

# Analyse de solo – Mémoire de formation musicale 3e cycle

---

There Will Never Be Another You – Lee Konitz

Lee Konitz with Warne Marsh – Atlantic records - 1955

**Pierre Martinet**

Sous la direction de Frédéric Favarel

Juin 2020

## Sommaire

Introduction.....	4
I - Biographie de Lee Konitz.....	5
Enregistrements importants .....	7
II - Présentation du relevé .....	9
a) There will never be another you .....	9
b) Lee Konitz with Warne Marsh .....	11
c) Choix du relevé .....	12
III – Analyse du solo .....	14
Partition du morceau .....	14
Partition du relevé.....	15
Analyse Mélodique .....	18
a) Motifs développés.....	18
b) Schémas de construction .....	19
c) Récurrences mélodiques .....	20
Analyse Harmonique .....	21
a) Suggestions harmoniques .....	21
b) Traitement de l’extension du plagal mineur .....	23
Analyse rythmique et phrasé .....	23
Analyse de l’exposition et influence de la mélodie .....	25
IV – Apport pédagogique.....	27
Développer à partir d’éléments simples .....	27
Jouer les accords sur la 9 <sup>e</sup> .....	27
L’accentuation du phrasé .....	27
V – Lexique .....	28
VI – Bibliographie .....	30
Ouvrages.....	30
Articles.....	30
Enregistrements sonores.....	30
Films .....	30
Internet.....	31
VII – Annexes .....	32
Lee Konitz : Back to Basics, Kastin, David .....	32



## Introduction

Tout au long de sa vie, Lee Konitz a joué des « Standards », y trouvant une source intarissable d'inspiration. Il a su trouver une certaine fraîcheur dans ce répertoire de chansons populaires. Son attachement à ce fondement du jazz, ainsi que sa démarche de recherche d'inventivité musicale, en font un musicien ancré dans la tradition mais projeté vers une certaine idée de modernité.

La réalisation d'une analyse d'un solo sous la forme d'un mémoire dans le cadre de mes études au Conservatoire à Rayonnement Départemental du Val Maubuée est l'occasion de mieux comprendre la démarche de cet artiste, en observant avec précision un solo sur un standard que Lee Konitz a joué dans les débuts de sa carrière de musicien.

Dans un premier temps, nous allons brièvement revenir sur la carrière de Lee Konitz, en présentant certains de ses enregistrements les plus marquants. Puis, nous décrirons plus précisément le morceau « *There Will Never Be Another You* », en donnant davantage de détails sur l'enregistrement du disque « *Lee Konitz with Warne Marsh* ». Enfin, nous terminerons par l'analyse du solo de Lee Konitz, en précisant des éléments d'analyse motivique, harmonique et rythmique.

## I - Biographie de Lee Konitz

Privilégiant le saxophone alto, Lee Konitz est reconnu comme un musicien emblématique du « cool jazz ». Très attaché au répertoire des standards, ayant assimilé l'héritage de Lester Young et la modernité de Charlie Parker, il a su s'en détacher pour proposer un mode d'expression personnel, servi par une sonorité fluide et légère. Nous allons rapidement revenir sur les différentes périodes de sa vie et son évolution stylistique<sup>1</sup>.

Né en 1927 à Chicago, il a commencé par apprendre la clarinette, avant de jouer du saxophone ténor puis du saxophone alto. En 1943, il rencontre le pianiste Lennie Tristano, qui aura une grande importance sur son style de jeu. De 1945 à 1947, Konitz développera une carrière de musicien d'orchestre, jouant sous la direction de Teddy Powell, de Jerry Wald<sup>2</sup> puis dans l'orchestre de Claude Thornhill, où il rencontrera le pianiste arrangeur Gil Evans et le saxophoniste Gerry Mulligan. Cette rencontre très importante l'amènera à travailler dans le célèbre « nonet » du trompettiste Miles Davis pour l'enregistrement de l'album « Birth of the Cool » en 1957.

Lennie Tristano a été un mentor pour Lee Konitz, puis un collaborateur<sup>3</sup>. Le pianiste a rassemblé autour de lui de jeunes musiciens prometteurs dont faisaient partie Billy Bauer (guitare), Warne Marsh (saxophone ténor) et, Lee Konitz, leur transmettant une vision personnelle de la musique, ancrée dans la tradition du « Bebop » et dans l'art du contrepoint, cherchant à aller toujours plus loin sur le plan mélodique<sup>4</sup> et dans l'improvisation<sup>5</sup>. Sa manière d'appréhender la musique marquera fortement Lee Konitz dans sa conception de l'art d'improviser.

On peut noter que Konitz jouera dans l'orchestre de Stan Kenton sur des sessions d'enregistrements<sup>6</sup>. Il poursuivra sa carrière dans les années 1960 à New York en tant que leader, notamment avec le célèbre album « Motion »<sup>7</sup>, mais également avec une série d'enregistrements en duo avec de grands noms du jazz.

À partir de la fin des années 1960 et la décennie suivante, Lee Konitz sera davantage présent en Europe et multipliera les collaborations. Il enregistra avec Attila Zoller<sup>8</sup> en Allemagne, Martial Solal en Italie. Il continuera ses collaborations avec Warne Marsh, notamment sur un album avec Bill Evans, il enregistrera également avec Paul Bley, Shelly Manne ou encore Gil Evans.

Tout au long de sa carrière, Lee Konitz aura joué du « Free Jazz ». En effet, dès 1949, lors de la session d'enregistrement pour l'album *Crosscurrents* avec Lennie Tristano, les pistes *Intuition* et

---

<sup>1</sup> Cette section repose essentiellement sur l'ouvrage Andy Hamilton, *Lee Konitz : Conversations on the improviser's Art*, The University of Michigan Press, 2007. Il s'agit d'entretiens entre l'auteur et Lee Konitz.

<sup>2</sup> Ce sont ses premiers engagements, où il participa à des tournées, jouant essentiellement dans les sections sans prendre nécessairement de solos. Voir Hamilton, Andy, *Lee Konitz : Conversations on the improviser's Art*, The University of Michigan Press, 2007, p.10.

<sup>3</sup> Lee Konitz est tout d'abord l'élève de Tristano à partir de 1943. Ils enregistrent ensemble à partir de 1949.

<sup>4</sup> Une démarcation comme *Lennie's Pennies* montre cette complexité, à travers les décalages rythmiques et les suggestions harmoniques sur une grille harmoniquement assez simple.

<sup>5</sup> On peut entendre les audaces de Tristano, comme des suggestions harmoniques, dans un solo sur *All the things you are* au sein de son quartet (avec Lee Konitz) dans une session enregistrée en 1955 : *Lennie Tristano Quartet – Live At The Confucius Restaurant 1955*, Gambit records, enregistré en 1955, publié en 2007.

<sup>6</sup> Notamment sur les enregistrements de *New Concepts of Artistry in Rhythm* ou encore *Sketches of Standards*.

<sup>7</sup> Konitz, Lee, *Motion*, Verve Records, 1961.

<sup>8</sup> Zoller, Attila, *Zo-Ko-Ma*, MPS Records, 1968.

*Digression* sont de l'improvisation libre avec un langage jazz<sup>9</sup>. Sur son album *The Lee Konitz Duets* de 1967, certaines pistes laissent entendre de l'improvisation libre, et son intérêt pour cette esthétique est toujours vivace comme on peut le constater dans des albums plus récents, tel que dans l'album *Zounds*<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> 10 ans avant *The Shape of Jazz to Come* d'Ornette Coleman, le jazz libre de Tristano et Konitz prenait davantage la forme de séance de détente plutôt qu'une recherche artistique poussée : « *Just feeling good after a rehearsal one afternoon, playing tunes that we knew, and Lennie saying, « Let's just play something. »* » (Lee Konitz, dans l'ouvrage d'Andy Hamilton précédemment cité, p.210.

<sup>10</sup> Konitz, Lee, *Zounds*, Soul Note, 1990.

## Enregistrements importants

### Subconscious-Lee<sup>11</sup>

Cette série d'enregistrements, réalisée entre 1949 et 1950 mais seulement éditée en 1955, nous permet d'entendre Lee Konitz dans son début de carrière, entouré de Tristano et des musiciens qui gravitaient autour de lui, notamment Warne Marsh, Billy Bauer et Shelly Manne. L'influence de Tristano est bien présente, et on peut entendre sa démarcation de « *What Is This Thing Called Love* » : « *Subconscious-Lee* ».

### Birth of the Cool<sup>12</sup>

Cet album de Miles Davis, sorti en 1957, est entré dans l'histoire du jazz, au point de donner son nom à un courant artistique, le « cool jazz ». En collaboration avec Gil Evans et Gerry Mulligan, nous pouvons y entendre une formation instrumentale atypique, un nonet<sup>13</sup>, dont Lee Konitz assure la partie de saxophone alto. L'ensemble repose sur des arrangements raffinés au service d'une harmonie subtile et de la recherche d'un son<sup>14</sup>, proposant une relecture du bebop<sup>15</sup> à travers l'esthétique de Miles Davis et Gil Evans<sup>16</sup>.

### Motion<sup>17</sup>

Dans cet album enregistré en 1961 pour Verve Records, Lee Konitz, leader de la session, a réuni Elvin Jones à la batterie et Sonny Dallas à la contrebasse. Il s'agit d'un des albums de Konitz les plus reconnus. Les thèmes des standards ne sont plus clairement joués, ou de manière fragmentaire,

---

<sup>11</sup> Konitz, Lee, *Subconscious-Lee*, Prestige, 1955.

<sup>12</sup> Davis, Miles, *Birth of the Cool*, Capitol Records, 1957.

<sup>13</sup> Les formations instrumentales du jazz sont habituellement celles d'un grand orchestre, le big band, ou bien de combos de tailles réduites, avec une section rythmique piano, contrebasse, batterie, et un ou deux instruments solistes, saxophone et/ou trompette. Ici, l'effectif est plus important, comme un orchestre de chambre, avec, pour les instruments à vent, une trompette, un trombone, un cor d'harmonie, un tuba, un saxophone alto et un saxophone baryton. La section rythmique est de son côté composée d'une contrebasse, d'un piano et d'une batterie. « *L'idée de ce nonette, composé de musiciens et fondé sur une instrumentation reflétant l'orchestre de Thornhill, dont Gerry Mulligan fut également l'arrangeur, vient probablement de Gil Evans.* » Porter, Lewis, *Le Jazz, Des origines à nos jours*, Outre Mesure, Paris, 2009, p.228.

<sup>14</sup> On peut y voir l'influence de l'orchestre de Claude Thornhill, dont Gil Evans et Gerry Mulligan étaient arrangeurs. Certains musiciens jouant sur *Birth of the Cool* sont d'ailleurs issus de cet orchestre. Alain Tercinet évoque le « Thornhill Sound ». Tercinet, Alain, *West Coast Jazz*, Parenthèses, Marseille, 1986, p.47.

<sup>15</sup> Gil Evans arrangeait déjà des thèmes Bop pour l'orchestre de Thornhill, comme *Donna Lee* ou *Anthropology*. Charlie Parker aurait d'ailleurs été pressenti par Gil Evans pour être soliste sur ces sessions, « *mais ce dernier n'était pas prêt à « être une voix, un élément d'un grand tableau, plutôt qu'un simple soliste* » », Chambers, Jack, *Milestones I – The Music and Times of Miles Davis to 1960*, University of Toronto Press, Toronto, 1983, p.98, dans Porter, Lewis, *ibid.* Notons également des audaces au niveau de la forme des morceaux. La composition Jeru de Gerry Mulligan par exemple sort du cadre des morceaux du Bebop, avec des changements de chiffrages de mesures et des changements de carrure.

<sup>16</sup> « *Les correspondances Miles/Thornhill sont trop évidentes pour qu'une telle expérience n'ait pas lieu. Miles n'est pas satisfait des orchestrations assez simplistes des petites formations bop. Dans l'œuvre de Gil Evans, il a trouvé ce qu'il cherche.* » Tercinet, Alain, *ibid.*

<sup>17</sup> Konitz, Lee, *Motion*, Verve Records, 1961.

Konitz improvisant dès le début des pistes. La formation en trio, sans instrument harmonique comme le piano ou la guitare, laisse une grande part de liberté à Konitz :

*« Jouer avec contrebasse et batterie me laisse plus de place pour aller dans n'importe quelle direction que je choisisse. Un instrument harmonique est une limitation pour moi. »*<sup>18</sup>

#### The Lee Konitz Duets<sup>19</sup>

En 1967, Konitz enregistra une série de duos avec de grands noms du jazz. On y retrouve, entre autres, Joe Henderson (saxophone ténor), Richie Kamuca (saxophone ténor), Jim Hall (guitare), Eddie Gomez (contrebasse) et Elvin Jones (batterie), et autant de duo atypiques (comme par exemple un duo saxophone ténor et violon avec Ray Nance). Les esthétiques des duos sont également diverses, laissant place sur quelques pistes à de l'improvisation libre<sup>20</sup>. Lee Konitz enregistrera d'autres albums en duo au long de sa carrière, comme avec Dan Tepfer (piano), Martial Solal (piano) ou Paul Motian (batterie).

#### Alone Together<sup>21</sup>

En 1997, Lee Konitz retourne à la formule du trio, accompagné sur cette session par Brad Mehldau au piano et Charlie Haden à la contrebasse. Sur cet album live, premier enregistrement de Konitz pour le label Blue Note, les trois musiciens interprètent des standards avec fraîcheur et inventivité dans l'improvisation<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> « *Playing with bass and drums gives me the most room to go in whichever direction I choose ; a chordal instrument is restricting to me.* » Konitz, Lee, liner notes de l'album *Motion*, traduction personnelle.

<sup>19</sup> Konitz, Lee, *The Lee Konitz Duets*, Milestone, 1967, édité en 1968.

<sup>20</sup> J'utilise ici le terme d'improvisation libre au sens d'improvisation « sans langage » car l'utilisation du langage jazz dans certaines pistes ne me semble pas aussi évidente qu'elle pouvait l'être dans les pistes enregistrées avec Tristano en 1949. La piste *ERB* par exemple ne me semble pas pouvoir être rattachée au free jazz.

<sup>21</sup> Konitz, Lee, *Alone Together*, Blue Note, 1997.

<sup>22</sup> Tout au long de sa vie, Lee Konitz a exploré le répertoire des standards, y trouvant toujours une inspiration renouvelée pour la création. « *So what is the secret to making something new out of old standards? "Thinking that I've never played it before," says Konitz, who is now a venerable 92. "My goal is still to listen to who I'm playing with and try to react. That's the fun of improvising, that's what keeps it fresh and interesting."* » Kehoe, Paddy, critique du disque *Alone Together* sur le site [www.rte.ie](http://www.rte.ie).



## II - Présentation du relevé

### a) There Will Never Be Another You

Le morceau *There Will Never Be Another You* est, comme de nombreux standards de jazz, une chanson composée pour un film. Celui-ci a été composé en 1942 par Harry Warren<sup>23</sup>, les paroles ayant été écrites par Marc Gordon, pour le film musical *Iceland*<sup>24</sup>, sorti la même année.

La composition est en Eb Majeur, suivant une structure de forme ABAC de 32 mesures. Nous pouvons noter que la section A, dès la 3<sup>e</sup> mesure, propose une modulation dans la tonalité relative, C mineur, amenant ensuite au ton de la sous-dominante, le IV<sup>e</sup> degré, sur le début de la partie B, avec une extension du plagal mineur, accord du septième degré bémolisé, bVII 7, sur la deuxième mesure du B. Sur les mesures 4 et 5 de la partie B, nous pouvons observer un enchaînement du VI<sup>e</sup> degré et du II<sup>e</sup> degré avec une tierce majeure, devenant un accord 7. Cela crée une tonicisation retardée vers l'accord de Bb7 à la 8<sup>e</sup> mesure de la partie B. L'accord de F7 des mesures 5 et 6 de la section B est donc la dominante de la dominante, V de V, qui sera minorisé à la septième mesure pour amener à l'accord de Bb 7, dominante de Eb Majeur.

La section C reprend le début de la section B, puis bifurque sur sa troisième mesure avec un enchaînement des degrés #IV-7b5 et VII 7, extension du cycle des quintes, enclenchant le déroulé de ce dernier, bien que ce cycle soit retardé à la mesure suivante par l'accord du premier degré Eb. La suite de cette partie est constituée du cycle des quintes en Eb, allant du VII<sup>e</sup> degré (accord de Ab7, substitution de D7) jusqu'à l'accord de tonique Eb.

---

<sup>23</sup> Harry Warren est un compositeur très prolifique pour l'industrie cinématographique américaine, dont certaines chansons ont obtenu un grand succès populaire, comme par exemple *You'll Never Know* (1943), ou *Lullaby of Broadway* (1935).

<sup>24</sup> Humberstone, Bruce, *Iceland*, [1942, 79 min]

# There Will Never Be Another You

**A** I VII III 7

4/4  $E_{\Delta 7}^b$  |  $\%$  |  $D_{\emptyset 7}$  |  $G_{7b9}$  V de VI

VI

$C_{-7}$  |  $\%$  |  $B_{-7}^b$  |  $E_7^b$  V de IV

**B** I Do mineur

IV  $A_{\Delta 7}^b$  |  $D_{7\#11}^b$  Extension du plagal mineur

I Lab Majeur

II 7  $F_7$  |  $\%$  |  $F_{-7}$  |  $B_7^b$  V

V de V retardé

**A** I VII III 7

$E_{\Delta 7}^b$  |  $\%$  |  $D_{\emptyset 7}$  |  $G_{7b9}$  V de VI

VI

$C_{-7}$  |  $\%$  |  $B_{-7}^b$  |  $E_7^b$  V de IV

I Do mineur

**C** I

IV  $A_{\Delta 7}^b$  |  $D_{7\#11}^b$  Extension du plagal mineur

I Lab Majeur

II  $E_{\Delta 7}^b$  |  $A_{\emptyset 7}$  IV-7b5 VII 7  $D_7$  V de III retardé

Extension du cycle des quintes retardée

I IV 7 III VI 7 II V

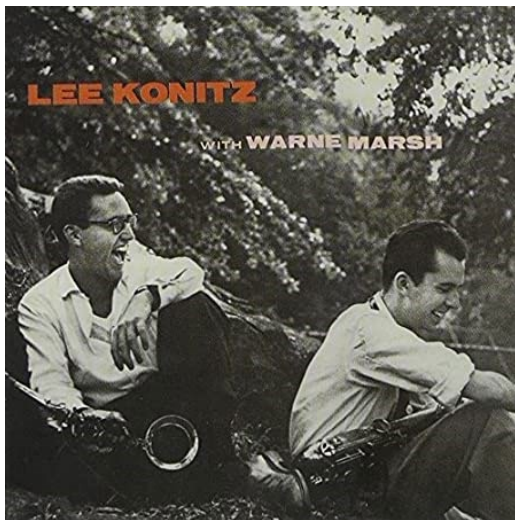
$E_6^b$   $A_7^b$  |  $G_{-7}$   $C_7$  |  $F_{-7}$   $B_7^b$  |  $E_6^b$   $B_7^b$

V-5 de III V de II

Cette composition de Harry Warren a été interprétée par de nombreux jazzmen, dont voici une sélection de versions :

- Lester Young, *The president plays with the Oscar Peterson Trio*, 1952.
- Chet Baker, *Chet Baker Sings*, Pacific Jazz, 1954.
- Stan Getz, *The Steamer*, Verve records, 1957.
- Sonny Rollins, *There will never be another you*, Impulse !, 1978.
- Dexter Gordon, *Body and Soul*, Black Lion Records, 1988.
- Count Basie, *The Greatest ! Count Basie Plays... Joe Williams Sings Standards*, Verve Records, 1956.
- Coleman Hawkins, *Coleman Hawkins with Billy Byers and his orchestra, The Hawk in Hi Fi*, RCA Victor, 1956.
- Rahsaan Roland Kirk, *The return of the 5,000 Lb Man*, Warner Bros. Records, 1976.
- Anita O'Day, *An evening with Anita O-Day*, Norgran Records, 1955.
- Cal Tjader, *Tjader plays Tjazz*, Fantasy, 1956.

## b) Lee Konitz with Warne Marsh



C'est en 1955 que Lee Konitz et Warne Marsh se sont réunis pour enregistrer cet album au sein des studios d'Atlantic Records à New York City<sup>25</sup>. Les deux musiciens, qui s'étaient rencontrés en suivant l'enseignement de Lennie Tristano<sup>26</sup>, ont déjà enregistré ensemble auparavant<sup>27</sup>. Cette session d'enregistrement est basée sur une sélection de standards : *Topsy / There Will Never Be Another You / I Can't Get Started*. Les autres morceaux de la session sont, pour l'essentiel, des démarcations<sup>28</sup> de standards. On peut donc y retrouver : *Donna Lee*, démarcation par Charlie Parker de *Back Home Again In Indiana / Two Not One*, démarcation composée par Lennie Tristano d'*Almost Like Being In*

---

<sup>25</sup> Konitz, Lee, *Lee Konitz with Warne Marsh*, Atlantic Records, 1955.

<sup>26</sup> À propos de Tristano et de ses élèves : « *Bauer and Konitz followed him to New York and learned and played alongside him, as did a new pupil, tenorist Warne Marsh.* » Shipton, Alyn, *A New History of Jazz*, New York, continuum, 2010, p.505.

<sup>27</sup> Notamment les enregistrements en tant que sidemen de Tristano : Tristano, Lennie, *Crosscurrents*, Capitol, 1949, édité en 1972.

<sup>28</sup> La démarcation est un procédé d'écriture consistant à la composition d'une nouvelle ligne mélodique à partir de la structure harmonique d'un morceau déjà existant. Charlie Parker aura composé exclusivement selon ce procédé, de ce fait fortement rattaché au « BeBop ». Lee Konitz s'inscrit donc dans la tradition de ce style en choisissant de jouer des démarcations de standards.

*Love, Background Music*, écrit par Warne Marsh, démarcation d'*All Of Me*, et enfin *Ronnie's Line* est une démarcation par Ronnie Ball de *That Old Feeling*. Enfin, on peut noter que le morceau *Don't Squawk* est une composition d'Oscar Pettiford.

Lee Konitz et Wayne Marsh, respectivement au saxophone alto et au saxophone ténor, ont réuni pour cet enregistrement Oscar Pettiford à la contrebasse, Kenny Clarke à la batterie et Billy Bauer à la guitare. Le piano est joué par Sal Mosca, excepté sur une piste, *Ronnie's Line*, qui est interprétée par Ronnie Ball.

Ce disque est particulièrement intéressant de par la complicité qui unit les deux saxophonistes. Celle-ci s'exprime ici musicalement par la recherche d'arrangements mêlant passages à l'unisson et séquences contrapuntiques comme sur l'exposé du thème de *Topsy*, mais également par des passages d'improvisation à deux comme sur la fin de *There Will Never Be Another You*<sup>29</sup> ou celle de *I Can't Get Started*<sup>30</sup>.

Cet album est considéré par la critique comme étant un classique de l'esthétique du cool jazz. L'héritage du Be-bop y est bien présent, par le swing de la section rythmique<sup>31</sup> mais également par le choix des thèmes, en majorité des démarcations, tout en laissant clairement entendre des sonorités plus douces, mises en valeur par le son particulier de Lee Konitz<sup>32</sup>, et un raffinement contrapuntique<sup>33</sup>.

### c) Choix du relevé

Je vais à présent revenir sur les raisons qui ont orienté mon choix sur ce solo de Lee Konitz. J'ai orienté mon choix vers un solo qui pourrait être directement utile à ma pratique quotidienne.

Lennie Tristano (et, par extension, son disciple puis collaborateur Lee Konitz) est intéressant par sa démarche artistique mais également pédagogique. En tant que pédagogue, il a fortement insisté sur l'apprentissage oral des solos des grands improvisateurs. Cette approche par le chant est une piste intéressante dans le but d'être davantage guidé par le chant intérieur. La démarche artistique de Tristano, s'inscrivant dans la tradition du « Bebop » en cherchant à la dépasser, est intéressante dans le sens où elle permet de s'imprégner davantage de celle-ci.

Lee Konitz, élève de Tristano, est l'héritier de sa pensée artistique, du moins dans les débuts de sa carrière. Par sa sonorité légère et son phrasé volubile, il me paraît plus proche de ce qui pourrait être atteignable et imitable avec mon instrument, la flûte traversière.

M'étant tourné vers Lee Konitz, j'ai choisi ce relevé sur « *There Will Never Be Another You* » car l'improvisation de Konitz y est fluide et volubile. Le langage est assez limpide à suivre, on remarque

---

<sup>29</sup> À partir de 4:06.

<sup>30</sup> À partir de 3:13.

<sup>31</sup> « *Support comes from the classic bop rhythm section of Kenny Clarke on drums and Oscar Pettiford on bass. [...] Clarke and Pettiford display an urgent, warm propulsion which they maintain throughout the session.* » Lee Konitz with Warne Marsh, Review, Marsh, Peter, <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/94hj/>, 2002 (dernière consultation le 17/03/2020).

<sup>32</sup> À propos du son de Lee Konitz : « *La sonorité diaphane de la période cool a progressivement pris du grain, enrichissant d'émotion et de sensualité une sensibilité initialement tournée vers l'abstraction.* », Auvray, Jean-Louis, Béthune, Christian, *Le nouveau dictionnaire du jazz*, Robert Laffont, 2011, Paris, p.719.

<sup>33</sup> À propos du disque Lee Konitz with Warne Marsh : « *the two saxophonists took the art of counterpoint, neglected in jazz during the bebop era, to a new level. Their unison lines were breathtakingly exact, even compared with models such as Parker and Gillespie* » Hamilton, Andy, *Lee Konitz : Conversations on the improviser's Art*, The University of Michigan Press, 2007, p.57.

des jeux sur des motifs transposés et décalés rythmiquement. Le phrasé y présente beaucoup de relief. C'est parce que les idées développées dans ce solo sont claires que j'ai choisi de travailler sur ce relevé.

# III – Analyse du solo

## Partition du morceau

355

# There Will Never Be Another You

Med. Swing

Music by Harry Warren

Lyric by Mack Gordon

**A**  $E^b_{MA}7$   $D_{MI}7(b5)$   $G7$

There will be man - y oth - er nights like this, \_\_\_\_\_ And

$C_{MI}7$   $(F7)$   $B^b_{MI}9$   $E^b13$

I'll be stand - ing here with some - one new, \_\_\_\_\_ There

$A^b_{MA}7$   $D^b9(\#11)$   $E^b_{MA}7$   $C_{MI}7$

will be oth - er songs to sing, An - oth - er fall, an - oth - er spring, But

$F9$   $F_{MI}7$   $B^b7$

there will nev - er be an - oth - er you. \_\_\_\_\_ There

**B**  $E^b_{MA}7$   $D_{MI}7(b5)$   $G7$

will be oth - er lips that I may kiss, \_\_\_\_\_ But

$C_{MI}7$   $(F7)$   $B^b_{MI}9$   $E^b13$

they won't thrill me like yours used to do, \_\_\_\_\_ Yes,

$A^b_{MA}7$   $D^b9(\#11)$   $E^b_{MA}7$   $(F13 A_{MI}7(b5) D7)$

I may dream a mil - lion dreams but how can they come true if

$E^b6$   $A^b9(\#11)$   $G_{MI}7$   $C7$   $F_{MI}7$   $B^b13$   $E^b6 (B^b7)$

there will nev - er, ev - er, be an - oth - er you?

©1942, 1987 Twentieth Century Music Corp. © Renewed 1970 Twentieth Century Music Corp. All Rights Throughout The World Controlled by Morley Music Co. International Copyright Secured. All Rights Reserved. Used By Permission.

# There Will Never Be Another You

Lee Konitz - Lee Konitz with Warne Marsh, 1955

Relevé P.Martinet

Harry Warren

Chord symbols and musical notation for the score:

- Measures 1-4: EbMaj7, D-7b5, G7b9
- Measures 5-8: C-7, Bb-7, Eb7
- Measures 9-12: AbMaj7, Db7#11, EbMaj7, C-7
- Measures 13-16: F7, F-7, Bb7
- Measures 17-20: EbMaj7, D-7b5, G7b9
- Measures 21-24: C-7, Bb-7, Eb7
- Measures 25-28: AbMaj7, Db7#11, EbMaj7, A-7b5, D7b9
- Measures 29-32: EbMaj7, Ab7, G-7, C7, F-7, Bb7, Eb6, Bb7
- Measures 33-36: EbMaj7, D-7b5, F-7, G7b9
- Measures 37-40: C-7, Bb-7, Eb7, F-7

Highlighted motifs and structures:

- Motif A** (green): Measures 33-35 and 37-39.
- Réurrence A** (red): Measures 37-39.
- Gamme de C- harmonique** (yellow): Measures 33-35.

41  $A\flat Maj7$   $F-9$   $D\flat7\sharp11$   $E\flat Maj7$   $E\flat Maj7$   $C-7$  Broderie autour de la 9e juste

Schéma de construction A

45  $F7$   $F-7$   $B\flat7$  Récurrence A

Schéma de construction A inversé

49  $E\flat Maj7$   $C-9$   $E\flat$   $D-7\flat5$   $G7\flat9$  Motif B

53  $C-7$   $B\flat-7$   $E\flat7$   $F-7$  3 Motif B

57  $A\flat Maj7$  Gamme de  $Lab$  Majeur  $D\flat7\sharp11$   $E\flat Maj7$   $E\flat Maj7$   $A-7\flat5$   $D7\flat9$  Gamme de  $E\flat$  Majeur

Schéma A

61  $E\flat Maj7$   $A\flat7$   $G-7$   $C7$   $F-7$   $B\flat7$   $B\flat$   $E\flat6$   $B\flat7$  Motif C Motif

65  $E\flat Maj7$   $D-7\flat5$   $E\flat Maj7$   $G7\flat9$  Motif C

69  $C-7$   $B\flat-7$   $E\flat7$  Rappel Motif B Récurrence B

73  $A\flat Maj7$   $D\flat7\sharp11$   $F-7\flat5$  3  $E\flat Maj7$   $C-7$   $C- Maj7$  Motif D

77  $F7$   $F-7$  Récurrence B  $B\flat7$   $D^\circ$  Motif D

Récurrence B transposée

81  $E\flat Maj7$   $E\flat7$   $D-7\flat5$   $G7\flat9$  Gamme chromatique

rappel Motif B

Schéma A développé



85 C-7 B $\flat$ -7 E $\flat$ 7

89 A $\flat$ Maj7 D $\flat$ 7 $\sharp$ 11 Traitement spécial de bVII 7 E $\flat$ Maj7 A-7 $\flat$ 5 D7 $\flat$ 9 D7 $\flat$ 9

93 E $\flat$ Maj7 A $\flat$ 7 G-7 C7 F-7 E $\flat$  3 B $\flat$ 7 E $\flat$ 6 B $\flat$ 7

Double approche Chromatique

Réurrence B

B Tronqué

B

## Analyse Mélodique

### a) Motifs développés

Dans son improvisation, Lee Konitz utilise un certain nombre de motifs qui, comme nous allons le voir, reposent sur l'intervalle de la tierce.

Nous pouvons observer un premier motif à la mesure 33, le motif A :



Débutant sur la tierce majeure mib-sol, il se termine par l'arpège de Eb7. On retrouve ce même motif sur les mesures 39 à 41 :

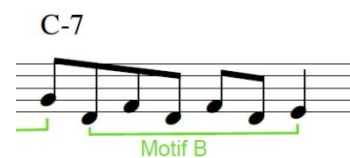


Le motif est ici transposé sur fa, avec la tierce fa-la. On peut noter la présence d'un chromatisme fa, fa#,sol, qui replace rythmiquement l'anticipation d'une croche par rapport au motif original. Le motif se termine par l'arpège de F7, le do étant joué sur la mesure 41.

Un second motif, le motif B, apparaît à la mesure 52, également construit sur la tierce :



Lee Konitz utilisera cette répétition de la tierce de nombreuses fois dans son solo, avec quelques transformations, comme on peut le voir à la mesure 53, où le motif se termine sur un mib au lieu d'un sol :



Mais également aux mesures 54-55, où un rappel du motif est présent :



Ce jeu sur la tierce répétée peut-être repéré plus en avant du solo, comme à la mesure 70, sur la tierce do-mib, dont une variation sur la quarte do-fa :



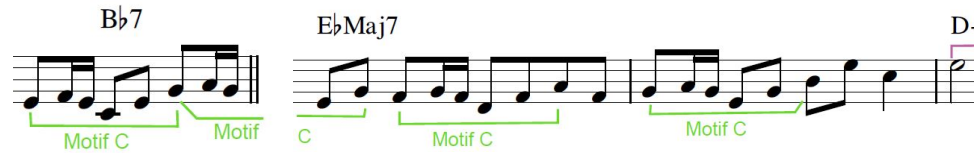
À la mesure 84, on peut retrouver ce motif. Cependant, la tierce est le point de départ d'une gamme chromatique descendante :



Enfin, on peut retrouver un motif apparenté à cette répétition de tierces sur les mesures 88-89 :



D'autres motifs peuvent être repérés dans le solo de Lee Konitz, également construits sur l'intervalle de la tierce, comme sur le début de la 2<sup>e</sup> grille, aux mesures 64 à 66 :



Le motif, sur une tierce descendante, est transposé à partir de différentes notes de la gamme de mib, en suivant une marche de tierces : mib-sol / fa-lab (pas entier sur lab)/ sol ... On peut voir que la suite du solo s'inscrit dans cette logique également, sans en conserver son aspect rythmique.

Enfin, un dernier motif basé sur la tierce apparaît aux mesures 76 à 78 :



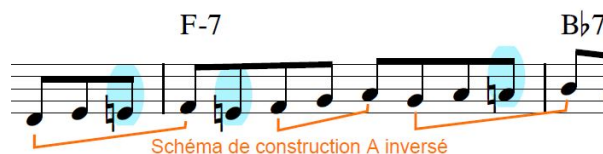
Construit sur les tierces si-ré / do mib, ce motif est l'occasion pour Lee Konitz de développer un jeu de variations mélodiques mais surtout rythmiques, notamment avec des décalages dans le placement, un jeu sur les longueurs de notes.

## b) Schémas de construction

Outre le travail sur des motifs, on peut observer la présence d'un schéma de construction dans certains passages de l'improvisation. La logique y est essentiellement diatonique. L'intervalle prédominant reste toutefois ici encore la tierce. Voici la première occurrence de ce schéma de construction, aux mesures 42 et 43 :

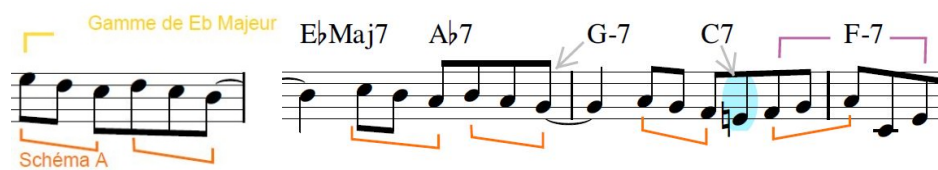


On peut voir que le schéma consiste en un fragment de gamme descendant, sur l'étendue d'une tierce. Ce schéma se déplace sur la gamme, avec des mouvements chromatiques pour lier les différentes occurrences du schéma. Une variation rythmique permet également de diversifier et d'enrichir la phrase résultant de ce schéma. On peut noter que la logique s'inverse à la fin, proposant le même motif mais cette fois-ci ascendant. Le schéma ascendant sera exprimé pleinement aux mesures 46 et 47 :



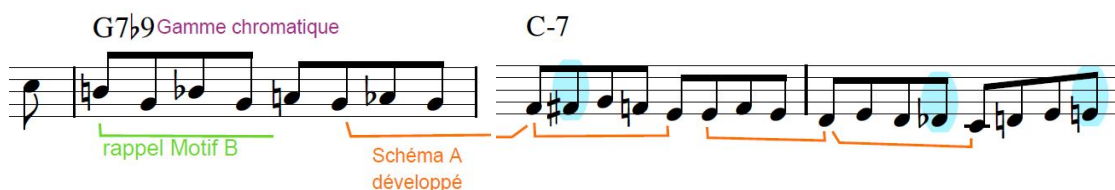
On peut noter la présence de chromatisme à l'intérieur même du schéma, ce qui amène une plus grande richesse mélodique mais également rythmique.

Ce schéma se retrouve plus tard dans le solo, notamment aux mesures 60 à 62 :



Ici, le schéma est utilisé sur la quasi-totalité de la gamme de Eb Majeur, sans chromatismes pour lier les occurrences. L'arrivée sur un mi naturel à la place d'un mib vient souligner l'accord de C7 et mène chromatiquement à l'accord de F-7, en faisant entendre le schéma inversé.

Enfin, on peut observer une dernière occurrence de ce schéma aux mesures 84 à 86 :



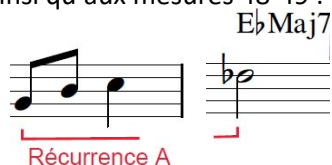
Ici, le schéma est développé, on peut y inclure une note supplémentaire, donnant, à partir de do : do ré do si. On retrouve la même étendue de tierce, ainsi que des chromatismes à l'intérieur des itérations du schéma.

### c) Récurrences mélodiques

Enfin, nous pouvons également noter des récurrences mélodiques, reprises presque à l'identique, au niveau des notes mais également du placement rythmique. La première de ces récurrences peut-être observée aux mesures 38-39 :



Ainsi qu'aux mesures 48-49 :



Sur cette occurrence, l'arpège ascendant amène à un réb qui n'est pas dans l'accord de EbMajeur7, le transformant de fait en accord de Eb7, ce qui amène une coloration blues (« blue note »).

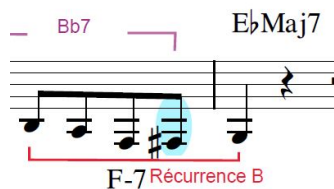
Cet arpège ascendant fait écho aux arpèges ascendants que Konitz a commencé à développer au sein de l'exposé du thème, aux mesures 21 à 24 :



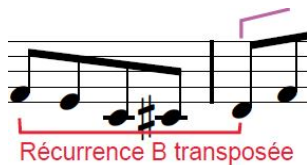
Une autre récurrence apparaît dans le déroulé du deuxième solo, avec une première apparition à la mesure 71 :



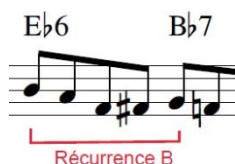
Il s'agit d'une formule menant de l'accord de Bb, dans cet exemple Bb-7, à la tierce de l'accord de Eb. La présence du lab et du fa# menant au sol forment comme une double approche chromatique. On retrouve cette formule une octave plus bas aux mesures 74-75 :



Mais également transposée, aux mesures 79-80 :



Enfin, une dernière occurrence de cette formule, identique à sa première apparition, vient terminer le solo de Konitz, à la mesure 96 :



Il est intéressant de constater que la formule, normalement jouée sur l'accord de Bb vers Eb, est jouée ici à l'inverse sur l'accord de Eb vers Bb, Konitz jouant finalement l'accord de Eb sur les temps 3 et 4 de cette dernière mesure. On peut observer que la formule est jouée sans chromatisme à la mesure 50.

## Analyse Harmonique

### a) Suggestions harmoniques

Dans son solo, Lee Konitz suggèrera des changements harmoniques que nous allons mettre en valeur dans la suite de cette analyse.

Certains de ces changements seront des substitutions tonales, comme à la mesure 80, où l'accord est joué sur sa tierce :



Notons le si naturel, un dob, qui nous permet d'entendre un accord diminué, sous-entendant la gamme demi-ton/ ton.

Sur les mesures 39 et 40, le motif est joué à partir de la note fa, laissant entendre la tierce fa-lab, ce qui sous-entend un accord de F-7:



Ab Maj7 F-9

D-7 $\flat$ 5 EbMaj7

[illegible]

A musical staff showing a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B. A blue oval highlights the A and B notes, with the label "Eb7" written above it. A "3" is written below the A and B notes, indicating a triplet.

C-7 C- Maj7



Motif D

22

## b) Traitement de l'extension du plagal mineur

Dans son solo, Lee Konitz traite de différentes manières l'extension du plagal mineur, l'accord bVII7, et donc dans ce contexte, l'accord Db7.

Mesure 42 :



Lors de la première occurrence, sans marquer clairement l'arpège de Db7, on peut constater que Konitz, dans une logique diatonique, en utilisant un schéma mélodique, souligne l'accord par l'appui sur la septième mineure, dob, ainsi que la quinte, lab.

Mesure 58 :



Ici, on peut noter une logique tout à fait diatonique, et l'accord de Db7 est comme ignoré. Certes, le si naturel peut être pensé comme un dob, la septième de l'accord de Db7, mais il n'est pas joué sur un temps fort et n'est pas affirmé.

Mesure 74 :



Sur cette occurrence, l'accord de Db7 est joué sur sa tierce, formant un accord de F-7b5, incluant également sa neuvième, le sol. La présence du dob, tierce mineure de Lab, fait résonner l'emprunt à la gamme de Lab mineur mélodique. Lee Konitz joue ensuite sur les notes de l'arpège de Bb7, en utilisant une formule précédemment utilisée sur un accord de Bb, qui lui permet d'amener l'accord de EbMaj7.

Mesure 90 :

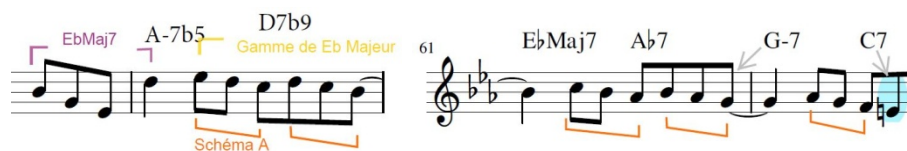


Enfin, sur la dernière occurrence de l'accord Db7, on peut voir un travail particulier sur la septième mineure, le si naturel (ou dob). Elle est ici utilisée en alternance avec la sixte, comme un effet de son, rappelant le blues, et l'arpège de Db7 n'est pas clairement joué, mais en laissant entendre de nouveau cette tierce mineure de lab, le dob/si naturel, et donc l'emprunt au mode de lab mineur.

## Analyse rythmique et phrasé

Observons plus en détail l'aspect rythmique du discours de Lee Konitz dans son improvisation. Dans la globalité du solo, on peut noter que Konitz utilise en majorité un débit de croches. Les variations

de figures de rythmes sont assez peu nombreuses. Les phrases débutent avec une certaine variété de placement rythmique dans la mesure, en étant toutefois presque exclusivement placées sur des contretemps (il y a des occurrences sur chacun des 4 contretemps de la mesure). Cependant, le solo de Lee Konitz propose un relief intéressant, mis en valeur par sa manière d'accentuer les notes. En effet, toutes les notes ne sont pas jouées de manière égale. Ces notes, jouées plus fortes que les autres, permettent de percevoir un rythme interne au phrasé mélodique. On peut notamment observer cette accentuation lorsque Konitz utilise un schéma mélodique répété, comme sur les mesures 60 à 62 :



Ici, l'accentuation de Konitz fait entendre le rythme de la noire pointée, avec le découpage de mesure suivant : noire/ noire pointée / noire pointée.

On peut également percevoir cette accentuation lorsque Lee Konitz joue une note répétée comme une note pédale, par exemple aux mesures 34, ou 69-70 :



Cette accentuation, qui renforce certaines notes importantes, est accompagnée de notes étouffées, jouées moins fortes, les « ghost notes ». Déjà présentes dans l'exposition du thème, comme on peut l'entendre à la mesure 26, où la note ré est étouffée. Ce procédé est souvent utilisé avant un mouvement ascendant, comme par exemple à la mesure 76, où le mi n'est presque pas audible, ou après un mouvement descendant, comme le do naturel de la mesure 79. Si on représentait le discours improvisé par une courbe suivant les hauteurs de notes, les « ghost notes » apparaissent dans le creux des ondulations.

On peut également noter d'autres endroits où Konitz joue des notes étouffées, comme aux mesures 63 et 64 :



Ici, Konitz mélange « ghost notes » et accents, les notes aiguës étant accentuées et les notes graves étouffées. Ce sont ces combinaisons d'accentuations qui rendent ce solo très contrasté et vivant.

Un autre procédé utilisé par Konitz permettant de donner du contraste à son discours vient par la variation des figures de rythmes et des changements d'appuis. Le débit étant majoritairement construit sur des croches, lorsqu'un autre rythme est incorporé, cet événement prend d'autant plus d'importance. Ces changements de rythme sont souvent accompagnés d'un jeu de déplacement de motifs, comme aux mesures 63 à 66, mais l'exemple le plus marquant est aux mesures 76 à 78 :





## Analyse de l'exposition et influence de la mélodie

**B**  $E^b_{MA}7$   $D_{MI}7(b5)$

will be oth - er lips that I may kiss,

17  $E^b_{Maj}7$   $D-7b5$

D-7 $\flat$ 5 G7 $\flat$ 9

25

La présence de la mélodie est clairement visible à la mesure 38. Dans la suite du solo, la mélodie est présente essentiellement en tant que notes cibles pour construire l'improvisation, ce qui correspondrait aux niveaux 6 et 7 des « Ten Steps ». On peut noter un retour à la mélodie sur la fin de la première grille, de la mesure 56 à 63, où le discours est bien plus proche de la chanson originelle. Cette analyse permet de comprendre que le thème de *There Will Never Be Another You* est toujours présent et sert de générateur à l'improvisation de Lee Konitz.

Enfin, notons également que les idées mélodiques récurrentes de l'improvisation sont déjà présentes dans l'exposition du thème. Ainsi, les motifs en tierces peuvent trouver naissance dans le thème lui-même. On observe en effet que l'intervalle est très présent dans la mélodie, notamment en fin de mouvement ascensionnel, comme sur les deux premières phrases, ou en fin de phrase, comme à la fin du premier B, sur les paroles « another you ». On peut également noter que l'insistance sur la tierce de Konitz est aussi présente dans les motifs de commentaire dans son exposé, comme à la mesure 19, mais particulièrement aux mesures 22-23 où l'insistance syncopée sur les notes do et mib, dans l'aigu, est particulièrement expressive :



Enfin, notons également la présence du motif ascendant des mesures 21 à 24 (mais également, dans une moindre mesure, à la mesure 27), motif réutilisé aux mesures 38-39, avec plusieurs occurrences soulignées dans l'analyse motivique.

## IV – Apport pédagogique

L'étude de ce solo de Lee Konitz ouvre différentes voies de travail, que nous allons décrire ici.

### Développer à partir d'éléments simples

Comme nous l'avons vu, Lee Konitz, dans son solo, développe des motifs, utilise différents schémas, ce qui lui permet de construire son discours et de garder une cohérence mélodique. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que la majorité de ces éléments sont construits autour d'un seul intervalle, la tierce. À partir de cet intervalle, relativement assez simple à entendre, Konitz élabore des structures plus complexes, par des répétitions, par des transpositions, en utilisant des chromatismes pour lier des éléments, ainsi que des décalages rythmiques. Ayant tendance à vouloir chercher des intervalles plus étendus et plus difficiles à entendre, j'ai souvent des difficultés à bien construire mes phrases musicalement, à tenir une cohérence dans mon discours, et à trop souvent changer d'idées. L'étude de ce solo pourrait m'apporter beaucoup sur cet aspect. Le développement de motifs simples et d'idées claires est une piste de travail. Les contraintes de travail qui pourraient en découler seraient :

- improviser une grille entière en ne travaillant qu'un seul motif mélodique.
- improviser une grille entière sans utiliser d'intervalles plus grands que la tierce.

### Jouer les accords sur la 9<sup>e</sup>

Nous avons pu remarquer que dans son solo, Lee Konitz joue régulièrement l'arpège de la 9<sup>e</sup> d'un accord. Cette substitution permet de faire sonner la superstructure des accords et donc de faire résonner la 9<sup>e</sup>, la 11<sup>e</sup> et la 13<sup>e</sup>, enrichissant le discours. En analysant ce solo, j'ai pu faire le constat que dans ma pratique quotidienne, dans les exercices que je me donne, j'ai tendance à surtout travailler les arpèges avec 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup>. Ce sont surtout ces notes qui me servent d'appuis dans mes improvisations, et ce serait une piste intéressante de travailler les arpèges qu'utilise Lee Konitz afin de pouvoir développer mon oreille et mieux entendre les notes de la superstructure. Les contraintes qui pourraient en découler seraient :

- Travailler les grilles avec des combinaisons issues de l'arpège de la 9<sup>e</sup> de chaque accord.
- Improviser en visant les 9<sup>e</sup> (puis 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup>) de chaque accord de la grille.
- Même exercice en approchant chromatiquement ces notes, en variant les placements rythmiques.
- Improviser en utilisant uniquement les 9<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> (puis 9<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup>, et 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup>) de chaque accord.

### L'accentuation du phrasé

Un dernier élément qu'il me semble important de noter ici est la manière qu'a Lee Konitz de phraser, d'accentuer certaines notes tout en étouffant certaines autres. Les courbes des phrases sont soulignées par des accents sur les crêtes. Les notes adoucies sont presque jouées comme des « ghost notes ». Cet élément du jeu de Konitz donne un relief qui met en valeur l'expressivité du saxophoniste. Mon jeu a tendance à être trop uniforme et j'aimerais m'inspirer de Konitz pour lui donner plus d'aspérités et de relief. Les exercices qui pourraient en découler seraient :

- Reproduction d'un pattern rythmique avec une accentuation importante sur une grille
- Improvisations en croches, avec un accent systématique sur une des croches de chaque mesure (accent à déplacer).

## V – Lexique

### Bebop :

Courant du jazz étant apparu dans les années 40 à New York. Ce mouvement, très rattaché aux musiciens Charlie Parker et Dizzie Gillespie, aura marqué l'histoire du jazz. Les tempos sont souvent rapides, la virtuosité est recherchée, ainsi que la complexité harmonique. La batterie s'émancipe, le tempo est gardé sur la cymbale. La formation instrumentale y est plus réduite, le quintet (saxophone, trompette, piano, contrebasse, batterie) en étant l'exemple le plus emblématique, en rupture avec le jazz des grands orchestres de danse.

### Blue note :

Il s'agit de la quarte augmentée, #4, mouvement ascendant de la 4<sup>te</sup> juste vers la 5<sup>te</sup> juste dans une gamme pentatonique mineure, caractéristique de l'esthétique du blues. L'abaissement d'un demi-ton de la tierce et de la septième dans une gamme tonale majeure ajoute une « couleur blues » dans un but expressif.

### Cool Jazz :

Courant du jazz apparu vers la fin des années 40, dont l'acte de naissance est souvent considéré être les sessions d'enregistrement du nonette de Miles Davis sur « *Birth of the Cool* ». Cependant, il s'agit davantage d'une continuité du Bebop que d'une rupture, en lien avec l'héritage de maîtres comme Bix Beiderbecke et Lester Young. L'esthétique du cool jazz consiste en la recherche d'une expression musicale retenue, avec une grande attention portée sur le son et sur l'arrangement. Le nom « cool », qui signifie « frais » est en opposition avec un jazz « hot ». Le mouvement est souvent associé aux musiciens de la côte ouest des États-Unis.

### Contrepoint :

Technique de composition suivant laquelle on développe plusieurs lignes mélodiques. Le grand maître du contrepoint fut J.S.Bach. On peut voir des exemples de contrepoint dans les nombreuses fugues qu'il a composées. Les thèmes à caractère contrapuntique sont aussi une des signatures du style Cool Jazz.

### Démarcation :

Procédé de composition typique du Bebop. Il s'agit d'utiliser un standard, de n'en garder que le cadre (nombre de mesures et structure harmonique, souvent enrichie) sur lequel on bâtit un nouveau thème, parfois plus proche d'une improvisation que d'une chanson. Charlie Parker n'aura composé que selon ce procédé.

### Free Jazz :

Courant du jazz apparu dans les années 60, associé aux personnalités d'Ornette Coleman et Cecil Taylor. L'approche free jazz tente d'altérer, d'étendre ou de rompre les conventions du jazz, en altérant notamment le rapport au tempo et à l'harmonie. Ce courant d'avant-garde est lié aux revendications identitaires et libertaires des afro-américains.

### Ghost note :

Il s'agit d'une note étouffée. Présente mais peu audible, la ghost note est partie intégrante du phrasé jazz et permet à l'improvisateur davantage d'expressivité et de relief dans son jeu.

### Nonette :

Ou « Nonet » en anglais. Il s'agit du nom d'une formation instrumentale comportant 9 instrumentistes. La formation est assez rare, en musique classique savante européenne et en jazz. Ici, nous faisons référence à la formation de Miles Davis ayant enregistré l'album « *Birth of the Cool* ».

Standard :

Composition, souvent une chanson populaire de Broadway, de comédie musicale, qui est utilisée en jazz comme matériel de base. Les accords de cette composition forment la trame harmonique sur laquelle les musiciens improvisent, en s'inspirant ou non de la mélodie.

## VI – Bibliographie

### Ouvrages

Carles, Philippe, Clergeat, André, Comolli, Jean-Louis (dir.), *Le nouveau dictionnaire du jazz*, Robert Laffont, Paris, 2011.

Chambers, Jack, *Milestones I – The Music and Times of Miles Davis to 1960*, University of Toronto Press, Toronto, 1983.

Hamilton, Andy, *Lee Konitz : Conversations on the improviser's Art*, The University of Michigan Press, 2007.

Porter, Lewis, *Le Jazz, Des origines à nos jours*, Outre Mesure, Paris, 2009.

Shipton, Alyn, *A New History of Jazz*, New York, continuum, 2010.

Tercinet, Alain, *West Coast Jazz*, Parenthèses, Marseille, 1986.

### Articles

Kastin, David, *Lee Konitz : Back to Basics*, Downbeat, décembre 1985, p.54 à 56.

### Enregistrements sonores

Davis, Miles, *Birth of the Cool*, Capitol Records, 1957.

Konitz, Lee, *Alone Together*, Blue Note, 1997.

Konitz, Lee, *The Lee Konitz Duets*, Milestone, 1967, édité en 1968.

Konitz, Lee, *Lee Konitz with Warne Marsh*, Atlantic Records, 1949-1950, édité en 1955.

Konitz, Lee, *Motion*, Verve Records, 1961.

Konitz, Lee, *Subconscious-Lee*, Prestige, 1955.

Konitz, Lee, *Zounds*, Soul Note, 1990.

Tristano, Lennie, *Crosscurrents*, Capitol, 1949, édité en 1972.

Tristano, Lennie, Lennie Tristano Quartet – Live At The Confucius Restaurant 1955, Gambit records, 1955, édité en 2007.

Zoller, Attila, *Zo-Ko-Ma*, MPS Records, 1968.

### Films

Humberstone, Bruce, *Iceland*, [1942, 79 min]

## Internet

<https://www.bbc.co.uk/music/reviews/94hj/>

Marsh, Peter, *Graceful, intelligent improvising that swings - what more could you want ?*

*Lee Konitz with Warne Marsh Review*

Consulté le 17/03/2020

<https://www.rte.ie/entertainment/music-reviews/2020/0113/1106165-alone-together-lee-konitz-brad-mehldau-charlie-haden/>

Kehoe, Paddy, *Alone Together Lee Konitz, Brad Mehldau, Charlie Haden, Review*

Consulté le 26/03/2020



## SAXOPHONISTS

**TIRED OF BEING BURIED BY ELECTRIC INSTRUMENTS AND DRUMS?** Do you desire more **VOLUME AND RESONANCE?** Of course you do! Up until now an increase in volume meant a decrease in the quality of sound.

**INTRODUCING THE FIRST MOUTHPIECE** to give you the volume you need with the quality you desire, at a price you can afford. Finally a **BALANCED SOUND** at a higher sound level.

**DUE TO TREMENDOUS POPULAR DEMAND**, master mouthpiece maker **DAVE GUARDALA** is now offering two tenor sax mouthpieces—a high baffle studio model and a traditional baffle larger bore model (soprano, alto and baritone coming soon) that are just like his \$500, custom-made mouthpieces [machined, (not cast) from a solid brass bar] used by top pros: **MICHAEL BRECKER, DAVE LIEBMAN, BILL EVANS, PHAROAH SANDERS, LAWRENCE FELDMAN**, etc., at a price of \$150.

You can still have a mouthpiece made any way you want for \$500, but if you like these models, \$150, is a real bargain. It is machined to the same close tolerance as the \$500, custom-made model **USING THE LATEST STATE OF ART COMPUTERIZED MACHINERY**. Dave picked the two models the pros like the most and is offering them to you for \$150.

**EACH MOUTHPIECE IS PERSONALLY TESTED BY DAVE GUARDALA AND THE BAFFLES ARE HAND FINISHED.**

**CALL OR WRITE FOR A FREE BROCHURE**

that contains detailed information about these two mouthpieces. And you will see why the mouthpiece you have been waiting for has finally arrived.

**CONTACT:** Dave Guardala  
**NEW HORIZONS MUSIC CO.**  
3 Mineola Ave., Hicksville, NY 11801, USA  
Phone: 516/433-3795  
Worldwide inquiries invited.

## FREE Jazz Cassette Catalog!

- ★ 26 pgs. containing **OVER 2,500 Jazz titles**
  - ★ Prices **LOWER** than your nearest record store
  - ★ Your order processed the **SAME DAY** we receive it
- Send \$1.00 to cover postage & handling to:

**MUSIC BY MAIL**

17 West 8 St. New York, N.Y. 10011

**Make music your life!**

**FIVE TOWNS COLLEGE**

- Jazz Performance • Music Instrument Technology
  - Audio Recording (24-track) • Music Business
- Call (516) 783-8800 or write:

Dept. DB/2165 Seaford Ave., Seaford, N.Y. 11783

subscriber, we must know your new address six weeks before you move. You will then receive every issue without interruption. Also enclose your current down beat address label. The numbers on your label are essential. Send to: down beat Subscribers Service  
—222 W. Adams St. Chicago, IL 60606—

## PRO SESSION

### Lee Konitz: Back to Basics

BY DAVID KASTIN

*In Japan, where tradition is revered, and where a great potter or shakuhachi master is designated a "National Living Treasure," Lee Konitz would certainly be a prime candidate for such an honor. Konitz is a master of the art of jazz improvisation. The alto saxophonist on Miles Davis' historic Birth Of The Cool sessions, both sideman and leader in an extraordinarily wide range of contexts, Konitz is a musician of unshakeable integrity who has continued to develop and refine his craft. He has also (for the last 40 years) been teaching jazz—keeping alive a tradition that for Lee began during his own studies with the legendary pianist, saxophonist, composer, and theoretician Lennie Tristano.*

*For Konitz, music is more than a series of tones set in time; it is nothing less than "a life force." Yet, as both performer and teacher, Konitz has chosen to counter the rather mystical and potentially frightening challenges of improvisation with a set of organically derived back-to-basic techniques that are a direct outgrowth of his own very profound experience.*

*At first Lee is reluctant to talk freely about his ideas and experiences as a teacher. His reservations seem to stem from a combination of the musician's natural wariness of words, Lee's innate reticence about self-promotion, and some understandable defensiveness. I think, about both the questionable status of the working jazz musician and our society's undisguised contempt for teaching. But once he gets started, Lee Konitz talks a lot like he plays—quiet, fluid, thoughtful, yet intense.*

\* \* \*

I studied with Lennie Tristano in Chicago when I was in my late teens. I'd met him and was immediately impressed by him. He was a blind man, and the communication was unusual in that sense; but he always talked very straight with me. He was a musician/philosopher. He always had interesting insights when we got together for a lesson or a rehearsal. I didn't know, as yet, anything about the music as an art form. But he felt and communicated that the music was a serious matter. It wasn't a game or just a means for making a living; it was a life force. He got through to me because suddenly I was taking music seriously.

He was the first one to present a method for improvised jazz playing. Almost everyone at some point or other came to study with him to find out what he was talking about. I respect what he was doing as an artist, and I'm trying to keep that alive. I'm trying to be true to what I think were valid principles—and that means above all to deliver an ethical

product at all times.

The well-educated musician must have the information from the music first of all, and then find out what it all means—the names and the rules and axioms. All that adds up to a well-balanced musical education. We start out playing by ear, learning everything we can, and finally ending up playing by ear again. You just absorb it, and it becomes part of your ability to perceive from then on.

In order to play, you need a very solid view of the most basic information: the tune and the harmony (about 10 7th chords); that's all the harmony we're dealing with in the traditional kind of tune playing. I have tried to find a more organic way of developing and using this information so that people don't overshoot the mark when in their enthusiasm they attempt to create new melodies.

The goal of having to unfold a completely new melody—on the spot—and appraise it as you go—the closer you look at it, can be frightening! So I think that first and foremost you have to adhere to the song for a much, much longer period of time. You have to find out the meaning of embellishment before going on to try to create new melodies. I believe that the security of the song itself can relieve much of the anxiety of jumping into the unknown.

I suggest the kinds of compositional devices that are available—a trill, a passing tone, an appoggiatura—that can bridge one melody note to another. The point is, you're still playing the melody, but you're doing something to it now. And there are many levels of this process before you get anywhere near creating new melody material.

Starting out as a performer, I had never explored these ideas enough. There I was, just a kid really, playing with all these people [Miles, Tristano, Mulligan]. It was as a result of that experience that I went back to analyze what made me feel off-balance sometimes, like I was overextending myself in some way. Certainly with the proper stimulus you can function for a while, and my spirituality carried me through in many situations. But then I started backtracking, and it was in my own backtracking that it occurred to me that there might be a way of possibly taking some of the mystery out of the process with more knowingness.

I also base my ideas about practice on the playing of tunes and working with



## ✓ (1) BACK TO BASICS TECHNIQUE

embellishment. So if one is given a two-hour period of time to practice, I feel that a student can play tunes for two hours and end up knowing those tunes better and faster than if he warmed-up on scales and arpeggios for an hour-and-a-half and played tunes for half-an-hour. I think, though, that in a daily practice routine there should be a little section called "Go for it!" Even if it's way beyond what you're dealing with—just go for it, anytime you feel like it, and then get back and finish the practice.

I try to address playing the instrument properly, knowing as many of the principles as possible and still being flexible. A player can choose what kind of embellishment is most natural to him, which feels best and helps him produce the sound he wants. But there are some right and wrong ways to do things. For example, there's a right way of touching the reed to produce what is called an "attack;" a large variety of ways from the so-called "brush," a light brush of the reed, to staccato, the hardest kind of hit, and all the degrees in between that can be experienced and then brought to the music in a personal way.

Then to play a tune like *All The Things You Are*, what you need—aside from the basic information I've outlined—is an example of someone you admire playing a version of it, and, overall, an intimate familiarity with the great soloists, and an understanding of what a great solo con-

sists of. It's the most logical and sensible thing to do—if you want to learn how to hear Charlie Parker's music, duplicate his solos. Listening that closely, you can experience every detail. It's a matter of being able to hear it, duplicate it on your instrument, write it out, experience it and draw your own conclusions.

I function as a trouble-shooter of sorts when I teach. I can see what's going on from the perspective of a performer. I can bring that kind of reality to the subject right from the active area of my music-making. So it's got to be more vital than any kind of codified information or theoretical fact from one who's not able to demonstrate. I have students on all levels—and considering my definition of learning from analyzing recordings, I realize that's what a lot of the players have done to my music over the years. So, I'd have to consider those people my students, in a way. Recently I joined the staff at Temple University in Philadelphia. I do what's called a master class and coach a group of students and play music with them. I got the position on the basis of my being a performer first and that I have to be free to do my tours. It's just what we hope for as players. Often we either have to take the security of a job like this and stop playing (as some people do) or else find a way to do both. And if a school is really hip enough to know that, you can bring them something special that way—then it's ideal.

*Lee Konitz has developed an approach to improvisation based on a 10-level system. The first, and most important, level is the song itself. It then progresses incrementally through more sophisticated stages of embellishment, gradually displacing the original theme with new ones. The process culminates in the creation of an entirely new melodic structure. Konitz calls this final level "an act of pure inspiration."* —D.K.

ALTO KEY

ALL THE THINGS YOU ARE

(1st GRAMENT) C 10 GRADIENT 8 BAR SECTIONS )

CONTINUED ON PAGE 56

## Guitar and Bass AT LAST! COMPUTER LOGIC IN BOOK FORM

If you want accelerated learning, plug into Dr. Fowler's fingerboard processing programs. They make patterns easy to learn and hard to forget.

<b>FINGERBOARD LEAD LINES</b> <i>New for guitar!</i>	\$10.00
Easy! Play by ear immediately. Invent lead lines by the hundreds from tetrachords, motives, and sequences.	
<b>HARMONIC GUITAR SERIES</b> A complete course in finding & using chords	
<b>CHORD VOICING SYSTEMS (Book 1)</b>	\$10.00
Learn standard chords in every voicing	
<b>CHORD PROGRESSION SYSTEMS (Book 2)</b>	\$10.00
Learn standard progressions	
<b>ADVANCED CHORD VOICINGS (Book 3)</b>	\$10.00
Learn extended chords in every voicing	
<b>ADVANCED CHORD PROGRESSIONS (Book 4)</b>	\$10.00
Create your own modern chord changes	
<b>GUITAR PATTERNS FOR IMPROVISATION</b>	\$ 5.00
The original ten down beat guitar articles	
<b>TAKE ANOTHER LOOK AT LINEAR BASS PATTERNS</b>	\$10.00
Build long bass lines from short tetrachords. Fingering guide by Tom Fowler.	
<b>FINGERBOARD FORMS FOR BASS</b>	\$ 5.95
Control bass chords and arpeggios.	

Add postage: 1 book - \$1.00; 2 books - \$1.50; 3 or more books - \$2.00

Colorado residents add 6.5% sales tax

TOTAL ENCLOSED \$

If not at your local dealer, send Check or Money Order (U.S. dollars) to:

**POWELL MUSIC ENTERPRISES** (303) 966-7306  
808 S. Alkins Street, Lakewood, Colorado 80228

Name

Address

City

State

Zip



**ENROLL NOW for a  
B.A. or B.F.A. Degree  
or Certificate of  
Performance**

**STUDY IN NYC WITH TOP JAZZ MUSICIANS.**

Including: George Coleman, Keith Copeland, Chuck Loeb, Ronnie Matthews, Ron McClure, Jim McNeely, Bob Mintzer, Jimmy Owens, Benny Powell, Peter Yellin.

Artist-in-Residence Joe Henderson.

**COURSES INCLUDE:** Improvisation, Arranging, Jazz Theory, Private Study, Small Combos.  
**LIU'S BROOKLYN CAMPUS OFFERS:** Small classes, scholarships, financial aid & work study, dormitory, modern 22-acre campus, easy accessibility by subway, bus or the LIRR.

For information call

(718) 403-1011 or (718) 403-1051

**LONG ISLAND UNIVERSITY / BROOKLYN CAMPUS**  
University Plaza, Brooklyn, NY 11201

**down beat**  
For Contemporary Musicians

**subscriber.**  
**We must know your new address  
six weeks before you move.**

You will then continue to receive every issue without interruption. Also enclose your current **down beat** address label. The numbers on your label are essential to insure prompt and accurate service. Send it to:

**down beat** Subscribers Service  
222 W. Adams St. Chicago, IL 60606

DECEMBER 1985 DOWN BEAT 55

Beat the price increase.

A super savings of  
\$9 off the cover price.

## 12 issues of down beat for \$12.00

12 issues filled with the in-depth  
interviews of today's contemporary  
musicians.

- Profiles on new talent.
- Bio's on the top high school and college talent.
- Tips and how-to's from the pros.
- World accepted record reviews.
- Blindfold Tests, Caught in the act, Transcriptions.
- Plus surprises.



Keep up with everyone and everything  
making it happen in music—  
with a subscription to down beat.  
Fill in the coupon and mail today!

down beat/subs  
180 W. Park Ave., Elmhurst, IL 60126  
Yes, send me 12 issues of down beat  
for just \$12.00!

☐ \$12.00 1 year ☐ \$24.00 2 years  
For subscriptions outside U.S., postage is  
\$4.50 additional per year.

☐ Payment enclosed ☐ New ☐ Renew  
Charge my \_\_\_\_\_ Visa \_\_\_\_\_ Master Charge

Card No. \_\_\_\_\_

Exp. Date \_\_\_\_\_

Cardholder \_\_\_\_\_

Signature \_\_\_\_\_

PLEASE PRINT

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_

State \_\_\_\_\_

Zip \_\_\_\_\_

(Offer expires 2/1/86)

(checks drawn on U.S.A. banks only) 8612

(4th) STILL USING MELODY TARGETS BUT DISPLACING FOR NEW MELODIES

(5th) MORE NEW MELODIES

(6th) STILL A SUBTLE REFERENCE TO THE ORIGINAL SONG

(7th) TOTALLY NEW THEME

(10th) PURE AN ACT OF INSPIRATION

db

## LEATHER for your TRUMPET

The professional quality leather gig bag, fully padded  
for complete instrument protection, made with our  
exquisite leathers. Bags for trumpet, trombone, sax,  
and many more instruments. Serious musicians  
have made the Reunion Blues quality  
world famous.

For our complete catalog,  
send \$3.00 to



**Reunion  
Blues**

2525—16th St.,  
San Francisco, CA 94103