

---

## *A propos de l'auteur*

Depuis trente cinq ans, Mark Levine est pianiste de jazz et enseigne ce style depuis quinze ans. Né et élevé à Concord, New Hampshire, il est maintenant installé en Californie. Il a étudié entre autre avec Joe Pace, Jaki Byard, Hall Overton et Herb Pomeroy. Il a travaillé avec des grands du jazz comme Woody Shaw, Blue Mitchell, Harold Land, Bobby Hutcherson, Cal Tjader, Milt Jackson, Art Pepper, Charlie Rouse, Johnny Griffin, Art Farmer, Benny Stitt, Chet Baker, Frank Morgan, Mongo Santamaria, Poncho Sanchez et beaucoup d'autres. Il enregistre souvent pour Concord Jazz Records et apparaît en temps que sideman sur de nombreux albums de Joe Henderson, Carmen McRae, Mark Murphy, Houston Person, Richie Cole, Gabor Szabó. Il a enregistré avec Cal Tjader et a obtenu un Grammy pour l'un d'entre eux. Son album le plus récent en temps que leader est *Me* (Concord Jazz 352).

Mark est professeur à Sonoma State University à Rohnert Park, Californie, où il est un pianiste de jazz. Dans le milieu du jazz à San Francisco où il dirige un trio, il est très souvent sollicité par les musiciens professionnels en tournée.

Mark apprécie toutes les questions et commentaires concernant le *Guide du Pianiste*. Vous pouvez lui adresser le contact par lettre à l'adresse suivante:

Mark Levine  
Starview Way  
San Francisco, CA 94131

PREVIEW  
Low Resolution

---

## Remerciements

On dit qu'écrire un livre, c'est un peu comme avoir un bébé (le dernier chapitre, comme le neuvième mois, semble durer éternellement). Je tiens à remercier quelques sages-femmes qui ont permis la mise au monde du *Livre du Piano Jazz*. En premier et principalement, je serai toujours reconnaissant à K. Gypsy Zaboroskie pour les nombreux mois de travail passés sur la conception, la mise en page, les conseils sur le choix des photos ainsi que pour sa préparation, la patience, la bonne humeur générale, manifestées tout au long du projet.

À mes amis pianistes de jazz Bruce Williamson et John Halle, qui ont relu et corrigé le manuscrit et en me donnant de bons conseils. Merci les amis, je n'aurais rien pu faire sans vous.

À Harris Likas, qui a relu le manuscrit tout en jouant le rôle de l'étudiant questionneur, merci pour ses nombreuses conseils avisés.

Muchas gracias à Rebeca Mauleón et John Santos du *Machete Ensemble*, le meilleur d'Amérique, basé à San Francisco, pour l'aide qu'ils m'ont apportée dans la préparation de la discographie et du chapitre "Jazz Latin".

À l'éditeur en chef, Deborah Craig, qui a été aussi rigoureuse et têtue que mes collègues. Merci aussi à Kindy Kemp, qui m'a aidé dans l'édition, à Ann Krinitzky pour sa photographie et à Steve Smidt pour sa magnifique couverture.

Merci à Tim Hodges et à Bob Parlocha de KJAZ, première station de radio de jazz à San Francisco, pour m'avoir donné accès à la bibliothèque de KJAZ au moment de la production de ce livre.

Merci à tous les photographes pour leurs merveilleux clichés et en particulier à Tom Harner, qui est allé au-delà de ses obligations en recherchant les photos disparues de Bud Powell et de Tatum.

Merci aussi à Chuck La Paglia, Paul Poty et à Walter D'Amico, toujours disponibles pour répondre aux questions d'informatique. Merci à Tom Madden pour son magasin de disques préféré (à San Francisco), pour son savoir discographique encyclopédique. C'est pas loin d'être tout, à Chuck Sherman, éditeur, pour son soutien et son enthousiasme qu'il a mis à ma disposition dès le début à la fin de ce projet.

---

## Introduction

Soyez les bienvenus dans le *Livre du Piano Jazz*. Le piano jazz acoustique est un vaste sujet, et pour traiter de ce style de James P. Johnson jusqu'à Cecil Taylor il faudrait un livre mille fois plus gros que celui-ci. Le *Livre du Piano Jazz* couvre la période allant de Bud Powell à nos jours et expose les techniques à partir du niveau débutant jusqu'au niveau avancé. Les informations données ici sont basées sur ce que j'ai appris des pianistes qui m'ont influencés et inspirés: Bud Powell, Horace Silver, Thelonious Monk, Wynton Kelly, Bill Evans, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Chick Corea, Eddie Palmieri, Kenny Barron, et beaucoup d'autres, sans compter les non-pianistes tels que John Coltrane, Joe Henderson, Wayne Shorter et Charlie Parker. J'ai eu la chance de travailler avec quelques grands musiciens en particulier Woody Shaw et Dave Liebman et de ce fait apprécier leur façon de penser. J'ai aussi eu la chance d'étudier avec quatre grands professeurs: Joe Pace, Jaki Byard, Tom Postell et Pomeroy.

Bien que le *Jazz Piano Book* s'adresse en premier aux pianistes, il peut aussi servir aux chanteurs et aux guitaristes à la fois comme introduction au piano jazz et comme aide à la compréhension de l'harmonie jazz sur n'importe quel instrument. L'harmonie du jazz est, grâce à l'élément visuel, plus accessible au guitariste qu'au chanteur. Un grand nombre de musiciens d'instruments à vent (saxophonistes, guitaristes et clarinettes) qui ont enregistré des albums au piano) et Joe Henderson.

Personne n'a jamais appris à jouer du piano uniquement à partir d'un livre. Ce livre vous aidera, à la condition d'étudier avec un bon professeur, d'écouter de la musique vivante et de transcrire des solos et des thèmes à partir des disques et en général d'être impliqué(e) le plus possible dans le monde du jazz.

Une grande partie de l'ouvrage est consacrée à la théorie de la musique. Il existe une bonne raison pour que la théorie de la musique ne s'appelle pas le langage de la musique. La musique elle-même est la musique elle-même. La théorie, c'est une danse intellectuelle que nous faisons pour en explorer la dynamique (son mouvement, son évolution). La théorie varie selon le musicien. Mais il existe une continuité dans l'évolution du Jazz, la musique jouée par James P. Johnson dans les années 20 a radicalement changé quand Art Tatum et Fats Waller se sont levés dans les années 30, Bud Powell dans les années 40, Bill Evans dans les années 50, McCoy Tyner et Chick Corea dans les années 60, Mulgrew Miller dans les années 70, Benny Green dans les années 80 etc.... Gardez ces portes toujours ouvertes.

Ce livre a une double habitude. Il grouper tous les points dans une partie et la théorie dans une autre, l'alternant avec deux niveaux de progression qui partent d'un niveau facile pour aborder des techniques plus avancées. De plus, il essaie de placer, dans la mesure du possible, des exemples musicaux dans le contexte de thèmes qui ont été joués par de nombreux musiciens, en partant des standards comme *Just Friends* jusqu'à *Eyes on the Prize*. Si vous aimez ce livre, il est si beau et instructif.

Notamment, il utilise les deux clefs de sol et de fa, connaît les gammes majeures et mineures à la clef et avoir quelques connaissances de base en ce qui concerne les intervalles et les accords qui seront revus dans le Chapitre 1.

Il y a deux sources: Le *New Real Book* et le *World's Greatest Fake Book*, tous deux publiés par Sher Music Company. Ce sont les deux meilleures sources pour les standards et les thèmes de jazz originaux. Le meilleur moyen d'apprendre les thèmes est de les transcrire vous-même à partir des disques, et au fur et à mesure que vous allez progresser dans cette discipline, elle deviendra votre source principale de partitions.

<sup>1</sup> Charles Mingus, *Mingus Plays Piano*, Impulse A60

<sup>2</sup> Joe Chambers, *Double Exposure*, Muse MR 5165

<sup>3</sup> Jack DeJohnette, *The Piano Album*, Landmark LLP-1504



Art Tatum

Photo © 1958 Phil Stern

**PREVIEW**  
Low Resolution

---

## Une note sur la terminologie et les symboles d'accords:

Un débutant peut être découragé par le fait malheureux que les symboles d'accords C, CA, Cmaj7, CM7, C6, C69 signifient à peu près tous la même chose et sont souvent utilisés de manière interchangeable. Dans ce livre, j'utilise le symbole  $\Delta$  pour tous les accords majeurs. Un grand nombre de musiciens utilisent des symboles redondants, en écrivant par exemple G7<sup>b9#9#11#13</sup> (peut-être préféreriez-vous lire ça?). Chaque fois qu'un nouveau terme ou symbole d'accord sera introduit, je donnerai tous les termes et symboles équivalents.

Dans un accord, je note les notes diésées ou bémolisées par + et b (C7<sup>#11</sup>, C7<sup>b9</sup>) au lieu de les noter également employées (C7<sup>+11</sup>, C<sup>-11</sup>).

La quarte et la onzième sont, à proprement parler la même note dans un accord. J'utilise le terme „quarte“ sur les accords majeurs et sus (C $\Delta$ <sup>4</sup>, C<sup>sus4</sup>) et „onzième“ sur les accords de dominante mineurs (C7<sup>11</sup>, C7<sup>b9</sup>).

La sixte et la treizième représentent en gros la même note dans un accord. Je suivrai la convention de notation en utilisant le terme „sixte“ sur les accords majeurs et mineurs (C6, C-6) et „treizième“ sur les accords de dominante (C7<sup>b13</sup>).

Le dictionnaire donne des définitions à peu près identiques pour les termes „mode“ et „voicing“ et puisque la plupart des musiciens les emploient de manière interchangeable, je les emploie de la même manière sans distinction lorsque le mode a une référence directe avec la gamme dont il provient comme „mode majeur“ ou „mode mineur“ et „voicing“ pour un accord provenant de la gamme de C majeur\*.

La plupart des musiciens emploie les termes „accord“ et „voicing“ de manière interchangeable. Je ferai de même.

\* „Voicing“: harmonisation.