



TUTU (1986)

MILES DAVIS

- TUTU
- TOMAAS
- PORTIA

Épreuve facultative d'éducation musicale
Sessions 2014 et 2015

Éléments de cours rédigés par Frédéric Platzer
Académie d'Aix-Marseille

Les sessions 2014 et 2015 du baccalauréat mettent au programme de l'option facultative d'éducation musicale trois extraits de l'album *Tutu* (1986) de **Miles Davis** (1926-1991), trompettiste et compositeur de jazz américain noir, très actif après la seconde Guerre mondiale.

I. Miles Davis, éléments biographiques.

JEUNESSE (1926-1944)

Né dans un milieu familial aisé (son père est chirurgien-dentiste), cultivé et musicien (sa grand-mère maternelle est professeur de musique, sa mère joue du piano et du violon et son père est mélomane et écoute beaucoup de jazz à la radio), le petit Miles apprécie tout autant le sport que la musique. À **S^t Louis** (Illinois), à l'âge de 10 ans, ayant reçu comme cadeau d'un ami médecin de son père un **cornet à pistons**, le jeune garçon commence à jouer et prend bientôt quelques leçons. Il est bientôt remarqué par **Elwood Buchanan** (1907-1990), professeur à la Lincoln High School de S^t Louis. Ce dernier conseille au père du jeune musicien l'achat d'une **trompette** (le cadeau du 13^e anniversaire) et va poser la plupart des jalons de son futur style de jeu (sobriété, douceur, absence de vibrato). Miles s'intéresse également à la musique classique puisqu'il suit les cours du premier trompettiste de l'orchestre symphonique de sa ville, **Joseph Gustat**, une référence dans le Midwest. Les progrès sont tels que le jeune garçon commence à jouer en tant que **professionnel** dès **1942**, encore conseillé par le trompettiste **Clark Terry** (né en 1920), tout en poursuivant ses études secondaires à la Lincoln High School. Très demandé, il devient vite une petite célébrité locale.

BEBOP (1944-1948)



Charlie Parker et Miles Davis en 1947

En **1944**, après avoir obtenu son diplôme (l'équivalent du baccalauréat), Miles hésite : suivre les traces de son père (chirurgie dentaire) ou bien devenir musicien en intégrant en même temps que Clark Terry un des orchestres de l'U.S. Navy (pépinières de jazzmen). Alors qu'il réfléchit encore, l'orchestre de **Billy Eckstine** (1914-1993), qui comprend dans ses rangs le trompettiste **Dizzy Gillespie** (1917-1993) et le saxophoniste **Charlie Parker** (1920-1955) – références absolues dans le domaine du **Bebop** –, passe à S^t Louis. Le jour du concert, on demande à Miles Davis de venir jouer pour remplacer un trompettiste absent. Très impressionné par ce qu'il entend

ce jour-là, le jeune homme décide de continuer dans cette voie et d'aller à **New York** suivre le groupe. Pour rassurer son père, il s'inscrit à la **Julliard School** (école sérieuse et prestigieuse s'il en est, qu'il va fréquenter de manière assez distante) et va là encore alterner études et prestations dans les clubs de jazz cotés. L'année suivante, il intègre le **quintette** de **Charlie Parker** jusqu'à sa dissolution en 1947 et va définitivement se faire reconnaître comme l'un des meilleurs trompettistes de son temps. En même temps, la fréquentation de *junkies* notoires, avec Parker au premier chef, va le faire devenir **toxicomane** pendant de très nombreuses années, avec des périodes de rémission mais sans jamais pouvoir totalement s'arrêter.

COOL (1948-1949)

En 1948, il intègre un **nonette** (groupe de 9 musiciens) jouant une musique très éloignée de l'esthétique urgente du Bebop et reposant sur la qualité des **arrangements**, dus à **Gil Evans** (1912-1988), **Gerry Mulligan** (1927-1996) et **John Lewis** (1920-2001). Après avoir donné des concerts, le groupe réussira à enregistrer l'album *Birth of the Cool* qui sortira en 1949 sous le titre de *Classics in Jazz*. Peu après, Miles séjourne en France, l'autre pays du jazz, et découvre à **Paris** le bouillonnement intellectuel et artistique du quartier de S'-Germain-des-prés et entretient une relation poussée avec **Juliette Gréco** (née en 1927). Le couple décide pourtant de se séparer après quelques mois passés ensemble, les deux artistes voulant poursuivre leur carrière dans leurs pays respectifs et Miles souhaitant éviter à la Française de devenir l'épouse d'un Noir aux États-Unis, pays alors encore à l'époque sinon raciste du moins ségrégationniste.



Birth of the Cool (1949)

HARD BOP (1949-1958)

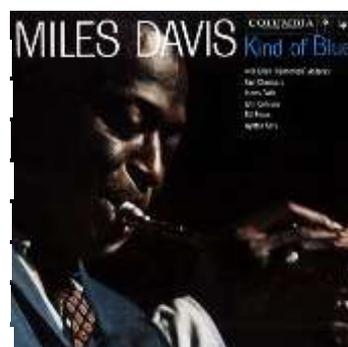
De retour au pays, dans les années qui suivent, Miles est sans groupe fixe mais enregistre au gré de prestigieuses collaborations. Toujours **toxicomane**, il devient souteneur ce qui lui permet de se payer ses doses journalières d'héroïnes mais le conduira également en prison. Son père tente de prendre alors les choses en main mais sans succès. En 1954, temporairement guéri, il décide de monter un groupe, un **sextette**, qui va jouer dans une direction musicale encore différente : celle du **Hard Bop**. Ce style, en réaction au précédent, privilégie des **morceaux plus longs** (l'industrie du disque est alors passée au format du 33 tours), plus **simples harmoniquement** et qui sont souvent influencés par le *Rhythm 'n' Blues*. L'année suivante, Miles monte son « 1^{er} grand quintette » avec la participation du saxophoniste ténor **John Coltrane** (1926-1967). Le groupe va sortir quelques albums considérés comme des chefs-d'œuvre comme *'Round About Midnight* (1957) enregistré chez **Columbia**, le plus important label américain. La même année, il improvise 50 minutes de musique pour la musique du film de Louis Malle (1932-1995) *Ascenseur pour l'échafaud*.



'Round About Midnight (1957)

JAZZ MODAL (1958-1960)

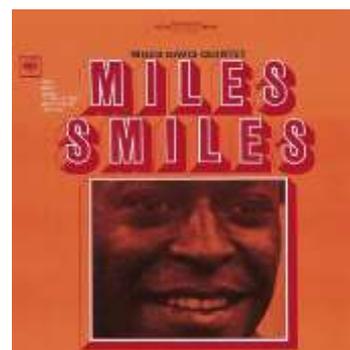
En 1958, Davis intègre le saxophoniste alto **Cannonball Adderley** (1928-1975) à son groupe qui se mute désormais en **sextet**. L'album *Milestones* de cette même année contient quelques prémices de la nouvelle orientation musicale du *leader* : improviser en se libérant du carcan habituel des standards, principalement des chansons de comédies musicales des années 20 et 30, en jouant sur des séquences d'accords n'ayant plus forcément de rapports fonctionnels entre eux. Le coup d'essai de 1958 se transforme en **coup de maître** l'année suivante avec la sortie de *Kind of Blue*, album considéré comme étant tout à la fois l'archétype du **jazz modal**, le meilleur opus du musicien et l'un des plus grands disques de jazz de tous les temps.



Kind of Blue (1959)

CHAISES MUSICALES ET "2ND GRAND QUINTETTE" (1960-1968)

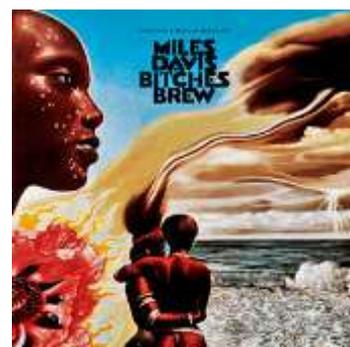
Pendant quelques années, Davis va poursuivre son aventure en assistant au départ et au remplacement de ses musiciens, à commencer par celui de Coltrane en 1961. Vont ainsi appartenir au groupe : **Hank Mobley** (1930-1986, saxophone), **George Coleman** (né en 1935, saxophone), **Herbie Hancock** (né en 1940, piano), **Ron Carter** (né en 1937, contrebasse), **Tony Williams** (1945-1997, batterie), **Sam Rivers** (1923-2011, saxophone), **Sonny Rollins** (né en 1930, saxophone) puis enfin **Wayne Shorter** (né en 1933, saxophone) en 1964, qui stabilise un peu le groupe – le « 2nd grand quintette » – et avec lequel Miles va graver *Miles Smiles* (1967). Entre-temps, le jazz a évolué mais sans Miles cette fois. Un nouveau courant est apparu au début des années soixante : le **Free Jazz**, qui supprime la grille d'accords pour ne conserver que la mélodie et qui permet des improvisations collectives. Davis n'a pas souhaité s'y lancer mais finalement y a un peu contribué en intégrant dans son groupe les musiciens cités plus haut qui en ont souvent été des promoteurs.



Miles Smiles (1967)

ELECTRIC MILES (1968-1975)

À la fin des années soixante, Miles reprend les choses en main et décide de **mélanger** le **rock** et le **funk** avec le **jazz** pour produire un nouveau style que l'on va nommer « **fusion** ». De nouveaux musiciens – « électriques » – comme **John McLaughlin** (né en 1942, guitare électrique) et **Joe Zawinul** (1932-2007, claviers, futur fondateur du groupe Weather Report) vont faire partie de l'histoire et se retrouver dans le monumental double album *Bitches Brew* (1970). Un peu plus tard, en concert à l'île de Wight, on retrouvera notamment aux claviers **Chick Corea** (né en 1941) et **Keith Jarrett** (né en 1945), **Dave Holland** (né en 1946) à la basse et **Jack DeJohnette** (né en 1942) à la batterie. Les formations et les albums s'enchaînent jusqu'en 1975, date à laquelle Miles s'arrête à cause de sa santé défaillante.

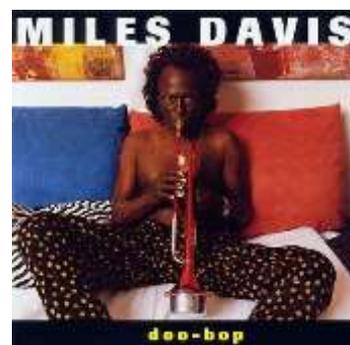


Bitches Brew (1970)

INTERRUPTION (1975-1981)

RETOUR ET FIN DE PARCOURS (1981-1991)

En 1981, le trompettiste revient dans les studios et sur scène et livre des albums qui tentent sans succès d'être plus en phase avec ce qu'écoutent les jeunes de l'époque. Miles s'entoure de musiciens qui feront de grandes carrières solo par la suite comme **Marcus Miller** (né en 1959, multi-instrumentiste mais surtout bassiste) et **Bill Evans** (né en 1958, saxophoniste). Toujours intéressé par les nouveautés technologiques, il raffole des nouvelles machines numériques (synthétiseurs, expandeurs, sampleurs) alors en plein boom et les emploie abondamment. Son dernier album, *Doo-Bop*, sorti de manière posthume en 1992, proposait un mélange entre le **jazz** et le **hip-hop**.



Doo-Bop (1992)

II. Marcus Miller : éléments biographiques.



Marcus Miller en 2009
Cliché de Bengt Nyman

Cousin de **Winton Kelly** (1931-1971), pianiste de Miles Davis de 1959 à 1962, né à New York, son père est musicien d'église. Après s'être initié à la **flûte à bec** lorsqu'il avait 8 ans, le jeune Marcus va apprendre le **piano** mais jouera également de la **clarinette** à 10 ans avant, à 13 ans, de tomber amoureux de la **guitare basse**, instrument qu'il ne lâchera plus. Deux ans plus tard, il commence à avoir des engagements en tant que bassiste et compositeur. Pendant des années, il va être l'un des musiciens de studio les plus demandés et va travailler sur plus de **500 albums** avec des artistes comme Aretha Franklin, Marvin Gaye, Elton John, David

Sanborn, The Brecker Brothers, Miles Davis, Carlos Santana, Paul Simon, George Benson, Frank Sinatra, Jean-Michel Jarre, The Bee Gees ou Whitney Houston sans oublier Claude Nougaro (1929-2004), sur l'album *Nougayork* (1987). Son instrument de prédilection est une **Fender Jazz Bass** de 1977 modifiée par le luthier américain **Roger Sadowsky**. Fender produit d'ailleurs un modèle « signature » de cet instrument, dans des versions à 4 et 5 cordes.

III. Davis et Miller avant *Tutu*.

Après six ans d'absence, Miles retourne en studio en juin 1980 pour enregistrer un nouvel album. Très orienté pop-rock-funk-fusion, il fait la part belle aux styles musicaux alors très en vogue et ne cherche pas la nouveauté à tout prix. Dans l'équipe des musiciens se trouve **Marcus Miller** qui joue de la **basse** sur 4 des 6 titres de cet album qui sort en 1981, *The Man with the Horn*. L'année suivante, Davis retourne en studio et son nouvel opus, *Star People* (qui sort en 1983), est un hommage à celle qui était alors son épouse, l'actrice **Cecily Tyson** (née en 1933). Cette fois, Marcus Miller joue de la basse sur tous les titres. Entre ces deux disques est paru *We Want Miles*, enregistré en **public** en 1981 et comprenant encore Miller comme bassiste. Quant à *Decoy*, qui sort en 1984, il ne propose plus notre bassiste dans la liste du « personnel », remplacé par **Darryl Jones** (né en 1961). Il est à noter le fait que les **synthétiseurs** (basse et percussions) commencent à faire leur apparition dans cet album. En 1985, toujours pas de Miller sur *You're Under Arrest* mais encore Darryl Jones, ce qui changera radicalement pour le disque suivant.

IV. Rupture avec Columbia et signature chez Warner.

En **1985**, Miles Davis rompt son contrat avec Columbia – après une trentaine d'années de fructueuse collaboration – pour diverses raisons souvent plus proches d'histoires de gros sous et d'egos que de véritables différends artistiques. Il signe alors chez **Warner** qui lui propose une rémunération très confortable. Seulement, s'il peut enregistrer des albums – les plus consensuels et commerciaux possibles –, il ne lui est pas accordé la faculté de conserver les droits d'édition de sa musique, la maison de disques voulant absolument tout contrôler. Il décide alors de ne plus jouer aucune de ses nouvelles compositions, se bornant à interpréter ce que d'autres musiciens auront écrit pour lui. Une série d'enregistrements est prévue à la fin de 1985, avec des titres prévoyant des collaborations avec des artistes comme **Prince** (né en 1958) ou même **Al Jarreau** (né en 1940). Des pistes sont activement préparées en studio mais tout est subitement bloqué et le projet « Rubberband » ne voit finalement pas le jour.

V. *Tutu* : Le projet et le travail de Miles.

Loin de se démoraliser, Miles Davis décide de rebondir et contacte alors le pianiste et producteur **George Duke** (né en 1946) en lui demandant de lui écrire de nouveaux titres. Pour le guider dans son inspiration, il lui envoie des enregistrements du groupe **Irakere**, ensemble de musique cubaine dirigé par le pianiste **Chucho Valdés** (né en 1941). Duke se met au travail et envoie à Davis quelques maquettes réalisées en M.A.O. parmi lesquelles se trouve *Backyard Ritual*. Séduit par ce qu'il entend, le trompettiste décide d'employer ces fichiers musicaux de travail en décidant tout de même de refaire jouer les percussions et la basse par de véritables musiciens. Il s'adresse alors à **Marcus Miller** qui accepte de s'en occuper mais qui propose à Miles de poursuivre le travail amorcé par Duke en y ajoutant quelques titres de son cru. Miller collabore alors avec **Jason Miles** (né en 1952), spécialiste reconnu de programmation de machines musicales avec lequel il avait déjà travaillé et le nouveau projet est lancé en ne conservant finalement que *Backyard Ritual* des morceaux originaux. Un peu à la manière de ce qu'il avait autrefois réalisé pour *Ascenseur pour l'échafaud*, **Miles Davis** enregistre après **une seule écoute** et souvent en **une seule prise** ses interventions sur les différents titres de l'album, le tout sur la **bande-son** préparée par **Marcus Miller**. La production a été assurée conjointement par ce dernier (sauf sur *Backyard Ritual*) et **Tommy LiPuma** (né en 1936).



Pendant l'enregistrement de l'album

VI. l'album.

Le titre



M^{gr} Tutu

Reprenant celui du 1^{er} morceau, il s'agit bien évidemment d'un hommage à **M^{gr} Desmond Tutu**, futur archevêque anglican de **Cape Town** (Afrique du Sud), qui venait de recevoir le **Prix Nobel de la paix** en **1984** pour sa lutte contre l'**apartheid** dans son pays. Il est à noter que le tout dernier morceau de l'album, *Full Nelson*, est d'une part une référence au standard de Davis *Half Nelson* enregistré en 1956 sur l'album *Workin' with the Miles Davis Quintet* et que d'autre part il n'était pas possible d'évoquer Desmond Tutu et l'Afrique du Sud sans également mentionner **Nelson Mandela** (né en 1918), futur président de ce pays en 1994, qui était à l'époque encore enfermé dans les **geôles** du pouvoir Blanc où il sera resté **27 années**. De plus, « Tutu » est également l'équivalent du mot « cool » dans la langue africaine **yoruba**, ethnie présente notamment au **Nigéria**. Mais c'est le producteur **Tommy LiPuma** qui a eu l'idée du **titre définitif** en remplacement de *Perferct Way* qui était originellement prévu. Plus court, il avait l'avantage de mieux sonner et d'être plus claquant que le précédent. Pour finir avec le titre, M^{gr} Tutu a écrit un gentil mot au musicien le remerciant d'avoir œuvré pour sa cause, ce qui a été vrai puisque à la grande surprise de Marcus Miller, l'album a connu un immense succès auprès de la communauté noire d'Afrique du Sud.

LES TITRES (EN GRAS CEUX RETENUS POUR L'EXAMEN)

- **Tutu** (Marcus Miller), 5'15 ;
- **Tomaas** (Miles Davis, Marcus Miller), 5'32 ;
- **Portia** (Marcus Miller), 6'18 ;
- **Splatch** (Marcus Miller), 4'45 ;
- **Backyard Ritual** (George Duke), 4'49 ;
- **Perfect Way** (David Gamson, Green Gartside) du groupe anglais **Scritti Politti**, 4'32 ;
- **Don't Loose Your Mind** (Marcus Miller), 5'49 ;
- **Full Nelson** (Marcus Miller), 5'05.

LES MUSICIENS

Trompette : **Miles Davis** ;

Tous les autres instruments sauf indiqué ci-après : **Marcus Miller** ;

Programmation des synthétiseurs : **Jason Miles** (avec **Marcus Miller** et **Adam Holzman**) ;

Percussions sur *Tutu*, *Portia*, *Splatch* et *Backyard Ritual* : **Paulinho DaCosta** ;

Synthétiseur solo sur *Splatch* : **Adam Holzman** ;

Percussions additionnelles sur *Splatch* : **Steve Reid** ;

Basse sur *Backyard Ritual* : **Marcus Miller** ;

Tous les instruments sauf basse, percussions et trompette sur *Backyard Ritual* : **George Duke** ;

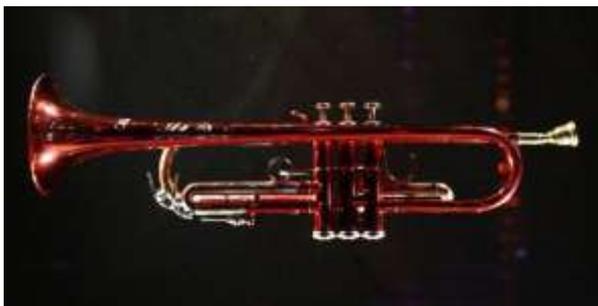
Batterie et percussions sur *Tomaas* : **Omar Hakim** ;

Synthétiseur additionnel sur *Tomaas* et *Don't Loose Your Mind* : **Bernard Wright** ;

Violon électrique sur *Don't Loose Your Mind* : **Michael Urbaniak**.

LES INSTRUMENTS

Pour *Tutu*, **Miles Davis** a utilisé sa célèbre **trompette rouge**. Quant à **Marcus Miller**, il a d'abord travaillé ses pistes avec un **synthétiseur Yamaha DX7** et un **sampleur Akai S612** avant de jouer de sa **Jazz bass**, d'une **clarinette basse** et d'un **saxophone soprano** tandis que **Jason Miles** a abondamment employé un **synthétiseur Oberheim Matrix 12**, un **PPG Wave** et un **Emulator**.



La trompette rouge de Miles Davis



Le saxophone soprano et la clarinette basse de Marcus Miller



La star des synthétiseurs des années 80 : le Yamaha DX7



Le synthétiseur Oberheim Matrix 12



Le sampleur Akai S612



L'Emulator de E-MU (à gauche le lecteur de *floppy disks* 5 pouces un quart)



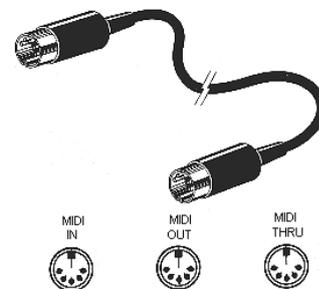
Un PPG Wave de Palm Products GmbH
cliché de John R. Southern



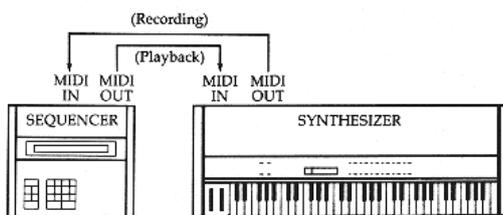
La Jazz Bass de Marcus Miller

LE MIDI

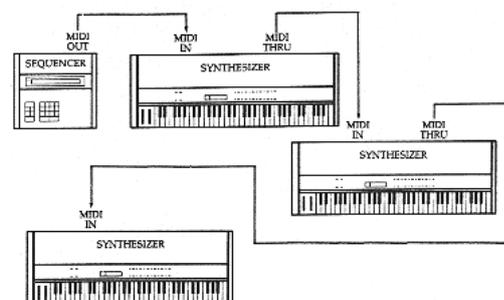
Il s'agit d'une norme de communication entre des machines, essentiellement musicales mais pas uniquement, définie en **1983** et utilisée *de facto* par tous les musiciens à l'époque. C'est un acronyme qui représente *Musical Instrument Digital Interface* et qui signifie « Interface numérique pour instrument de musique ». Tous les appareils de l'époque étaient munis de ces célèbres **prises din à 5 broches**. Contrairement à ce qui se passe de nos jours, ne transitaient par ces prises que des **ordres de jeu** (comme : « jouer un *sol* pendant 689 millisecondes avec le son extrait de la banque « electric piano » avec telle attaque et telle fin »). Et non pas les sons eux-mêmes. Des machines pouvaient être **chaînées entre elles** ou bien reliées à un **séquenceur** ou à un **ordinateur** qui pouvait alors les piloter.



Les 3 prises MIDI



Configuration MIDI simple



Configuration MIDI complexe

L'ENREGISTREMENT

En dépit de l'existence d'enregistreurs numériques à cette époque, tout a été principalement réalisé avec un **magnétophone analogique à 24 pistes**. Marcus Miller était intimidé par le fait d'avoir à diriger Miles Davis, d'être son « producteur ». Ce dernier, pour le mettre plus à l'aise, lui demanda de lui taper sur l'épaule lorsqu'il désirait qu'il joue et de lever la main pour le faire arrêter. Tout se passa parfaitement bien.



Un enregistreur analogique à 24 pistes

LA POCHETTE

Elle a été pensée par la créatrice japonaise **Eiko Ishioka** (1938-2012) et photographiée par l'Américain **Irving Penn** (1917-2009). On y voit l'ovale du visage de Miles Davis en noir et blanc, pris dans une attitude hiératique, un peu à la manière de certaines statuettes africaines. Le titre de l'album et le nom de l'artiste y sont absents.

RECOMPENSES

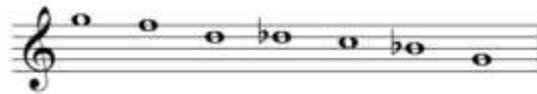
Après un premier accueil plutôt **assez froid** de la part de la **critique** (*Tutu much!* a-t-on pu lire) qui ne retrouvait plus « son » Miles habituel, les commentaires se sont finalement faits de plus en plus élogieux au fur et mesure de l'assimilation du travail du trompettiste. On a même pu voir des critiques changer complètement d'avis au sujet du disque. Quant au **public**, il l'a **plébiscité** puisque les ventes ont dépassé les **500 000 exemplaires** au bout de quelques mois, ce qui est exceptionnel dans le domaine du jazz. L'année suivante, en **1987**, *Tutu* a valu un **Grammy Award** à **Miles Davis** en tant que « meilleur soliste de jazz » et un autre à **Eiko Ishioka** pour le « meilleur packaging ».

VII. *Tutu*.

1^{er} titre de l'album, enregistré à **Los Angeles** le **11 février 1986**, on y retrouve bien sûr toute l'**ambiance sonore** des **années quatre-vingts**, époque pendant laquelle les **synthétiseurs** et **boîtes à rythme** de toutes sortes sont apparus et se sont largement imposés dans le paysage musical général. Il faudra attendre la fin de la décennie suivante pour que les musiciens « humains » retrouvent leur place et relèguent les machines au rang d'accessoires. Ce titre a la particularité de faire entendre **deux parties de basse** (dont une *fretless* [sans frette] dans les aigus) ainsi qu'une partie de **saxophone soprano** (joué par Miller sur la fin dans le passage en *tutti*). Avant l'intervention du trompettiste, Marcus Miller en a joué une fois le thème à Miles Davis qui s'est ensuite lancé dans son improvisation sur le travail préparatoire du premier. Par la suite, DaCosta a ajouté sa propre empreinte sur les 2 premières couches de musique. En voici une proposition de **découpage**.

Introduction 1^{ère} partie : 0'00 → 0'13.

Après un soupir (véritable, pas le signe de silence), **4 accords** de *sol* du célèbre son de synthétiseur « **orchestra hit** » (ici joué par un Akai S612) lancent le morceau, bientôt accompagnés de la batterie et de divers petits bruits tandis que Miles parcourt l'étendue de son instrument, une **trompette en si bémol**, en descendant une **gamme blues** – signature d'un jazzman s'il en est – de *sol* du *si bémol* aigu au *sol* grave, sur plus de 2 octaves.



Gamme de blues sur sol

Introduction 2nde partie : 0'14 → 0'35.

La **basse**, ou plutôt les basses, font leur apparition sur un *groove* d'une mesure qui, répété, va servir d'assise à tout le morceau. Miller l'a élaborée en partie à partir de **voix samplées** et déclenchées sur un **synthétiseur**. Quant à la basse électrique, il a abaissé la corde de *mi* de son instrument pour pouvoir jouer les *ré* graves.



Groove de basse

La trompette intervient alors ponctuellement pendant que le *groove* se déroule.

Thème : 0'35 → 2'04.

Le thème principal se fait alors entendre, à l'**unisson** entre la **trompette** et les **synthétiseurs** :



Le thème principal de Tutu

Il est joué **deux fois**, la 1^{ère} étant un peu plus longue du fait de l'insertion de mesures de silence. En considérant les notes longues de cette mélodie, il est possible de l'envisager comme construite sur une échelle de **sol dorien**, mode très employé en jazz.



Gamme de sol dorien

Chorus : 2'04 → 3'04.

Divers sons de **synthétiseurs** se font entendre alors que le **groove** prend de plus en plus d'**importance**. La **trompette** ponctue toujours.

Thème 3'04 → 4'06.

Joué une seule fois.

Coda : 4'06 → 5'15.

La **tête** du **thème** se fait entendre **3 fois** dans une sorte du **tutti** orchestral puis le morceau s'achève en **fade-out**.

VIII. : *Tomaas*.

Deuxième morceau de l'album, *Tomaas* est une **composition** élaborée conjointement par **Miles Davis** et **Marcus Miller**, d'après des **fragments de mélodies** envoyées par ce dernier au trompettiste. Quant à son titre, il s'agit d'un **hommage** de Davis à son producteur **Tommy LiPuma** : «Tomaas» étant la manière avec laquelle il le désignait généralement. Il a été enregistré à **New York** dans la **seconde quinzaine de mars 1986**. À cette occasion, le programmeur des synthétiseurs, **Jason Miles**, a pu rencontrer le trompettiste pour la 1^{ère} fois. Lorsque ce dernier demanda son nom au collaborateur de Miller, ce dernier répondit « Jason Miles ». Davis lui dit alors « Good name ! ». Sur ce morceau, en plus des nombreuses couches de synthétiseurs, on peut entendre **Miller** au **saxophone soprano** et à la **clarinette basse**. **Deux thèmes** le structurent : un **petit motif funky** joué à la **guitare électrique** (étouffée) et un **thème en valeurs plus longues**, produit en **tutti**. L'ensemble a un caractère plutôt enjoué et donne l'impression que les musiciens sont de bonne humeur.

Introduction : 0'00 → 0'26.

Sur un **ostinato de mi**, les **percussions électroniques** lancent le morceau, tandis que la **trompette** et le **saxophone soprano** s'amuse.

Motif de guitare : 0'26 → 0'44.



Motif de guitare

Thème : 0'44 → 1'13.



Thème principal

Exécuté à l'**unisson**, il est désormais accompagné par la **basse**, jouée en **slap**, technique percussive qui fait alterner à la main droite des tapés avec le pouce et des tirés avec l'index.

Motif de guitare : 1'13 → 1'33.

Thème : 1'33 → 2'02.

Interlude : 2'02 → 2'15.

Apparition de la **clarinette basse** sur l'ostinato de *mi*.

Thème : 2'15 → 2'45.

Motif de guitare : 2'45 → 3'50.

La **trompette** est plus au 1^{er} **plan** et effectue des **gammes rapides**. La **clarinette basse** la rejoint tandis que la **grille d'accords** se modifie quelque peu.

Thème : 3'50 → 4'20.

La **trompette** joue plus dans l'**aigu**.

Motif de guitare : 4'20 → 4'48.

Thème et fade-out : 4'48 → 5'32.

IX. : **Portia**.

Enregistré le **13 février 1986** à **Los Angeles**, c'est le **3^e morceau** de l'album. Son titre vient d'un **mot latin** signifiant « **partage** » et est également le nom d'un **personnage féminin** du **Marchand de Venise** (1596-97) de William Shakespeare (*ca.* 1564-1616). Miles Davis aimait la sonorité de ce mot et l'a donc adopté. L'une des particularités du titre est la présence du **saxophone soprano** de Marcus Miller, pratiquement à égalité avec la trompette de Miles. Miller avait apporté son instrument pour jouer le thème à Miles mais ce dernier lui entre autres demandé de jouer tout ce qu'il ferait, comme une sorte écho. Deux sections construisent ce morceau : la première est un « classique » **thème** suivi d'un **chorus** tandis que la seconde provient d'une idée du trompettiste. L'ambiance sonore est un peu **espagnole** comme l'a imaginé et souhaité Marcus Miller. C'est avec ce titre qu'**Adam Holzman** a commencé à donner un coup de main au bassiste. Par la suite, **Portia** est un morceau avec lequel Miles Davis aimait bien terminer ses concerts. Un peu à la manière de la symphonie « **Les Adieux** » de **Joseph Haydn** (1732-1809) où un *decrescendo* orchestral est réalisé de la sorte, le trompettiste faisait quitter la scène à ses musiciens un à un, ne laissant en face du public qu'une scène vide avec un motif tournant seul sur un synthétiseur !

Introduction : 0'00 → 0'26.

Arrivée des **synthétiseurs** et d'une partie de **batterie** jouée sur une **boîte à rythme**.

Thème 1 : 0'26 → 1'54.

En **3 parties**. La **trompette** joue les **2 premières** (reposant sur la tête du thème suivant) puis le **saxophone soprano** la **3^e** (également sur la tête du thème mais un ton plus bas) tandis que la **trompette** improvise un **contrechant**.



Thème principal (début de la 1^{ère} partie)

Ostinato 1 : 1'54 → 2'51.

Sur une partie de **basse** en en **slap**, les **2 accords** de la fin de la grille du thème (A et Gm6) sont joués en **boucle**. Des **cocottes** de **guitare électrique** (jouée par Marcus Miller) se font entendre. La **trompette** est bien évidemment au premier plan.

Chorus de saxophone soprano : 2'51 → 4'16.

Marcus Miller paraphrase le **thème complet** au **saxophone soprano** (qui souvent se dédouble ici) alors que la **trompette** n'intervient que sur la **fin**.

Ostinato 2 : 4'16 → 4'55.

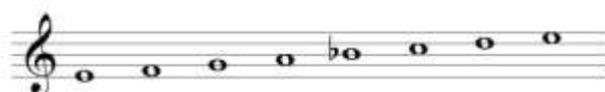
La **trompette**, le **saxophone soprano** et une des parties de **basse électrique** (à la façon d'une guitare de flamenco) interviennent sur les **2 mêmes accords**, toujours au-dessus d'une **basse en slap**, des **synthétiseurs** et de la **guitare**.

Coda : 4'55 → 6'18.

Au moment de l'élaboration du morceau, Miles a indiqué à Miller qu'il serait bien meilleur avec une **section finale** bénéficiant d'un nouveau thème mais toujours sur les 2 fameux accords déjà entendus en boucle. Voici donc ce qui a été imaginé :



Ce thème sera joué **3 fois** tandis que la **trompette** aura le **dernier mot** sur le dernier accord. Les habitués des modes de jazz auront remarqué le **mode locrien**, basé sur *mi* :



Échelle de *mi* locrien

X. enregistrements.

- ***Tutu***, 1 CD Warner Jazz n° 7599-25490-9 ;
- ***Tutu, Deluxe Edition***, 2 CD Warner Jazz n° 8122797687, comprend l'album original ainsi qu'un concert de Miles Davis enregistré en juillet 1986 au festival de jazz de Nice. (sorti en juin 2011) ; des extraits prévus pour l'examen, seul ***Portia*** a été repris.
- ***Tutu Revisited***, 2 CD + 1 DVD de **Marcus Miller**, comprenant la reprise de la musique de *Tutu* enregistrée en décembre 2010. Francis Dreyfus Jazz n° 46050 36972 2 (sorti en mai 2011). L'intéressant est le DVD qui permet de voir les musiciens sur scène.

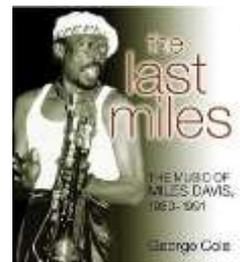


XI. bibliographie sommaire.

- ***We Want Miles***, sous la direction de **Vincent Bessières**, catalogue de l'exposition qui s'est tenue au Musée de la musique à Paris du 16 octobre 2009 au 17 janvier 2010. Co-édition Cité de la musique/Textuel, Paris, 2009, 224 pages. Cet ouvrage est une mine de **renseignements** sur le musicien et bénéficie d'une **iconographie** exceptionnelle (photographies et documents divers). Les amateurs auront bien entendu reconnu le titre d'un album du musicien enregistré en public en 1982.



- ***The Last Miles : The Music of Miles Davis, 1980-1991*** de **George Cole**. The University of Michigan Press, 2005, 552 pages. Pour les bons lecteurs de la langue de Shakespeare, assez accessible tout de même à condition de maîtriser le vocabulaire musical anglo-américain, cet ouvrage évoque au plus près des morceaux la dernière décennie de Miles Davis et fournit une foule d'**anecdotes** et de **détails techniques** très intéressants, des secrets de fabrication, qui concernent notamment **Tutu**.



XII. conclusions.

1) Miles sideman (« collaborateur » d'un musicien principal)

Rares sont les enregistrements auxquels Miles Davis a participé en tant que *Sideman*. Les plus célèbres sont ceux dirigés par **Charlie Parker**, **Cannonball Adderley** (le magnifique album ***Somethin' Else*** de 1958), **Michel Legrand** (***Legrand Jazz***, enregistré en juin 1958) et bien évidemment **Tutu** car ce dernier album semble plus devoir être crédité au compositeur/bassiste/producteur qu'au trompettiste lui-même même si Miles Davis a quelque peu participé à l'élaboration des morceaux.

2) Miles trompettiste

Âgé de pratiquement **60 ans** au moment de l'enregistrement, le musicien n'a pas sensiblement varié le style de jeu qu'il pratique depuis des années : **courtes interventions**, prédilection pour les **registres médium** et **aigu**, jeu avec la **sourdine « harmon »** (une sourdine wah-wah sans tube coulissant central), **absence de vibrato**. En dépit de l'habillage « moderne » des thèmes, dès les premières notes de trompette, l'auditeur l'a reconnu.

3) Miles novateur

Fidèle à son habitude, Miles a toujours refusé de se laisser enfermer dans une routine ou bien dans un style particulier et ce, depuis ses débuts dans le Be Bop au milieu des années quarante. Logiquement, il s'est intéressé aux **nouveautés**, technologiques y compris, et les a **intégrées** dans sa **musique**. On se souvient de l'apparition des guitares et claviers électriques à la fin des années soixante qui avaient alors suscité beaucoup de critiques, finalement effacées avec le temps. Pour **Tutu**, la même chose s'est produite, une vingtaine d'années plus tard, en mettant en présence un **musicien** en chair et en os accompagné par un **groupe « virtuel »**, ce que font quotidiennement aujourd'hui, via les connexions rapides permises par l'**internet**, beaucoup de jeunes musiciens.