

ERROLL GARNER, « TROMPE-L'OREILLE » ?

Présentation Garner

Erroll Garner est né à Pittsburgh le 15 juin 1921 et mort le 2 Janvier 1977 à Los Angeles. Le pianiste joue dans l'orchestre de Leroy Brown de 1938 à 1941 puis s'installe à New-York dès 1944, où il joue dans les clubs et effectue ses premiers enregistrements. Après qu'il a remplacé en 1945 Art Tatum dans son trio avec Slam Stewart (contrebasse) et Tiny Grimes, Garner forme son propre trio, formation à laquelle il restera fidèle toute sa carrière. Rapidement populaire, il est dans les années 50-60 un des jazzmen les plus vus à la télévision et entame une carrière internationale qui ne s'achèvera qu'à la fin de sa vie.

Entièrement autodidacte, Garner ne savait ni lire ni écrire la musique. Un de ses sidemen, John Simmons, rapporte même que le pianiste ne connaissait pas les renversements au point qu'il nommait les accords par leur note inférieure.

Mais ce qui pourrait sembler un handicap ne l'était pas pour ce musicien pourvu d'une oreille exceptionnelle dont les musiciens rappelaient souvent la capacité à reproduire exactement une mélodie ou un arrangement après les avoir entendus_ et ce dans n'importe quelle tonalité (Doran :1985).

Garner reste d'autre part dans le souvenir de ceux-ci et de ses auditeurs un pianiste au jeu orchestral. Les dispositions rythmique et timbrale de son jeu rappellent en effet la section rythmique des années 40-50 : main gauche qui bat le temps en accord à la manière de la « pompe » de guitare et le fouette avec des relances percussives, main droite souvent enrichie d'octaves ou d'accords arpégés. Ce style, orchestral aussi bien harmoniquement que rythmiquement, le démarque d'une époque où le piano délaisse la battue systématique du temps (be-bop). Garner n'en ignorait pourtant pas les éléments avant-gardistes et il suffit d'écouter ses introductions pour s'en convaincre.

Virtuose rythmique, technicien total capable de réunir des éléments contrastés en un style original, on peut lui trouver des prédecesseurs en Fats Waller (1904-1943), Clarence Williams (1898-1965) et surtout Jelly Roll Morton (1890-1941), qui furent aussi des novateurs en leur temps. Des successeurs en Ahmad Jamal (1930-) et Phineas Newborn (1931-1989), pianistes très singuliers dont le jeu sensuel, rhapsodique et rythmique rappelle également Garner.

Le cas Garner

En tant qu'auditeur de jazz, j'avais enfermé dans la notion de style les éléments du piano de Garner. Aussi, fus-je embarrassé lorsque Bernard Lortat-Jacob me suggéra d'en analyser une des caractéristiques. Pour ce dernier, intrigué par l'aspect rythmique du jeu du pianiste qu'il jugeait ambigu (difficile à « pulser ») voire ambivalent (deux tempos ?), il y avait quelque chose avec *le tempo* ou même *les tempos*¹.

Ce que je rangeais derrière l'idée d'un traitement swingué de manière spécifique du tempo devenait donc un objet qu'il fallait déconstruire. Mais je restais prudent devant l'idée qu'un pianiste puisse respecter deux mètres simultanément ainsi que Lortat-Jacob en faisait l'hypothèse .

Je me suis alors intéressé à ce que l'on avait écrit sur Garner. Lortat-Jacob avait vu juste en ce sens que de nombreux commentaires sur le style du pianiste parlaient effectivement d'ambivalence rythmique. Mais les remarques de ce dernier avaient-elles déjà abouti à douter de ma perception que la plupart de ces commentaires m'apparaissent terriblement ambigus au regard d'une hypothèse pluri-temporelle.

Au sujet de Garner, Hodeir dit dans *Hommes et problèmes de Jazz* qu' « ... Erroll Garner articule, dans les tempos modérés, des séries de croches ou de triolets avec un retard d'un quart ou d'un sixième de temps sur le battement de la section rythmique (1981 : 188) ». Quant à Robinson, il

¹ J'entends par tempo la pulsation de référence d'un morceau (matérialisée ou non). Ex. jouer tel morceau à X à la noire. Cette notion recouvre le terme de *beat* voire de *time* en jazz.

écrit dans l’article du *New Grove Dictionary of Jazz* qu’il consacre au pianiste, que celui-ci « restait en arrière [main droite] parfois d’une croche *derrière* le temps » (1988 : 418). Pour Lucien Malson, Garner utilisait dès 1944 « une technique d’expression fondée sur un jeu de main droite *en retard* parfois, selon les tempos, de près d’un quart de temps sur celui de la main gauche. » (1994 : 104). Reid Jaynes enfin, qui jouait des duos de piano avec Erroll Garner au Mercur’s Music Bar à l’été 1944, rapporte à Doran que son comparse « avait l’habitude de jouer avec sa main droite derrière le temps, et [que] si vous écoutez sa main gauche, ceci peut prêter à confusion comme s’il traînait le tempo, mais il ne le faisait jamais » (1985 : 49).

Comment entendre ses propos quand on cherche à savoir s’il n’y a qu’un seul tempo ? Le lecteur préoccupé par le(s) tempo(s) butte déjà sur l’ambiguïté du mot « retard » et de ses synonymes anglais de « lagging » (to lag : rester en arrière, traîner²), de « laying back » (ou ‘play behind the beat’ c’est-à-dire placer délibérément des notes légèrement *derrière* le temps³) et de « dragging » (to drag : traîner⁴ ou retarder le temps intentionnellement ou pas⁵).

Parle-t-on d’un retard invariable qui observe toujours le même intervalle de décalage avec le temps et qui repose sur la même valeur métronomique que celui-ci ? Ou parle-t-on d’un retard qui repose sur une moindre valeur métronomique que celle du temps de référence⁶ ou encore qui échappe à toute valeur métronomique régulière (rubato) ?

Si on considère que les analystes et les musiciens cités se situent dans la première perspective⁷, comment Malson, Hodeir et Robinson ont-ils estimé ce retard à des valeurs telles que le quart, le sixième ou même la moitié du temps c’est-à-dire à respectivement la double-croche, la double-croche ternaire ou la croche ? Car il ne nous livrent pas d’analyse. Leur oreille était-elle à même d’évaluer si précisément le retard ? Rien que ce problème justifie une analyse afin d’étayer ou d’infirmer les propos cités.

Présentation de « Play Piano Play »

Une fois la nécessité d’une analyse admise, sur quel morceau la mener ? De nombreuses remarques sur la faculté du pianiste à dérouter l’auditeur concernant son jeu d’après-guerre, j’ai choisi de m’intéresser aux premiers enregistrements de Garner.

Malson rapporte en effet, que le pianiste employait ce procédé dès 1944, année où Jaynes jouait avec lui. Maxwell Steer, bluesman et claveciniste qui a écrit sur le pianiste parle également de cette période et de morceaux comme « Pastel » et « She’s funny that way » duquel il dit qu’ « il y a souvent tant de *laid back* qu’on est sur le point de perdre le temps, mais toujours dans sa performance de Garner il y a une cohérence qui autorise à avoir confiance... » (2 ? ? ? : 5)⁸.

Dans le répertoire des années 45-50 de Garner j’ai tâché, parmi d’autres éléments du style du pianiste (arpèges, octaves, trilles d’octaves, relances), de repérer les moments ambigus du point de vue de la perception du tempo par rapport aux deux mains. J’ai retenu la seconde de ces pièces

² 1992, *Collins electronic dictionary data*, Harper Collins Publishers, Glasgow.

³ Kernsfeld, Barry, 1988, « Beat » in Kernsfeld (ed.).

⁴ 1992, *Collins electronic dictionary data*, Harper Collins Publishers, Glasgow.

⁵ Kernsfeld (1988).

⁶ Je parle de cas où l’on trouve deux pulsations simultanément et indépendantes l’une de l’autre (comme chez Charles Ives par exemple) et exclus donc le cas polyrythmique. En effet, lorsque deux cycles périodiques s’entrecroisent de manière systématiquement récurrente, ils ne peuvent le faire que sur une troisième pulsation sous-jacente commune (Arom : 1985). Dans le cas présent (piano jazz), j’exclue donc tout ce qui relèverait d’un rapport entre deux pulsations multiples d’une troisième. Par ex. une main jouant dans un étalon de 120 à la noire et une autre à 80 (toutes deux se rejoignent à 40 à la noire).

⁷ C’est en tout cas ce que Reid Jaynes dit en substance. Quant à Malson qui relate que Garner lui-même aurait dit que sa trouvaille « avait pour but de sous-entendre un second tempo contestant le tempo fondamental, un extra-drive produisant une impression assez semblable à celle que savait créer son maître Fats Waller », on cherche à savoir si ce second tempo était virtuel ou réel (Idem).

⁸ L’auteur émet la thèse audacieuse que les « notes inégales » [rapport inégal entre deux valeurs théoriquement identiques comme les croches ou les doubles-croches] de la musique française et européenne des XXVII et XVIII èmes pourraient avoir émigré jusqu’aux Amériques et être à l’origine du phénomène du swing. Parmi les musiciens qu’il cite pour illustrer l’étrange coïncidence (musicale et historique) qu’il trouve entre notes inégales et swing figure Erroll Garner.

parmi « For You » (09 Avril 1946, en trio), « Play Piano Play » (10 juin 1947 en solo) *⁹, « Frankie and Johnny fantasy » (Idem).

Ce thème, composé par Garner, est inspiré de « play fiddle play »* (Doran , 1985). Sur l'unique version qu'il existe de ce dernier¹⁰, c'est le contrebassiste qui improvise et chante à l'unisson ce qu'on peut nommer un thème. Suivent les improvisations de Garner et du guitariste.

Doran, qui dresse une discographie minutieuse du pianiste, répertorie trois versions de « Play piano play » (Idem) : une première en solo enregistrée le 10 juin 1947 à Hollywood, une seconde jouée en public le 16 Avril 1948 et une troisième enregistrée le 11 Janvier 1951 à New York en trio *¹¹.

Dans son « Play piano play », Garner a conservé la même structure harmonique que « Play Fiddle Play » et pris comme début de thème (4 premières mesures du « A ») le motif par lequel il avait débuté son solo en 1945. Le thème, en Ré mineur, dure 32 mesures et s'articule en quatre parties égales de 8 mesures chacune : deux « A », un Pont « B » sur la relative majeure¹², un dernier « A ». Chaque « A » est composé d'une phrase en Ré mineur (2 premières mesures), transposée en Sol mineur (2 suivantes) puis d'un motif sur la tension qu'exerce le La 7 altéré et la résolution sur le Ré mineur (4 mesures). Les versions de 1947 et 1951 possèdent une introduction de huit mesures. Le « B » est une suite de quatre dominantes jouées chacune sur deux mesures : Do7, Fa7, Mi7, La7.

« A »	D- (6)	D- (6)	G- (6)	G- (6)
	A7alt	A7alt	D- (6)	(A7alt)
« B »	C7	C7	F7	F7
	E7	E7	A7	A7

Tableau 1 grille harmonique de "Play Piano Play" (forme AABA)

Si mon propos reste vague sur la composition mélodique c'est que celle « varie » d'une version à l'autre. En effet, que ce soit au sein même d'une version ou entre les versions de 1947 et 1951 (je n'ai pas retrouvé d'enregistrement de celle de 1948), chacune des mélodies du « A » ressemble à ses sœurs et à ses cousines¹³, mais aucune n'est proprement répétée.

Dans la version solo de 1947, Garner joue en *stride*, c'est-à-dire que sa main gauche joue en noires alternant *tonique* (ou *sous-dominante* ou degrés de passage) et accord (sur la pulsation isochrone du morceau). Dans la version de 1951 en trio, le pianiste ne joue plus la main gauche en *stride* mais uniquement en accords.

Analyse

Une première partition

Je me suis d'abord intéressé à la première version (1947) . Il faut rappeler qu'à ce stade, sans avoir expérimenté, je me refusais à croire contre Bernard Lortat-Jacob qu'il y avait deux temps _ lequel ne partageait pas non plus ma manière de battre la mesure à la blanche sur les deuxièmes et quatrièmes temps¹⁴ car je matérialisais une seule pulsation là où il en percevait plusieurs.

⁹ L'astérisque * indique les morceaux ou extraits sonores figurant sur le CD joint à l'article.

¹⁰ Enregistrée le 30 Janvier 1945 à New York (Mike Bryan à la guitare, Leroy « Slam » Stewart à la contrebasse (cf. Doran), Harold « Doc » West à la batterie et Erroll Garner au piano).

¹¹ John Simmons à la batterie (cf. Doran) et Rossiére « Shadow » Wilson à la batterie.

¹² Ou assimilée car il s'agit d'un Fa avec une septième mineure.

¹³ On retrouve des récurrences : chromatismes et « notes de passages » entre des degrés, degrés caractéristiques du La altéré (b5 et #5, b9 et #9), courbe mélodique descendante (sur la dominante). Quant au « B » : pentatonique majeure et notes de passage / chromatisme pour les trois premières dominantes.

¹⁴ Ainsi que cela se fait en jazz pour les mesures à quatre temps.

Je me suis essayé à jouer moi-même « Play Piano Play » au piano et à y superposer un métronome, mais, laborieuses et aléatoires, ces manipulations (enregistrées) avaient de surcroît l'inconvénient de n'être appréciées que par l'oreille sans pouvoir être validées objectivement¹⁵.

J'ai ensuite transcrit sur partition « Play Piano Play » sans remettre en cause la conviction d'un tempo unique. Pour décrire brièvement les critères qui ont présidé à la transcription, je dirais qu'ils étaient _ en ce qui concerne la transcription du thème uniquement, ceux d'une partition de Jazz telle qu'on peut la trouver dans le « Real Book » (Anonyme : 1994)¹⁶. Parmi ces critères on citera : écriture « jazz » et donc synthétique des articulations (croches ternaires écrites binaires...), réduction des indications (pas d'accents ni de nuances mais souvent uniquement une indication de tempo type « ballad » ou « up »), consignation des standards et des formes voisines sur une ou deux pages maximum¹⁷. J'avais donc une partition satisfaisante pour qui voulait jouer « Play piano Play » comme un standard et non comme Erroll Garner : un thème AABA de 32 mesures).

¹⁵ Il s'agissait d'abord d'évaluer la régularité tempique de Garner en juxtaposant une pulsation métronomique calée sur « play piano play »_ afin de déterminer si le pianiste confrontait un deuxième tempo de main droite à une main gauche isochrone. Le tempo était-il assez régulier pour qu'on lui superpose une battue électronique ? Comment parvenir à superposer à la milliseconde près cette battue ? Troisième inconvénient, cette méthode permettait uniquement d'apprécier le tempo de la main gauche, la droite jouant souvent en syncopes.

¹⁶ Le « Real Book » est un recueil de standards ou de compositions assimilées « transcris directement à partir des partitions des compositeurs ou de leurs enregistrements » (i). Ces travaux sont réalisés par des musiciens pour les musiciens. On m'a rapporté que ce n'était pas une publication légale.

¹⁷ Sans doute parce qu'il n'est sûrement pas devenu aussi populaire que le « Misty » d'Errol Garner, « Play Piano Play » ne figure pas dans le « Real Book » (cinquième édition). Mais si il y était, il obéirait aux règles de ce recueil dont l'objectif est de présenter sous une forme concise et synthétique les standards du jazz et les compositions favorites des jazzmen. En préface, les auteurs annoncent d'ailleurs que le Real Book, « qui est une alternative à la pléthora de publications pauvrement conçues et éditées, imprécises et illisibles qui abondent sur le marché actuel, ... est extrêmement précis, net et est par-dessus tout conçu pour un emploi pratique... ».

Figure 1 "Play Piano Play" (1947) partition prescriptive des 16 premières mesures du thème

Cette première transcription, « prescriptive »¹⁸, postulant des mains synchrones sur une seule pulsation, ne satisfit ni Bernard Lortat-Jacob ni les autres étudiants du DEA du point de vue de l’articulation rythmique des cinquième et sixième mesures des « A ». Ils n’y retrouvaient pas le « décalage » qu’ils percevaient à l’écoute de la source). Du reste, cette partition était très proche de la transcription intégrale de « Play Piano Play » qu’on trouve publiée (Fieldman, 1957)¹⁹.

¹⁸ j’entends par « prescriptive » toute partition qui entend présenter une musique en priorité à des musiciens qui en ont intériorisé les principes rythmiques et mélodiques , et qui à cet effet se passe d’indiquer ce qui relève de la description exhaustive (nuances, accents...).

¹⁹ Bien que ce ne soit pas précisé, la transcription de Fieldman est celle de la version de 1951 de « Play Piano Play ». Mais on le verra plus loin, les structures de deux morceaux en ce qui concerne l’agencement rythmique des deux mains sont proches.

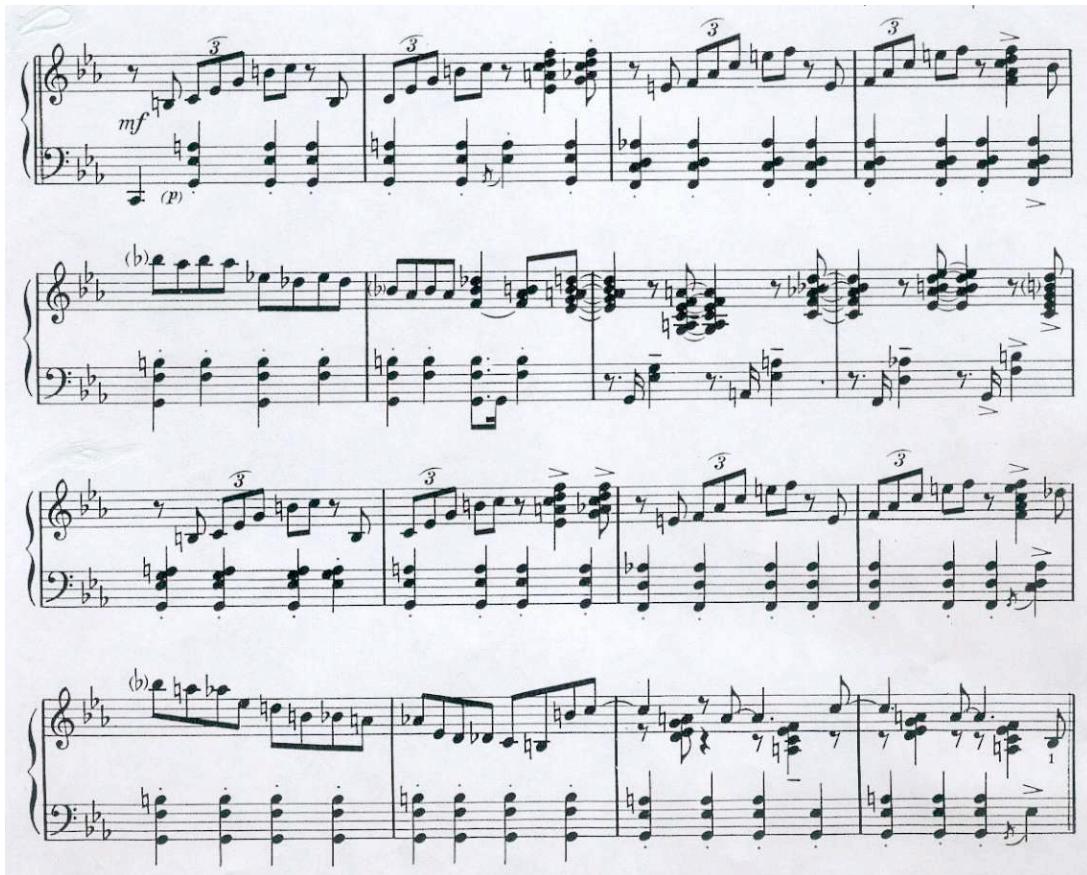


Figure 2 "Play Piano Play" (1951) : extrait (16 premières mesures du thème) de la transcription de Fieldman (1957)

Même si je restais sceptique quant au fait que le pianiste ait pu jouer deux temps simultanément(sans lien polyrythmique), je ne pouvais qu'acquiescer au fait que ma partition prescriptive ne restituait pas ce que l'on percevait _ en particulier aux cinquième et sixième mesures des « A »²⁰. N'étant pas habitués aux partitions de jazz, l'équipe du Musée ne retrouvait pas dans cette représentation rythmiquement simplifiée de la musique ce qu'elle avait écouté. Mon oreille reconstruisait donc « trop » encore ce qu'elle entendait à partir d'une partition simplifiée. Mais à la différence de ceux qui n'écoutaient pas de jazz, elle mettait encore sous la bannière « swing » un phénomène que ceux-ci percevaient plus « naïvement » (et donc de manière critique, objective). Il fallait donc réécouter les passages en question avec une oreille neuve, débarrassée du filtre culturel d'un amateur de jazz.

Ce qu'une partition prescriptive de jazz ne restitue pas

Dès lors que l'équipe du musée n'a pas jugé ma première partition fidèle, j'ai voulu me rendre compte par une écoute plus analytique de ce qui n'y était pas restitué avec justesse. Pour ce faire, j'ai écouté l'enregistrement en diminuant au maximum la vitesse de lecture²¹ puis pris comme canevas d'analyse ma première transcription et institué le critère suivant : « à quels endroits les valeurs qui sont *prétendument* jouées simultanément ne le sont pas *réellement* ? ».

Le fait était que je n'entendais effectivement plus les mains synchrones à l'endroit où je les avais transcrrites comme telles. Si on numérotait les temps mesures 9 à 16 (premier « A ») de 1 à 32, on

²⁰ C'est-à-dire aux mesures 13,14 et 21,22 puis 37 et 38 en comptant l'introduction de huit mesures.

²¹ Ce qui revient à écouter le morceau, dont j'estime le tempo originel à 150, à 126 à la noire.

remarquait que les « uns » des deux mains (c'est-à-dire les temps)²² n'étaient pas synchrones aux temps 17 à 24 (mesures 13 et 14) mais décalés (la main gauche précédant la droite).

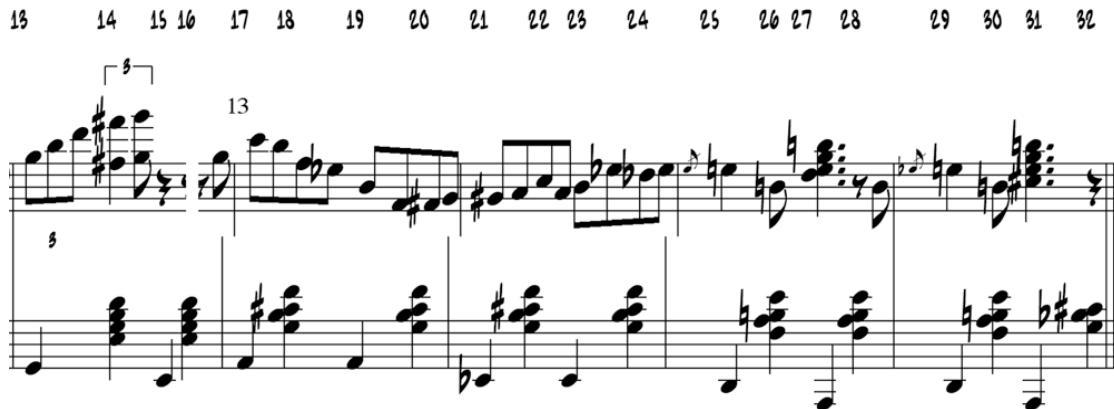


Figure 3 : "Play Piano Play" (1947) : asynchronismes entre les "uns" des deux mains aux temps 17 à 24 (mesures 13 et 14)

Je me demandai alors : « de quels phénomènes ces « asynchronismes » sont-ils la conséquence ? ». J'ai d'abord émis l'hypothèse qu'une accélération du tempo de la main gauche (c'est-à-dire un raccourcissement progressif de l'intervalle temporel entre les noires de celle-ci) en était à l'origine. J'avais en effet l'impression que la main gauche gagnait en vitesse au point de précéder la droite aux mesures 13 et 14. Cette hypothèse postulait nécessairement une différence (changeante) de tempo entre les deux mains. Mais alors jusqu'où Garner poursuivait-il cette dichotomie (car il ne pouvait le faire que provisoirement) ? Pour vérifier l'hypothèse d'une accélération et donc d'une désolidarisation de la main gauche, il fallait mesurer ce décalage, lequel devait évoluer (puisque je supposais que le tempo accélérerait). Il fallait aussi pouvoir mesurer l'écart entre les temps de la main gauche, dont je supposait qu'il variait.

L'analyse au sonagraphe infirme l'hypothèse d'une accélération

De la représentation graphique du temps à sa représentation en musique

J'ai effectué un sonagramme du premier « A » de la version de 1947 de « Play Piano Play »²³. Sur l'impression, il a d'abord fallu mesurer des hauteurs fondamentales, afin d'établir une correspondance entre cette représentation du son et la musique originale²⁴.

Vérification de la régularité (MG) et des « asynchronismes ».

Une fois les hauteurs identifiées, je pouvais confirmer que les « asynchronismes » notées à l'oreille aux mesures 13 et 14 se manifestaient bien sur la représentation graphique du son. Je pouvais aussi

²² Dans une division en croches du temps on parle d'une croche *sur* le temps (la première, le « un ») et d'une croche *en l'air* (la seconde, le « et »).

²³ L'analyse sonagraphique représente sur un graphique les sons (fondamentaux et composantes) en durée (secondes en abscisse) et en hauteur fréquentielle (Hertz en ordonnée). L'extrait analysé ici correspond aux 16 premières mesures du thème, c'est-à-dire des minutes à 0.13 à 0.26, soit 13 s.

²⁴ En mesurant à la règle la distance d'un repère placé au préalable à 500Hz (Si 3) jusqu'à la barre d'abscisse puis en rapportant cette distance à un millimètre. Une fois que je sais la valeur d'un millimètre en Hertz (11 Hz), je multiplie un intervalle (par ex. 39 mm) par celle-ci (39 x 11) soit 429 Hertz. Il s'agit ensuite de traduire les valeurs en Hz obtenues en hauteurs musicales (ici = La 3).

mesurer les intervalles qui y séparaient chaque noire de la main gauche et vérifier ou infirmer la régularité de celle-ci.

Le décalage était effectivement présent mais la main gauche n'accélérerait pas de manière significative. J'ai en effet mesuré à la règle la distance entre chaque noire (voire chaque blanche) de la main gauche du premier « A » et constaté qu'elles étaient relativement égales²⁵. Aussi devais-je abandonner l'hypothèse d'une accélération de la main pour expliquer celui-là.

Vérification de la régularité (MD)

Il restait que le décalage pouvait toujours résulter d'une différence de tempo avec la main droite. J'employai donc une méthode comparable et constatai que la longueur moyenne de la noire était semblable à la noire de la main gauche²⁶. Je devais donc abandonner l'hypothèse des deux tempos.

Estimation du tempo

Une fois acquise l'unicité du tempo au sein du passage critique, je devais transcrire les mesures à la règle sur l'imprimé en intervalles de temps, c'est-à-dire convertir des millimètres en secondes²⁷ puis en valeurs rythmiques solfégiques. Car, étant donné que ma première transcription n'était pas satisfaisante et que j'étais désormais sûr qu'il y avait un seul tempo, je comptais mettre à jour la cause de ces asynchronismes en partant du sonagraphe. Pour ce faire je devais pouvoir traduire les centimètres en secondes et en croches, noires etc.

De la même manière qu'une hauteur en Hertz se transcrit relativement à l'étalon employé (La 440), une durée en secondes ne se transcrit que relativement au tempo employé. Après avoir calculé le tempo moyen du morceau grâce à plusieurs échantillons²⁸, j'évalue ainsi la noire moyenne de la main gauche à 1,9 cm (51,5 cm / 27 temps) = 0,40 s = 149,79 bpm (beats per minute)²⁹.

Je peux ensuite dresser un tableau de correspondances cm/secondes/durées musicales en précisant qu'elles sont établies pour un tempo à 150 à la noire.

²⁵ Sur 32 temps : un écart entre deux noires mesure 2,35 cm, un autre 2,20, six 1,8, trois 2,1, quinze 1,9, deux 1,95 et quatre 2 cm (une majorité de noires de 1,9 cm). La longueur moyenne de la noire est en revanche égale à 2,0125 cm. Étant donné que les noires les plus longues se situent aux premiers temps du début du A , j'interprète la légère diminution des suivantes comme une stabilisation du tempo. Par conséquent, j'ai choisi ici de m'attacher à la majorité et non à la moyenne.

²⁶ Pour la main droite, je n'ai pu éviter de calculer une *moyenne*. En effet, celle-ci joue une ligne mélodique syncopée et non une pulsation, aussi n'ai-je pu comparer chaque noire individuellement. J'ai donc dû ramener à une noire des intervalles supérieurs (entre par ex. le second temps d'une mesure et le second de la suivante soit une ronde).

²⁷ Sur l'imprimé du sonagramme, balisé régulièrement par des colonnes, chaque colonne fait 0,95 cm de large et représente 0,20 s. Si je ramène ce rapport à un millimètre je trouve 0,021 seconde (0,20 / 9,5 = 0,021). Aussi, pour transcrire une longueur y (en mm) en secondes je la multiplie par 0,021 . Ex. 19 mm (1,9 cm) x 0,021 = 0,399 (s). Deux colonnes successives représentent donc ≈ 0,40 s.

²⁸ Calcul de la valeur moyenne de la noire en s et cm : après avoir repéré sur le sonagramme une suite de noires et mesuré leur longueur sur la représentation sonagraphique, je ramène cette longueur et donc cette durée à une seule noire.

Calcul du tempo : je calcule le nombre de noires par minute en divisant 60 (secondes) par la durée moyenne (en s) de la noire.

Résultats : trois échantillons successifs de huit, neuf puis dix noires de la main gauche donnent une noire respectivement de 1,9125 / 1,88 / 1,92 cm, c'est-à-dire 0,40125 / 0,396 / 0,4032 s ce qui correspond à un tempo de 149,5 / 151,5 / 148,8 bpm. Si j'effectue une moyenne pour l'ensemble de ces trois passages la noire = 1,9 cm (51,5 cm / 27 temps) = 0,40 s = 149,79 bpm.

²⁹ Les échantillons ne concernant les premiers temps du thème, on ne s'étonnera pas de retrouver une longueur moyenne égale à la longueur majoritaire calculée précédemment (cf. régularité de la main gauche).

Tableau 2tableau des correspondances valeurs solfégiques, longueurs et durées.

Valeur solfégique	Longueur (cm)	Durée (s)	Rapport
Noire	1,9	0,40	1
Croche (binaire)	0,95	0,20	1/2
<i>Croche (ternaire)</i>	<i>0,63</i>	<i>≈ 0,13</i>	<i>1/3</i>
Double croche	0,475	0,10	1/4
Triple croche	0,2375	0,05	1/8
Quadruple croche	≈ 0,12	0,025	1/16
Quintuple croche	≈ 0,06	≈ 0,012	1/32

Un décalage régulier de croches binaires

Afin de déterminer si le passage de main droite ambigu était effectivement en croches binaires, j'ai dû d'abord mesurer leurs durées particulière et moyenne.

Les seize croches des mesures 13 à 14 sont-elles régulières³⁰ ? Malgré quelques fluctuations, on peut dire que oui. Leur durée moyenne est de 0,19 secondes soit une croche binaire (0,20 s)³¹.

L'intervalle de décalage avec la main gauche est-il régulier ? Oui. La durée moyenne de ce décalage est de 0,09 s soit une valeur légèrement inférieure à la double-croche (0,10s)³².

Une fois l'unicité du tempo établie, quel pouvait être la cause de ces « asynchronismes » ? Autrement dit, quel procédé non bi-tempique Garner utilisait-il dans les mesures 13 et 14 de « Play Piano Play » ?

Les « asynchronismes » sont la manifestation d'un décalage au sein d'un même et unique tempo

Une nouvelle partition, descriptive

La nouvelle partition obtenue d'après les mesures sur le sonagramme, fait apparaître qu'Erroll Garner ne joue effectivement pas les mesures 13 et 14 telles que je les avais transcris la première fois. Si l'intuition que les croches étaient binaires dans ce passage s'avérait fondée (ce qui en soit produit déjà une surprise dans une pièce où l'articulation est majoritairement ternaire), ma première partition présentait ces croches qui s'articulaient de manière synchrone sur les noires de la main gauche. Or, Garner joue effectivement des croches binaires mais *décalées* d'une valeur, malgré une légère fluctuation, légèrement inférieure à la double-croche³³: deux mesures de croches binaires à la main droite jouées alternativement sur les secondes et quatrièmes doubles-croches par rapport à la main gauche isochrone qui joue sur les temps _ dans la même unité métronomique . Ainsi la dernière valeur jouée à la main droite à la mesure 12, ne doit pas se noter comme une croche jouée sur la troisième double-croche du temps mais sur le quatrième. D'autre part, les seize croches qui suivent étant décalées d'une valeur assimilable à la double-croche part rapport aux « uns » et aux

³⁰ En fait il s'agit des seize intervalles séparant chacune des croches à partir du dernier temps de la mesure 12 jusqu'au dernier de la mesure 14 .

³¹ 3 sur 16 font 0,17 s, 6 sur 16 font 0,21 s, 7 sur 16 font 0,19 s.

³² sur 17 intervalles de décalage mesurés, 9 sur 17 font 0,084 s, un seul 0,094 s, cinq 0,10 s, un 0,12 s, un 0,063 s.

³³ Comme on l'a vu plus haut, la majorité des intervalles décalés entre les deux mains dure 0,084 s, soit une valeur entre la triple croche (0,05 s) et la double-croche (0,10 s) telle qu'elles durent pour un tempo de 150 à la noire . Pour des raisons de clarté de transcription, j' assimilerai ce décalage à une double-croche _ qui reproduit fidèlement le procédé de Garner lorsque l'on fait jouer la nouvelle partition.

« ets », la seizeème n'est en réalité qu'une double, celle qui précède la premier temps de la mesure 15.

Figure 4 « Play piano Play » (1947) : transcription descriptive des mesures 12 à 14.

comparaison des mesures 12 à 14 (1947) avec et sans décalage

Une fois le procédé analysé, on peut valider les résultats en décalant ou pas la série de croches jouée aux mesures (12)13 et 14. Si l'on fait jouer dans le même tempo deux partitions descriptives³⁴ sauf aux mesures susdites (une jouant les croches sur le temps) on a réellement l'impression que dans le cas de figure où elles sont décalées notre ouïe est troublée (comme l'est notre vue dans l'eau)³⁵.

Figure 5 premier A (47): croches des mesures 12 à 14 "droites" *

³⁴ J'entends par là que la division ternaire du temps (« swing ») y est représenté à chaque fois qu'elle est jouée ainsi, alors qu'elle est implicite sur une partition de Jazz standard.

³⁵ Cette impression fut partagée par Marc Chemillier et Bernard Lortat-Jacob lorsque je leur fis écouter les extraits audio des mesures 12 à 14 respectivement transcrisées « droites » et « décalées ». J'ajoute qu'ils reconnaissaient bien Garner dans la seconde.



Figure 6 premier A (47): croches des mesures 12 à 14 "décalées" *

Mais ce procédé est-il maîtrisé par le pianiste au point qu'il soit devenu un élément technique ?

Une « technique » que Garner mobilise plusieurs fois dans « Play Piano Play »

réitération

Compris et assimilé (pour partie) par la pratique et l'analyse, peut-on dire de ce décalage qu'il s'agit d'une technique de Garner ? Peut-on dire que le fait de réemployer des décalages similaires dans le morceau fait d'eux des actualisations d'une même « technique » ? Je n'ai pas fait d'analyse sonagraphique de tout « Play Piano Play » de 1947 (3.15 mn au total), mais il semble qu'à l'oreille celles-là y réapparaissent plusieurs fois (aux minutes 1'12'', 1'31'' et 2'16'').

J'ai fait la transcription du troisième extrait et fait rejouer par l'éditeur de partition. Le résultat est assez convaincant pour qu'on parle là aussi de décalage de croches binaires.



Figure 7 « Play Piano Play » (1947) : décalage à partir des minutes 2'16 (12 ème mesure de la grille) *

Quant à la version de 1951 peut-on dire que Garner y reprend ce même procédé ? les résultats des analyses sonagraphiques d'extrait sont ici trop incertains pour l'affirmer. L'impossibilité d'établir l'unicité du tempo défend de prétendre qu'il y a décalage dans le même tempo. En effet, bien que j'aie pris la même fenêtre d'analyse que pour la version précédente, je me suis heurté aux problèmes suivants : d'une part les mesures sur impression sont ici imprécises du fait que Garner joue ici en trio (représentation du signal plus dense et moins nette), d'autre part, le calcul du tempo moyen³⁶ en est conséquemment plus imprécis aussi du fait qu'à un tempo plus élevé (ce qui est le cas) la marge d'imprécision s'accentue (la représentation du temps est en effet plus « serrée »)³⁷. Ainsi, j'ai retrouvé de grandes disparités de tempo au fil des échantillons de noires : 170, 174, 164 et 165

³⁶ J'en rappelle la méthodologie : Même méthodologie que 1947 : mesure d'un échantillon (cm). Conversion mm en secondes (multiplié par le facteur 0,021 s qui est la durée d'un millimètre trouvée d'après celle d'une colonne). Durée moyenne de la noire et durée moyenne du tempo.

³⁷ Je signale qu'à titre indicatif que sur l'impression d'un sonagramme à cette résolution (optimale ?), une différence de 0,1 cm est en soi importante d'un point de vue tempique. En effet : 1,7 cm représentent ≈ 0,36 s tandis que 1,8 cm en représentent ≈ 0,38s, ce qui correspond respectivement à des tempos de ≈ 167 et 162 à la noire (différence de 5).

noires par minutes ! Or, rien qu'à l'oreille et d'autant plus que Garner est accompagné par un batteur et un contrebassiste, il est peu vraisemblable que le trio fluctue à ce point. Malgré l'incertitude de mes résultats il semble, à l'oreille, que le pianiste se livre à un procédé similaire une ou deux fois dans le morceau. Mais là aussi, un tempo plus rapide (« environ » 170 bpm) rend la vérification par lecture de la transcription plus aléatoire. Si je doute que le décalage soit établi sur deux mesures entières dans le dernier A, je pense en revanche que le pianiste le fait aux minutes 1'39. En attendant de nouveaux résultats j'en propose ici une transcription et son extrait audio.



Figure 8 "Play Piano Play" (1951) aux minutes 1'39" *

propriété

S'agit-il d'une technique d'Erroll Garner au sens où elle n'est pas antérieure au pianiste ? C'est difficile à dire en l'état actuel des recherches. J'aborderai ici brièvement une analyse de Schuller d'un procédé qu'il prête à Jelly Roll Morton et dont il dit que Garner l'aurait repris. Du « New Orleans Blues » de 1923 de Jelly Roll Morton (2000) Schuller dit dans l' analyse qu'il en a fait que Morton y « expérimente une indépendance bimétrique et brythmique » (1997 : 182-184) . A propos de ce jeu qualifié d' « entre les brèches » (« between-the-cracks »)³⁸, Schuller dit que c'en est le premier exemple gravé et ajoute qu'il sera exploité plus tard par Garner dans les années quarante. Or, il semble qu'on ait affaire chez Morton, d'après les analyses du musicologue, à une autre technique que celle de « play piano play » : une technique où il y a deux mètres _ ce qui n'est pas le cas dans ce que j'ai relevé de Garner³⁹.

Erroll Garner, « trompe- l'oreille ».

Au décalage des appuis, s'ajoute chez Erroll Garner le passage à une division du temps binaire, laquelle crée une deuxième rupture. Celle-ci bouscule l'auditeur mais aussi le musicien. J'apprends en effet moi-même cette technique au piano et la principale difficulté d'un tel apprentissage réside dans la faculté à respecter la hiérarchisation du mètre, c'est-à-dire à décaler la main droite sans que la gauche ne cesse de marquer les quatre temps de la mesure. Lorsqu'on commence à décaler une série de croches sur le mode de Garner (à partir de la dernière double-croche de la mesure précédente), on a en effet du mal à ne pas se perdre soi-même. C'est comme si la conscience était au cœur d'un conflit entre les deux mains : l'une se bat pour garder son autorité métrique (la gauche sur les « uns »), l'autre pour ne pas la lui ravir (la droite entre les « un » et les « et »⁴⁰). Tout comme l'artisan d'un trompe-l'œil donne l'illusion dans une peinture en une dimension qu'il y en

³⁸ J'aurais pu reprendre l'expression de Schuller « between-the-cracks » tant elle qualifie bien l'insertion de croches décalées entre les « un » et les « et » mais son auteur l'emploie dans un autre contexte.

³⁹ Quant à l' « Organ Grinder Blues » de Clarence Williams dont je n'ai pu me procurer la version de 1928 (avec Ethel Waters), Maxwell Steer y voit l'origine du style de Garner (? ? ? : 5). Malson enfin, voit en Fats Waller un précurseur de Garner (1994 : 104).

Si l'influence de ces maîtres sur Garner est probable, il est aussi probable qu'elle ne resta qu'influence, car tous ces pianistes, brillant rythmiciens, ont développé (certains très tôt) un style original, identifiable_ ce qui est valorisé en Jazz. Cependant, on ne peut s'empêcher de trouver un air de famille entre le Garner des années 40 et le Morton de « New Orleans Blues ».

⁴⁰ Je rappelle que je parle dans le cadre d'une division en quatre valeurs isochrones du temps, les croches « droites» se jouant sur la première et la troisième de ces valeurs (doubles croches).

a deux ou trois , Garner mystifie l'auditeur au point qu'il croit entendre deux temps (« extradrive » dit Malson) alors qu'il ne joue que dans un seul étalon métronomique.

Combler un vide musicologique

L'analyse qui précède mériterait d'être étendue à d'autres extraits et d'autres périodes de la carrière du pianiste (années 50 et 60) mais elle permet déjà, il me semble, de remplir l'objectif initial de cet article : mettre à plat du point de vue technique un phénomène perceptif déjà relevé.

D'une part, il apparaît que cet article ne contredit pas ce qui avait été dit sur Garner par Hodeir, Robinson, Malson ou Jaynes mais bien au contraire qu'il étaie leur propos. Ce « retard » de la main droite dont parlaient ceux-ci dans des termes comparables apparaît en effet être ce que j'ai analysé sur « Play piano play ». Effectivement comme l'ont dit Hodeir, Robinson et Malson (cf. infra) , il y a bien « retard » de la main droite d'une valeur qui relève de la subdivision du temps. L'objet d'analyse de cet article est un décalage de croches binaires d'une double-croche mais il est probable que Garner a dans sa carrière décalé d'une autre valeur que celle-ci (triple croche ou double-croche ternaire) et sur d'autres valeurs que celles-là (croches ternaires)⁴¹.

D'autre part, je pense qu'il était utile de montrer que ce retard était un décalage *régulier* sur un *tempo unique*, c'est-à-dire de lever les ambiguïtés qui planaient autour du terme « retard » employé dans le discours sur le pianiste (bi-tempie ? rubato ?). Du point de vue de la perception cette ambiguïté tempique a cependant une réalité, réalité perceptive qui conduisit Bernard Lortat-Jacob à émettre l'hypothèse d'une double tempo et aurait, d'après Malson, fait dire à Garner lui-même que sa trouvaille « avait pour but de sous-entendre un second tempo contestant le tempo fondamental, un extra-drive... » (opus et pages cités en début d'article). L'idée d'un subterfuge qui abuse l'auditeur point déjà dans cette citation, idée que résume bien Reid Jaynes quand il dit de Garner que sa trouvaille « peut prêter à confusion comme s'il traînait le tempo, mais il ne le faisait jamais » (idem).

En fin de compte, bien que cela me soit apparu ambigu au début de cette étude, on avait déjà relevé le *comment* sans expliquer le *pourquoi*. C'est ce vide musicologique que je me suis efforcé de combler.

Une autre piste de recherches, celle de la perception, apparaît en filigrane de cette étude qui est celle de l'évolution de l'oreille (ici sa reconstruction). Il semble en effet que la construction d'un objet musical implique la construction de sa perception. Cette « intégration perceptive », chère à Lortat-Jacob (sous presse), est en effet essentielle à l'ethnomusicologue.

Enfin, cet article peut être envisagé au regard de la problématique du style chère à la fois à l'ethnologie et à la musicologie. Peut-on établir l'archétype (c'est-à-dire une construction à partir d'éléments objectivables) du style de Garner ? Si l'on croit en effet que le style peut s'analyser comme un ensemble de composantes (qui seraient ici le jeu en octaves, le fait de quasiment « arpéger » les accords...), alors dresser un archétype semble possible. Je ne prétends pas ici en donner une définition mais simplement en dégager une des composantes : la technique du « trompe-l'oreille ».

BIBLIOGRAPHIE

ANONYME

1994 *The Real Book, Fifth Edition, August 1, 1994.*

AROM, Simha

1985 *Polyphonies et Polyrhythmes Instrumentales d'Afrique Centrale : Structure et Méthodologie*, 2 vol., SELAF, Paris.

AROM, Simha et ALVAREZ-PÉREYRE, F.

1991 « Ethnomusicologie » in BONTE et IZARD (ed.) : 248-251.

BENVENISTE, Émile

1966 « La notion de 'rythme' dans son expression linguistique » in *Problèmes de linguistique*

⁴¹ écoutez « blues Skies » aux minutes 1.23 à 1.30 (Garner : 1998).

- générale*, 1, XXVII, Gallimard : 327-336.
- BONTE, Pierre et IZARD, Michel (ed.)
 1991 *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*, P.U.F.
- BOUËT, Jacques
 1997 « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome » in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°10, Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP, Genève : 107-125.
- DORAN, James M.
 1985 *Erroll Garner, the most happy piano*, Metuchen (N.J.) : Scarecrow Press and the Institute of jazz studies, Rutgers University.
- ESTIVAL Jean-Pierre et CLER Jérôme
 1997 « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté » in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n°10, Ateliers d'ethnomusicologie / AIMP, Genève : 37-80.
- FIELDMAN, Morris
 1957 *Erroll Garner Piano solos, book 2*, Criterion Music Corporation
- FEATHER, Leonard
 1960 *The encyclopedia of jazz*, Horizon Press.
- FOX Charles, GAMMOND Peter, MORGAN Alun, KORNER Alexis
 1978 (1960) *Jazz on record : a critical guide* (1ère édition 1960), Greenwood Press, Westport, Connecticut
- GITLER, Ira
 1983 *Jazz masters of the forties New York* : Da Capo.
- GOODY, Jack
 1998 *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- HODEIR, André
 1981 (1ère éd. : 1954) *Hommes et problèmes de Jazz*, Editions Parenthèses.
- HONEGGER, Marc (dir.)
 1976 *Science de la Musique*, 2 vol., coll. Bordas, Paris.
- HOLST, Finn
 2002 « conceptual integration in the domain of music » (conference paper, Odense August 2002) in Hougaard A. et Nordahl Lund S. (Eds) *The way We think*, Odense Working Papers in Language and Communication N° 23, August 2002, Uty of Southern Denmark, Odense, vol. 1 : 181-192⁴².
- JAMIN, Jean
 1998 « Fausse erreur », *L'Homme* 146, avril/Juin, EHESS : 249-263.
- JONES, LeRoi
 1968 (1°éd. : 1963) *Le peuple du blues*. Paris, Gallimard.
- KERNFELD, Barry (ed.)
 1988 *The New Grove Dictionary of Jazz*. 2 vols. New York: Macmillan Press Limited.
- KERNFELD, Barry
 1988 « Beat » in Kernsfeld (ed.).
- KOCH, Lawrence
 1988 « Piano, §4 : the transition to bop in Kernsfeld » (ed.) : 311-314
- LORTAT-JACOB
 sous presse : “L’oreille Jazz : étude d’ethnomusicologie” [12 p.], *Circuit*, [Presses de l’Université de Montréal].
- MALSON, Lucien
 1994 (1ère éd. : 1976) *Histoire du Jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil: 104, 105.
- REDA, Jacques
 1980 *L’improviste, Une lecture du Jazz*, Gallimard
 1985 *L’improviste, II, jouer le jeu*, Gallimard.
- ROBINSON, J. Bradford
 1988 « Garner, Erroll (Louis) » in Kernsfeld (ed.)

⁴² Article consultable à l’URL suivant : <http://www.finnholst.dk/paed/artikler/Conceptual%20Integration.pdf>

- 1988 « Swing » in Kernsfeld (ed.).
 SADIE, Stanley (ed.)
 1984 *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan
 Press Limited
 SCHULLER, Gunter
 1997 *L'Histoire du Jazz 1. le premier jazz : des origines à 1930*, traduit de l'anglais par Danièle Ouzilou (édition originale : 1968, O.U.P), Editions Parenthèses.
 STEER, Maxwell
 ? ? ? ? « A link between Lully and Errol Garner »⁴³ in
<http://users.macunlimited.net/msteer/factual/mjazblu4text.html>

DISCOGRAPHIE

- GARNER, Erroll
 1944 *Historical First Recordings : 1944* : Jazz Anthologie - Musidisc⁴⁴.
 1952 *Erroll Garner : Overture to Dawn – 1944*, Blue Note.
 1983 *Gems*, CBS
 1991 *Body & Soul*, Columbia / Sony Music.
 1994 *That's my kick and Gemini*, Octave.
 1995 *Piano Perspectives*, Fat Boy.
 1997 *The chronological Erroll Garner 1945 – 1946*, Classics Records (Made in France), Distribution France : Mélodie.
 1998 *The chronological Erroll Garner 1946 – 1947*, Classics Records (Made in France), Distribution France : Mélodie.
 1998 *Perdido 1944-1947 Erroll Garner* (anthologie établie par Claude Carrère), Media 7, 2 cd.
 MORTON, Jelly Roll
 1995 *Jazz New Orleans : 1918-1944*, Frémeaux & Ass.
 2000 *Jazz Collection : n°6 : 1923*, Jazz Magazine.
 WILLIAMS, Clarence
 1987 *The Blues 1923 to 1933*, Media 7.
 1988 *1927-1934*, BBC.

INDEX DES EXTRAITS AUDIO

- 1) "Play Fiddle play" (1945)
- 2) "Play Piano play" (1947)
- 3)"Play Piano play" (1951)
- 4)"Play Piano play" (1947) mesures 12 à 14 (Midi)
- 5) "Play Piano play" (1947), premier A : "droit" (Midi)
- 6)"Play Piano play" (1947), premier A : "décalé" (Midi)
- 7) "Play Piano play" (1947) aux minutes 2'16" (Midi)
- 8)"Play Piano play" (1951) aux minutes 1'39" (Midi)

⁴³ Article provenant du Web. Les numéros de pages sont ceux donnés à l'impression.

⁴⁴ Les dates entre crochets sont les dates de sortie originales.

