse pleine ou *solid body*, par opposition aux guitares *hollow body* à caisse de résonance, sont conçues et commercialisées dès les années 1930 par Paul Tutmarc, joueur et professeur de guitare hawaïenne établi à Seattle, Washington, qui fonde la société Audiovox, et par le fabricant Rickenbacker, basé à Santa Ana, Californie. À partir des années 1950, les guitares électriques *solid body* vont prédominer, avec les modèles Fender Telecaster puis Stratocaster, réalisations du luthier et électronicien Leo Fender, et la Gibson Les Paul, conçue par le guitariste et ingénieur Les Paul. À cette époque, les progrès de la sonorisation donnent à de petites formations un niveau sonore comparable à celui des grands orchestres. La guitare *solid body* moins sensible à l'effet de Larsen que les électro-acoustiques

et les *hollow body* s'adapte donc bien mieux à ces niveaux sonores élevés. En outre, les musiciens commencent à prendre conscience des potentialités de la guitare électrique en termes de recherche de sonorités et d'expressivité : *sustain*, *bendings*, commutation des capteurs aux boutons de réglage de tonalité et de volume, réglage de la sensibilité d'entrée de l'amplificateur (*overdrive*), une exploration du timbre qui se développera avec l'esthétique des années 1960.

En 1951, Leo Fender a donc l'idée de recréer la basse à l'image de la guitare électrique *solid body* à capteurs électromagnétiques dont il transpose les principales caractéristiques technologiques. D'une conception austère et d'un assemblage aisé, la Precision de 1951 reprend les caractéristiques de la Telecaster, avec un diapason de trente-quatre pouces et l'accord d'une contrebasse. La conception technique de cet instrument est remarquable et visionnaire au point que, mises à part quelques petites modifications ultérieures, on peut considérer qu'il sert encore aujourd'hui de modèle de référence.

Tout en apportant une solution radicale au problème de l'amplification des basses, la Precision de Leo Fender répond à l'attente croisée ou *crossing-over* au sens strictement commercial, à la fois des guitaristes et des contrebassistes qui, dans le contexte de l'après-Seconde Guerre mondiale, cherchent davantage de débouchés. Prenons le cas du guitariste américain de la fin des années quarante : dans un *big band*, l'amplification est essentielle pour ne pas être noyé par les autres musiciens, mais la popularité des grands orchestres décline, et, de plus en plus souvent, notre guitariste se trouve appelé à jouer dans de petites formations. Il voudrait, pour trouver plus de travail, être capable de jouer d'un second instrument mais il est habitué à la taille et au jeu de son instrument à barrettes, et lorsqu'il essaye la contrebasse, il se heurte au problème d'intonation que suppose le manche à touche lisse de la « niche à chien », ainsi surnommée en raison de son encombrement. Comme le précise Leo Fender lui-même, « Lorsqu'un guitariste joue de la contrebasse, il doit faire attention à l'intonation : ses oreilles sont au bout de l'instrument, parce que celui-ci est debout. Il a du mal à s'entendre, parce que le batteur et les autres musiciens font tellement de bruit... Alors nous avons produit la Precision Bass pour que les guitaristes n'aient plus à se soucier du son, même entourés d'autres instruments ». Les premiers imprimés promotionnels de Fender semblaient vouloir rappeler aux contrebassistes qu'ils pouvaient, eux aussi, s'intéresser au nouvel instrument. De même, le premier article concernant la basse Precision dans la presse musicale professionnelle, le numéro d'avril 1952 de *The Music Trades*, précisait : « La basse Precision à quatre cordes s'éloigne

d'une contrebasse conventionnelle, dans la mesure où elle ne fait que cinq sixièmes de sa taille et qu'elle se joue dans la même position qu'une guitare, suspendue au cou... Grâce à son manche étroit doté de frettes, le musicien en jouera avec une facilité et un confort considérable. » L'article continuait en citant Donald D. Randall, alors directeur général de la Radio & Television Equipment Co., qui distribuait Fender au début des années cinquante : « La Precision se joue en *fingering* plutôt qu'en tirant et en claquant les cordes, comme l'exige la contrebasse traditionnelle pour obtenir une projection sonore suffisante. Utilisé avec l'amplificateur Bassman, ce nouvel instrument permet de jouer beaucoup plus fort qu'avec une contrebasse conventionnelle, tout en demandant nettement moins d'efforts physiques. D'ailleurs, on constatera vite que l'on ressent moins de fatigue après une soirée passée à jouer de cet instrument, par rapport à l'ancien. »

Outre l'amplification, le gabarit de la contrebasse présentait donc également un inconvénient. Les chefs d'orchestres aimaient faire danser les musiciens sur scène et les contrebassistes étaient handicapés par la taille de leur instrument. Leo Fender avait donc imaginé une contrebasse qui se jouerait comme une guitare : légère, peu volumineuse, avec un bon volume sonore et des frettes pour permettre au bassiste de jouer avec plus de précision — d'où son nom. Pour les bassistes des orchestres itinérants, la Precision Bass présentait en outre l'avantage d'un encombrement moindre.

Leo Fender avait ouvert un magasin de radio à Fullerton, près de Los Angeles, à la fin des années 1930, le Fender Radio Service. En plus de vendre du matériel électronique, des postes de radio, et des systèmes de sonorisation, tout en offrant un service de réparation, il y proposait des instruments de musique, des disques et des partitions. Ces activités l'avaient mis au contact de nombreux musiciens locaux, et l'on peut considérer que la basse Precision est indirectement issue des commentaires de ces musiciens de passage et de vendeurs qui commençaient à prendre conscience de la demande pour un tel instrument. Dans un premier temps, toutefois, le nouvel hybride fut mal reçu : la plupart des contrebassistes pensaient qu'ils s'humilieraient en jouant d'un instrument à frettes ; quant aux guitaristes, bon nombre d'entre eux considéraient la basse électrique comme une guitare pour musiciens de seconde catégorie. De là naquit un préjugé qui devait durer. Peu à peu, néanmoins, d'autres fabricants se mirent à produire des guitares basses afin d'anticiper l'éventuel succès de Fender.

En 1952, la société Kay de Chicago réputée pour ses guitares et ses contrebasses bon marché, est la première à imiter Fender en ajoutant une guitare basse à sa gamme — ayant des intérêts dans ces deux secteurs du marché. En septembre 1953, Gibson lança son Electric Bass dont la découpe, en forme de violon, combinée à une caisse creuse en acajou, semblait avoir été dessiné pour les contrebassistes. Cet instrument au diapason court particulièrement adapté au jeu d'un guitariste, n'en était pas moins vendu avec une longue pique se fixant à la base de l'instrument pour en jouer verticalement comme une contrebasse. Dans le courant des années 1950, ces basses à diapason court et autres guitares baryton Danelectro, représentent souvent un compromis, nombre de fabricants toujours perplexes considérant encore la basse électrique comme un instrument de rechange pour les guitaristes. Doutant de son potentiel commercial, ils se limitent à ajouter à leur gamme une version basse d'un modèle de guitare électrique.

La guitare basse s'impose davantage par son aspect pratique : son aspect familier incite les guitaristes à l'adopter et à trouver ainsi plus de débouchés. Aux contrebassistes, habitués à passer une soirée entière cloués au même endroit de la scène, elle donne l'option d'un second instrument plus maniable, d'un encombrement moindre et d'une intonation plus aisée. En outre, elle facilite le travail des ingénieurs du son et présente une complémentarité de timbre avec les guitares électriques.

À partir de la seconde moitié des années 1950, les basses Fender se voient plus fréquemment sur scène, les orchestres de rock'n'roll et de rhythm'n'blues ayant rapidement compris l'intérêt de ce nouvel instrument plus facile à transporter et à amplifier. En studio, la plupart des contrebassistes font l'acquisition d'une basse électrique. Avec l'explosion de la musique pop au début des années 1960, le phénomène prend une ampleur considérable : la basse électrique, jusqu'alors considérée comme secondaire, devient un instrument à part entière, ayant un rôle précis et une facture originale qui n'appartient qu'à lui.

Par la suite, les fabricants ont davantage suivi l'exemple de Fender en n'offrant plus que des instruments au diapason de trente-quatre pouces et munis de quatre cordes, à de rares exceptions près. Cette standardisation des normes de production coïncide avec le nouveau statut de bassiste électrique. Elle s'est émancipée de son statut d'instrument « de rechange », pratique

mais sans grand intérêt sur le plan acoustique et sans avenir aux yeux de nombre de fabricants — le « nouvel hybride étrange » des débuts — pour devenir le premier instrument de basse moderne. D'anciens guitaristes ou guitaristes devenus bassistes ont maîtrisé l'instrument et l'ont révélé au public, suscitant de nombreuses vocations.

Atteignant ainsi un nouveau statut, la basse électrique a réussi à imposer une nouvelle esthétique fondée sur une plus grande mobilité. Grâce au manche plus fin, aux écarts moins grands et à la position horizontale de l'instrument électrique, ont pu s'adapter diverses techniques guitaristiques. D'une manière générale, le jeu a gagné en rapidité, en virtuosité et en précision rythmique — d'où un nombre accru de syncopes. Son évolution est liée de manière intrinsèque à l'esthétique des musiques qui l'ont adoptée.

Le jeu de la basse électrique va s'enrichir dans un premier temps de l'apport des guitaristes. La maniabilité du nouvel instrument va en effet encourager les bassistes à nourrir davantage leur jeu. Dans la pop, Paul McCartney des Beatles, mais également Tim Bogert du Vanilla Fudge ou Brian Wilson des Beach Boys, tirent un parti mélodique des lignes de basse qui, jusqu'à eux, se confinaient dans un rôle de soutien. Dès le début des années 1960, la guitare basse est reconnue comme faisant partie intégrante des nouveaux groupes de pop. Elle fait d'emblée partie du *son* de la pop. Du point de vue acoustique, en effet, le son grave amplifié, parce que très enveloppant, fonde toutes les recherches des autres instruments. Progressivement, la basse pop est allée dans le sens de la complexité. Du simple appui sur les temps forts, elle est passée par des transitions entre accords, avant de parvenir à une véritable phrase de fondement : mélodiquement, la caractéristique de la basse pop est de faire un contrechant que la musique classique aurait plutôt confié à un instrument aigu. Différents styles de basse accompagnent les divers genres de la musique pop. Chez Paul McCartney, la basse devient envol autant que soutien. Le travail des Beatles en studio va dans le sens d'une intégration totale des différentes parties de la polyphonie. Cette conception contrapuntique se ressent dans le jeu de McCartney qui, au sein d'une trame sonore parfois complexe, élabore des lignes de basse d'une ingéniosité rarement atteinte avant lui — ce qu'il appelle des « mélodies indépendantes ». En outre, les Beatles mettent au point la technique de l'injection directe qui va se traduire par un mixage moins en retrait de la basse électrique.

À la même époque, le *son underground* des Rolling Stones oppose à la sophistication des « gentils Beatles » une violence extériorisée et magnifiée. Les uns élaborent une musique de studio très architecturée, les autres rendent vivante sur scène une musique ardente, beaucoup plus spontanée. Dans leur sillage, des centaines de groupes se révèlent, dont beaucoup sont influencés par le blues, et plus particulièrement l'école de Chicago, celle de Muddy Waters, Jimmy Reed, Elmore James, et par le « *jungle rock* » de Bo Diddley. L'*underground* est un creuset. D'innombrables groupes naissent et meurent dans le sous-sol anglais, apportant une contribution plus ou moins grande. La guitare pop électrifiée, distordue, devient l'instrument essentiel de ce courant. À elle seule voix humaine et souffle de cuivre, elle exprime une bestialité sauvage que l'artiste libère au gré de ses improvisations. Au sein de ces formations, la basse *underground* agit un peu comme un liant : ses sonorités graves et profondes homogénéisent la pâte sonore en donnant au soliste le soutien nécessaire à l'élan créatif. D'un point de vue syntaxique, elle synthétise les stéréotypes de jeu des guitaristes de blues et de rhythm'n'blues. Elle se caractérise par une utilisation quasi systématique des *blue notes* et des modes pentatoniques issus de la gamme du blues ; un phrasé expressif à base de doigtés de liaison empruntés aux guitares solo ; un jeu en ostinato, prolongeant parfois sur toute la durée du morceau le riff d'introduction énoncé à la guitare solo. Les lignes de basse de Bill Wyman, des Rolling Stones, sont exemplaires à cet égard, alternant entre un type d'accompagnement rudimentaire qui prend racine dans le blues, et un jeu plus mélodique au phrasé guitaristique, qui peut aller jusqu'à offrir à la mélodie principale un contrechant assez libre, combiné à la trame de l'accompagnement rythmique.

Ainsi, la basse électrique s'est enrichie, au sein des formations de pop et de rock *underground*, de l'apport d'anciens guitaristes habitués à donner à leurs phrases un contour expressif. Ceux-ci ont contribué à développer l'aspect mélodique de l'instrument en lui confiant parfois de courtes bribes de thème, et ont enrichi son phrasé.

À la même époque, la basse électrique passe entre les mains des bassistes de soul, où elle va connaître d'importants développements.

Dans le courant des années 1950, les premiers bassistes-contrebassistes, Monk Montgomery, Roy Johnson, Shifty Henry, Bill Black, James Jamerson, n'utilisent que l'index

de la main droite qu'ils surnomment « *the hook* » (le crochet). De leur côté, les bassistes-guitaristes utilisent la technique du pouce ou du médiator. Les premières lignes de basse électrique reprennent pour l'essentiel les « clichés » du rock'n'roll et du rhythm'n'blues, utilisés indifféremment par les guitaristes et les contrebassistes. En studio, on double la contrebasse avec une basse électrique.

Les bassistes électriques des labels soul Tamla-Motown (*Northern soul*), Stax et Atlantic (*Southern soul*, dont les studios d'enregistrement sont basés à Nashville, Memphis et Muscle Shoals), vont être les premiers à émanciper l'instrument, dans le courant des années 1960. Dès 1959, dans « *Way Over There* » des Miracles, les lignes chromatiques et les effets syncopés de la partie de basse illustrent la manière dont James Jamerson commence déjà à s'affranchir des stéréotypes du rhythm'n'blues. Son jeu, très présent, ses lignes de basse puissantes et souvent mélodiques, contribuent à changer l'idée que l'on se faisait du rôle de la basse électrique dans la musique populaire, d'un simple rôle de soutien à un élément important de l'effet musical général. Avant Jamerson, les bassistes de rhythm'n'blues utilisaient la pompe fondamentale-quinse suivant diverses figures rythmiques, ou bien des canevas de *walking bass* issus du boogie-woogie, des formules stéréotypées par ailleurs omniprésentes dans le jeu des bassistes de rock'n'roll des années 1950, ainsi que quelques figures de liaison comme les *turnarounds* et autres approches chromatiques elles-mêmes issues du *walking*, ou encore des doublures (riff ou court fragment mélodique joué par l'orchestre).

Formé à la contrebasse, mettant à profit son éducation de jazzman, James Jamerson les remplacera par des lignes parfois complexes, avec une densité de jeu que personne avant lui n'avait pensé appliquer au rhythm'n'blues. Dans la seconde moitié des années 1960, son jeu prend une nouvelle ampleur : il joue avec les temps forts en les syncopant, ou en plaçant de faux accents sur les temps faibles en variant le mode d'attaque à la main droite. L'effet conjugué de ces divers procédés, avec une notion de déplacements d'accents (trois pour deux, quatre pour trois) et d'ambiguïté rythmique, se traduit par une ligne de basse très mobile et instable car procédant souvent par « flux » et « reflux » : transitions abruptes entre un jeu dense et dynamique, et des passages « inactifs » comme « suspendus ». Une combinaison de brusques *starts and stops* donne le ton avec telle figure en *staccato*, agressive, qui se bloque brusquement sur le temps fort de la mesure suivante, en une longue blanche « suspendue ». Il alterne par ailleurs entre un jeu « linéaire », très « scalaire », voire chromatique, avec de fréquents

changements de direction mélodique sur de brefs laps de temps, et des formules arpégées au large ambitus. Par ailleurs, Jamerson est un précurseur dans l'utilisation des *ghost notes*, qui se double donc chez lui d'une grande variété de rythmes pointés ou syncopés.

Il exploite par ailleurs les ressources harmoniques des progressions d'accords selon une technique héritée du *walking bass* dont il reprend par ailleurs certaines formules caractéristiques mais modernisées, transposée dans un jeu où dominant les effets de surprise. Le langage musical sophistiqué qu'il développe alors dans ses accompagnements cultive un goût prononcé pour l'ambiguïté tonale, ménageant d'étonnantes et abruptes transitions entre un jeu conventionnel et des phrases de transition « instables » harmoniquement, « *out* » : ces phrases présentent souvent une direction mélodique dentelée, et une progression harmonique discontinue, les faisant « sonner faux » ; ces passages « incorrects » établissent un étonnant jeu de tension-détente au sein même de la chanson, en rehaussant l'impact émotionnel. On relève aussi plus ponctuellement l'utilisation de cordes à vide dans des tonalités telles que *lab*, *solb*, *mib* et *réb* (où les cordes à vide sont harmoniquement *out*), une technique conçue à l'origine, sans aucun doute, pour faciliter les changements de position, mais cultivée ici sciemment, avec une utilisation de la dissonance comme un effet expressif. Cette basse instable de Jamerson s'inspirait dans une large mesure du style de chant pratiqué à cette époque dans la soul. Riche en syncopes, celui-ci combinait un débit proche de la voix parlée, hérité du gospel, avec des mises en place rythmiques très strictes. Jamerson se comporte désormais comme s'il était à l'égal des solistes, avec une capacité à jouer des parties de basse extrêmement denses et mélodiques, sans jamais encombrer toutefois l'espace réservé aux chanteurs. Il y a un jeu de complémentarité entre les deux parties, avec l'échange de motifs qui en passant d'une voix à l'autre, renforce l'homogénéité du tissu polyphonique.

En définitive, James Jamerson a su établir une coordination plus étroite des éléments mélodiques et rythmiques du chant et de la basse, sans sacrifier pour autant au principe de complémentarité de la section basse-batterie : dans la construction-même du morceau, l'assise qu'édifie la basse se trouve en effet renforcée par le pied de la grosse caisse. Ce dernier se superpose au jeu rythmique de la basse et accentue l'effet de halètement provoqué par ces deux sons graves conjugués. Partant de ce principe de base, la distribution des accents entre les deux instruments a évolué dans le sens de la complexité. Cet art du contrepoint développé par James

Jamerson atteint son apogée au cours des séances d'enregistrement pour l'album *What's Going On* de Marvin Gaye courant 1970-1971.

Dans le domaine de la soul, d'anciens guitaristes tels Tommy Cogbill, Carol Kaye ou Chuck Rainey, Donald « Duck » Dunn, Charles Sherrell, s'emparent de l'instrument et donnent au soutien rythmique une allure très élaborée. On voit alors une nouvelle génération de bassistes arriver dans l'industrie du disque qui ont directement commencé sur la basse électrique, tels Jerry Jemmott ou Francis « Rocco » Prestia.

Dans l'histoire des sons, le rock'n'roll et le rhythm'n'blues marquent ainsi une phase de transition dans le courant des années 1950, de grands orchestres sonorisés avec leurs guitares électro-acoustiques, au nouveau *son* « tout électrique » des *sixties* avec notamment l'homogénéisation du timbre des guitares et des guitares basses avec leurs nouveaux capteurs électromagnétiques. La guitare et la guitare basse sont moins le résultat d'une évolution des instruments acoustiques qu'une invention de nouveaux instruments à l'image des anciens. Ce sont d'autres instruments, avec un rapport au son complètement différent. La basse électrique, le « nouvel hybride », n'en demeure pas moins le lieu d'échange, un maelstrom de techniques et de styles, techniques importées de la guitare, techniques importées de la contrebasse. Sur ce nouveau médium va se transmettre une culture, une « littérature » de la basse, avec ses codes, ses formules, qui vont évoluer *in fine* dans le sens d'une émancipation contrapuntique, à la fois enrichissement et normalisation. Les uns adaptent leur jeu en fonction de ce qu'ils se représentent comme étant une technique plus guitaristique, les autres en fonction de ce qu'ils se représentent comme étant une technique de bassiste.

Le caractère hybride de l'instrument, les échanges et synthèses qui s'y opèrent, participent à développer une certaine polyvalence chez les bassistes électriques — qui, par ailleurs, se professionnalisent. De là s'est développée une variété de techniques et une stylistique « de synthèse », qui tient à la fois d'un enrichissement que d'un nivellement, propre à la basse électrique, plus ou moins corrélée aux progrès de la facture instrumentale et à la standardisation des normes de production.

Deux facteurs vont ensuite contribuer à la possibilité d'une école de la basse électrique :

La polyvalence (et l'« interchangeabilité ») des bassistes de studio.

Une tendance générale à l'ouverture stylistique des genres musicaux.

L'analyse comparative de lignes de basse extraites de pièces fort éloignées stylistiquement peut, en effet faire émettre l'hypothèse selon laquelle une école de la basse électrique traverserait les genres musicaux dans une sorte de relative « indépendance » stylistique. C'est ce que traduit le voyage des techniques et des styles d'un James Jamerson à un John Paul Jones, pour prendre un exemple frappant, l'un, bassiste visionnaire et fondateur de la basse électrique moderne dans la soul, l'autre, bassiste du groupe britannique Led Zeppelin, à l'avant-garde du hard rock dans les années 1970. Cette influence est particulièrement saisissante si l'on considère le titre « What Is and What Should Never Be » de l'album *Led Zeppelin II* sorti en 1969 chez Atlantic Records. Le jeu de John Paul Jones y est particulièrement proche de celui du bassiste de Motown, du moins dans les parties lentes. Il faut toutefois relativiser cette comparaison et prévenir toute conclusion hâtive en la rapportant au fait que John Paul Jones est, comme beaucoup de jeunes musiciens qui arrivent dans le métier dans cette seconde moitié des années 1960, non seulement un musicien de studio professionnel, mais aussi un arrangeur, multi instrumentiste, et qu'il collabore avec de nombreux artistes de tous styles musicaux. La professionnalisation des instrumentistes entraîne ainsi une ouverture inter-stylistique.

Après Jamerson, la basse électrique se libère encore du cadre défini par la batterie. Outre l'évolution des techniques, liée au progrès de la facture instrumentale, plusieurs facteurs ont contribué à cette émancipation :

L'enrichissement progressif des parties de batterie et la complexification des mises en place, découlant notamment des recherches menées sur la polyrythmie par les musiciens du courant jazz-rock fusion, incitent les bassistes à sortir du carcan de l'ostinato.

Les longues plages harmoniques basées sur un seul accord, issues du jazz modal, pénètrent d'autres styles musicaux, notamment ceux dérivant du mouvement hippie, encourageant les musiciens à nourrir davantage leur jeu.

Les aspects rythmique et mélodique de l'instrument développés respectivement par le soul et le rock des années 1960 fusionnent, donnant lieu à une nouvelle complexification. Une rencontre qui découle d'une part de l'échange réciproque des musiciens, permettant le voyage des techniques, d'autre part, du rapprochement des genres au fil des années.

L'électronisation du processus de production sonore des synthétiseurs engendre des nappes de sons continues qui vont dans le sens d'un déséquilibre des parties, donnant la possibilité à des voix traditionnellement en retrait, comme la basse, de prendre davantage de présence, notamment avec davantage de mobilité.

Conjointement à cette complexification/densification, on assiste à une normalisation technique du jeu des bassistes : l'usage du *fingerpicking* se répand parmi les instrumentistes — nous sommes encore avant le développement de la technique du *slap* et de ses dérivés.

Dans le courant des années 1960-1970, pendant que le rock évolue et tend à dépasser ses aspects simplistes, le jazz commence à se préoccuper d'effets et de sons pouvant séduire un plus large public. Les deux courants vont « fusionner » en donnant naissance au « jazz-rock » fusion, une musique instrumentale, par essence, fondée sur l'expression des individualités, où la basse électrique connaît d'importants développements : la technique instrumentale ayant considérablement évolué, le bassiste en vient à jouer un rôle de soliste. De grands virtuoses de l'instrument émergent et modifient considérablement le statut de l'instrument. Pionniers de cette période particulièrement faste pour l'instrument dans le jazz, l'un de ses plus brillants solistes, Steve Swallow, joue avec un médiator ; Stanley Clarke, qui, aux côtés de Chick Corea, se distingue avec une virtuosité étonnante, ou encore Alphonso Johnson chez Weather Report.

On assiste alors à une revalorisation de la basse électrique. L'intérêt que suscite le nouvel instrument stimule la recherche d'idées faisant évoluer la facture instrumentale dans le

sens de la sophistication. La Jazz Bass, qui fait sa première apparition dans le catalogue Fender en juillet 1960, marque une étape cruciale dans cette évolution. Don Randall, directeur de la Fender Musical Instruments Co. jusqu'en 1969, déclarera ainsi : « Une fois acquis que les guitares basses se vendraient, il fallait en faire une plus belle, plus sophistiquée. Nous voulions lancer un modèle haut de gamme sur le marché. » La Jazz Bass se distingue par un corps asymétrique profilé, avec une gamme de couleurs *custom* inspirée des peintures DuPont pour automobiles. Ses cordes, très rapprochées au silet, donnent au manche une forme plus fuselée, et ses deux micros offrent une plus grande palette sonore. Le timbre plus incisif et les sensations différentes offertes par la Jazz Bass vont lui valoir un succès immédiat. Elle bénéficie par ailleurs des dernières innovations technologiques électroniques avec des capteurs électromagnétiques *split humbucking*, qui réduisent les parasites d'origine électrique, génèrent des signaux plus « doux » que les « micros » traditionnels à simple bobinage, et reproduisent plus fidèlement la vibration des cordes, la position des éléments du capteur étant entièrement ajustable.

C'est donc dans le courant jazz-rock son déferlement sonore et le rôle dominant qu'y ont les percussions, que la basse électrique fit son entrée dans le jazz. Ceci n'alla pas sans poser problème. La sonorité de l'instrument était habituellement sans éclat, lourde et confuse, et bien qu'on pût le pratiquer avec autant de vélocité qu'une guitare, ses caractéristiques tonales détruisaient pour une bonne part cette pulsation qu'un jeu rapide en *pizzicato* pouvait produire à la contrebasse. Défini au sein des orchestres de rock et de soul, et façonné à leur image, le timbre de la basse électrique ne pouvait que difficilement s'acclimater au caractère intimiste des formations de jazz. Cela n'empêcha pas Steve Swallow de tirer du nouvel instrument un son très musical, très chantant, grâce notamment à un phrasé toujours faussement simple, tel celui de quelqu'un en train de fredonner un air. Mais c'est surtout Jaco Pastorius qui va révolutionner l'instrument.

Table des exemples musicaux

Ex. 1 : premier membre de phrase du thème.	66
Ex. 2 : deuxième membre de phrase du thème.	67
Ex. 3 : troisième membre de phrase du thème.	67
Ex. 4 : voix « de baryton », mes. 8.	69
Ex. 5 : contrechant entre les parties « de baryton », « de ténor » et « de basse », mes. 11-13.	69
Ex. 6 : jeu de <i>call and response</i> entre les voix, mes. 32-33.	70
Ex. 7 : <i>idem</i> , mes. 34-35.	70
Ex. 8 : corde de <i>mi</i> à vide et accord plaqué en harmoniques.	71
Ex. 9 : (3-2) pattern ou forward clave pattern (3 accents sur la première mesure, 2 accents sur la seconde)	73
Ex. 10 : (2-3) pattern ou reverse clave pattern (2 accents sur la première mesure, 3 accents sur la seconde)	73
Ex. 11 : <i>clave</i> rumba (le troisième accent est déplacé sur la levée de la mesure suivante, ou « and of 4 »)	73
Ex. 12 : synchronisation du <i>tumbao</i> avec la <i>clave</i>	74
Ex. 13 : premières mesures du solo, procédant par « vagues ». Mes. 1-14.	78
Ex. 14 : motif dérivé du motif initial, mes. 2-3.	80
Ex. 15 : motif dérivé du motif initial, mes. 6-7.	80
Ex. 16 : motif dérivé du motif initial, mes. 17.	80
Ex. 17 : motif (a), mes. 5.	81
Ex. 18 : motif (b), mes. 8-9.	82
Ex. 19 : motif (a'), mes. 11.	82
Ex. 20 : motif (a), mes. 13.	82
Ex. 21 : trait virtuose qui commence la dernière partie du solo.	84
Ex. 22 : trait virtuose en doubles cordes, mes. 19-20.	84

Ex. 23 : suite (et fin) du trait mes. 21-22, avec <i>hammer-on</i> en doubles cordes.....	85
Ex. 24 : <i>hammer-on</i> en doubles cordes dans l'exposition du thème.....	86
Ex. 25 : motif (h) au début du solo, mes. 8-9.....	86
Ex. 26 : motif (h) mes. 21 du solo.....	86
Ex. 27 : formule arpégée, deuxième partie du solo.....	88
Ex. 28 : formule similaire, fin du thème.	89
Ex. 29 : trait en « faux doigtés », mes. 54-55.	94
Ex. 30 : accord final en sons <i>flageolet</i>	106
Ex. 31 : motif initial.	112
Ex. 32 : introduction « non mesurée ».	113
Ex. 33 : partie A, mesures 1 à 4.	114
Ex. 34 : mesure 4.	119
Ex. 35 : enchaînement D#7(#9) - EMA9, mes. 4-5.	121
Ex. 36 : mesures 5 et 6, juxtaposition des mesures 2 et 4.....	122
Ex. 37 : ligne de basse chromatique des mesures 7 à 10.	123
Ex. 38 : mesures 7 et 8.	124
Ex. 39 : mouvement parallèle d'allure modale, mes. 7-8.	126
Ex. 40 : le <i>sol#</i> (basse) analysé comme <i>lab</i> , b5 d'un accord de Dsus4.	127
Ex. 41 : le <i>sol#</i> (basse) analysé comme 3 ^{ce} d'un accord de E7(#9).	128
Ex. 42 : mesures 9 et 10.....	130
Ex. 43 : mesures 11 à 14. Écriture impressionniste.	131
Ex. 44 : partie B. (Notation du <i>New Real Book</i>).	134

Bibliographie

Sources et documentation

Bacon, Tony, *The Bass Book*, Milwaukee, Hal Leonard Publishing Corporation, 1995, 108 p.

Bianchi, Curt, *Elegant People, A History of The Band Weather Report*, Lanham, Backbeat Books, 2021, 496 p.

Blasquitz, Klaus, *The Fender Bass*, Milwaukee, Hal Leonard Publishing Corporation, 1990, 47 p.

Bobbing, Bob, *Portrait of Jaco, The Early Years, 1968-1978*, Holiday Park Records, 2002. Livret d'accompagnement, 76 p.

Chailley, Jacques, *L'Imbroglia des modes*, Paris, Alphonse Leduc, 1960, 93 p.

Cugny, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2020, 575 p.

Delbrouck, Christophe, *Weather Report : Une histoire du jazz électrique*, Marseille, Le Mot et le reste, 2007, 456 p.

Dowdall, Peter, *Technology and the Stylistic Evolution of the Jazz Bass*, Londres, Routledge, 2019, 248 p.

Fellezs, Kevin, *Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion*, Durham et Londres, Duke University Press, 2011, 312 p.

Fernandez, Raul A., *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2006.

Fordham, John, *The Sound of Jazz*, édition originale par The Hamlyn Publishing Group Limited, 1989, Librairie Gründ pour l'adaptation française, trad. Jean-Louis Houdebine, *Les sons du jazz*, 1990, p. 87.

Gushee, Lawrence, « Lester Young's "Shoe Shine Boy" », *A Lester Young Reader*, (Lewis Porter, ed.), Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 228-254 (1/ « International Musicological Society, *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977* », ed. Daniel Hertz & Bonnie Wade, Kassel, Barenreiter, 1981, p. 151-169).

Hodeir, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses, 1981.

Jackson, Anthony, « An Appreciation of The Style [of James Jamerson] », *Standing in The Shadows of Motown: The Life and Music of Legendary Bassist James Jamerson*, Wynnewood, Dr. Licks Publishing, 1989.

Kernfeld, Barry, *What to Listen for in Jazz*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1995. - XVII-247 p.

Kringel, Chris, *The Essential Jaco Pastorius*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, s.d., 103 p.

Malone, Sean, « Continuum » et « Portrait of Tracy », in *A Portrait of Jaco: The Solos Collection*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2002, p. 13-23.

Martin, Henry, 1996 : *Charlie Parker and Thematic Improvisation*, Lanham et Londres, Scarecrow Press, 155 p.

Metheny, Pat, *Jaco Pastorius*, Sony Music Entertainment Inc. et EPIC, 1976. Livret d'accompagnement de la réédition de 2000, 10 p.

Milkowski, Bill, « Jaco Pastorius », in *Bass Heroes*, Tom Mulhern ed., San Francisco, GPI Books, Miller Freeman Inc., 1993, 202 p.

----- *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*, San Francisco, Miller Freeman Books, 1995, 263 p.

----- *The Extraordinary and Tragic Life of Jaco Pastorius*, San Francisco, Backbeat Books [rééd.], 2005, 339 p.

----- *Jaco Pastorius, Modern American Music... Period! The Criteria Sessions*, Omnivore Recordings, OVCD-84/6651016068, 2014. Livret d'accompagnement, 14 p.

Mulhern, Tom, *Bass Heroes*, San Francisco, GPI Books, 1993, 202 p.

Scharfglass, Matt, Kringel, Chris, *Jaco Pastorius, The Greatest Jazz-Fusion Bass Player*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, s. d., 95 p.

Stagnaro, Oscar, Sher, Chuck, *The Latin Bass Book: A Practical Guide*, Petaluma, Sher Music Co., 2001.

Towey, Dan, « Continuum » et « Portrait of Tracy », in *Jaco Pastorius: A Step-By-Step Breakdown of The Styles and Techniques of The World's Greatest Electric Bassist*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2002, p. 7-10 et p. 17-19.

Ouvrages universitaires (mémoires, cours, articles universitaires, articles de revues scientifiques)

Cugny, Laurent, *Jazz et virtuosité*, Document de travail n° 1-7336-TE-PA-04-06 437, Agrégation de musique et Capes d'éducation musicale, Centre National d'Enseignement à Distance - Institut de Vanves, 2005.

Delahaye, Michel, *Les problèmes de l'improvisation en jazz* [variante titre d'après exemplaire déposé à la bibliothèque de musicologie Paris 4 : Les problèmes de l'improvisation du jazz], Maîtrise, 1978, 2 vol. (196, 83 p.), sous la direction de Jean Mongrédien.

Gonnard, Henri, « La modalité harmonique : essai de cadre systémique », *Musurgia* Vol. 6, n° 3/4, Dossiers d'analyse (1999), p. 81-88.

Julien, Patricia, « The Function of Non-functional Harmony », *Jazz Education Journal*, septembre 2001.

Kreisler, Jean-Baptiste, *Un instrument hybride, la basse électrique : évolution structurelle et techniques instrumentales*, mémoire de Maîtrise, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 1999, 247 p.

Meeùs, Nicolas, « Problèmes de l'analyse des musiques anciennes », *Musurgia* III/1 (1996), p. 64-71.

Owens, Thomas, *Charlie Parker: Techniques of Improvisation, Volumes 1 & 2*, Ph. D, University of California, Los Angeles, 1974.

Rochard, Frank, *L'évolution structurelle de la guitare et ses implications dans les musiques de jazz et de blues de 1930 à 1970*, Paris IV, 1988, 125-[11] p.-[23] sous la direction de Jean-Rémy Julien et de Philippe Gumplowicz.

Schuller, Gunther, « Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation », in *The Jazz Review*, New York, 1958, p. 6-21.

Wayte, Lawrence A., *Bitches Brood: The Progeny of Miles Davis's Bitches Brew and the Sound of Jazz-Rock*, mémoire de thèse, Université de Californie, Los Angeles, 2007, 298 p.

Wright, Brian F., « Jaco Pastorius, the Electric Bass, and the Struggle for Jazz Credibility », in *Journal of Popular Music Studies* n° 32, septembre 2020, p. 121-138.

Articles issus de la presse musicale

Bacon, Tony, « Une interview inédite de Jaco Pastorius », in *Reverb*, 31 janvier 2019.

Delmas, Jean, « Salsa ! », in *Jazz Hot* n° 327, mai 1976, p. 22-29.

Goaty, Frédéric, « Mr. Marcus & Mr. Pastorius » (Dossier *Jaco Pastorius. Regards sur un héros*), in *Jazz Magazine* n° 585, octobre 2007, p. 33-34.

Goddet, Laurent, « Jaco Pastorius » (Dossier *Antibes/Juan les Pins*), in *Jazz Hot* n° 330, septembre 1976, p. 32-35.

Milkowsky, Bill, « Teen Town: Jaco Pastorius – The Early Years of The World's Greatest Bassist », in *JazzTimes* n° 33(3), avril 2002, p. 42-50.

Monino, Frédéric, « Jaco Pastorius : groove et tourbillons », in *Jazzman* n° 122, mars 2006, p. 72-73.

----- « La basse au centre », in *Jazz Magazine* n° 670, mars 2015, p. 80-81.

Reese, Jérôme, « La basse torride de Jaco Pastorius », in *Jazz Hot* n° 398, février-mars 1983, p. 23-27.

Woodard, Joseph, « Jaco Pastorius: Word 'Em Up », in *JazzTimes* n° 36(3), avril 2006, p. 44-48.

Table des matières

Remerciements.....	15
Sommaire	17
Introduction.....	19
État de la question.....	26
Chapitre 1 : Éléments biographiques et techniques	31
1. Le <i>son</i> Jaco.....	31
1.1 The Bass of Doom.....	31
1.2 Autres considérations techniques.....	36
2. Jaco Pastorius à l'école du jazz.....	39
2.1 Des C.C. Riders de Wayne Cochran aux Baker's Dozen d'Ira Sullivan	39
2.2 Le petit appartement au-dessus de la blanchisserie : un lieu d'échange, d'émulation, d'introspection.....	42
2.3 Expérience fusion avec Ira Sullivan au Lion's Share	45
2.4 Nouvelles rencontres.....	48
3. <i>Jaco Pastorius</i> : l'album de 1976.....	49
3.1 Un préalable : les sessions d'enregistrement aux studios Criteria	49
3.2 Expériences d'enseignement à Berklee et à Miami	52
3.3 « Découverte » de Jaco et enregistrement de l'album de 1976.....	53
Chapitre 2 : « Continuum ».....	59
1. Introduction.....	59
1.1 Genèse et destin de « Continuum ».....	59
1.2 « Continuum » : entre démonstration et contemplation.....	59
2. Analyse.....	63
2.1 « Continuum » : quel effet sensible à la première audition ?.....	63

2.2 Analyse formelle	65
2.3 Analyse du thème	65
2.3.1 Analyse de la grille du thème	65
2.3.2 Analyse mélodique du thème	66
2.3.3 Analyse harmonique du thème	67
2.3.4 Aspects polyphoniques et polyfonctionnels de la basse de « Continuum ».	68
2.3.4.1 Une polyphonie « vocale »	68
2.3.4.2 Utilisation des sons harmoniques en accords	70
2.3.4.3 La partie de basse de « Continuum ». Aspects techniques du <i>tumbao</i> afro-cubain, et sa relation à la <i>clave</i>	72
2.4 Le solo	75
2.4.1 Description formelle	75
2.4.2 Le son du solo	76
2.4.3 Analyse mélodique, motivique et structurelle	77
2.4.3.1 Première partie	77
2.4.3.2 Deuxième partie	83
2.4.3.3 Troisième et quatrième parties	90
3. Conclusion	94
Chapitre 3 : « Portrait of Tracy »	97
1. Introduction	97
1.1 Le genre de la dédicace	97
1.2 Données biographiques	98
1.3 Virtuosités « inaudibles » de conception et d'écriture	101
2. Les sons harmoniques et leurs techniques : le <i>son</i> de « Portrait of Tracy »	102
2.1 Une « collection » de sons harmoniques	102
2.2 Harmoniques naturels : en accords et combinés avec une note de basse	103

2.3 Technique des sons flageolet	105
3. Analyse.....	107
3.1 Plan structurel.....	108
3.2 Analyse harmonique : première lecture	109
3.2.1 Choix d'un système.....	109
3.2.1.1 Modalité et fonctionnalité dans la musique de tradition savante ...	109
3.2.1.2 Modalité jazz et non-fonctionnalité	110
3.2.2 Choix d'une grille de lecture.....	112
3.2.2.1 Introduction, premières mesures : premiers « indices » de lecture	112
3.2.2.2 Choix d'une grille de lecture dans le cas d'une situation harmonique hybride	114
3.3 Analyse harmonique.....	115
3.3.1 Observations préalables : partie A, mesures 1 à 6	115
3.3.2 Première hypothèse : une situation modale.....	117
3.3.3 Deuxième hypothèse : une situation tonale.....	118
3.3.3.1 Partie de transition, mesures 7 à 14.....	123
3.3.3.1.1 Mesures 7 à 10	123
3.3.3.1.2 Mesures 11 à 14	131
3.3.3.2 Partie B.....	132
4. Bilan	137
4.1 Plans de timbres et traitement rythmique : vers une individualisation des parties et une écriture polyphonique.....	137
4.2 Une pièce contemporaine.....	139
Conclusion.....	141
Annexe : une histoire de la basse électrique, de sa naissance à son entrée dans le jazz. Lutherie, techniques et styles.....	147
Table des exemples musicaux.....	161

Bibliographie..... 163