

« Autour de I Got Rhythm » « Bonjour Anatole »

Rémi BIET



Contrairement à nos amis canadiens qui « francisent » volontiers tous les termes anglo-saxons...

En France nous avons souvent importé directement dans le jazz le vocabulaire d'origine...

Il « swingue » ce batteur... Il a le « time » ! il marque bien « l'after-beat » avec sa « hi-hat »... il va faire un « fill » avant de marquer le « break » après lequel tu vas prendre ton « chorus ». On ne joue pas le « verse » cette fois-ci, on le remplace par un « turnaround » en « Bb » ! Toi, le bassiste tu fais une « walkin' » pendant que je jouerai les « voicings » au piano... Pas de souci c'est un « blues » - ou un « negro-spiritual », je ne sais plus... en tout cas c'est très « soul » ! notre rythmique « funky » va bien fonctionner !
Allez... « one more »... (*traduction en fin de document)

Parfois on ose traduire.... joue le « bridge » devient : joue le *pont* !
Parfois on se risque à une onomatopée différente : « chabada, chabada... »

Heureusement, dans tout cela... il y a l'« Anatole » qui vient sauver l'honneur jazzistique du français !

D'où vient ce terme « Anatole »...
qui traduit ce que les jazzmen américains appellent les « Rhythm Changes » ?

Mais tout d'abord : pourquoi « Rhythm Changes » ?

Cette expression désigne la suite harmonique et la structure, simplifiée, d'un morceau composé par George Gershwin en 1930 : « I got Rhythm ».

-sous forme de pièce pour piano de type Thème et Variations.

<https://www.youtube.com/watch?v=uPRiM5JvYx8> version enregistrée en 1930 par Gershwin lui-même au piano

-sous forme de Chanson

<https://www.youtube.com/watch?v=mM-K2xVFyk0> tiré du film « Un américain à Paris » 1951 avec Gene Kelly
chant-danse Musique de George et paroles de son frère Ira Gershwin.

-sous forme de Musique de Ballet

<https://www.youtube.com/watch?v=fJVdyPYIAr4> ballet grande forme (45 danseurs)

<https://www.youtube.com/watch?v=qZCGdzXH-ha> ballet petite forme (2 danseurs - extraits)

un peu d' Histoire :

En 1928, Gershwin écrit un slow pour la comédie musicale « Treasure Girl ».



68 représentations seront données à l'Alvin Theatre de Broadway. Malgré le « flop » auprès du public, la chanson « I've got a crush on You » va devenir un succès.

Deux ans plus tard, en 1930, il reprend le thème musical du slow mais en accélère le tempo afin de créer une nouvelle chanson destinée à la comédie musicale :

« Girl Crazy ».



Comme cela était d'usage, la nouvelle œuvre est testée à Philadelphie, puis enfin donnée à Broadway le 14 octobre 1930, avec notamment Ethel Merman et Ginger Rogers...

Parmi les musiciens Benny Goodman, Glenn Miller, Gene Krupa...

272 représentations seront données avant une tournée mondiale et une adaptation au cinéma.

Pour l'anecdote, le soir de la Première, Ethel Merman, (photo ci dessus avec la troupe) qui tenait le rôle de Kate Fothergill, a chanté le célèbre « I got rythm » en tenant un contre-ut pendant seize mesures, déclenchant l'hystérie du public.

Il existe un document filmé où nous pouvons voir Gershwin jouer « I got Rhythm »

<https://www.youtube.com/watch?v=oQdeTbUDCiw>
version filmée le 5 août 1931 au Manhattan Theatre.

G.G. nous montre ses talents de pianiste, il joue une version raccourcie et rapide de sa pièce pour piano.

Le premier thème est en Db Majeur ! Il joue la mélodie en accords.

Vous pouvez entendre et visualiser sur :

https://musescore.com/james_brigham/i-got-rhythm-piano-solo-arr-george-gershwin

The image displays a piano solo arrangement of the first theme of 'I Got Rhythm' in D-flat major. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It is divided into sections A1, A2, B, and A3. Section A1 (measures 1-8) features a series of chords: Db, Ebm, Gb, Ab, Db9, Eo7, Ebm7, and Ab7. Section A2 (measures 9-16) continues with Db, Ebm, Gb, Ab, Eb9, Db, Eb9, Ab7sus4, Ab7, Db, and Ab15(9) Ab15(9). Section B (measures 17-24) shows a melodic line with chords F9, F7(11), Bb7, E9, Eb9, F7, E9, Eb, and D7(9). Section A3 (measures 25-32) returns to the initial chord sequence: Db, Ebm, Gb, Ab, Db9, Eo7, Ebm7, Ab7, Db, and Ebm. The final line (measures 33-40) includes chords Gb, Ab, Eb9, Db/Ab, Gb6, Fm7, Bb9, Eb9, Ab7sus4, Ab7, and Db.

Après une courte modulation amenée par une rapide succession chromatique d'accords descendants, la mélodie est reprise ensuite en Fa majeur dans un style rappelant le « Ragtime » .

- La version vidéo est elle franchement plus « Stride », style pianistique le plus populaire des débuts du jazz où la main gauche alterne les basses et les accords pendant que la droite joue la mélodie ou improvise librement, créant, comme dans le ragtime (lui étant écrit et moins ternaire), nombre de décalages rythmiques, d'accents, de syncopes -

Le « pont » B propose une harmonisation montante, sur la série de dominantes secondaires, qui est très courante dans le jazz :

I⁷ - II^m7 - #II[°]7 - I⁹/III etc...

La voix descendante, elle, propose une jolie tension, inhabituelle, sur le 1er temps de la 2ème mesure. Notons l'ajout de l'accord bVI qui précède l'usuelle Dominante et dont Gershwin se sert pour créer un retard dans la carrure, des ajouts de mesures que nous retrouverons dans la version de Gene Kelly dans le « dialogue » avec les enfants..

Le dernier A suit un autre mode de jeu : thème joué dans les graves en profitant du double échappement des pianos modernes sur la répétition rapide de notes, créant un effet que l'on retrouve dans beaucoup de version de « C jam blues ».

Le dernier A possède cette particularité d'avoir une courte « Coda » incorporée au thème qui permet à Gershwin d'ajouter deux mesures à la structure en remplaçant la cadence parfaite de fin par un turnaround.

Là où Gershwin s'arrête lors du concert, la version d'origine suit un schéma de « variations sur thème » qui est en quelque sorte l'ancêtre du « thème - chorus » du jazz !

Il retourne en Db par une transition chromatique en miroir de la précédente et sa variation prend la forme d'un « chorus écrit » - chose que l'on trouve souvent dans le jazz « symphonique » - où il se sert de « blue notes », de gammes de blues (maj, min) mêlées à ses arpèges et ses gammes. Le jeu est très proche alors d'un véritable stride. Le retour à la mélodie redonne un caractère plus mécanique qui nous rapproche alors du ragtime et la fin écrite par George est très « pianistique » avec ses grandes envolées d' arpèges.

Dans sa version jazzistique, « I got Rhythm » est le plus souvent joué en Sib majeur. Mélodie simple et efficace, Rythme répétitif et propice à la danse, Harmonie tonale très naturelle, Structure logique...

Tous ces éléments ont fait de cette chanson un standard emblématique du Jazz .

I GOT RHYTHM

George Gershwin
Ira Gershwin

The musical score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of several systems of music, each with a melody line and an accompaniment line. Chord symbols are placed above the notes. The lyrics are written below the melody line.

System 1 (Measures 1-4): Melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note Gm7, a quarter note Cm7, and a quarter note F7. The accompaniment starts with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note Gm7, a quarter note Cm7, and a quarter note F7. Lyrics: "I GOT RHY - THM I GOT MU - SIC".

System 2 (Measures 5-8): Melody: quarter note Bb, quarter note Bb7/Ab, quarter note Eb/G, quarter note Ebm6/Gb, quarter note Bb/F, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note (F7). Accompaniment: quarter note Bb, quarter note Bb7/Ab, quarter note Eb/G, quarter note Ebm6/Gb, quarter note Bb/F, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note (F7). Lyrics: "I GOT MY MAN WHO COULD ASK FOR A - NY-THING MORE?".

System 3 (Measures 9-12): Melody: quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7. Accompaniment: quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7. Lyrics: "I GOT DA - SYS IN GREEN PAS - TURES".

System 4 (Measures 13-16): Melody: quarter note Bb, quarter note Bb7/Ab, quarter note Eb/G, quarter note Ebm6/Gb, quarter note Bb/F, quarter note F7, quarter note Bb. Accompaniment: quarter note Bb, quarter note Bb7/Ab, quarter note Eb/G, quarter note Ebm6/Gb, quarter note Bb/F, quarter note F7, quarter note Bb. Lyrics: "I GOT MY MAN WHO COULD ASK FOR A - NY-THING MORE?".

System 5 (Measures 17-20): Melody: quarter note D9, quarter note Bb, quarter note G7, quarter note Bb. Accompaniment: quarter note D9, quarter note Bb, quarter note G7, quarter note Bb. Lyrics: "OLD MAN TELL - BLE I DON'T MIND HIM".

System 6 (Measures 21-24): Melody: quarter note C9, quarter note Bb, quarter note F7, quarter note Bb. Accompaniment: quarter note C9, quarter note Bb, quarter note F7, quarter note Bb. Lyrics: "YOU DON'T FIND HIM 'ROUND MY DOOR".

System 7 (Measures 25-28): Melody: quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note Bb7/Ab. Accompaniment: quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note Gm7, quarter note Cm7, quarter note F7, quarter note Bb, quarter note Bb7/Ab. Lyrics: "I GOT STRE - LIGHT I GOT SWEET DREAMS I GOT".

System 8 (Measures 29-32): Melody: quarter note Eb/G, quarter note Ebm6/Gb, quarter note Bb/F, quarter note Ab7, quarter note G7, quarter note C9, quarter note F13, quarter note Bb. Accompaniment: quarter note Eb/G, quarter note Ebm6/Gb, quarter note Bb/F, quarter note Ab7, quarter note G7, quarter note C9, quarter note F13, quarter note Bb. Lyrics: "MY MAN WHO COULD ASK FOR A - NY-THING MORE? WHO COULD ASK FOR A - NY-THING MORE?".

Si on ne tient pas compte de la petite « rallonge » du dernier A - et c'est très fréquemment le cas pour les choruses - nous avons une structure archétypique A-A-B-A de 32 mesures (8x4).

(la mélodie d'origine, elle, est plus complexe avec ses mesures ajoutées...)

Les « Rhythm Changes » suivent donc ce schéma AABA

[A]1 – Mélodie avec harmonie « ouverte » - fin sur la dominante - incitant à la reprise

[A]2 – Répétition de la mélodie avec harmonie conclusive - fin sur la tonique - incitant au changement

[B] – Enchaînement de dominantes secondaires - dominantes de dominantes aboutissant au V7

[A]3 – Retour à la mélodie initiale et conclusion

The image displays a musical score for the Rhythm Changes progression in Bb major, 4/4 time. The score is divided into four main sections: [A]1, [A]2, [B], and [A]3. Each section consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the harmony. Roman numerals and chord symbols are used to analyze the harmonic structure.

[A]1 (Measures 1-4): The melody starts on the tonic (Bb) and ends on the dominant (F7). The harmony is: I (Bb), VIIm7 (Gm7), IIIm7 (Cm7), V7 (F7). Two TURNAROUNDs are indicated between measures 2-3 and 3-4.

[A]2 (Measures 5-8): The melody starts on the tonic (Bb) and ends on the tonic (Bb). The harmony is: I (Bb), I7 (Bb7/Ab), IV (Eb/G), IV (Eb/Gb), I (Bb), VIIm7 (Gm7), IIIm7 (Cm7), V7 (F7). A Cadence PLAGALE is indicated between measures 6-7, and a TURNAROUND is indicated between measures 7-8.

[A]2 (Measures 9-12): The melody starts on the tonic (Bb) and ends on the dominant (F7). The harmony is: I (Bb), VIIm7 (Gm7), IIIm7 (Cm7), V7 (F7). Two TURNAROUNDs are indicated between measures 10-11 and 11-12.

[A]2 (Measures 13-16): The melody starts on the tonic (Bb) and ends on the tonic (Bb). The harmony is: I (Bb), I7 (Bb7/Ab), IV (Eb/G), IV (Eb/Gb), I (Bb), V7 (F7), I (Bb). A Cadence PLAGALE is indicated between measures 14-15, and a Cadence PARFAITE is indicated between measures 15-16.

[B] (Measures 17-20): This section shows a chain of secondary dominants. The harmony is: III7 (D9), V7/V7, VI7 (G7), V7/V7. The label "Dominantes Secondaires" is placed below the progression.

[B] (Measures 21-24): This section shows a chain of secondary dominants. The harmony is: II7 (C9), V7/V7, V7 (F7), V7/V7.

[A]3 (Measures 25-28): The melody starts on the tonic (Bb) and ends on the dominant (F7). The harmony is: I (Bb), VIIm7 (Gm7), IIIm7 (Cm7), V7 (F7). Two TURNAROUNDs are indicated between measures 26-27 and 27-28.

[A]3 (Measures 29-32): The melody starts on the tonic (Bb) and ends on the tonic (Bb). The harmony is: I (Bb), I7 (Bb7/Ab), IV (Eb/G), IV (Eb/Gb), I (Bb), V7 (F7), I (Bb). A Cadence PLAGALE is indicated between measures 30-31, and a Cadence PARFAITE is indicated between measures 31-32.

Ce schéma va devenir le « SQUELETTE » de nombreux morceaux...
 Les étudiants de médecine surnommant amicalement le squelette des cours d'anatomie « Anatole », ce prénom va vite devenir en France l'équivalent de « Rhythm changes ».

Certains jazzmen (*Christian Garros, Pierre Michelot, Roger Guérin*) m'ont même dit que le terme aurait été popularisé par Boris Vian !

Le saxophoniste Jean-Claude « Fofò » Forenbach racontait, lui, qu'un guitariste ayant du mal à mémoriser les titres des morceaux, leurs attribuait un prénom....

Levons maintenant une confusion fréquente :

Le terme « Anatole » ne doit s'appliquer qu'aux « Rhythm Changes »...
 à la forme et au fond du morceau, dans sa globalité.

Traduire « Turnaround » par Anatole ne peut qu'amener confusion des termes !
 La suite harmonique I - VI - II - V - I et ses variantes est bien un « TURNAROUND » !

Une traduction française adaptée serait un « Tournautour »... aux accents très Harry Potter !

L'harmonie tourne bien autour de la tonique et quantité de morceaux - qui ne sont pas des Anatoles - emploient cette « tournerie ». (Blue Moon par exemple).

Si nous « dégraissons » encore un peu le squelette nous arrivons à une analyse très simple qui permet une approche facile de l'improvisation sur l'Anatole... tout en respectant les tensions et détentes harmoniques :

The image shows a musical score for 'Rhythm Changes' in B-flat major, 4/4 time. It consists of 60 measures, divided into sections A1, A2, B, and A3. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) and chord symbols (Bb7, Eb, F7, G7, D7, C7) are placed above the staff to indicate the harmonic structure. The score is written in a simplified manner, focusing on the harmonic progression rather than specific melodic lines.

Les [A] découlent directement de la gamme de Sib majeur mais les appuis sont importants , notamment sur les accords de dominantes, des gammes aux notes communes pouvant faire entendre des harmonies différentes suivant la place des appuis (temps 1 & 3) .

La mesure 8 devra bien faire entendre l'accord de Dominante - le saxophoniste Michel de Villers appelait cela un accord « ouvert » - Les mesures 15 & 16 devront bien affirmer la tonalité - MdV parlait alors d'accord « fermé » .

Le [B] fonctionne par quartes montantes, la succession de dominantes secondaires à ceci de particulier que les notes importantes de l'harmonie -les « Notes-Guides » - Tierces et Septièmes mineures suivent un schéma par demi-tons descendants, ce qu'on appelle un « Mouvement Contraire ».

Ces « glissements » par $\frac{1}{2}$ tons servent très souvent lorsqu'on souhaite improviser un « background » sur le « Pont » d'un solo !



L'étape suivante peut être de se concentrer sur cette cellule typiquement jazzistique que l'on appelle les « II - V - I ».

Moins complet et moins cyclique que le Turnaround, le II-V-I est en quelque sorte la brique élémentaire du jazz. Il permet de structurer l'improvisation, d'enrichir parfois l'harmonie, la standardiser souvent.

Les boppers ont multiplié l'emploi de cette cellule harmonique, s'en servant pour leurs accords de passages, leurs substitutions.

Le II-V-I est très « directionnel » et il permet à lui seul de rendre naturelle une modulation imprévue, un changement de tonalité... (écoutez le joli « Central Park West » de John Coltrane!).

A1

1 Bb Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7
I **IIIm7 V7** **IIIIm7 VI7** **IIIm7 V7**
 II-V II-V II-V

5 Fm7 Bb7 Eb Ab7 Dm7 G7 Cm7 F7
VIm7 I7 **IV bVII7** **IIIIm7 VI7** **IIIm7 V7**
 II-V II-V II-V II-V
 II-V-I en Eb

A2

9 Bb Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7
I **IIIm7 V7** **IIIIm7 VI7** **IIIm7 V7**
 II-V II-V II-V

13 Fm7 Bb7 Eb Ab7 Bb
VIm7 I7 **IV bVII7** **I** Cm7
 II-V II-V II-V
 II-V-I en Eb

B

17 Am7 D7 Dm7 G7
VIIIm7 III7 **IIIIm7 VI7**
 II-V II-V

21 Gm7 C7 Cm7 F7
VIIm7 II7 **IIIm7 V7**
 II-V II-V

A3

25 Bb Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7
I **IIIm7 V7** **IIIIm7 VI7** **IIIm7 V7**
 II-V II-V II-V

29 Fm7 Bb7 Eb Ab7 Bb
VIm7 I7 **IV bVII7** **I** Cm7
 II-V II-V II-V
 II-V-I en Eb

« II -V » explicite alors la succession d'accords en quarte ascendante sans tenir compte de la position des accords dans la tonalité, « II -V » met en évidence cette mécanique - le plus souvent m7 - 7

La structure harmonique est ainsi décomposée en petites cellules de type II-V... Cette pratique renforce le côté mécanique et « standardisé » du jazz classique. Elle permet également de développer un jeu à partir de motifs, de tournures que chaque musicien essaie de personnaliser pour trouver son propre chemin.

Le lien suivant permet d'écouter une intéressante émission, sur le thème de l'Anatole, proposée par le grand connaisseur du Jazz Arnaud Merlin.

<https://www.francemusique.fr/emissions/ne-peut-pas-tout-savoir/l-anatole-12572>

Il existe énormément de variantes des « Rhythm Changes », parmi celles-ci nous pouvons distinguer déjà de grandes tendances qui s'expriment dans la seconde moitié des [A]

- La variante type « When the Saints » :

- La variante type « Christopher Columbus » ou « *Christophe* » en France :

- La variante type « Jumpin' at the woodside » :

La variante « When the Saints » :

est celle du « I got R... » original, transformation de l'accord de tonique en accord de dominante par le chemin de basse DESCENDANT puis cadence plagale Maj-min pour retour à la tonique (dans « When the Saints » cette suite se situe à la fin du thème)

La variante « Christopher Columbus » :

- titre d'un célèbre morceau du répertoire traditionnel - amène à l'accord de quarte par un chemin de basse ASCENDANT, l'accord de tonique devient accord de dominante sur basse de tierce et l'accord de quarte est suivie par un accord de 7^{ème} diminué sur la quarte augmentée.

Comme dans cet Anatole de Lester Young.

LESTER LEAPS IN

Lester Young

5

9

15

17

21

25

29

La variante « Jumpin' ... » :

« Jumpin' at the Woodside » est un Anatole du répertoire de Count Basie - certainement du à Eddie Durham - <https://www.youtube.com/watch?v=SdxZZvx-b-w>

Dans cette version de 1938, il n'y a pas de mélodie sur le « pont », préférant laisser un soliste se mettre en avant ! on peut ici entendre le 1er alto Earle Warren improviser sur le [B] - j'ai eu le grand bonheur, quand j'étais 1er alto du Big Band Christian Garros, de faire un concert avec Earle Warren en invité - Sam Woodyard était à la batterie - Earle m'avait donné quelques conseils utiles sur le phrasé des thèmes de l'orchestre de Basie -

Le [A] est quasiment réduit à sa plus simple expression : Sib Majeur !

Le [B] montre une variante fréquente I⁷ - IV - II⁷ - V⁷

La période Be bop va également enrichir le répertoire des Anatoles, amenant des mélodies plus proches du solo que du riff, des variantes nombreuses dans l'harmonie, aussi bien sur les [A.] que sur le [B].

Voici quelques mélodies de Charlie Parker reprenant l'Anatole comme base :

MOOSE THE MOOCHE

Charlie Parker

INTRO RYTHMIQUE

Chord progression for Intro Rhythmic: Dm7 Cm7 F7 Bb Bb7 Eb7 Dm7 G7 Cm7 F7

A1 (Measures 9-15): Bb Gm7 Cm7 F7 Bb Gm7 Cm7 F7 Bb7 Eb7 Eo7 Bb Gm7 Cm7 F7

A2 (Measures 17-23): Bb Gm7 Cm7 F7 Bb Gm7 Cm7 F7 Bb7 Eb7 Ebm7 Dm7 Cm7 Bb

B (Measures 25-29): Am7 D9 Dm7 G9 Gm7 C13 Cm7 Cm7 F7(49)

A3 (Measures 35-37): Bb Gm7 Cm7 F7 Bb Gm7 Cm7 F7 Bb7 Eb7 Eo7 Dm7 Cm7 Bb

⊕ (Measures 41-47): SAX, TP, PNO, Bb

LAST ⊕

<https://www.youtube.com/watch?v=OhaF814ISpQ>

ANTHROPOLOGY

Charlie Parker

A.K.A "Thriving from a riff"

The musical score for 'Anthropology' is presented in ten staves, each with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together. Chord annotations are placed above the staff lines, indicating the harmonic structure. The first staff (measures 1-4) has chords: BbΔ, G7(b9), Cm7, F7, Dm7, G7(b9), Cm7, F7. The second staff (measures 5-8) has chords: Bb7, Eb7, Eo7, Dm7, G7(b9), Cm7, F7. The third staff (measures 9-12) has chords: BbΔ, G7(b9), Cm7, F7, Dm7, G7(b9), Cm7, F7. The fourth staff (measures 13-16) has chords: Bb7, Eb7, Eo7, Bb. The fifth staff (measures 17-20) has chords: D7, G7. The sixth staff (measures 21-24) has chords: C15, C7, Cm7, F7. The seventh staff (measures 25-28) has chords: BbΔ, G7(b9), Cm7, F7, Dm7, G7(b9), Cm7, F7. The eighth staff (measures 29-32) has chords: Bb7, Eb7, Eo7, Bb. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

<https://www.youtube.com/watch?v=8-U9XsYqRwY>

CRAZEOLGY

Charlie Parker

The musical score for "CRAZEOLGY" by Charlie Parker is presented in a standard format with treble and bass staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four main sections: three A sections and one B section. Each section includes a melodic line in the treble clef and a harmonic line in the bass clef, with guitar chords indicated above the notes. Section A1 (measures 1-8) features a melodic line starting on B-flat and moving through various intervals, with chords Bb, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, and F7. Section A2 (measures 9-16) is identical to A1. Section A3 (measures 25-32) is also identical to A1. Section B (measures 17-24) has a different melodic contour, with chords D7, G15, D7(11), C7, Cm7, and F15. Measure numbers 5, 9, 15, 17, 21, 25, and 29 are marked at the beginning of their respective lines.

https://www.youtube.com/watch?v=IrbLRvW_OWO

DEXTERITY

Charlie Parker

The musical score for "Dexterity" by Charlie Parker is presented in three systems, each with two staves of music. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The score includes various chord annotations and measure numbers.

System 1 (Measures 1-16):

- Staff 1: Measure 1 is marked with a circled 'A' and '1'. Chords above the staff are BbΔ, Gm7, Cm7, F7(Δ9), Bb/D, G7(Δ9, Δ13), Cm7, and F7.
- Staff 2: Measure 5 is marked with a circled '5'. Chords above the staff are Bb7, Eb, (Ab7(Δ10)), BbΔ, Bb7, Cm7, and F15.

System 2 (Measures 17-24):

- Staff 1: Measure 9 is marked with a circled 'A' and '2'. Chords above the staff are BbΔ, Gm7, Cm7, F7(Δ9), Bb/D, G7(Δ9, Δ13), Cm7, and F7.
- Staff 2: Measure 15 is marked with a circled '15'. Chords above the staff are Bb7, Eb, (Ab7(Δ10)), BbΔ, Bb7, and Bb.

System 3 (Measures 25-32):

- Staff 1: Measure 17 is marked with a circled 'B'. Chords above the staff are Am9, Am9, D9, G7, Dm7, and G15.
- Staff 2: Measure 21 is marked with a circled '21'. Chords above the staff are C15, Gm7, C15, F9, C∅9, and F15.

System 4 (Measures 33-40):

- Staff 1: Measure 25 is marked with a circled 'A' and '3'. Chords above the staff are BbΔ, Gm7, Cm7, F7(Δ9), Bb/D, G7(Δ9, Δ13), Cm7, and F7.
- Staff 2: Measure 29 is marked with a circled '29'. Chords above the staff are Bb7, Eb, (Ab7(Δ10)), BbΔ, Bb7, and Bb.

https://www.youtube.com/watch?v=iz-9_4H7DJA

Les deux morceaux suivants sont parmi les trois morceaux de Parker écrits à deux voix concertantes, quasiment deux anatoles en un ! (le 3ème, au titre énigmatique, « Klact-oveeseds-tene », n'est pas un « Anatole »)

CHASIN' THE BIRD

Charlie Parker

A1

F Dm7 Gm7 C7 Am7 D7 Gm7 C7

A2

F7 Bb7 F D7 Gm7 C7

A3

F Dm7 Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7

B

A7 D7 Dm7 G7 Gm7 C7

A4

F Dm7 Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 F7 Bb7 F C7 F

A5

F Dm7 Gm7 C7 F Dm7 Gm7 C7 F7 Bb7 F C7 F

(LAST D.C. AL FINE)

<https://www.youtube.com/watch?v=BwWLOEyi8I>

AH-LEU-CHA

Charlie Parker

A1

1

5

A2

9

13

B

17

B

21

B

25

A3

29

A3

33

<https://www.youtube.com/watch?v=1N4WZiemAs0>

La maîtrise et l'invention de Charlie Parker sont ahurissantes...

À cet égard les enregistrements « Live » sont précieux, Bird a plus de temps pour montrer son inventivité, son humour... Il prend énormément de risques mais il montre aussi l'étendue de son travail, la complexité de sa science harmonique...

Parfois, sur le [B] des Anatoles, il combine ses motifs mélodiques avec une harmonie toute en approches chromatiques, comme dans l'exemple suivant :

The image shows a musical score for Charlie Parker's 'Anatole', specifically the bridge section. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 17 with a circled 'B' above it, indicating the bridge. The chords above the notes are D, Eb, D7, and Ab9. The second staff starts at measure 19 with chords G9, Ab9, G9, and Db9. The third staff starts at measure 21 with chords C9, Db9, C9, and Gb9. The fourth staff starts at measure 23 with chords F9, Gb9, F9, Cb7(9), and ends with a circled 'A' above a Bb chord. The melody is a chromatic line of eighth notes: D4-E4-F4-G4-A4-Bb4-C5-Bb4-A4-G4-F4-E4-D4.

Le chemin sinueux des arpèges associe les quatre dominantes secondaires à leurs demi-tons supérieurs ; la transition entre accords parfaits majeurs et accords 7/9 se fait intelligemment par le passage de la 7^{ème} mineure à la 9^{ème} voisine du « triton » servant d'accord de passage.

Le « Bird » se sert de cette trame en variant à chaque fois la fin du [B], il avait en permanence de nombreuses solutions à proposer pour résoudre les challenges harmoniques qu'il se fixait.

J'ai eu la chance de parler de Bird avec Kenny Clarke lors d'un concert où je jouais en première partie de son quartet... Je lui ai demandé son sentiment d'avoir joué avec lui... attendant avidement des anecdotes musicales...

après un court moment de réflexion il m'a juste dit : « Je pense que c'est l'homme le plus intelligent que j'ai croisé dans ma vie ! »

Dizzy raconte qu'une partie de leur vocabulaire commun s'est développé en travaillant ensemble des études classiques -arpèges, harmonisations de gammes- pour violon.

L'introduction de son morceau « Be bop » semble bien le confirmer !

<https://www.youtube.com/watch?v=rTXBck7Jb74>

(version de « for musicians only » avec Diz, Getz, Stitt!)

Dizzy Gillespie adopte également l'anatole avec « Shaw Nuff »:

SHAW NUFF

Dizzy Gillespie

INTRO

The introduction consists of six systems of music. The first two systems show a simple bass line in the bass clef and a treble clef staff with rests. The third and fourth systems show a piano accompaniment with chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The fifth system shows a more complex melodic line in the treble clef. The sixth system shows a final melodic phrase.

ENDING

The ending consists of five systems of music, similar in structure to the introduction, featuring a bass line, piano accompaniment, and melodic lines in the treble clef.

THEME & CHANGES

A1

A2

B

A3

The theme and changes section is divided into four parts: A1, A2, B, and A3. Each part consists of two systems of music. The first system of each part shows a piano accompaniment with chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system shows a more complex melodic line in the treble clef. The chords are: A1: Bb, Gm7, Cm7, F7, Dm7, G7(b9), Cm9, F7; A2: Fm7, Bb7, Eb, E9, Bb, G7(b9), Cm7, F13; B: D7(b9), G7(b9); A3: Bb, Gm7, Cm7, F7, Dm7, G7(b9), Cm9, F7; and the final system: Fm7, Bb7, Eb, E9, Bb.

<https://www.youtube.com/watch?v=DGrZpTWSkh4>

ou bien encore « Ow » :

OW

Dizzy Gillespie

The musical score for 'Ow' by Dizzy Gillespie is presented in a single system with a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). The score is divided into sections labeled A1, A2, B, and A3. Section A1 (measures 1-8) and A2 (measures 9-16) feature a repeating bass line with chords: Bb, Bb/D, Eb7, F7, Bb, Bb/D, Eb7, F7. Section B (measures 17-24) features a different bass line with chords: D7, G7, C15, C7, Cm7, F7. Section A3 (measures 25-32) returns to the chords of A1 and A2. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like accents (^) and breath marks (v).

Version avec Count Basie <https://www.youtube.com/watch?v=xg1V4uaJsHw>

Version du Dizzy's Big Band <https://www.youtube.com/watch?v=ThT-YapYJoM>

L'un des plus joué dans les jam-sessions est l'Anatole de Sonny Rollins

OLEO

Sonny Rollins

The musical score for 'OLEO' by Sonny Rollins is presented in two systems. Each system consists of two staves. The first staff of each system contains a melodic line with eighth notes and rests, starting with a circled 'A1' and a '1' below the first measure. The second staff contains a bass line with eighth notes and rests, starting with a '5' below the first measure. Chord progressions are indicated above the staves: Bb6, Cm7, F7, Bb7, Eb6, Dm7, Gm7, Cm7, F7, and Bb. The second system is marked with a circled 'A2' and a '9' below the first measure, and a '15' below the first measure of the second staff. It follows the same melodic and bass line structure as the first system. Below the second system, there are two bridge sections, each consisting of a single staff with a circled 'B' and a measure number (17 and 21 respectively) below the first measure. These sections contain rhythmic slash marks. The final system is marked with a circled 'A3' and a '25' below the first measure, and a '29' below the first measure of the second staff, and follows the same melodic and bass line structure as the previous systems.

Fidèle aux pratiques du Bop, le thème suit un découpage rythmique très proche du jeu des batteurs, décalages, accents, tout est là... Ainsi que la liberté du pont sans mélodie...

l'écoute de la version d'origine sur un disque de Miles est indispensable !

<https://www.youtube.com/watch?v=9IY29EZb1pI>

Wynton Marsalis, dans son premier disque sous son nom , en 1982, nous donne sa version de l'Anatole avec « Hesitation ».

<https://www.youtube.com/watch?v=AEKgpGqnKkk>

HESITATION

Wynton Marsalis

Mélodie Seule

A1 **S**

1

5

A2

9

15

B **D7** **G7**

17 Bass walk / Drums aux balais Seuls

C7 **F7**

21

A3 **Bb** **Cm7** **Dm7** **G7** **Cm7** **F7**

25 No Choro

Bb15 **Eb** **Bb** **Vers Choruses**

29

Impros sur Anatole en Sib **Last** **S**

35 **32**

Pour Finir

34

Bass & Dr

La mélodie est jouée seule, la rythmique -bass & drums- ne rentre que sur le pont. Le deuxième [A] semble bien « hésiter » entre être joué $\frac{1}{2}$ ton au dessus ou $\frac{1}{2}$ au dessous du 1^{er} [A] ! Les échanges entre trompette et saxophone ténor (*Branford Marsalis*) sont remarquables (Wynton a alors 20 ans, Branford 21).

Les deux frères ont une grande complicité et le même background de formation classique et de bain dans le jazz depuis leur enfance.

La rythmique sans instrument harmonique leur laisse une totale liberté et petit à petit les chemins se diversifient, le bassiste, l'immense Ron Carter nous donne un condensé de l'évolution de l'anatole, reprenant notamment des chemins chers à Thelonious Monk (*voir plus bas*), à ses côtés, Tony Williams à la batterie complète cette rythmique de rêve où Herbie Hancock, producteur de cet enregistrement, ne joue pas sur ce morceau.

L'« éminence grise » du Bop, Thelonious « Sphere » Monk, va lui aussi donner sa, ou plutôt ses visions de l'anatole : <https://www.youtube.com/watch?v=YjfoeS8PKEk>

RHYTHM A NING

Thelonious "Sphere" Monk

The musical score for "Rhythm A Ning" is presented in a standard notation format. It consists of three main sections, each with a melody line and a bass line. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The sections are labeled as follows:

- Section A1 (Measures 1-8):** Melody starts on a whole note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Bass line starts with a whole note B-flat chord, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Chords are labeled as Bb, Cm7, and F7.
- Section A2 (Measures 9-16):** Melody starts on a whole note B-flat, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Bass line starts with a whole note Bb7 chord, followed by quarter notes G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Chords are labeled as Bb7, Cm7, and F7.
- Section B (Measures 17-24):** Melody starts on a whole note D, followed by quarter notes C, B, A, G, F, E, D, C. Bass line starts with a whole note D7 chord, followed by quarter notes C, B, A, G, F, E, D, C. Chords are labeled as D7, G7, C7(b9), and F7(b9).

The score also includes a third section, A3 (measures 25-32), which is identical to section A1.

Ici Monk nous montre sa passion pour les accords $\text{7}(b5)$ $\text{7}(\#11)$!
 Les versions enregistrés sont toutes différentes, la mélodie garde une base solide mais chaque version apporte des idées nouvelles. Remarquez comment, vers 2'58", Charlie Rouse, au ténor, entame une variante des [A] très Monkienne...

Le rendez-vous caractéristique des anatoles est fixé à la 5ème mesure, sur l'accord de tonalité qui devient de Dominante... Monk, disposant de 4 mesures, va proposer une mécanique implacable de Dominantes Secondaires ramenant à la tonique...

Une sorte de miroir déformant de la mécanique du pont des anatoles...



Remarquez sur cette vidéo comme Monk laisse le ténor s'exprimer librement et comment le petit mouvement de Charlie en fin de chorus indique à Monk qu'il lui passe maintenant le témoin...

Dans son premier solo Thelonious reste résolument sur Bb Maj sur les [A] et, dès le deuxième chorus, il propose sa mécanique par quarts ascendantes, sa main gauche exploite magnifiquement le « mouvement contraire » !

Après le pont le dernier [A] semble plutôt suivre le schéma :



Les dominantes secondaires traitées comme autant de II-V... Il revient ensuite à des [A] fixés sur Sib Maj... Notez l'extrême concentration, l'écoute et l'implication des musiciens dans la musique.

Monk adore les tensions $b5$, les substitutions tri-toniques, la mécanique des quarts « directionnelles »... dont il va se servir même sur un standard comme « Tea for Two »

<https://www.youtube.com/watch?v=RvLiUP91b3I>

Nous terminerons ce petit tour au Pays d'Anatole par un morceau tiré du disque « For Musicians Only »... sorti en 1958 .

« Wee », de Denzil Best & Dizzy Gillespie est connu également sous le titre « Allen's Alley ».

<https://www.youtube.com/watch?v=k2Z1nF2QHKw>

Selon le batteur Stan Levey, les musiciens se sont retrouvés en studio pour une séance sans deuxième prise, sans montage... Dans des conditions de Live du Bop ! Dizzy, Sonny Stitt et Stan Getz s'en donnent à cœur joie...

Getz se montre impérial sur chaque morceau, comme sur ce « Wee » ultra-rapide dont les [A] utilisant uniquement la gamme Majeure de Sib tranchent avec un [B] dont la mélodie, sinueuse et bluesy se pose sur des accords substitués.

WEE

A. K. A. "Allen's Alley"

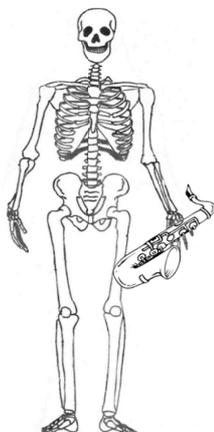
Denzil Best - Dizzy Gillespie

♩ = 350

The musical score for "Wee" is presented in a standard notation format. It begins with a tempo marking of 350 beats per minute. The score is divided into sections A1, A2, A3, and B. Section A1 (measures 1-8) and A2 (measures 9-16) are in a simple harmonic style. Section B (measures 17-24) is more complex, featuring substituted chords and a bluesy melody. Section A3 (measures 25-32) returns to the simple harmonic style. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4.

Le solo de Stan Getz mériterait à lui seul tout un commentaire... mais je vous laisse découvrir cette facette, trop méconnue, du maître de la Bossa-Nova au fil de ce disque mythique réservé aux musiciens.

Notez que le « petit géant » Johnny Griffin adorait jouer ce thème... mais il proposait un pont différent :



Allez, il est grand temps de saluer ce bon vieil Anatole...

Bien parti pour faire de vieux os...

R.B

(*)

Traduction de la page 1 :

Il « balance » ce batteur...

Il a le « bon placement, la bonne énergie » !

Il marque bien le « contre-temps » avec ses « cymbales actionnées par une pédale »...

Il va faire une « courte improvisation de remplissage » avant de marquer l' « arrêt » après lequel tu vas prendre ton « improvisation sur le refrain ».

On ne joue pas la « mélodie récitative qui précède le thème principal » cette fois-ci, on la remplace par un « motif qui tourne autour de la tonique Si bémol » !

Toi, le bassiste, tu fais une « ligne de basse qui va de fondamentale en fondamentale » pendant que je jouerai des « accords dont les voix s'enchaînent entre eux » au piano...

Pas de souci c'est un « morceau de la tradition populaire noire, en douze mesures, reprenant les grandes cadences de la musique occidentale – Parfaite & Plagale – avec une mélodie où le mode infléchi dérivé des pentatoniques africaines crée des tensions amenant un caractère triste » - ou un « hymne religieux racontant la bible dans les églises noires », je ne sais plus...

En tout cas cela « parle très fort à ton âme » !

Notre rythmique « au motif répétitif, plutôt binaire » va bien fonctionner !

Allez... « on y retourne »...