

L'intérêt de l'apport des musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz



Pierre THOMAS-FREDON

Pierre THOMAS-FREDON

**L'intérêt de l'apport des musiques
traditionnelles dans l'anciennement du Jazz**

Directeur de mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne Franche Comté : 2019/2020

REMERCIEMENTS

Avant de commencer je tiens à remercier toutes les personnes qui ont été présentes durant l'élaboration de ce mémoire, qui m'ont aidé et accompagné lors des mes recherches, entretiens et expérimentations.

Tout d'abord je souhaite remercier Monsieur Jean Tabouret, qui, grâce à son expérience a su me diriger, m'accompagner et me conseiller tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à adresser mes plus sincères remerciements à mes amis musiciens et enseignants, Tandrayen Labie, Guylain Siopathis, Luis Gregorio González et tant d'autres, avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger et qui m'ont apporté énormément durant ces entretiens.

Je veux particulièrement remercier ma mère et ma famille qui me soutiennent depuis toujours dans la poursuite de ma carrière et mes études musicales.

Pour finir il m'est important remercier mes amis et maîtres musiciens qui ont toujours été un appui infailible. Merci à Chris Jennings, Alain Debiossat, Guylain Siopathis, Michel Alibo et tout ceux qui m'ont fait grandir et évoluer musicalement grâce à leur musique.

je souhaite dédier ce mémoire à Guylain Siopathis, Alain Debiossat et Michel Alibo grands frères, amis et maîtres musicaux sans qui je n'en serai pas la aujourd'hui.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1 - DOCUMENTATION	9
<i>1) Peut-on définir ce qu'est une tradition</i>	<i>9</i>
<i>2) Le liens entre le jazz et les musiques traditionnelles</i>	<i>10</i>
<i>3) Pourquoi et comment intégrer les musiques traditionnelles dans mon projet pédagogique ..</i>	<i>12</i>
<i>a) Pourquoi intégrer les musiques traditionnelles dans mon projet pédagogique</i>	<i>12</i>
<i>b) Comment intégrer les musiques traditionnelles au travers du jazz dans mon projet</i>	<i>13</i>
<i>pédagogiques</i>	<i>13</i>
CHAPITRE 2 - ENTRETIENS	14
<i>1) Présentations</i>	<i>14</i>
<i>2) Retranscription et analyse</i>	<i>15</i>
CHAPITRE 3 - EXPÉRIMENTATION	26
<i>1) Expérimentation avec Michael</i>	<i>26</i>
<i>2) Expérimentation avec William</i>	<i>29</i>
CONCLUSION	31
SOURCES	33

INTRODUCTION

Le choix d'étudier dans ce mémoire l'intérêt de l'apport des musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz est une réponse directe à mon parcours en temps que passionné, étudiant et musicien. Ayant suivi pendant une dizaine d'années un cursus de piano classique, je me suis lassé du manque de liens entre la musique que je jouais, que je travaillais, toute la culture avec laquelle je vivais au quotidien dans un quartier populaire de Tours et au sein de ma famille. C'est à l'âge de 15 ans que je découvris, par le biais d'un ami, le premier disque de Richard Bona *Scenes from my life* sorti en 1999 et je vis la même année au festival « jazz en touraine » le trio de Mario Canonge avec Linley Marthe à la basse et Chander Sardjoe à la batterie. Ces deux éléments furent des moments déclencheurs dans ma vie de musicien. À partir de ce moment là je décidai d'acheter une basse et d'étudier assidûment la musique. Dès le début j'ai été attiré par le jazz et surtout le jazz français avec des groupes comme Sixun en particulier, Ultramarine, Maghreb & friends, Chic Hot « Satyagraha » et des musiciens comme Michel Alibo, Alain Debiossat, Dhafer Youssef, Paco Sery, Louis Winsberg, Meddy Gerville, Etienne M'bappe etc... C'est grâce à tous ces musiciens, tous ces disques et concerts fabuleux que j'ai pu intégrer à mon jeu, parfois consciemment et parfois inconsciemment, les musiques traditionnelles, principalement méditerranéennes.

Lors de mes études musicales, j'ai toujours été confronté à des visions ambiguës autour des musiques traditionnelles que j'affectionnais temps. J'ai donc pendant longtemps « mis de côté » le travail et l'écoute de ces musiques pour me concentrer sur celles que j'étudiais. Ne me sentant pas vraiment à ma place lorsque je ne m'efforçais de jouer ce qu'on attendait d'un bassiste purement jazz, je décida donc d'assumer clairement cette part importante qui était enfui en moi. C'est dès lors que bon nombres de problèmes auxquels j'étais confronté furent réglés, notamment les problèmes liés à l'interprétation, le rythme. Je retrouva étalement une confiance en moi car je pouvais m'exprimer et j'ai vite remarqué que ma musique touchait plus les musiciens avec qui je jouais.

C'est à partir de ce moment la qu'il me parut important, surtout dans les cours que je donnais, d'apporter aux élèves cette partie malheureusement trop peu exploitée de la musique.

J'expérimentais peu à peu l'apport de certaines musiques traditionnelles avec les élèves que je rencontrais, les résultats furent concluants. Seulement pour ce qui est de l'enseignement de ces musiques, la construction de mon discours pédagogique était encore trop confuse. Ce mémoire fut donc pour moi une excellente opportunité pour re-tester l'apport de ces musiques dans l'enseignement du jazz et surtout de prendre le temps de discuter avec des professeurs et musiciens confirmés et expérimentés ayant l'habitude de travailler avec ces musiques. Ces derniers ainsi que le travail de recherche m'aidèrent à répondre à mes divers questionnements et à enfin comprendre comment nous pouvons intelligemment et sans que cela ne soit trop rébarbatif pour les élèves, intégrer des musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz.



le mâalem Hamid El Kasri, chanteur emblématique de la musique Gnawa

CHAPITRE 1 - Documentation

"Combien de mélomanes du dimanche connaissent la nationalité de Mozart, de Mendelssohn ou Beethoven ? Combien se soucient que Manu Dibango, Richard Bona ou Lokua kanza soient congolais, camerounais ou de la Nouvelle-Orléans ? Leur musique jazz n'est pas camerounaise (comme le folklorique bassa), ni congolaise (comme le trépident dombolo). Elle est belle, apatriote et universelle, un point c'est tout."

Gaston Kehlman

1) Peut-on définir ce qu'est une tradition ?

Proposer une définition exacte de cette notion de «musiques traditionnelles» serait utopique. En effet, cette expression est chargée d'a priori et de sous-entendus contradictoires. Elle laisse entendre qu'il n'y a tradition que dans les musiques populaires dites sans écritures, ce qui est faux car la pratique de la musique dite classique, par exemple, obéit elle aussi à des traditions : transmission de secrets de jeux par un maître prestigieux, savoir-faire soi-disant hérité d'un passé lointain. Cette expression apparaît pour la première fois dans le premier de « La musique » de Claudie Marcel Dubois écrit en 1965, par un chapitre consacré aux «musiques traditionnelles et ethniques». Ce qualificatif de musiques « traditionnelles » s'ajoute à une longue série d'adjectifs tels que : orale, primitive, exotique, folklorique, populaire, etc.. Claudie Marcel-Dubois précise dans ce chapitre que l'« on ne devra considérer ici l'emploi de ces diverses appellations ou leur usage préférentiel que sous un angle pratique ». En effet, tous ces termes nous permettent de nommer des choses mais il faut toujours être rigoureux quand on les utilise.

2) Le liens entre le jazz et les musiques traditionnelles

Tout d'abord il est important de noter que dans les articles et livres ainsi que les conférences que j'ai pu écouter et lire, le jazz et les musiques traditionnelles ont toujours entretenu un lien très étroit. Effectivement on remarque que dès les premières apparitions du jazz à la Nouvelle-Orléans, à la fin du XIX^{ème} siècle, les musiques traditionnelles, d'Afrique de l'ouest, des Antilles et même nord-africaine se sont retrouvées et mélangées en raison de l'esclavage, des populations présentes avant l'arrivée des premiers colons européens et de ces derniers. Effectivement de nombreux musiciens comme Dizzy Gillespie, Louis Armstrong ou encore King Oliver se revendiquent ouvertement comme des musiciens de jazz « créole ». Ces affirmations et besoins de retour à la quintessence de cette musique continuera tout au long de l'évolution fulgurante du jazz. Plus tard des artistes comme John Coltrane, Tony Williams ou Elvin Jones affirmeront qu'ils sont des musiciens influencés par les musiques traditionnelles et notamment les musiques d'Afrique de l'Ouest. Tous ces musiciens traduiront leurs influences par des éléments musicaux concrets, présence marquée des rythmes 12/8, rythme ternaire omniprésent dans les musiques ouest africaines, des triolets et des polyrythmies mais aussi des éléments harmoniques avec la retour important des gammes pentatoniques, élément principal des mélodies traditionnelles du monde, entier qu'on retrouve également dans le blues.

Étant méditerranéen d'origine, c'est tout naturellement que j'ai orienté mes lectures et mes recherches autour du mélange entre le jazz et les musiques méditerranéennes en France. C'est très tôt, dès les années 1990, que le jazz est mélangé aux musiques traditionnelles méditerranéennes avec les vagues d'immigrations espagnoles, africaines, maghrébines, antillaises et même asiatiques. On retrouve toutes ses influences et mélanges avec des artistes comme Karim Ziad, Nguyen Le, Moktar Samba, Etienne M'bappe, Mario Canonge. Nous nous intéresserons spécifiquement au métissage entre le jazz et les musiques traditionnelles en Europe et plus spécifiquement en France car ce mélange est plus flagrant et plus présent qu'aux Etats-Unis. Effectivement le jazz français peut s'enorgueillir d'avoir une richesse culturelle que beaucoup d'autres pays n'ont pas.

Chaabi

The image shows a musical score for the rhythm 'Chaabi' in 12/8 time. It consists of two staves: 'Batterie' (Drumset) and 'Claves'. The Batterie staff features a repeating pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating a specific drum pattern. The Claves staff features a simple pattern of quarter notes.

(exemple de 12/8, « Chaabi », rythme traditionnel algérois)

Le jazz étant par essence une musique métisse, né de la rencontre entre les musiques africaines, issus de l'esclavage, de la musique classique occidentale, du blues et des negro spirituals chantés par les travailleurs noirs américains, elle c'est naturellement enrichie des rythmes et des mélodies venus des différentes vagues de musiciens extra-européens. Effectivement, nombre de musiciens ont cherché à approfondir leur connaissance du jazz et de tout ce langage riche et complexe mais très vite ils n'ont pu s'empêcher de jouer les standards avec les rythmes et gammes de leur pays d'origine, il n'est donc pas rare d'entendre des versions de « Footprints », standard de Wayne Shorter, morceau en 3/4 à la base, arrangé en 12/8 « Chaâbi » ou même « Maloya » (musique emblématique de l'île de la Réunion). Cette richesse et ce brassage fut un des éléments clé dans la renommé du jazz français.

Maloya

The image shows a musical score for the rhythm 'Maloya' in 12/8 time. It consists of two staves: 'Drumset' and 'Claves'. The Drumset staff features a complex pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks above some notes. The Claves staff features a simple pattern of quarter notes.

(exemple de 12/8, « Maloya » rythme traditionnel de l'île de la Réunion)

3) Pourquoi et comment intégrer les musiques traditionnelles dans mon projet pédagogique :

a) Pourquoi intégrer les musiques traditionnelles dans mon projet pédagogique.

Dans un premier temps, je pense qu'il est important d'apporter aux élèves qui nous sommes en temps que musiciens. Comme en musique, il est impossible en pédagogie de tromper une personne sur qui nous sommes vraiment. Étant marqué dès très jeune par les musiques traditionnelles de mon pays d'origine, l'Espagne et par celles de mes amis, elles font intégralement parties de moi aujourd'hui. Je pense donc qu'intégrer l'enseignement des ces musiques, même succinctement, est essentiel car il permet tout d'abord d'ouvrir les horizons musicaux et culturels de l'élève, effectivement même si elles ne sont qu'évoquées ou brièvement écoutées lors d'un cours, elles permettent à l'élève d'entendre de nouvelles gammes, de nouvelles techniques instrumentales, de nouvelles couleurs et de nouveaux rythmes. Toutes ces ouvertures sont à mon sens très importantes car elles sont essentielles pour ouvrir le champs des possibles de l'élève. D'un point de vue musical elles lui permettent tout d'abord de se rendre compte que, même si il est extrêmement riche, nous ne sommes pas limités au langage du jazz d'un point de vue harmonique, rythmique et technique même si ce dernier est parmi l'un des plus riches qui soit. Effectivement plus l'élève est ouvert et garde ses oreilles à l'affût plus il pourra appréhender plus vite des paramètres qui seront important plus tard dans son apprentissage comme l'improvisation ou encore le relevé des chorus, de thèmes ou de grilles d'accords.

De plus lui apporter ces musiques permet une chose clé dans l'enseignement de la musique et des arts, c'est à mon sens l'une des choses extra-musicale qui est cruciale, elle permet à l'élève de s'ouvrir culturellement. Effectivement si l'élève s'éprend de ces musiques, elles lui permettront de découvrir une culture à laquelle il n'est peut être pas coutumier. L'apport de ces musiques est un vrai bénéfice pour l'élève car elles sont comme le jazz, illimitées, inépuisables et toute sa vie on apprend à travers elles d'ou qu'elles soient et quelles qu'elles soient.

b) Comment intégrer les musiques traditionnelles au travers du jazz dans mon projet pédagogiques

Pour intégrer les musiques traditionnelles dans mon projet pédagogique, plusieurs pistes s'offrent à nous. Dans un premier temps, il est essentiel de les intégrer de manière ludique et constructive. Je pense qu'un travail d'écoute et d'appropriation est important dans un premier temps. Il est pour moi nécessaire de présenter à l'élève le contexte, succinctement, de la musique. Par exemple si nous décidons ensemble d'étudier la musique maghrébine il convient de lui présenter brièvement la culture globale des pays du Maghreb, les grandes lignes et l'histoire de ces pays afin que l'élève puisse s'imprégner de cette culture et comprendre certains éléments musicaux importants, comme certains rythmes que nous retrouverons dans d'autres régions d'Afrique ou certaines harmonies. Ensuite nous déciderons ensemble d'un morceau, nous l'écouterons plusieurs fois et essaieront de décortiquer les éléments principaux importants puis nous apprendrons à le jouer progressivement.

D'après les lectures et documents consultés pour ce mémoire (voir liste en fin de volume) la transmission orale est une part importante des musiques traditionnelles, effectivement pendant des centaines d'années les musiciens se sont transmis les morceaux de manières orales, comme les griots (musiciens et conteurs d'Afrique de l'ouest).

Nous pouvons également approcher ces morceaux par le côté plus corporel et "dansant » avec la musique. Grâce à cette imprégnation corporelle, l'élève sera plus à même de comprendre, dans un premier temps indirectement, le rythme et les différentes pulsations des morceaux abordés. Cela permettra également de décomplexer l'élève par rapport à la complexité que peuvent avoir ces rythmes si nous les solfions. Ces lectures nous ont rappelé qu'un grand nombre de musiques traditionnelles sont des musiques de fêtes, donc des musiques dansantes, ce chant du corps apparaît donc comme une évidence à intégrer absolument dans notre projet pédagogique. De plus elles permettront à l'élève de s'ouvrir, de s'affranchir d'une timidité inhérente à un grand nombre de jeunes musiciens.

CHAPITRE 2 - Entretiens

1) Introductions aux entretiens

Pour cette partie essentielle de mon travail de recherche sur ce mémoire, j'ai eu à coeur de faire et d'approfondir ces entretiens. Il m'est paru important d'échanger avec des acteurs directs et investis de l'enseignement de la musique que ce soit en école associative, en conservatoire ou même dans l'enseignement supérieur.

J'ai eu l'immense chance de pouvoir m'entretenir avec des musiciens / enseignants d'horizons différents, c'est pour moi une chose cruciale car elle m'a permis d'avoir une vision vaste et non pas « musico-centré » de l'importance d'enseigner les musiques traditionnelles aux élèves. De plus lorsque, comme moi, nous sommes dans une position d'apprentissage et de recherches, s'entretenir avec des personnes d'expérience est un réelle chance de nous aider à construire notre discours pédagogiques et même si il sera toujours mouvant, d'avoir des ancrages pour notre projet et méthodologie pédagogique.



Chick Corea (à gauche) et Paco De Lucia (à droite) au festival de jazz de Vitoria

2) *Retranscription et analyse*

1/ **TANDRAYEN LABIE**



Biographie :

Originaire de l'île de la Réunion (océan indien), Drayen Labie est un de ces musiciens «tous-terrains» que compte la scène tourangelle.

Installé à Tours depuis plusieurs années, ce guitariste professionnel multiplie avec rigueur et enthousiasme un grand nombre d'activités musicales : cours de guitare et basse, démonstrations pour des salons professionnels, concerts...

Entretien :

P.T.F : *Pourquoi est-il important d'intégrer les musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz ?*

T.L : Le jazz est une musique d'improvisation (construction et évolution du discours musical en direct et en corrélation avec l'ensemble des musiciens voire l'auditoire en présence). Hors ces aspects sont présents depuis très longtemps dans les musiques traditionnelles. Intégrer ces musiques dans l'enseignement c'est surtout rappeler aux apprentis jazzmen l'histoire exacte de ce style de musique. Depuis son avènement le jazz n'a cessé d'évoluer (par nécessité) à la lumière des styles

musicaux extérieurs qui sont venus le nourrir. Et on ne peut que rappeler de ce point la part énorme de contribution des musiques traditionnelles.

P.T.F : *Quels sont les apports bénéfiques de ces musiques dans la construction du discours et de l'évolution musical de l'élève ?*

T.L : Apprendre à créer, entretenir et faire évoluer des parties musicales non écrites et/ou avec que peu d'informations formelles. Se confronter à des formes et des codes musicaux souvent différents des normes occidentales. Citons des valeurs musicales parfois minimisées dans des musiques plus savantes comme les notions de « tournes », « groove », « transe »... Citons également les notions de phrasé (exemple : le chant des les musiques du Moyen ou de l'Extrême Orient).

P.T.F : *À quels problèmes pouvons-nous être confrontés lorsque l'on enseigne les musiques traditionnelles à un élève ?*

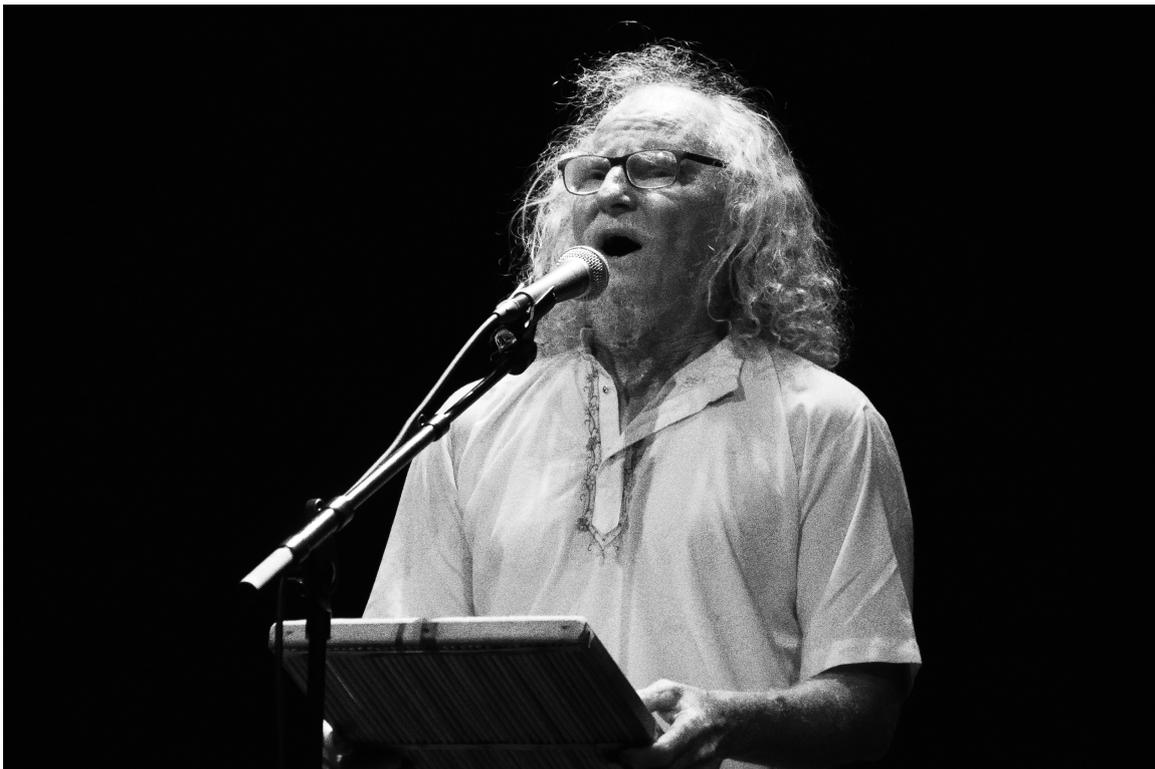
T.L : Le temps d'assimilation de par la nouveauté de certains concepts quasiment inexploités dans la culture musicale savante et/ou occidentale : les carrures spécifiques (exemple : mesures complexes et formules rythmiques particulières, musique des Balkans, indiennes, le flamenco ...), les problèmes purement techniques (coordination et indépendance dans le cas de la polyrythmie ...), de factures d'instruments (exemple : le frettage, le tempérament égal d'un piano par exemple freinent l'apprentissage des phrasés à base de quart de tons ...). Enfin dans une culture d'écrit paradoxalement on manque de ressources et de transcriptions pour accompagner l'apprentissage.

Analyse :

Au cours de cet entretien avec Tandrayen, je me suis rendu compte que l'apport des musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz est aussi un moyen de rappeler aux élèves l'essence de ce qu'est le jazz. C'est à dire que nous leur apportons une petite partie des éléments techniques et culturels qui ont participé à l'évolution du jazz. Ainsi cela leur permet de faire évoluer leur discours musical tant rythmiquement qu'harmoniquement, de se retrouver face à des structures musicaux peu ou pas communes pour eux et donc de faire travailler des aspects musicaux importants avec un autre support que le jazz. Encore une fois ces musiques sont un moyen d'ouvrir

le champ culturel de l'élève et de voir que la complexité, le mélodicité et la beauté ne se trouve pas que dans le jazz ou dans les musiques occidentales savantes ou populaires (j'entend par la toutes les musiques occidentales hors traditionnelles).

Cet échange me permet aussi de prendre en compte le fait que les paramètres techniques présents dans certaines musiques traditionnelles peuvent être longues à assimiler pour un élève. Il permet de voir que lorsqu'on apporte ces musiques à un élève il faut faire preuve de patience, de méthode et surtout qu'il nous faut prendre le temps de retranscrire les morceaux ou rythmes en fonction de ce que l'on prévoit pour, dans certains cas, faciliter l'apprentissage de ces musiques.



Danyel Waro, chanteur et défenseur du Maloya, musique traditionnelle de l' le de la Réunion

2/ LUIS GREGORIO GONZÁLEZ CARILLO



Biographie :

Luis Gregorio González Carrillo est un professeur de trompette classique renommé dans toute l'Amérique du sud. C'est à Maracay au Vénézuéla qu'il enseigne avec passion la trompette au sein d'El Sistema de la région d'Aragua dont il est le directeur. Il a également été invité dans l'orchestre national du Vénézuéla « Simon Bolivar » sous la direction de Gustavo Dudamel, il est titulaire de l'orchestre symphonique de la région d'Aragua depuis 1993 dont il est également le directeur. Depuis des années il se consacre corps et âme à l'enseignement de la trompette au Vénézuéla et à Trinité et Tobago.

Entretien :

(FR = français / ESP = espagnol)

P.T.F : ESP: *Por qué es importante integrar la música tradicional venezolana en la enseñanza de la música? Ya sea música clásica o jazz*

P.T.F : FR : *Pourquoi est-il important d'intégrer les musiques traditionnelles dans l'enseignement ? dans la musique classique ou jazz ?*

L.G.G.C : ESP : Es muy importante porque la música tradicional representa la esencia cultural de nuestro país y nos ayuda mantener y preservar el arraigo con nuestra tierra. Por otro lado, la riqueza musical venezolana es enorme y gracias a ella se pueden conocer diversas estructuras armónicas, melódicas y rítmicas que dan mayor brillo a la música

L.G.G.C : FR : La musique traditionnelle représente l'essence culturelle de notre pays et nous permet de maintenir et préserver l'enracinement avec notre terre. D'un autre côté, la richesse de la musique vénézuélienne est immense et grâce à elle nous pouvons connaître diverses structures harmoniques , mélodiques et rythmiques qui font briller la musique.

P.T.F : ESP : *Cuáles son los aportes o beneficios de la música tradicional en la construcción y evolución del alumno?*

P.T.F : FR : *Quels sont les apports bénéfiques de ces musiques dans la construction du discours et de l'évolution musical de l'élève ?*

L.G.G.C : ESP : Como lo dije antes, fundamentalmente se trata de la incorporación a las estructuras académicas de ritmos y armonías propias de nuestra esencia musical que enriquecen el bagaje de conocimientos del artista y ayudan a adentrarse aún más en lo esencial de nuestra venezolanidad, dando diversos puntos de vista a la hora de interpretar cualquier género musical ,permitiendo al alumno desarrollar una gran capacidad interpretativa en melodías y ritmos poco convencionales en la estructura académica regular . Cuando llevamos este aprendizaje al lenguaje musical académico les facilita comprender y entender más rápido la estructura musical !

L.G.G.C : FR : Comme je l'ai dit avant, il s'agit fondamentalement de l'incorporation aux structures académiques des rythmes et harmonies propres de notre essence musicale qui enrichissent la connaissance de l'artiste et aident à se plonger beaucoup plus dans l'essentiel de notre « vénézolanité ». Tout cela nous permet d'avoir divers points de vue au moment d'interpréter n'importe quel genre de musique, et permet à l'élève de développer une grande capacité interprétative mélodique et rythmique peu conventionnelle dans la structure académique régulière. Quand nous ajoutons toute cette information au langage musical académique, l'élève arrive plus facilement à comprendre et entendre rapidement la structure musicale.

P.T.F : ESP : *A cuáles problemas nos podemos enfrentar cuando enseñamos la música tradicional al alumno?*

P.T.F : FR : *À quels problèmes pouvons-nous faire face lorsque l'on enseigne les musiques traditionnelles à un élève ?*

L.G.G.C : ESP : Uno de los principales problemas nos lo encontramos cuando enfrentamos estructuras rítmicas o polirritmias que son complejas y al no ser algo ampliamente conocido, no existen mecanismos creados y probados para enseñarlos. Nos toca innovar y adaptar los métodos tradicionales para la enseñanza de las nuevas generaciones

L.G.G.C : FR : L'un des problèmes les plus courant auquel nous faisons face sont les structures rythmiques ou polirythmiques complexes. Comme ce n'est pas quelque chose de très connu, il n'existe pas encore de méthodes ou mécanismes créés pour les enseigner. Nous devons innover et adapter les méthodes traditionnelles pour l'apprentissage des nouvelles générations

Analyse :

Ce qui fut extrêmement intéressant pour moi dans cette entretien avec Luis Gregorio González Carillo est que je me suis rendu compte que l'étude des musiques traditionnelles étaient un moyen d'enracinement culturelle et d'attache au pays dans lequel nous vivons. Je n'avais jamais réellement pris en compte cet élément, suite à cette entretien j'y ai beaucoup réfléchi, je me suis dit, en quoi personnellement l'écoute et l'étude des musiques méditerranéennes auraient pu me rattacher au sud de la France et à l'Espagne. En fait cet échange était une sorte de mise en lumière de ce que je ressentais mais n'arrivais pas à comprendre, la musique traditionnelle est un moyen de comprendre qui nous sommes et d'où nous venons. Comme Luis González le dit si bien, l'étude des musiques traditionnelles est un moyen « d'enracinement » à notre pays. Quant aux problèmes auxquels nous avons à faire lorsque nous enseignons ces musiques, ils restent les mêmes que nous avons vu avec Tandrayen Labie, la difficulté réside dans la complexité des rythmes et de l'harmonie. Effectivement même si les musiciens étudient consciencieusement les différents rythmes et harmonies de la musique dite « savante » ou « occidentale » tel que le jazz, la musique

classique etc... la part de transmission orale et le fait que très peu de documents ou supports pédagogiques fiables rend la tâche compliquée à la bonne transmission et compréhension des musiques traditionnelles par des élèves habitués à l'enseignement « classique » ou « académique ».

Même si Luis González n'est pas enseignant de jazz, je pense que j'ai eu de la chance de m'entretenir avec quelqu'un d'une telle réputation et expérience. L'échange que nous avons eu fut d'une grande richesse et m'a apporté énormément, tant sur le côté pédagogique qu'humain.



Simon Diaz, chanteur iconique de la musique des Llanos, musique traditionnelle vénézuélienne.

III/ GUYLAIN SIOPATHIS



Biographie :

Guylain Siopathis est un bassiste centre africain et camerounais. Passionné depuis toujours par le jazz et les musiques traditionnelles propre à ses origines, il s'évertue à mélanger les musiques africaines. C'est la rencontre avec Etienne M'bappe et Linley Marthe qui est décisive pour lui car il se reconnaît totalement dans ce courant jazz ethnico groove qu'ils incarnent si parfaitement. Il n'oublie pas l'immense Michel Alibo qui reste encore aujourd'hui une référence absolue pour lui. Il mène des dizaines de projets comme bassiste pendant les 15 années qui suivent, il est approché par d'éminents musiciens avec lesquels il collabore de plus en plus régulièrement, il vit une belle rencontre avec Karim Ziad , fait quelques concerts en trio avec Mohktar Samba, Steve Mc Craven lui propose d'intégrer le trio électrique d'Archie Shepp, Pierre de Bethmann songe à lui proposer des projets et Alex Acuna lui rend hommage en plein concert... Puis il tombe malade, il est atteint à 42 ans de dystonie de fonction du musicien et tout s'effondre professionnellement, il investit depuis ce moment toute son énergie pour sortir de cette maladie orpheline très handicapante et a bon espoir de retrouver un jour, l'extraordinaire aisance qui était la sienne. Churchill disait que les disputes des amoureux font partie de leur amour. Il pense en effet que la maladie est née d'une dispute avec son art mais qu'elle ne supprime en rien l'immense amour qu'il continue d'éprouver pour la musique ..et pour la basse électrique...

Entretien :

P.T.F : *Pourquoi est-il important d'intégrer les musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz ?*

G.S : Depuis ses origines ,le jazz procède par intégration des courants et des univers musicaux qu'il côtoie ,dès les débuts, gospel ,blues ,ragtime et musique classique le traversent et l'imprègnent sans pour autant disparaître comme formes esthétiques ,ni se diluer en lui.

Le passage du jazz à travers les autres musiques laisse toujours trois traces, celle des musiques de départ, celle des musiques remaniées par lui et la trace du jazz lui même qui comme un ogre qui se nourrit de tout ,poursuit son devenir insatiable et polymorphe.

L'ADN du jazz est donc là où il y a de l'assimilation ,de l'appropriation, du métissage culturel et /ou géographique, de l'interaction avec de l'environnement culturel,contemporain ou pas , proche ou lointain.

Il est important d'intégrer les musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz ,parce que la globalisation amène des champs d'ouverture sur le monde dans son ensemble ,ce qui lance au jazz le défi d'une nouvelle frontière ,riche de milliers de cultures traditionnelles jusque là cachées,éclipsées par le ronron et l'entre-soi des habitudes créatives.

Brusquement apparues dans le visible,ces traditions parfois ancestrales deviennent un nouvel horizon de conquêtes et de sources d'inspiration, pour ce grand prédateur dont l'appétit pour ce qui est neuf, est inscrit dans ses gènes ,comme une destinée manifeste...

P.T.F : *Quels sont les apports bénéfiques de ces musiques dans la construction du discours et de l'évolution musical de l'élève ?*

G.S : Muni des outils issus de cultures "out of mainstream",l'élève pourra échapper à certaines formes de scléroses créatives, dues au fait que tout le monde utilisant les mêmes références,les mêmes sources et les mêmes codes il peut se développer à certaines époques un risque de consanguinité dans la création.

Il est évident que la construction du discours et l'évolution musicale de l'élève ,ne peuvent s'épanouir à plein régime et de façon dense dans un contexte d'appauvrissement de la noosphère ,dans lequel ,les jeunes singent les vieux en ratant le mandat de leur génération.

Ce mandat consistant à s'efforcer d'innover par eux-mêmes, prendre des contrepieds, surprendre jusqu'à parfois choquer et finir par débusquer l'originalité qui peut être sera la norme à dépasser , pour la génération d'après...

La maîtrise des outils rythmiques et mélodiques des traditions lointaines, en poussant celui qui en a la patience à se confronter puis à se libérer de ses certitudes ,est un équipement précieux pour qui cherche à honorer ce genre de mandat.

P.T.F : À quels problèmes pouvons-nous être confrontés lorsque l'on enseigne les musiques traditionnelles à un élève ?

G.S : Je vois deux problèmes essentiels dans la transmission des musiques traditionnelles, le premier souci est évident ,il s'agit de la difficulté à inculquer des concepts techniques totalement étrangers à des cerveaux peu ou pas préparés à ces nouvelles références.

Le rythme , par exemple est pour beaucoup un apprentissage culturel et quand on est immergé depuis l'enfance dans une certaine vision rythmique du monde ,l'apprentissage est nettement plus facile.

Ce n'est pas un héritage ,parce qu'il faut quand même faire l'effort d'apprendre ,mais cet effort est grandement facilité par toute une série de facteurs, parmi lesquels la sociabilisation par l'imitation des comportement du groupe lors de manifestations festives ou rituelles, au sein de la famille, du village, ou de la société.

Le jeu lui-même n'est pas innocent, en effet, certaines pratiques ludiques au sein de groupes d'enfants représentent de véritables récitations / dictées de rythmes.

Un élève d'une culture exogène, ne bénéficiera pas de ces imprégnations et devra les acquérir autrement.

La réécriture solfégique seule, n'est pas garante d'une captation fidèle de l'esprit des phrases travaillées. On peut être juste du point de vue de l'écrit et complètement à côté du point de vue de l'émotion recherchée.

Il faudrait donc coupler la phase d'écriture à un travail de fond répété, basé sur l'intégration subtile des nuances et des intonations spécifiques aux phrasés que l'on aborde, le tout dans un contexte de séances d'écoutes variées qui illustreront le propos par de multiples exemples originaux.

Conscient de ces impératifs, le pédagogue pourra alors tout à fait, "recréer" de l'immersion.

En dehors de la question des intervalles mélodiques qui pour moi relève de la même logique immersive que celle que nous venons de développer sur le rythme, je vois un second problème

susceptible d'être gardé à l'esprit dans l'enseignement des musiques traditionnelles, il s'agit de la question éthique.

Faire preuve d'éthique dans l'abord musical de cultures traditionnelles, c'est faire l'effort de comprendre les dimensions historiques, sociales, ou religieuses des esthétiques que l'on étudie.

Un matériau culturel n'est pas un objet esthétique non identifié, il est un produit civilisationnel qui à travers notre traitement va diffuser vers d'autres sphères de civilisation.

Il ne saurait se résumer seulement à un phénomène purement récréatif ou à un strict emprunt.

Sans une certaine connaissance des conditions d'élaboration de ce matériau humain et de son contexte d'émergence, on prend le risque d'aboutir à une création grandement artificielle.

Je m'explique, l'idée de la douleur dans le blues se transmet de générations en générations, il est impossible de ne pas y voir l'écho subconscient des souffrances de l'esclavage, période avec laquelle se confondent les origines de cette musique...

De tout temps dans le blues, on sent comme un hurlement de fond et notre mémoire collective sait retrouver dans l'arrière plan des thèmes chantés, la trace de cette tragédie .

La mémoire c'est de la connaissance et sans cette connaissance partagée, l'effet du blues sur son public serait selon moi, amputé d'une grande partie de son impact émotionnel.

Faire preuve d'éthique, c'est donc réduire l'artificiel pour optimiser l'émotionnel. C'est éviter de faire un film sur les indiens tourné à Disneyland...

Comme le jazz, l'architecture s'inspire de toutes les offres culturelles possibles et les explore, mais en architecture comme en musique il est essentiel de comprendre les us et les coutumes, les traditions et les raisons ayant abouti à construire de telle ou telle façon et c'est heureux, sans quoi les immeubles s'effondreraient...

Analyse :

Comme vu avec les précédentes personnes avec qui je me suis entretenues, Guylain rappelle que le jazz est une musique issue des musiques traditionnelles d'Afrique de l'ouest et des Caraïbes. Qu'il est important de ne pas l'oublier. Une chose importante à noter est qu'il nous dit que les musiques traditionnelles sont un moyen d'ouverture sur le monde, elles transmettent l'histoire et les émotions de leur création. Ce qui est également important à noter est qu'il rappelle que ces musiques sont aussi un outil pour apporter un regard nouveau sur des éléments communs comme le rythmes ou les mélodies, elles permettent aux élèves de s'ouvrir sur le monde, d'apprendre sur les conditions de jeux des musiciens dans les pays d'où elles sont originaires. Guylain dit également

quelque chose de crucial pour moi, c'est que ces musiques voyagent et sont un langage commun à bien des musiciens dans le monde et que par conséquent elles permettent un développement du langage musical de l'élève. Elles permettent de développer sa créativité, sa mélodicité et son appréhension des différentes musiques.

CHAPITRE 3 - Expérimentations

Expérimentation avec Michael, trompettiste classique :

Mickeal est un trompettiste classique confirmé. Ayant vécu durant ses 12 premières années sur l'île de la Réunion et étant passionné par le jazz et les musiques de l'île où il a grandi était désireux d'apprendre la basse. Après un entretien nous avons fixé les bases et grands axes des cours que nous allions mener. Le point récurant qui revenait était l'étude des rythmes maloya et saga (rythmes typiques de l'île de la Réunion) et comment faire « groover » et moderniser la basse dans ces musiques-là.

Cours n°1 :

Lors du premier cours, nous avons tout d'abord vu les bases techniques de l'instrument, positions, notes etc... Ensuite nous avons écouté les morceaux qu'il m'avait apportés et un que j'avais apporté. Le morceau que j'avais choisi pour étudier était *Fo kronm la Vi* de Meddy Gerville sur l'album éponyme. Ce morceau je l'avais choisi car pour quelqu'un de déjà habitué à entendre cette musique et ayant des connaissances théoriques, il ne restait que la technique instrumentale

d'un peu complexe bien que le morceau reste relativement simple et il mixait parfaitement le jazz et le maloya. Nous avons vu d'abord doucement les doigtés et positions du morceau. Très vite je me rendis compte que nous allions faire face à un problème majeur. Effectivement même si il était habitué à entendre cette musique, le ressenti physique rythmique, essentiel dans cette musique, était compliqué.

Pour régler ce problème je décidai d'utiliser deux méthodes. En premier lieu, je solfiai le rythme. Comme dit précédemment, Mickeal est un trompettiste classique confirmé, titulaire d'un diplôme d'État, écrire la musique me parut une bonne étape afin qu'il puisse l'intellectualiser et l'appréhender. Une fois qu'il vit comment s'agencèrent les notes, les rythmes et les harmonies je décidai de lui faire poser l'instrument, de réécouter une fois le morceau et d'essayer de « danser » le rythme tout en chantant la ligne de basse. La compréhension par l'écrit était une chose, mais le plus important pour moi était qu'il intègre physiquement la musique, j'entend par là qu'il l'entende sans avoir à regarder la partition et surtout qu'il la ressente. Cette musique étant une musique à la base dansée omettre cette part aurait été, à mon sens, une grave erreur. Ce qui m'a permis cette réflexion était les entretiens antérieurs aux expérimentations, c'est grâce aux différentes personnes avec qui je me suis entretenu que j'ai compris qu'il ne fallait surtout pas oublier l'essence de base de ces musiques.

Je lui conseilla donc pour le cours suivant de faire ce petit exercice qui lui parut anodin mais qui pour moi était crucial : écouter le morceau le plus souvent possible, dans n'importe quelle condition et d'essayer de danser ou ne serait-ce que marquer physiquement le rythme, la pulsation de ce morceau afin que cette dernière devienne naturelle et bien sûr de retravailler le morceau plus doucement sur l'instrument afin que la technique ne devienne pas un entrave à la musique.

Cours n°2 :

Après avoir pris connaissance du travail qu'il avait effectué durant la période où nous ne nous sommes pas vus, j'ai décidé d'attaquer directement le morceau. Il m'avait stipulé qu'il n'avait pas pu beaucoup le jouer sur l'instrument au vu de nombreux déplacements mais qu'il l'avait beaucoup écouté. Cette remarque m'arrangea car elle me permit de voir si l'intégration du morceau

par une écoute consciente était possible. Bien que cette technique ne soit pas efficace au même point avec tout le monde elle marcha relativement bien avec Mickeal.

Je lui demandai donc de jouer le morceau une fois, je décidai de l'accompagner de manière discrète afin de le mettre en confiance et pour qu'il ne se sente pas jugé. Je fus très impressionné car il y avait techniquement quelques problèmes et erreurs, je le rassurai en lui disant que si il n'avait pas eu le temps de travailler trop l'instrument c'était tout à fait normal, mais par contre, comme il me l'avait dit, il a beaucoup écouté le morceau et je le ressentis immédiatement car malgré les erreurs techniques, les problèmes de rythmes étaient quasiment réglés. Nous avons donc réglé les problèmes liés à l'instrument et tout de suite la ligne que Mickeal jouait « tournait » beaucoup plus et était vraiment en place.

Cette expérimentation, bien que brève, avec Mickeal fut extrêmement concluant pour moi car elle me permit de me rendre compte qu'il n'était pas seulement obligé d'utiliser des méthodes traditionnelles, c'est à dire solfier la musique, la comprendre intellectuellement. Effectivement il réussit en peu de temps et sans support écrit, vu que la partition faite en cours je l'avais gardée, à jouer un morceau assez compliqué et que même si des problèmes techniques, rapides à régler, étaient là, jouer ces musiques étaient avant tout faisable si une écoute active et qu'une compréhension physique des paramètres rythmiques était faite.

Après quelques temps, nous avons discuté afin de savoir ce que l'apport de cette musique et la manière dont nous l'avons travaillée pouvait lui être utile dans son domaine et dans sa démarche de travail personnel. Il me dit qu'il n'avait jamais travaillé le rythme de cette manière, avec une conscience profonde des carrures, du tempo et de l'aspect physique de la musique. Il m'a dit que lorsqu'il avait dû travailler des pièces classiques par la suite il les avait travaillées en essayant d'appliquer par moments les schémas que nous avons vus et qu'ils lui permettaient de mieux comprendre le rythme et les carrures des morceaux, qu'il n'était plus en train de lire et de se concentrer sur les notes, la technique mais qu'il avait conscience de la musicalité et de la mélodie rythmique à adopter et que cela l'avait aidé pour l'interprétation des différents morceaux.

Expérimentation avec William, musicien de bal :

À la différence de Michael, William est un musicien de bal habitué à jouer des musiques actuelles et de plusieurs instruments dont la basse. Étant donc plus proche du jazz et de ses méthodes d'enseignement et d'apprentissage je décidai, pour cette expérimentation de travailler sur un seul cours mais plus long afin de voir comment nous pouvions essayer d'apprendre une musique plus complexe rythmiquement à quelqu'un d'habituer, en peu de temps. Comme sa demande était surtout rythmique et que l'harmonie jazz ne lui était pas inconnue loin de là, je décidai de lui donner un cours sur le Chaâbi et les rythmes Gnawas.

Cours 1 :

William étant saxophoniste de formation, l'occasion était parfaite pour cette expérimentation car j'allais vraiment pouvoir me concentrer sur la transmission des musiques maghrébines et pas sur le côté instrumental.

Tout d'abord je commençai par lui faire écouter, comme avec Michael, des morceaux très traditionnels et des morceaux mélangeant jazz et musiques maghrébines afin qu'il puisse déjà s'imprégner des rythmes et de la manière dont on pouvait les mélanger aux musiques occidentales. Nous avons choisi ensemble deux morceaux à travailler : *La Ilaha Illa Allah* de Karim Ziad sur l'album « Chabiba » et *sommeil de l'Ange* d'Alain Debiossat sur l'album « Valse & Attrape ».

Le problème rythmique apparut dès le début. Même si William était habitué à jouer des rythmes impairs compliqués, le rythme joué dans ces musiques bien que théoriquement simple lui était totalement étranger. Dans un premier temps je décidai de ne pas écrire le rythme en question et de le laisser trouver. Voyant que la chose était complexe je lui montrai comment tombent les temps

sur ces musiques. Nous avons passer une bonne demi heure pour que la seule frappe de main sur les temps soit à peu près en place. Après ce travail je lui écrivis le rythme, ce qui le perturba c'est à dire les accents (grave / aiguë). Nous avons alors mis un métronome et nous avons juste chanté, en nous mettant debout et en tapant les noires pointées au pied, en question en plaçant notre attention sur les accents. Nous avons fait ce travail pendant au moins trois quarts d'heures afin que, comme avec Mickeal, cela devienne naturel et que les temps forts restent inconsciemment ancrés.

Ce travail fait nous avons pu apprendre les mélodies. William était habitué à relever beaucoup de morceaux ce travail fut rapide. En écoutant plusieurs fois les morceaux et toujours en ayant conscience du rythme les mélodies furent très vite mises en place, ce qui était assez évident. Pour passer à l'étape suivante je décidai de lui demander d'improviser sur la grille de *La Ilaha Illa Allah*, grille simple mais toujours avec cette contrainte rythmique. L'exercice fut ici plus compliqué que de jouer la mélodie. Ayant les deux paramètres essentiels à la compréhension des musiques traditionnelles, je lui demande d'abord de jouer la mélodie et d'improviser autour de celle ci et le résultat fut quasiment immédiat. Au départ il jouait la mélodie avec peu de changements mais peu à peu il se mit à réellement improviser, cela fut extrêmement satisfaisant de voir que tout d'abord le rythme ne semblait plus être un problème et surtout que sous son improvisation la mélodie était toujours présente !

Ce fut un réel challenge d'essayer de transmettre en quelques heures dans les grandes lignes d'une musique traditionnelle très étrangère techniquement aux musiciens occidentaux. Cela dit encore une fois grâce aux entretiens et à l'expérience des personnes interrogées j'ai pu trouver des solutions aux problèmes auxquels nous faisons face. Encore une fois cette apport à était bénéfique à William car il m'a dit que cela lui avait permis de dédramatiser des rythmes ou polyrythmes intellectuellement complexes grâce à la danse et à l'appropriation corporelle de ces rythmes. Par la suite il m'a dit que la compréhension orale venait avant la compréhension intellectuelle et que cela lui permettait de travailler plus vite et plus efficacement en étant plus musical.

CONCLUSION

L'apport des musiques traditionnelles dans l'enseignement du jazz est comme vu tout au long de ce mémoire, un moyen culturel, technique et pédagogique plus qu'efficace pour apprendre à l'élève des éléments peu ou pas abordés d'ordinaire dans un enseignement occidentale« classique ». Elles permettent une meilleure appropriation du rythme, de la mélodie, du son, de l'écoute etc.. Il est important de ne pas oublier que le jazz est avant tout une musique issue de nombreuses musiques traditionnelles et que dès ses débuts c'est une musique de transmission orale.

Il ne faut néanmoins pas voir l'apport des musiques traditionnelles comme une solution miracles, un remède à tous les problèmes auxquels nous faisons face en temps que musiciens. Ce sont des musiques qui permettent d'apporter un regard nouveau, un autre point de vue sur des problèmes communs à tous les musiciens d'où quels qu'ils soient et d'où qu'ils viennent.

Pour moi, elles ont un autre rôle crucial. Elles sont un moyen infini d'ouverture sur le monde, de rencontres et d'échange. Travailler avec ces musiques et les travailler non seulement de manière théorique mais comme ouverture plus large à l'élève, elles lui permettent d'acquérir des moyens d'échange musicaux avec des musiciens étrangers à ce dernier. L'oralité, le rythme et l'écoute sont les meilleurs moyens de discuter musicalement avec des musiciens originaires de n'importe où dans le monde.

Elle sont un excellent moyen de décomplexer l'élève vis-à-vis de notions peu vues mais pourtant extrêmement importants comme la danse, le ressenti physique. Effectivement elles lui permettront de s'ouvrir sur ces points et de dédramatiser énormément de choses.

Ces musiques nous rappellent constamment que l'on dit « jouer » de la musique, elles sont une source d'émotions incroyables, elles sont tous simplement le reflet de peuples différents. Les musiques traditionnelles nous aident à nous rendre compte que pour faire des choses soit disant compliquées il n'y a qu'un élément important : jouer. Il faut jouer avec ces musiques, apprendre ou

ré-apprendre aux élèves que la musique quelle qu'elle soit, même si il est primordial de travailler assidument, est un jeu et un plaisir incommensurable.

SOURCES

Ouvrages :

- Claudie Marcel Dubois, *La musique*, Paris, 1965

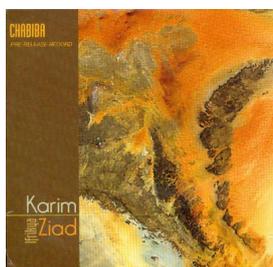
Entretiens radio :

- *Jazz et musiques traditionnelles*, avec Jean-Christophe Cholet, France musique
- *Rencontre du jazz et de la musique traditionnelle indienne*, Françoise Degeorges, France musique

Revue en ligne :

- *Entre jazz et « musiques du monde »*, Regards croisés sur la rencontre de l'autre, Cahiers d'ethnomusicologie, open edition.

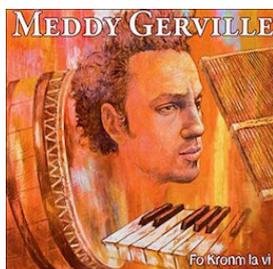
Musiques et albums :



Chabiba - Karim Ziad - 2004 - Label Sauvage



Valse & Attrape - Alain Debiossat - 2010 - Futur Accoustic



Fo Kronm la Vi - Meddy Gerville - 2008 - Muzik Export