Le style d'Art Blakey

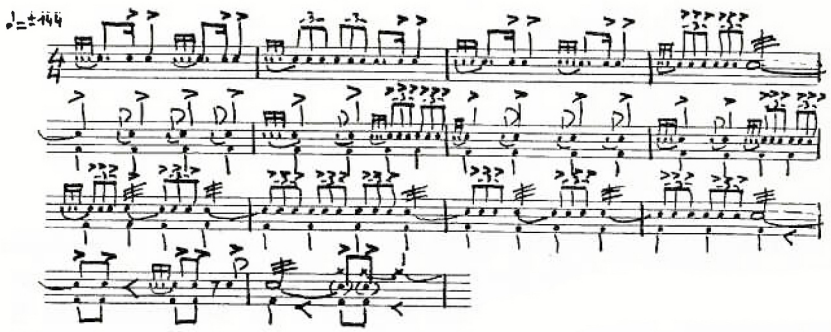
STANISLAS GEORGES PACZYNSKI

Trois versions de *Blues March* de Benny Golson ont été enregistrées en 1958 par les *Art Blakey's Jazz Messengers* l'année de sa conception : le 30 octobre en studio, le 22 novembre (ou le 17 décembre) à l'Olympia et le 21 décembre au Club Saint-Germain, mais cette fois, sous le titre *Blues March for Europe n° 1.* Ce thème servira en effet d'indicatif aussi bien à l'orchestre qu'à l'émission de jazz de Frank Ténot et Daniel Filipacchi. D'autres versions suivront. Art gardera toujours, avec quelques variantes, le même genre d'introduction « tambour militaire » et jouera des interludes du même style entre les chorus des soufflants.

Outre Art Blakey, l'orchestre comprend Benny Golson (saxophone ténor), Lee Morgan (trompette), Bobby Timmons (piano) et Jymie Merritt (contrebasse). J'ai assisté à l'un des concerts de ce groupe à l'Olympia et, du balcon où j'étais assis, je surplombais la scène. La batterie était une Gretsch dont le petit tom placé à plat se trouvait presque au même niveau que la caisse claire et le tom basse. Cette disposition permettait à Art de déplacer ses mains avec un minimum de mouvements et un maximum de puissance d'attaque, l'angle de frappe demeurant semblable. Sur sa gauche était installée une cymbale *crash* et sur sa droite, une cymbale *ride* cloutée. A ce propos, Art prétend avoir eu le premier l'idée de fixer des rivets sur une cymbale quand il était en rapport avec le fabricant Gretsch : « Mais je n'ai vu aucun argent me parvenir, pas plus que Kaiser Marshall n'en a vu quand il a inventé la pédale charles-

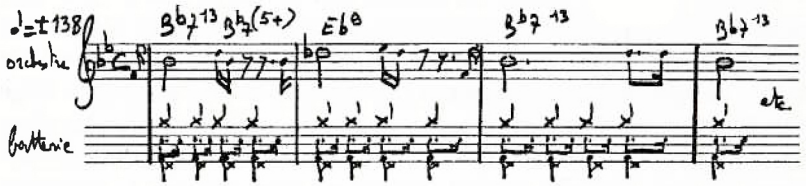
ton »[1]. Mais, nous savons que d'autres batteurs avant Blakey avaient procédé comme lui sur des cymbales chinoises.

Blues March est peut-être l'un des enregistrements qui illustre le mieux l'esprit et le jeu de Art. Cette marche débute par 14 mesures d'introduction dans le style « tambour militaire ». La grosse est



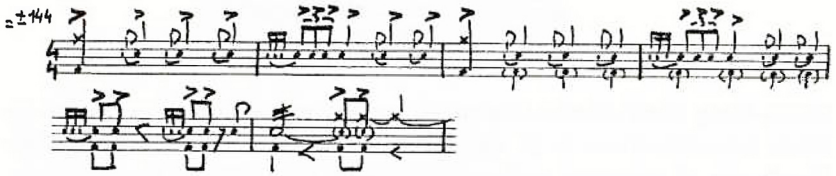
présente à tous les temps dès la cinquième mesure. Kenny Clarke la battait aussi tous les temps très discrètement, en accompagnement, considérant qu'elle tenait un rôle fondamental dans le tempo. Art estime, lui aussi, qu'elle « est la base de toute *la chose* (c'est-à-dire du jeu) »[2].

Cependant, le tempo de Art n'est jamais « métronomique » (il varie entre 132 et 144 à la noire). Comme un cœur qui bat, il est vivant donc fluctuant. Le quintette expose le thème, un blues de 12 mesures. Art joue alors le tempo de la manière suivante : la main droite frappe des noires sur la cymbale ; la charleston, et sans doute la grosse caisse dans une nuance très douce, marquent elles



1. *Modern Drummer*, septembre 1984, p. 11.
2. *Modern Drummer, op. cit.*, p. 11.

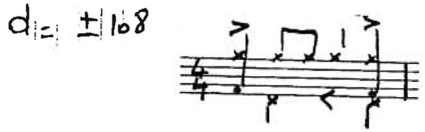
aussi des noires ; la main gauche, par contre, phrase en *shuffle* – la baguette quasiment perpendiculaire à la caisse claire et collée à la peau. Après les cinq chorus de Lee Morgan, Art propose un interlude en solo dans le style du début du morceau, tout en rejouant textuellement les mêmes six dernières mesures de l'introduction, annonçant ainsi le soliste suivant. Viennent les quatre chorus de Benny Golson. Et là, comme dans *Jor-du* par le quintette *Max Roach - Clifford Brown*, des techniciens sans scrupules ont supprimé un autre interlude de Art situé avant la réexposition du thème ! Le montage grossier est facilement décelable par un musicien, car les deux coupes de grosse caisse-cymbale concluant la fin de l'interlude de Art ont été insérés entre la fin du chorus de Golson et la reprise du thème par l'orchestre. En battant scrupuleusement la mesure, on s'aperçoit immédiatement qu'il y a trois temps en trop. Heureusement, dans le disque compact, les mesures manquantes ont été rétablies. Après le chorus de Benny Golson, Art retrouve le style « tambour militaire » avant de reprendre le thème.



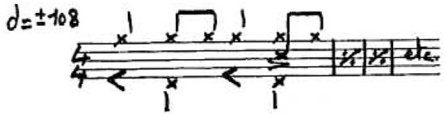
Blues March symbolise l'âme du jazz, car le blues et la marche font ici revivre, grâce au tambour, l'esprit qui animait les *marching bands* de La Nouvelle-Orléans allant enterrer leurs défunts : la tristesse, les lamentations et la mort répondent en écho à la joie de la vie nouvelle et éternelle qui attend le disparu. Art reprend d'ailleurs, à sa manière, dans ses solos-interludes de *Blues March* la fin de la partie de tambour en solo, jouée par les batteurs New Orleans dans *Oh ! Didn't he Ramble ?*

D'autres compositions de Benny Golson figureront dans ces concerts comme la très belle ballade *I Remember Clifford*, le tempo soutenu de *Just by Myself* et le magnifique *Whisper Not*. Dans *Are You Real* – toujours de Golson – on remarquera certaines phrases caractéristiques de Art en accompagnement. Il a le réflexe – comme

dans beaucoup d'autres morceaux – de ponctuer la fin d'un roulement ou la fin d'une phrase d'un soliste par un coup de grosse caisse-cymbale sur le premier temps, suivi tout de suite après, dans la même mesure, d'un autre coup de grosse caisse-cymbale sur le quatrième temps, ce qui est le cas pendant le chorus de Benny Golson. Le premier coup placé sur un temps fort termine une



phrase ; le second frappé sur un temps faible confirme le premier tout en relançant les improvisations. Pendant le chorus de Bobby Timmons, Art effectue un geste qui lui est coutumier : le *rimshot* main gauche à plat sur la caisse claire uniquement sur le quatrième temps de la mesure. Ce geste apparaît très souvent comme

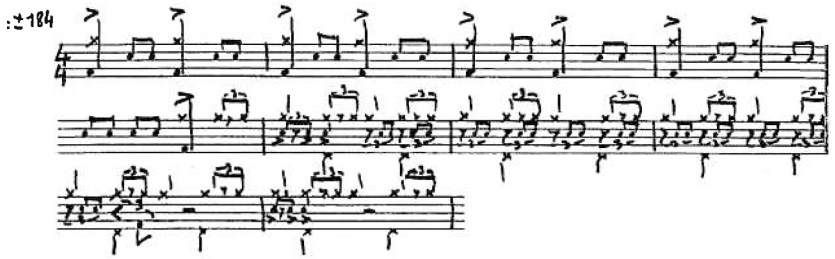


dans *Along Came Manon* composé par Benny Golson et entendu au Club Saint-Germain le 21 décembre 1958. Dans *Moanin'* de Bobby Timmons, il accentue systématiquement le *shuffle* de la main gauche sur la caisse claire !

La séance en studio du 30 octobre 1958 comporte un morceau en trois mouvements qui fait ressortir le travail de Art aux mailloches sur les toms. *The Drum Thunder (Miniature) Suite* débute par *Drum Thunder*, se poursuit avec *Cry and Blue Tear* et s'achève par *Harlem's Disciples*. Les titres, à eux seuls, sont suggestifs. On y reconnaît la tradition profonde du jazz au travers d'images qui lui sont intimement liées. Et seul le tambour pouvait se faire l'écho

d'une force obscure, exprimer la détresse du monde, mais aussi offrir une lueur d'espoir.

L'un des disques les plus représentatifs des Jazz Messengers demeure leur enregistrement du 21 décembre 1958 au Club Saint-Germain, dans un répertoire qui fera leur gloire. La plupart des figures rythmiques spécifiques du jeu de Art y sont rassemblées. Dans *Politely* et *Moanin' with Hazel*, il martèle implacablement le deuxième et le quatrième temps. Dans *Whisper Not*, il emploie les balais – sans en être un spécialiste comme Kenny Clarke ou « Philly Joe » Jones. L'introduction de *Now's the Time* étonne par sa détermination. Au cours des 4/4 qui viennent après le solo de contre-



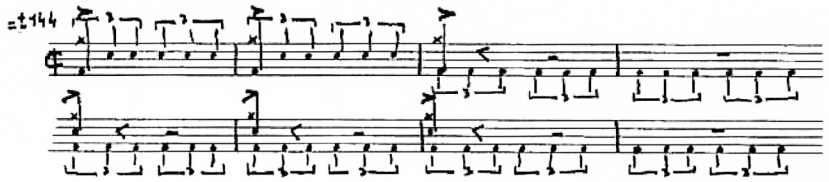
basse, Art construit une phrase très originale distribuée sur la caisse claire, le petit tom, le tom basse et conclut avec la grosse caisse (à noter les différentes articulations d'une même phrase – voir crochets).

Dans *Little Someone in Love*, le musicien doublera le tempo à la charleston lors du solo de Lee Morgan. On sera impressionné par son fameux roulement « sac de charbon ».

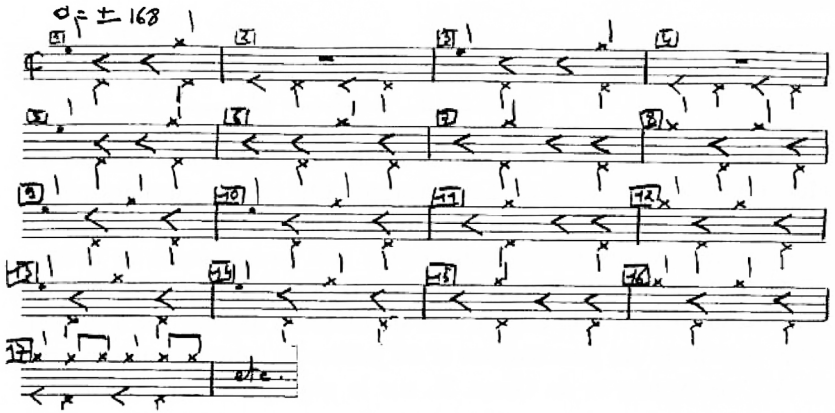
L'orchestre inscrit évidemment à son programme le brûlant *Night in Tunisia* avec Kenny Clarke à la seconde batterie et l'Africain Gana M'Bow à la conga. Les spectateurs assisteront à un véritable spectacle de percussions d'où jailliront tour à tour des solos de Art, de Kenny et de Gana. Si, sur le plan purement musical, le

morceau est relativement pauvre, on discerne très nettement que Art veut s'imposer au public. Kenny, lui, reste certainement mal à l'aise devant le déferlement sonore produit par son ami. Une atmosphère chaleureuse et intense enveloppe aussi bien la salle que la scène. Puis survient, en fin de set – comme c'était la mode à l'époque – un très court morceau, *Ending with the Theme.* Cette prestation au Club Saint-Germain s'inscrira profondément dans l'histoire du jazz.

Une figure type de Art, avec des triolets de noires à la caisse claire et à la grosse caisse, des coups extrêmement violents cymbale-grosse caisse et cymbale-caisse claire, paraît dans bon nombre de ses solos : par exemple, dans celui de *Nelly Blye* joué à Copenhague le 5 novembre 1959.

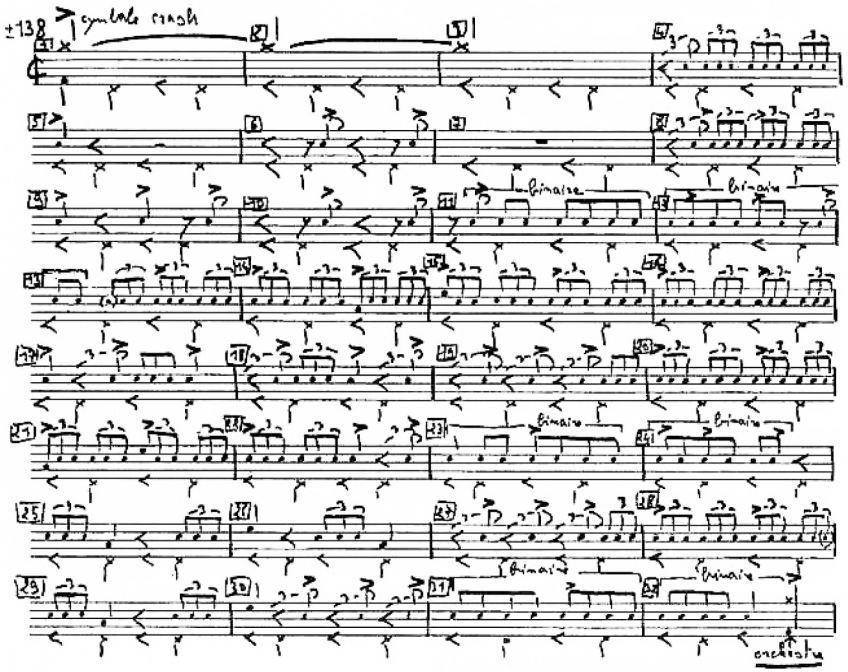


Quand on entend Art ou que l'on évoque sa personnalité musicale, on imagine un homme bouillonnant, plein de force, jouant roulements sur roulements. Mais il sait aussi faire le silence et ménager le suspense. Ecoutons l'étonnant *We Named It Justice*, enre-



gistré lui aussi au cours de la fameuse soirée du 21 décembre 1958 au Club Saint-Germain. Les 16 premières mesures de son solo se déroulent avec des plages de silence, la charleston marquant le deuxième et le quatrième temps. A la dix-septième mesure, Art affirmera d'abord le tempo à la cymbale sur lequel se superposeront de multiples variations à la main gauche sur la caisse claire et les toms, conjuguées avec des coups de grosse caisse au pied droit. Le tempo est très vif. Notons qu'à la première, troisième et cinquième mesure, le coup de cymbale ne tombe pas exactement au même moment que la charleston alors que, sans aucun doute, le batteur veut faire coïncider les deux instruments. Il rétablira cette coordination main-pied à la septième mesure.

Dans le solo de 32 mesures de *It's Only a Paper Moon* (extrait de *The Big Beat*, 6 mars 1960) sont concentrées quelques phrases très reconnaissables du jeu de Art :



1) Le coup cymbale-grosse caisse sur le premier temps de la première mesure est vital et donne le ton du solo. J'ai insisté à plusieurs reprises sur l'importance de ce premier temps dans la musique de jazz, particulièrement en ce qui concerne Kenny Clarke. Art va dans le même sens : « Le temps fort est le premier, et c'est important »[3].

2) Comme dans *We Named It Justice*, Art met le silence en évidence (mesures 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9 et 10).

3) Les phrases binaires avec accents (mesures 11, 12, 23, 24 et 31, 32) participent de la plus ancienne tradition du tambour et de la batterie, surtout avec le *feeling* de « trois » dans une mesure à *deux temps* (mesure 12).

4) Les phrases ternaires, en triolets placés avec des accents sur le premier et le troisième temps (soit sur la caisse claire ou sur les toms) sont typiques de Art (ici, dans les mesures 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22 et 28) et dans de très nombreux solos.

5) Cette alternance du binaire et du ternaire chère à Art lui procure l'occasion de projeter facilement le rythme.

6) Les relances de phrases avec la dernière croche du triolet très appuyée (mesures 18, 19, 27 et 30) portent la signature du batteur.

7) Les triolets sur la caisse claire terminés par une noire frappée sur le petit tom ou le tom basse sont aussi l'apanage de son jeu (mesures 25, 26 et 29).

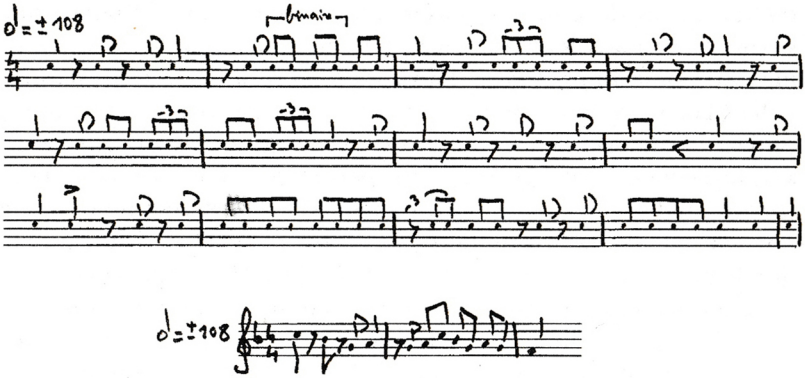
Le fait d'avoir beaucoup joué les mêmes phrases type – que l'on appellerait aujourd'hui des « plans » – tout au long de sa vie et aussi bien en accompagnement qu'en solo, n'a probablement pas stimulé l'imagination de Art. Lorsqu'il connaît un peu ce batteur, l'auditeur n'éprouve plus réellement de surprise sur le plan musical. Et c'est avec raison que dans le numéro de *Jazz Magazine* de mai 1963 (déjà à cette époque !) un journaliste intitulait sévèrement son compte-rendu du concert des *Jazz Messengers* du 16 mars *Tournant dangereux*, rappelant par là que « d'une année sur l'autre, d'un concert à l'autre, on les écoute sans surprise, on les connaît. On sait ce qui va arriver. Formule maintenant usée et thèmes sans surprise. C'est bien là l'ennui : les Messengers, après d'autres formations, sont devenus ces sortes d'institutions monolithiques qui s'enferment dans leur manière plus que dans leur style. Après la mise au point du prototype, fabrication en série »[4]. Et il enchaîne : « Art Blakey est, sans conteste, l'un des cinq ou six grands batteurs de jazz contemporain. Ce que l'on peut regretter, c'est que, avec ses musiciens, il s'en permette un peu trop et tente de nous persuader qu'il est "le" plus grand batteur. D'où ce déséquilibre qui a dominé au moins la première partie du concert »[5]. Quoi qu'en dise le journaliste, le son d'ensemble des Jazz Messengers demeure *extraordinaire* et notre saisissement est toujours grand quand Blakey joue. Pourquoi ? Bien plus que les figures rythmiques qu'il exécute, la dynamique et le son du batteur, à chaque audition, nous bouleversent.

3. *Modern Drummer*, septembre 1984, p. 11.

Par rapport à Kenny Clarke ou Max Roach, Art a incontestablement simplifié le jeu des batteurs bop. Sa phrase a pour but essentiel d'émouvoir. A cette fin, il se sert par exemple de contrastes violents, passant soudainement du *ffff* au *p p p p*, c'est-à-dire d'un roulement « sac de charbon » à un cha-ba-da très doux sur la cymbale *ride*. Mais il suffit de se laisser entraîner par son tempo sur la cymbale, avec la charleston solide sur le deuxième et quatrième temps, pour être complètement envoûté par son swing. « Le rythme, lui, est universel (...) affirme Art. Tous les êtres humains swinguent sans s'en rendre compte, le rythme est à chaque instant autour de nous »[6].

Art a étudié les thèmes selon la grande tradition de la batterie et c'est à cette éducation musicale qu'il doit de savoir « cadrer » un solo en suivant une mélodie. L'enregistrement effectué le 26 mai 1958 avec Gil Evans (album *New Bottle, Old Wine*) en est un exemple frappant. Dans *Bird Feathers* de Charlie Parker, Art propose sur la caisse claire, aux balais, une introduction de 12 mesures en solo (jazz feel). Elle n'est en réalité que l'exposé exact du thème de Parker qui sera repris une seconde fois à l'unisson trompette-flûte seulement, puis une troisième fois trompette-flûte plus orchestre.

4. Article de Tristan Renaud, *Jazz Magazine*, n° 94, p. 42.
5. *Ibid.*, p. 42-43.
6. *Jazz Magazine*, novembre 1990, p. 36.



Pour jouer de la batterie, il faut apprendre à chanter en soi en vue de réaliser hors de soi. Comment jouer « dehors » s'il n'y a rien « dedans » ? C'est ce que Art veut dire quand il s'exclame : « (...) Once you play inside, you can always play outside (...). But how can you play outside, if you can't play inside ? »[7]. Ces deux formules de Art expriment également la préoccupation du batteur « d'en mettre dedans » – selon une expression de musicien – c'est-à-dire de jouer des phrases musicales dans le tempo qui a été décidé. *Le voyage entre le « dedans » et le « dehors » est toute la musique.*

Extrait d'*Une histoire de la batterie*
à paraître aux Editions Outre-Mesure.

7. *Down Beat*, 18 mars 1971, p. 14.