



©Dan Dryby courtesy

Paul Steinbeck

Fred Anderson dans le texte

Paul Steinbeck a édité au côté de Fred Anderson ses *Exercises for the Creative Musicians*, un recueil réunissant les exercices qui ont servi de base à sa pratique tout au long de sa carrière, augmenté d'une transcription d'un long solo et de trois compositions originales (en *do* et en *si bémol*). Cette rencontre se trouve à la croisée des deux voies sur lesquelles évolue Paul Steinbeck. Son travail se partage entre la recherche et l'enseignement à l'université de Chicago et une carrière musicale dans un jazz qui se nourrit de nombreuses influences, à l'image de la diversité musicale de la ville. Il s'est produit tant avec des musiciens de la Côte Est que de Chicago et de France (en quintet avec Pierrick Menuau et Cedric Piromalli).

Fred Anderson a rédigé une introduction à l'ouvrage et Paul Steinbeck y a encore ajouté en conclusion un essai sur la pratique musicale du saxophoniste ainsi qu'une discographie. Les *Exercises for the Creative Musicians* sont en vente sur le site du Velvet Lounge et tous les profits sont reversés au club fondé par Fred Anderson.

Propos recueillis par
Frank Steiger

Jazz Hot : Quelle est l'origine de votre travail sur la musique de Fred Anderson ?

Paul Steinbeck : Fred était, et d'une certaine manière continue à être, une figure importante de la scène musicale de Chicago. J'ai commencé à fréquenter le Velvet Lounge dès que je l'ai pu, et d'ailleurs même avant d'avoir l'âge légal. J'avais une fausse carte d'identité. Pour Fred, ça n'avait pas d'importance mais pas pour certaines autres personnes qui y travaillaient. A la recherche d'un sujet pour mon mémoire de *bachelor* en musique à l'université de Chicago, j'ai entrevu la possibilité d'un travail sur la musique de Fred Anderson. Mais plutôt que d'opter pour une approche historique ou biographique, je me suis engagé dans une approche théorique et analytique. Il y a plusieurs raisons qui m'ont fait penser que mon sujet était valable pour ce type de recherche. Tout d'abord, il y avait la nouveauté ; personne ne l'avait fait, donc c'était à faire. Ensuite, j'étais fasciné et intrigué par cette musique. Avant même de l'étudier en profondeur, j'avais cette impression que Fred était un réel penseur, un penseur musical. Il pouvait donc bien y avoir une certaine logique là derrière. Je voulais la découvrir à l'aide de transcriptions et d'analyses.

J'ai passé beaucoup de temps à discuter avec Fred à propos des idées qui structurent sa musique et ses improvisations. Il écoutait attentivement et chaleureusement ce projet de travail académique. Au final, j'ai choisi une assez longue improvisation que j'ai transcrite note à note et que j'ai analysée comme on analyserait la partition d'une composition écrite.

Le dialogue avec Fred Anderson a joué un rôle important dans le processus. C'était une expérience particulière car pour la première fois cette musique était étudiée de manière très précise. Et bien sûr, cela a entraîné la réaction classique qui a été celle de John Coltrane quand Zita Carno lui a montré les transcriptions qu'elle avait faites de ses solos. Le saxophoniste lui a alors déclaré être incapable de les jouer, tant la partition paraissait complexe avec toutes ces notes, ces chromatismes. Fred a eu le même genre de réaction instinctive face à la partition. Je crois aussi qu'il devait apprécier que quelqu'un ait passé tout ce temps sur sa musique. J'ai fini ce travail fin 2001, début 2002. Après cela, nous avons commencé à discuter d'un projet de livre réunis-

sant ses exercices. J'ai passé la moitié de l'année 2002 à en réunir la matière pour une première publication en juillet de la même année. J'allais fréquemment au Velvet Lounge avec mon ordinateur portable et Fred avait son porte-document avec ses exercices. Je les rentrais dans un logiciel et les retravaillais à la maison.

Ensuite, j'ai quitté Chicago et j'ai passé pas mal de temps à New York. A mon retour, en 2009, nous nous sommes dit que le moment était venu pour une seconde édition. Nous n'avions pas inclus certains exercices dans la première. Dans cette nouvelle édition, nous avons l'intégralité des exercices.

Ce livre d'exercices représentait un projet important aux yeux de Fred pour différentes raisons. D'abord, il a commencé à mettre des exercices par écrit aux environs de 1960, peut-être même un peu avant. Récemment, j'ai eu la chance d'avoir accès aux notes qu'il avait prises durant les cours de théorie musicale qu'il suivait à cette époque. J'ai été fasciné par sa manière de reprendre les exercices qu'il avait vus lors

musicale contemporaine, David Lewin a développé l'approche transformationnelle. Il s'agit d'une conception différente des objets musicaux. Plutôt que d'avoir deux objets musicaux distincts, par exemple *la* et *sol dièse*, sa théorie met en avant le mouvement qui permet de passer de l'un à l'autre. On ne pense pas vraiment à la destination mais au voyage entre les deux. Je crois que Fred pensait souvent de cette manière : à quelle vitesse peut-on passer d'une tonalité à une autre ? quels sont les différents chemins possibles ? Cela a aussi à voir avec ce que font d'autres grands improvisateurs comme Ornette Coleman qui sont capables de partir d'un certain point, de s'en aller très loin et de revenir à ce point de manière logique, convaincante et peut-être émotionnelle. C'était important pour Fred et ça se retrouve dans ses exercices et dans ses performances, ses improvisations musicales.

Il y a une anecdote qui permet de bien comprendre sa pensée musicale. L'automne dernier, alors que mes transcriptions circulaient déjà depuis un moment, George Lewis, avec qui j'avais étudié à l'Université de Columbia, a pensé en utiliser une pour un concert du Great Black Music Ensemble de l'AACM présentant des arrangements de compositions de Fred Anderson. George Lewis a opté pour une approche différente en basant son arrangement sur cette transcription d'une improvisation plutôt que sur une composition écrite. C'est un solo de huit ou neuf minutes, dense avec beaucoup de rebondissements. Il s'est demandé comment réduire ce matériau, en extraire une partie, en couper ou en répéter d'autres. Il voulait le prendre comme point de départ et le réarranger. Il a ainsi découvert beaucoup de choses sur le fonctionnement de l'improvisation et de la pensée musicale chez Fred qui allaient à l'encontre de son projet. Il improvise, il compose sur le moment quelque chose qui n'a pas seulement un son plaisant, qui swingue ou qui porte une émotion, mais quelque chose qui est si logique que l'on ne peut pas en faire n'importe quoi.

Durant les quinze ou vingt dernières années, en concert, Fred jouait beaucoup les mêmes *licks*. On peut reconnaître une même phrase d'un solo à un autre. Mais ce qui est fascinant, c'est que ces petites idées musicales, ces petits motifs, sont rejoués, conçus avec une approche différente, intéressante,

qui permet de distinguer Fred des autres improvisateurs. Je crois que cela représente bien sa pensée musicale. Il connaissait son sujet extrêmement bien et pouvait ainsi procéder à ce genre de variations, avec cette approche systématique de l'improvisation. Il improvisait des mélodies qui pouvaient être similaires à la surface mais qui suivaient une logique interne qui les faisait tenir ensemble pour former un objet musical.

Avez-vous vous-même travaillé ses exercices ?

J'ai essayé. Certains sont plus simples que d'autres. Je suis contrebassiste et je me suis souvent plaint auprès de Fred que ses exercices ne fonctionnaient pas trop sur une contrebasse. Ils conviennent mieux à un saxophone ou à une trompette. J'ai remarqué que la majorité des musiciens qui les travaillent était des saxophonistes, peut-être car Fred est un modèle pour eux et qu'ils veulent l'imiter ou alors peut-être que la conception de ces exercices les rend plus difficiles sur d'autres instruments. Harrison Bankhead est le seul contrebassiste que je connaisse qui est capable de tous les travailler. Il est un authentique virtuose, et pas seulement de la contrebasse, de nombreux autres instruments. Mais je m'exerce avec certains d'entre eux. J'aime aussi particulièrement jouer les compositions de Fred car elles sont vraiment flexibles ; elles peuvent être réinterprétées. Il ne les jouait jamais deux fois de la même manière. Elles offrent des opportunités à chaque instrumentiste de prendre telle ou telle phrase, de la modifier un petit peu, de la jouer plus



Harrison Bankhead, Indigo Trio; Sons d'Hiver, 23 janvier 2009

des leçons dans ce petit conservatoire de Chicago pour y ajouter ses propres idées qui ont débouché sur ses exercices. Pour vous donner un exemple, il y avait un exercice très basique, relevant de la théorie classique : une montée en tierce sur une gamme majeure ; on monte sur deux octaves et puis on redescend et on change de tonalité. Mais quand Fred a commencé ses propres exercices, il a adapté ce matériau de départ. Plutôt que de monter en tierce sur une gamme diatonique, il montait par exemple en tierces parallèles. Le concept sur lequel Fred travaillait en élaborant ces exercices provenait du bebop : la nécessité de passer d'une tonalité à une autre, souvent de manière rapide mais aussi d'une manière particulièrement logique. Tous les exercices de son livre incluent les douze tonalités. On passe par chacune d'entre elles parfois en l'espace de quelques mesures. Au lieu de rester dans une seule tonalité en montant et en descendant la gamme en tierce, on passe par les douze en peut-être vingt-quatre notes. C'était là-dessus qu'il travaillait.

Et bien sûr, ces exercices qui sont organisés d'une manière systématique et très logique nous disent beaucoup de l'intellect de Fred Anderson, de sa façon de penser. Il est parti de ces exercices des années cinquante et il leur a apporté des transformations significatives, avec plus de chromatisme. Parfois, il les décentrait du point de vue tonal, en ne mettant plus l'accent sur une tonalité par rapport à une autre, mais sur le mouvement (*motion*) d'une tonalité à une autre. Dans la théorie

rapidement ou plus lentement. J'ai donc plus tendance à travailler ses compositions que ses exercices ; mais je crois que cela vient de mon instrument et de mon manque de virtuosité.

Si je vois pas mal de saxophonistes pour qui les exercices fonctionnent bien, je ne sais par contre pas si quelqu'un travaille ces exercices comme Fred le faisait. Il m'a dit qu'il ne prenait jamais un exercice tel quel pour le jouer comme une étude et recommencer un peu plus vite, comme on le ferait dans la tradition classique. Fred prenait par exemple la première mesure d'un exercice et la jouait à de nombreuses reprises en se demandant les changements qu'il pouvait y opérer : remplacer ce *fa dièse* par un *fa*, ce *la* par un *sol*... Il pouvait ensuite garder ce changement tout au long de l'exercice. Il prenait un exercice et le déconstruisait, peut-être pas au sens littéral, mais il prenait une simple mesure de huit croches et lui apportait de nombreuses modifications. Il pouvait utiliser le même exercice durant une semaine pour son entraînement quotidien. Pendant cinquante ans, il n'a cessé d'y revenir, de les réinventer.

Je ne veux pas parler pour d'autres musiciens, mais pour ma part, ma mentalité ne me permet pas vraiment une telle pratique. Je ne peux pas me focaliser sur un exercice durant des jours ou des semaines. Je dois passer d'une chose à une autre ; c'est mon tempérament. Mais Fred avait la capacité à se concentrer pendant longtemps sur un même problème. Je ne sais pas si cela a à voir avec une pensée systématique de sa part ou si cela reflète une sorte de dévouement, de persévérance ou une manière d'interroger tout ce que l'on peut faire sortir de soi-même. Je ne crois pas que beaucoup de monde ait cette capacité. C'est peut-être la raison pour laquelle il y a tant à retirer de ses exercices. Il ne les considérait pas comme des objets figés, mais des objets qui peuvent être détruits et reconstruits. En ce sens, il m'évoque une approche transformationnelle.

Cette pratique fortement ancrée dans des exercices paraît assez singulière dans l'histoire du jazz...

Beaucoup de musiciens de jazz travaillent des morceaux, des mélodies ou des solos. Fred ne faisait pas du tout ça. On connaît des histoires de musiciens s'exerçant 14 heures par jour, comme Charlie Parker ou John Coltrane. On sait aussi que John Coltrane s'intéressait beaucoup à la théorie musicale et qu'il étudiait de près le *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* de Slonimski. Ceci pouvait lui donner matière à de nombreux exercices. Mais n'en sachant pas plus de la pratique quotidienne de Coltrane, je ne peux pas dire à quel point il recourait à des exercices. Je pense que cela a vraiment à voir avec la personnalité de Fred Anderson, avec sa manière de fonctionner. Je crois qu'il était entièrement dévoué à sa musique. Il ne répétait pas, il jouait sa musique directement sur scène mais tous les jours il travaillait ses exercices. Il me semble que ceci est effectivement assez rare dans l'histoire du jazz et que pouvoir se concentrer ainsi sur un seul objet est une qualité humaine rare, quels que soient les domaines.

En tant que musicien, comment avez-vous vécu l'expérience de jouer avec Fred Anderson ?

Nous nous sommes entraînés ensemble en plusieurs occasions mais nous n'avons joué qu'une seule fois sur scène, au Tonic de New York en 2004, en trio avec Chad Taylor. Je me sentais prêt à le faire car j'avais énormément écouté Fred sur disque et en *live* durant les quatre années écoulées. J'ai d'abord essayé de m'appuyer sur ce que faisait Chad Taylor pour installer une base très solide. Fred allait faire son truc sans trop se soucier de ce qui se passait derrière lui. Je voulais être sûr de l'entente précise de la contrebasse et de la batterie. Avec Fred, Hamid Drake ne jouait jamais le même groove durant cinq minutes, il passait d'un style à un autre, passant d'une mesure à une autre, du reggae, au funk ou au swing. Hamid gardait toujours la pulsation mais en en changeant la forme. C'est ce que je me suis retrouvé à faire, tout en restant calé sur Chad Taylor. Mais une fois que je me suis trouvé calé, j'ai pu utiliser ma contrebasse pour créer une réponse mélodique à ce que faisait Fred, en essayant de le suivre dans la tonalité où il se trou-



The Velvet Trio : Fred Anderson et Harrison Bankhead, Sons d'Hiver, février 2008

vait et, pendant quelques mesures ou quelques minutes, en essayant d'harmoniser, de lui faire écho ou d'imiter une phrase qu'il jouait. A un certain niveau, il faut une approche logique, mais il y a aussi un autre niveau où l'on se contente de se réunir pour faire ce qu'on a à faire, simplement faire de la musique ensemble. Je pense que Fred voyait les choses ainsi, comme Anthony Braxton qui donne comme consigne : « Fais de ton mieux ! ». Fred était une personne accueillante, encourageante et ouverte d'esprit. Si l'on était invité à jouer avec lui, c'est qu'il pensait qu'on pouvait fonctionner avec lui musicalement et qu'on avait suffisamment développé sa propre identité musicale pour apporter quelque chose à la performance. Dans ces conditions, on a la responsabilité de faire ce qu'on veut et de ne pas se montrer simplement servile en se contentant de soutenir ce qui se passe. On peut soutenir mais il faut aussi apporter. George Lewis et Douglas Ewart ont tout comme moi joué à un jeune âge avec Fred. Ils ne se sentaient pas prêts à partager la scène avec un maître comme Fred, mais il leur laissait prendre des solos, jouer leurs compositions, prendre part de manière significative à la musique. C'est un autre apport crucial de Fred. Nous avons parlé de l'aspect musical de sa pratique, mais l'aspect social est aussi très important. Il réunissait des personnes aux parcours différents dans une performance commune, en leur demandant d'aller chercher le meilleur au fond d'eux-mêmes. Tout le monde avait la place de s'exprimer dans des solos personnels. C'est une approche socialement significative qui met en avant la valeur des individus, de ce qu'ils ont en eux. De ses débuts aux dernières années, il s'est toujours entouré de musiciens plus jeunes. Beaucoup de musiciens de jazz l'ont fait, comme Art Blakey ou Miles Davis, et cela a souvent été fructueux, avec tous ces magnifiques musiciens issus de leurs groupes, car ils avaient vu quelque chose chez ces jeunes et leur ont permis de faire ce qu'ils ont fait. Fred était comme ça aussi. Il ne disait pas qu'il fallait faire ceci ou cela mais quand il percevait un potentiel, il faisait confiance au musicien. C'est l'une des raisons principales pour laquelle il avait tous ces admirateurs et amis.

© Jacques Biscaglia



Pour plus d'informations

Fred Anderson with Paul Steinbeck, *Exercises for the Creative Musician*, Many Weathers Music, Chicago : 2010. 72 pages.
www.velvetlounge.net
www.paulsteinbeck.com

