

Revue
d'études du
Jazz et des
Musiques
Audiotactiles



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

Article : Sur trois solo de Bill Evans et une expérience d'appropriation – Un essai d'analyse énergétique

Auteur(s) : Laurent Cugny

Source : RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, Avril 2018

Publié par : Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/733f9fc4>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <http://www.iremuscnr.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-auditactiles>.

Comment citer cet article:

CUGNY, Laurent, « Sur trois solo de Bill Evans et une expérience d'appropriation – Une essai d'analyse énergétique », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-37. Disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/733f9fc4>.

Cet article contient des liens vers des illustrations sonores. Pour ouvrir celles-ci dans une fenêtre séparée, cliquer simultanément sur le lien et la touche ctrl ou cmd.

Sur trois solos de Bill Evans et une expérience d'appropriation – Un essai d'analyse énergétique

Laurent Cugny

Lorsque, il y a de nombreuses années, j'ai décidé de travailler sérieusement le piano jazz, je me suis imposé un programme au sein duquel figurait un exercice d'un type particulier. À cette époque (tout début des années 1980) pré-Internet, les transcriptions publiées étaient encore rares. Pourtant, plusieurs volumes de transcriptions de parties de piano de Bill Evans en trio étaient déjà disponibles. L'un d'entre eux, *Bill Evans 3*, comportait notamment les transcriptions complètes de la partie de piano de trois performances de ses propres compositions – « Show-Type Tune (Tune for a Lyric) », « Re: Person I Knew » et « Peri's Scope » – enregistrées respectivement les 29 mai 1962 pour les deux premières (avec Chuck Israels à la basse et Paul Motian à la batterie) et le 19 juin 1970 (Eddie Gomez à la basse, Jack DeJohnette à la batterie)¹ pour la troisième. J'avais à ce moment travaillé chacun de ces solos en me tenant au plus près de la partition et, une fois parvenu à une maîtrise suffisante, je me suis employé à jouer en même temps que le disque en tâchant d'être le plus *exactement* possible avec celui-ci, dans tous les paramètres, mise en place bien sûr, mais aussi intensité, phrasé, accentuation, etc., dans une posture mimétique poussée à l'extrême. Je dois dire aujourd'hui que cette expérience a été l'une des plus bénéfiques pour ma formation et que j'en ai tiré maints enseignements. Le premier d'entre eux fut évidemment un certain degré de connaissance intellectuelle du style de Bill Evans, à la fois improvisatif et pianistique. Un autre, largement aussi important, consistant en un ensemble de sensations éprouvées dans l'action même, concernant le rythme et l'énergie, que seule une expérience musicale *in tempo*, peut apporter². Je me propose ici d'essayer de mettre en lumière certains bénéfices de cette expérience au plan de l'analyse, en formant à titre heuristique l'hypothèse de deux plans pour celle-ci, l'un que j'appellerai « textuel-visif »³, l'autre énergétique.

Modèle théorique

L'objectif de cette étude consiste donc à éprouver sur un cas particulier (trois enregistrements de Bill Evans en trio) une vision de l'œuvre audiotactile comme système à la fois textuel et énergétique. Ce que l'on appelle ici le textuel-visif se résume à ce que travaille depuis toujours l'analyse traditionnelle, consistant en une interprétation d'une matérialité de l'œuvre en relation avec les caractéristiques principales de l'idiome (ici le jazz), laquelle matière se réduisant à ce qui peut, pour l'essentiel, se noter par l'opération de la transcription descriptive dont l'analyse

¹ *Bill Evans 3*, TRO - Ludlow Music, New York, date de première publication inconnue.

² J'allais écrire *in vivo*, ce qui serait inapproprié puisqu'il ne s'agissait pas de jouer avec des musiciens dans une expérience partagée, mais au contraire avec un enregistrement fixé et par là figé. Il n'en reste pas moins qu'il est bien question d'une expérience en temps réel et qu'une dimension dynamique, qui n'existe pas dans l'analyse d'une notation, est ici présente et productive.

³ On distingue ici deux types de texte. Le « texte-visif », produit par la transcription, que l'on analyse par l'examen (visuel) d'une partition. Ce texte second, s'oppose à celui produit par l'enregistrement, premier, qui retient tous les aspects de la production sonore, en particulier continu non notables. Il s'analyse par l'audition par différence avec « l'analyse textuelle-visive » consistant en l'analyse du texte-visif, transcrit.

du jazz a fait son outil privilégié⁴. En contrepoint, l'énergétique serait alors ce qui échappe en partie à ce premier volet de l'analyse, que l'on peut identifier comme ce qui se produit dans le cadre d'un ensemble idiomatique mais relève d'un autre niveau que purement langagier, celui précisément de l'énergie, recoupant en partie la notion d'audiotactilité. Cette catégorie de l'énergie est définie ici comme énergie musicale cinétique, productrice donc de mouvement et produite sur différents plans dont on peut penser que la grille paramétrique (rythme, harmonie, mélodie, forme, son) est la plus appropriée pour en rendre compte. On sera ainsi amené à distinguer pour chaque paramètre des manifestations textuelles-visives d'un côté, énergétiques de l'autre. Chacun des types d'énergie (rythmique, harmonique, mélodique, formelle, sonore) est actionné par un cerveau musical en action au cours de la performance. On parlera alors à son propos d'énergie opératoire, cérébrale ou cognitive.

Le cerveau musical – pour ce qui concerne les musiques audiotactiles nous intéressant ici, c'est-à-dire celle qui ne fondent pas leur pratique sur la partition et le médium visif impliqué, mais sur les actions d'improvisation et d'improvisation, lesquelles privilégient l'action sensori-motrice – déploie son activité en plusieurs directions :

- compétences : appel aux compétences, théoriques (tous les savoirs musicaux verbalisés ou non) et processuelles (toutes les compétences opératoires). Les premières sont entièrement intellectuelles, les deuxièmes, mettant en jeu des automatismes, sont psycho-somatiques⁵ ;
- instrument : relation avec l'instrument dans l'action de la performance ;
- interaction : avec le contexte (réfèrent⁶), avec les autres musiciens.

Pour les énergies de type paramétrique, un modèle d'inspiration schenkérienne peut s'avérer utile. Chacune connaît un générateur initial, fonctionnant comme une sorte d'*Ursatz* : la pulsation isochrone pour la rythmique, l'enchaînement harmonique (la grille⁷) pour l'harmonique, une mélodie originelle (choisie comme point de départ mélodique de la performance) pour la mélodique, un schéma du type « thème-solos-thème » pour la forme, le son des instruments pour la sonore. On peut imaginer des niveaux intermédiaires comme le mètre pour la première, certains enchaînements harmoniques canoniques pour la seconde, formules, *licks* mélodiques,

⁴ Pour la critique et la défense de la transcription, voir Laurent Cugny, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 368-399 et Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny, Benjamin Givan, *Improvisation, culture, audiotactilité – Édition critique des enregistrements du Concerto pour deux violons et orchestre en ré mineur BWV 1043 de J.-S. Bach par Eddie South, Stéphane Grappelli et Django Reinhardt*, Paris Outre Mesure, 2016.

⁵ Cette distinction entre deux types de compétence, dites « théoriques » et « processuelles » recoupe approximativement celle établie par Michel Imberty entre « schèmes de relation d'ordre » et « schèmes d'ordre ». Fabiano Araújo Costa résume ainsi la situation : « Michel Imberty, corroborant cette orientation de Molino et motivé par la recherche d'un modèle alternatif aux hypothèses fondées sur l'existence de systèmes modulaires – comme les théories génératives d'inspiration chomskyenne, de Gardner, et de Lerdhal & Jackendoff –, va évoquer la nécessité de “la prise en compte du temps et du mouvement [et de] la compréhension du lien entre ce mouvement d'énergie (physique, sensori-motrice, psychologique...) mobilisée par le sujet dans son acte”. En bref, comme alternative à la “grammaire générative”, qui était une grammaire de structures d'objets, Imberty a développé une “grammaire évolutive”, c'est-à-dire une “grammaire de processus”, dont les règles sont fondées justement en tant que “schèmes d'organisation des événements sonores dans le temps”, les “schèmes d'ordre”, entendus comme les schèmes qui constituent les intuitions dans la continuité du temps ; et les “schèmes de relation d'ordre”, entendus comme les schèmes qui organisent les intuitions par la logique de la syntaxe ou de la discontinuité du sonore. C'est en se référant à ces schèmes dynamiques que Caporaletti va trouver un argument important, d'ordre cognitif, pour distinguer les traits de la “forme formante audiotactile”, en envisageant notamment le rapport entre le processus formatif et la réversibilité du temps » (Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif” : sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 144-145).

⁶ Voir *infra* la note 7.

⁷ Ou tout autre donné harmonique servant de point de départ selon le contexte.

citations pour la troisième, l'organisation formelle de la grille pour la quatrième toute possibilité d'alliage sonore pour la cinquième. La surface est constituée par l'ensemble des rythmes joués, l'enchaînement chronologique des harmonies réalisées, l'ensemble des lignes mélodiques jouées, la matière timbrique et l'évolution dynamique de la performance. Le passage d'un niveau à l'autre se fait par des arrangements énergétiques locaux (syncopes, rythmes particuliers, polyrythmies, équivalences rythmiques ; différentes actions extemporisatrices et improvisatives ; enrichissements, substitutions d'accord, pédales, etc. ; incursions sonores et variations dynamiques de tous ordres).

L'énergie cognitive est d'une nature différente. Elle est avant tout opératoire. C'est elle qui commande aux autres. Elle articule les savoirs musicaux entre eux (compétences au sein de la base de compétence, base de compétence avec le référent⁸), gère l'interaction avec les autres musiciens⁹, met en mouvement les différents niveaux énergétiques et enfin (ou d'abord) active l'imagination improvisative.

On ne reviendra pas ici sur les nombreux aspects de l'analyse textuelle paramétrique¹⁰. Avant de passer à l'illustration de ce modèle par l'exemple qui va suivre, on se contentera d'une première récapitulation des différentes énergies dont il est question ici.

- Énergie rythmique : la pulsation isochrone, métronomique, inerte, se transforme par le biais du principe audiotactile en ce que Vincenzo Caporaletti appelle la *continuous pulse*, élastique, vivante, identifiable dans la quasi totalité des œuvres audiotactiles¹¹. C'est un premier niveau énergétique rythmique. À son tour, cette *continuous pulse* est l'objet de traitements particuliers produisant des écarts, au premier rang desquels ce que l'on regroupera sous une catégorie générique de la syncope ainsi que les micro-adaptations du groove. C'est un deuxième niveau énergétique rythmique caractérisé par la production d'énergies locales.
- Énergie harmonique : elle se déploie à partir d'un donné harmonique, grille harmonique ou un quelconque dispositif servant de matrice harmonique à la performance. Certaines formules harmoniques peuvent servir de niveau intermédiaire (la formule I - vi - ii - V par exemple). Les techniques de renversement, enrichissement, substitution d'accord permettent de créer des niveaux additionnels. L'énergie harmonique proprement dite est produite principalement à partir du couple tension-détente qui peut prendre de multiples formes. Dans un cadre tonal, elle est le fait des principales cadences (parfaite, plagale et autres). Dans toutes les situations autres que tonales (blues ou modale notamment, mais aussi non fonctionnelle), ce même couple peut se retrouver (par exemple les tensions provoquées par les procédés de tonalisation

⁸ Cette distinction entre base de compétence et référent est empruntée à Jeff Pressing et théorisée dans L. Cugny *Analyser le jazz...*, p. 134-141.

⁹ À cet égard, la notion de « lieu interactionnel-formatif » développée par Fabiano Araújo Costa est de la plus grande utilité (Fabiano Araújo Costa, *Poétiques du « Lieu Interactionnel-Formatif »...*).

¹⁰ J'ai tenté de les récapituler dans L. Cugny, *Analyser le jazz...*

¹¹ C'est le cas dans le jazz de pratique commune, la pop, le rock, le rap, la chanson française, les musiques populaires brésiliennes. Les exceptions sont à chercher du côté du free jazz ou des musiques improvisées (mais le statut de musique audiotactile de ces dernières est sujet à caution en raison du caractère ambigu du lien à la phonographie – voir par exemple Derek Bailey, *Improvisation ; Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne, Moorland, 1980, Mathieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Presses du réel, 2014, Clément Canonne, *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux : cadre théorique. Analyses. Expérimentations*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010. Pour la notion de *continuous pulse* et sur les différents aspects de sa différence avec le concept de pulsation, voir Vincenzo Caporaletti, *Swing e Groove*, Lucca, LIM, 2014, p. 65, 165 et sq ; 237 et sq. ; 250 et sq.

du blues ou l'introduction de cadences dans un contexte modal). D'autres générateurs énergétiques peuvent exister en fonction des situations.

- Énergie mélodique : le paramètre mélodique est toujours le plus difficile à traiter. Si l'on considère la mélodie originaire (le thème dans la pratique commune du jazz) comme *Ursatz*, les échappées de l'improvisation (modification des notes et des rythmes tout en préservant le dessin général de la mélodie) relèvent de cette énergie propre, ainsi bien sûr que l'invention mélodique propre à l'improvisation.
- Énergie sonore : elle se manifeste à deux niveaux, timbrique et dynamique. Toutes les transformations du timbre relèvent d'une énergie que l'on peut spécifier comme sonore. L'évolution de la dynamique sonore – à la fois niveau sonore et tension propre à cette dynamique – également. On peut dire par exemple que, de façon générale, le bebop originel a très peu mis en œuvre cette énergie. Les instruments, toujours les mêmes, sont joués de façon relativement uniforme et les dynamiques – pour l'essentiel dans un registre médium – évoluent peu au sein d'une même performance (et même d'une performance à l'autre). Il en va évidemment tout différemment dans le free jazz ou le jazz-rock, où au contraire la gestion de cette énergie a été mise au centre des préoccupations par les musiciens de ces styles.
- Énergie formelle : Elle est plus difficile à concevoir. La forme est en effet toujours un paramètre résultant : elle s'identifie par groupement des autres paramètres, principalement mélodie et harmonie. De plus, les trois paramètres « premiers » (mélodie, harmonie, rythme) sont intimement liés entre eux. Il suffit d'évoquer les notions de rythme harmonique ou de mélodie arpégée pour s'en rendre compte. On pourra cependant identifier une énergie de ce type dans différents agencements intervenant en cours de performance, qu'ils soient produits par l'imagination improvisatrice d'un musicien donné (par exemple, les décisions *in vivo* du nombre de choruses d'un solo – que l'on pense aux multiples versions de « Impressions » de John Coltrane), par l'interaction entre les performeurs, ou encore dans toutes les occurrences dans lesquelles la forme de la performance n'est pas entièrement fixée à l'avance. Dans cette direction, les « courbes d'intensité » que Denis-Constant Martin et Didier Levallet avaient en leur temps proposées, si elles se réfèrent principalement à l'énergie sonore, peuvent tout à fait être considérées comme la formalisation d'une énergie formelle¹².
- Énergie cognitive : d'une nature entièrement différente, c'est l'énergie cérébrale que doit développer le cerveau musical en action dans le processus audiotactile. Elle se déploie principalement en deux directions. D'une part, elle s'emploie à tenir ensemble toutes les données de la performance, c'est-à-dire les composants du référent. On peut parler métaphoriquement d'action horizontale (ou diachronique). De l'autre, elle va puiser dans les ressources de la base de compétence, à tous ces niveaux (savoirs, techniques, vocabulaires, culture). On peut parler ici d'action verticale (ou synchronique). Ces deux actions, dans la réalité de la performance et de l'activité cérébrale, sont coordonnées. À partir de la base de compétence propre au musicien et du contexte donné par le référent, elle se déploie à plusieurs niveaux, depuis la résolution de problèmes techniques instrumentaux, rythmiques (syncopes, polyrythmies, équivalences rythmiques, gestion de la *continuous pulse*, etc.),

¹² Denis-Constant Martin, Didier Levallet, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991, ainsi que L. Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 456-461.

harmoniques (gestion des enchaînements, des accords, du rythme harmonique), mélodiques (choix des notes pour chaque ligne mélodique), sonores (gestion du son et des dynamiques), formels (gestion des hypermesures¹³, décisions macro-formelles), improvisatifs et interactionnels.

La performance en train de s'effectuer est ainsi vue comme l'effectuation et la coordination de ces différentes énergies musicales qui se combinent entre elles dans le processus audiotactile pour produire un résultat musical, lequel nous parvient par l'enregistrement. L'analyse de ce dernier, de sa surface, c'est-à-dire du texte premier, consiste alors à reconstituer ce qu'il est possible de connaître de ce déploiement. Les résultats de cette analyse prendront deux formes. L'une que l'on a appelée textuelle-visive, consistant en la mise à jour des aspects idiomatiques (rythmes joués, réalisation de l'harmonie, structure et forme de la performance, éléments timbriques et d'orchestration, etc.) tous éléments d'ordre discontinu, discrétisables, pour cela généralement consignables de façon assez satisfaisante par la transcription et analysables par son biais. Une autre que l'on désignera comme processuelle ou énergétique, relevant plus spécifiquement du processus audiotactile, de la gestuelle en général et du fonctionnement cognitif, tous aspects de l'ordre du continu, difficiles ou impossibles à noter graphiquement sur un support de transcription (mais éventuellement repérables par d'autres moyens, informatiques en particulier) et relevant par ailleurs largement de l'interprétation.

On peut ainsi voir une pièce enregistrée comme un système énergétique doté d'une économie propre comprenant des cadres producteurs et des procédures. L'économie générale est ainsi de nature énergétique et cognitive.

L'application à l'exemple des solos de Bill Evans

On proposera donc une analyse en plusieurs temps. À titre de préambule, on évoquera la transcription anonyme qui a servi à la fois de base à l'expérience analytique particulière décrite ci-dessus et de support à l'analyse textuelle-visive et énergétique. On procédera ensuite, de façon sommaire, à une ébauche d'analyse textuelle-visive, telle qu'elle peut être traditionnellement opérée, sans chercher à entrer dans son détail, en évoquant d'abord les trois compositions puis la façon dont Bill Evans les traite dans les trois enregistrements considérés. On proposera ensuite une analyse désignée comme « énergétique », prenant toujours pour support le texte graphique de la partition mais privilégiant cette fois, certains des éléments discrétisables qui paraissent le produit ou producteur d'un flux énergétique particulier. On en précisera d'abord quelques-uns des éléments, notamment rythmiques, avant de proposer une description de trois « systèmes énergétiques », tels qu'on choisit de les nommer. On reviendra enfin sur l'expérience elle-même et la façon dont elle permet d'accéder à ces éléments d'analyse énergétique.

Préambule : transcription, chiffrages

La transcription est très précise (hauteurs, durées, rythmes, accentuation) et ne comporte pour ainsi dire aucune erreur. Elle indique un chiffrage de l'harmonie au-dessus du thème. Comme dans tout exercice de ce type, des choix de chiffrage ont été opérés, oscillant entre un chiffrage très synthétique (à trois ou quatre sons) et un chiffrage plus descriptif (à cinq sons ou

¹³ L'hypermesure est une notion d'abord proposée par Edward T. Cone (*Musical Form and Musical Performance* (New York, Norton, 1968), puis appliquée au jazz par Keith Waters. Elle consiste à considérer des groupes de mesures comme des « hypermesures ». Ainsi, dans la forme AABA par exemple, dans sa manifestation la plus courante de 32 mesures (= 4 x 8), chaque ligne de 8 mesures est considérée comme une hypermesure. À cette échelle, chaque groupe de deux mesures constitue un « hypertemps » de l'hypermesure à quatre hypertemps (Keith Waters, « Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock », *Annual Review of Jazz Studies*, n° 8, 1996, p. 19-37).

plus), précisant de possibles enrichissements, altérations, renversements ou autres. L'un des critères permettant de trancher (au-delà des choix de chiffrage impliqués par la visée de l'analyse), consiste à se demander si les spécifications sont structurelles ou occasionnelles. L'altération d'un accord est-elle présente dans le thème et impliquée par la mélodie ou au contraire, n'apparaît-elle que dans une occurrence isolée dans le cours du solo, auquel cas on est fondé à penser qu'elle est le produit d'une impulsion de l'improvisation et ne doit pas figurer dans la structure de l'harmonie, puisque dans ce cas elle en constitue une extension survenue pendant et par l'improvisation. L'exemple le plus probant se trouve dans la formule ii - V - iii - vi, récurrente dans « Peri's Scope ». Le quatrième accord de cette formule, Am7, est systématiquement altéré par Bill Evans au cours du solo alors qu'il ne procède jamais à cette altération lors des exposés du thème. Il est donc patent que la structure implique un accord de Am7 alors que l'improvisateur choisit de l'altérer lors de l'improvisation, vraisemblablement pour une raison dynamique (on y revient plus loin, p. 27-31).

On proposera donc ici un chiffrage quelque peu différent de celui de la transcription, en fonction de ce critère. Par exemple, toujours dans « Peri's Scope », mes. 7 et 8, le transcripteur choisit d'explicitier un contre-chant *do#*, *do*, *si*, *sib* joué par Bill Evans sur un accord E7 et indique ainsi quatre accords, E13, E7(#5), E7, E7(b5). Outre le fait qu'il aurait été plus juste d'indiquer E7(b13) pour le deuxième, il semble surtout qu'il est plus pertinent de n'indiquer que la racine de l'harmonie, exprimée par un simple chiffrage E7, et de renvoyer le contre-chant à un traitement superstructurel, en l'occurrence du thème (il figure dans l'exposition ainsi que dans la réexposition du thème), mais pas de la grille d'improvisation, ce que confirme l'examen du solo.

Forme et harmonie des compositions

« Peri's Scope »

Dm7 G7	Em7 Am7	//		Dm7 G7	C	E7	∕
Dm7 G7	Em7 Am7	Dm7 G7	Gm7 C7	F ^Δ	B7(#5)	Bb7(#5)	A7(#5)
Dm7 G7	Em7 Am7	Dm7 G7	Em7(b5) A7	Dm7	G7	C	∕

Figure 1 : grille harmonique de « Peri's Scope »

C'est une grille de 24 mesures qui peut être organisée comme il a été procédé ici en trois lignes de 8 mesures, mais qui pourrait l'être aussi en deux lignes de 12. En effet, les 12 premières mesures et les 8 dernières sont très tonales avec une prééminence de la formule canonique ii - V - I et de sa variante ii - V - iii - vi. De son côté, la transition F^Δ - B7(#5) - Bb7(#5) - A7(#5), peut être lue comme un enchaînement IV - VIIx - bVIIx - VIx où le bVIIx¹⁴ est une substitution

¹⁴ On utilise pour le chiffrage fonctionnel la notation de John Mehegan dans laquelle un symbole n'est ajouté au numéro du degré en chiffre romain que si ce degré n'est pas dans sa qualité originelle. Par exemple, le symbole « x » - qui signifie « accord de septième » - est ajouté à tous les degrés manifestant cette qualité, à l'exception du degré V puisque celui-ci dans sa forme originelle est déjà un accord de septième. Le symbole ajouté deviendrait ici redondant. Ici le B7(#5) est noté VIIx (l'altération #5 n'est pas prise en compte dans ce chiffrage, conformément à la logique d'une fonction synthétique et non descriptive du chiffrage en degrés). La qualité originelle d'un degré vii est « m7(b5) » ; or, il se présente ici dans une autre qualité (7), il convient donc d'ajouter le symbole associé à cette qualité d'accord de septième, soit « x ». Bm7(b5) aurait été noté vii sans adjonction de symbole puisque dans sa

tritonique de iii. Dans cette lecture, il ne s'agit que du déploiement du cycle des quintes dans son entier. Mais si l'on prend en compte, d'une part l'effectivité de cette substitution et de l'autre le traitement systématique avec des quintes augmentées qui suggère une racine dans la gamme par tons, cette transition de quatre accords apparaît alors plutôt comme une incise d'un passage non tonal (ou moins tonal).

« Re: Person I Knew »¹⁵

C	∕	Gm ^Δ	Gm ⁷	Fm ⁷	∕	Cm	∕
Fm ⁷	Cm	Fm ⁷	Gm ^Δ	Fm ^Δ	Gm ⁷	Ab ^Δ	Db ^Δ

Figure 2 : grille harmonique de « Re: Person I Knew ». Les accords sont tous sous-tendus par une pédale de *do*

Au regard de la théorie traditionnelle du jazz, on classerait cette grille harmonique dans la catégorie « modale ». Du point de vue de la classification ordinaire des situations harmoniques du jazz – tonale, blues, modale et non fonctionnelle – on la placerait plutôt dans cette dernière catégorie. Sans entrer dans ce débat, il est clair pourtant qu'elle ne relève pas de la tonalité classique du jazz, telle qu'on la trouve dans les standards de Broadway et dans l'immense majorité des compositions du jazz d'avant 1955, blues mis à part. Certains éléments de tonalité peuvent cependant y être identifiés. Le passage alternant les accords de Cm et Fm peut être vu comme une cadence plagale en mineur réitérée. Les deux derniers accords, Ab^Δ et Db^Δ sont incontestablement les substituts tritoniques de l'enchaînement ii - V et le fait qu'ils soient placés en fin de grille renforce la traditionnelle sensation de suspension attachée au moment dominante, plaçant ici l'accent harmonique résultant sur le premier accord, C, perçu de la sorte comme un véritable premier degré, dans une pure logique tonale. La permanence d'un centre tonal impliqué par la pédale de *do* éloignerait plutôt de la tonalité classique en empêchant tout véritable mouvement d'accords.

Pour ce qui concerne la forme, on a organisé cette grille de 16 mesures en deux lignes de 8, mais elle aurait aussi bien pu l'être en quatre lignes de 4, cette sous-structure paraissant également pertinente, notamment par la position des accords alternants Cm et Fm.

« Show-Type Tune (Tune for a Lyric) »

F A ^{7(b9)}	Dm ⁷	Gm ⁷	G ^{♯o}	Am ⁷ A ^{7(b9)}	Dm ⁷	Em ^{7(b5)}	A ^{7(b9)}	Dm ⁷	∕
Gm ⁷ C ⁷	Am ⁷ Dm ⁷	Bm ^{7(b5)} E ⁷	C ^{♯m7} F ^{♯m7}	Dm ⁷ G ⁷	C/E Am ⁷	Fm ⁷ Bb ⁷	Gm ⁷ C ⁷	Abm ⁷ Dbm ⁷	Gm ⁷ C ⁷
F A ^{7(b9)}	Dm ⁷	Gm ⁷ G ^{♯o}	Am ⁷ Dm ⁷	Bb B ^o	F/C Dm ⁷	E ^{b7}	∕	F F ^{♯o}	Gm ⁷ G ^{♯o}
Am ⁷ F ⁷	Bm ^{7(b5)} Bbm ⁶	Am ⁷ Dm ⁷	Gm ⁷ G ^{♯o}	Am ⁷ Dm ⁷	Bb B ^o	F/C Dm ⁷	Gm ⁷ C ⁷	F	Gb ^Δ

qualité originelle. De cette façon, la présence de tout symbole ajouté à un quelconque degré signale la présence d'au moins une note étrangère à la tonalité (*ré♯* dans le cas du B7[#5]) (cf. Laurent Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 187-194).

¹⁵ Le titre est une anagramme du nom du producteur de Bill Evans de cette époque, Orrin Keepnews.

Figure 3 : grille harmonique de « Show-Type Tune (Tune for a Lyric) »

La structure de cette composition est particulièrement intéressante. On peut la voir de différentes manières. On a choisi une disposition en 4 lignes de 10 mesures car il ressort assez nettement qu'il s'agit d'une forme ABAC. Par ailleurs, la ligne B montre clairement une montée de ii - V, d'abord par tons entier jusqu'à la mes. 5, puis alternant demi-tons et tons mais toujours dans ce mouvement ascensionnel (c'est-à-dire inverse de la tendance descendante constitutive de la tonalité classique) jusqu'à l'avant-dernière mesure où s'amorce une redescente vers l'accord de premier degré. Il semble également que les lignes 1, 2 et 4 peuvent se diviser en deux blocs de cinq mesures, alors que la troisième paraît plutôt se diviser en 4, 4 et 2. Ces deux dernières mesures peuvent être vues comme le véritable début d'une phrase harmonique de 7 mesures (ou éventuellement 8). L'ABAC pourrait ainsi être découpé, plutôt qu'en 4 x 10, en 10-10-8-12. Quoi qu'il soit, si le cadre traditionnel de l'ABAC a bien semblé être à l'origine de cette composition, il est infiltré par la dissymétrie.

On observera enfin que les trois compositions utilisent le mètre traditionnel à quatre temps et ont pour base interprétative la division ternaire du temps. Les tempos sont respectivement, à la noire, de 232 (« Peri's Scope »), 160 (« Re: Person I Knew ») et 216 (« Show-Type Tune »).

Dans les analyses qui suivent, chacune des trois compositions sera identifiée par l'acronyme de son titre : PS (pour « Peri's Scope »), RPIK (pour « Re: Person I Knew ») et STT (pour « Show-Type Tune [Tune for a Lyric] »). Les mesures sont identifiées par leur place, soit dans le thème (Th), le tantième chorus (I, II, III), la reprise du thème (Rth) ou la coda (C). Ainsi la troisième mesure du thème est-elle notée Th/3, les mesures de 7 à 9 du premier chorus I/7-9, la huitième mesure de la coda C/8. Quand un moment précis à l'intérieur d'une mesure doit être précisé, on utilise la convention consistant à identifier les placements à l'intérieur de la mesure sur le modèle du papier millimétré : une note placée sur la deuxième partie du premier temps sera notée 1,5, la troisième croche d'un triolet débutant sur le troisième temps 3,66, etc. La deuxième double croche placée sur le quatrième temps de la mesure 7 du deuxième chorus sera notée II/7(4,25).

Tout en étant parfaitement conscient de la relativité de la distinction entre analyse textuelle-visive et analyse énergétique, on fera comme si elle était opératoire de façon à pouvoir montrer ce qui paraît relever de différents niveaux musicaux. Pour tenter de tracer très sommairement la distinction, on dira provisoirement que l'analyse textuelle-visive repère le comportement de la musique analysée par rapport à des normes stylistiques. Le cas le plus classique est celui de l'analyse harmonique s'employant à étudier notamment les écarts par rapport au système harmonique choisi pour la performance. Ce peut être par exemple la description et l'interprétation de l'utilisation des superstructures de l'accord chez Charlie Parker sur un standard tonal, ou de l'usage de dissonances chez tel autre musicien par rapport à une norme telle que la tonalité classique, la modalité ou l'harmonie du blues. Pour le rythme, on peut s'attacher à montrer le placement des notes par rapport à la pulsation isochrone, la complexité des formules rythmiques, etc. L'outil privilégié de cette analyse est bien entendu la transcription qui lui sert de support.

L'analyse énergétique tente de son côté de comprendre, du côté de la production, comment les différentes formes d'énergie musicale sont gérées par les performeurs et imprimées à la musique en train de se faire. Du point de vue de la réception, il s'agit d'étudier comment les aspects énergétiques créent et entretiennent l'intérêt musical. C'est ici la matière sonore nous parvenant *via* l'enregistrement à laquelle on se réfère pour cette analyse. Ceci n'empêchant pas de continuer à utiliser la transcription graphique, indispensable pour une discussion raisonnée, ne

serait-ce qu'à titre d'outil de communication. Mais elle peut aussi contribuer à mettre en évidence, *via* le graphisme, certains aspects énergétiques.

Dans le cas qui nous occupe ici – trois solos de Bill Evans – on ne livrera pas une analyse textuelle-visive détaillée, mais simplement quelques-uns de ses éléments, ayant trait seulement à certains aspects rythmiques (syncopé et polyrythmie).

Éléments d'analyse textuelle-visive

Le jeu de Bill Evans est, de façon générale, fortement ancré dans le bebop (et l'on pourrait ajouter : de sa principale référence pianistique, le jeu de Bud Powell). Il manifeste les fondamentaux du style, en les faisant évoluer sur certains points, notamment le rythme et la disposition des accords.

Formellement, le pianiste ne déroge que peu au dogme de la forme thème-solos-thème, l'un des piliers de la pratique commune¹⁶ du jazz. Mais on constate qu'il a toujours partagé son répertoire entre les standards (aussi bien de Broadway que du jazz) et ses propres compositions. Dans celles-ci, comme on peut le voir avec les trois exemples traités, on observe fréquemment un souci de déroger quelque peu aux normes formelles (essentiellement incarnées par les deux formes AABA et ABAC, et des structures de 32 mesures découpées en 4 x 8), tout en cherchant à en préserver la dynamique originelle. Il devient alors nécessaire de confronter la permanence de la forme de la performance thème-solos-thème à ces écarts dans la forme des compositions.

Harmoniquement, Bill Evans se conforme tout à fait à la norme du bebop, celle d'une harmonie tonale élargie, c'est-à-dire respectant les fondamentaux de la tonalité classique, en particulier en matière d'enchaînement d'accords, mais dans une version qui en exploite certains des acquis développés par la musique savante, notamment en ce qui concerne le traitement des cadences et des accords, jusqu'à arriver à certains de ses confins et de mordre sur des situations modales ou non fonctionnelles (on a souvent signalé, chez Bill Evans, l'influence de l'impressionnisme du début du XX^e siècle). Les particularités propres au jazz sont à chercher notamment du côté d'usages spécifiques dans la réalisation des accords et de celui des emprunts au blues.

Mélocodiquement, les mêmes remarques peuvent être faites, mais plus spécifiquement, on note ici aussi l'enracinement du jeu rythmique de Bill Evans dans le bebop qui se manifeste, en cette matière de la ligne mélodique (main droite), par le débit caractéristique en croches ternaires émaillé d'accélération ponctuelles en triolets de croches, voire en doubles croches dans les tempos moins rapides.



Figure 4 : « Show-Type Tune », mes. II/25-26

¹⁶ Sur cette notion de pratique commune, voir L. Cugny, *Analyser le jazz...*, p. 24-25.

Figure 5 : « Re: Person I Knew », mes. IV/11-16

Pour ce qui concerne le son, il n'y a que peu à signaler puisque, à quelques exceptions près (l'utilisation très ponctuelle du piano électrique Fender Rhodes), Bill Evans a toujours privilégié les formats canoniques du jazz, principalement le trio piano - contrebasse - batterie et le piano solo (plus rarement quartette ou quintette). Comme tous les grands pianistes, Bill Evans a bien sûr une sonorité reconnaissable, mais si elle concourt à son individualité, elle ne constitue pas pour autant un élément de langage particulièrement remarquable en soi.

Rythmiquement, le pianiste se situe également dans la lignée des acquis du bebop, mais on peut dire qu'il les approfondit, en particulier en matière de polyrythmie (et aussi de l'utilisation de mesures inhabituelles ou d'hétérométrie, mais on n'abordera pas ces sujets dans le cadre de cet article). On s'attardera donc un instant sur deux points rythmiques caractéristiques du jeu evansien, la syncope et la polyrythmie, en montrant comment elles se manifestent dans le corpus choisi. Ces deux aspects – mais peut-être surtout le deuxième, que Bill Evans pousse à un degré très avancé – se comptent au nombre des marques identifiantes de son jeu.

Syncope

La syncope est, comme pour tout musicien de jazz, la base du jeu rythmique de Bill Evans. Le terme, pris dans une acception très générique, définie comme toute croche jouée entre les temps, qu'elle soit liée à une note sur le temps, isolée (c'est-à-dire non immédiatement précédée ni suivie de la croche sur le temps) ou au contraire précédée et/ou suivie de la croche sur le temps mais accentuée.

Figure 6 : « Peri's Scope », mes. I/1-2

Dans cet exemple, des cinq accords de la main gauche, quatre sont placés entre les temps. C'est également le cas du *sib* de la main droite placé à $I/2(3,5)$, mais la note est cette fois prolongée sur le temps suivant et accentuée.

On distinguera ensuite un second niveau de syncope, résultant de combinaisons de notes elles-mêmes en position ou non de syncope.

La syncope de combinaison horizontale consiste en l'alternance de notes isolées (typiquement les accords de ponctuation de la main gauche) ou accentuées, tour à tour entre les temps ou sur les temps.

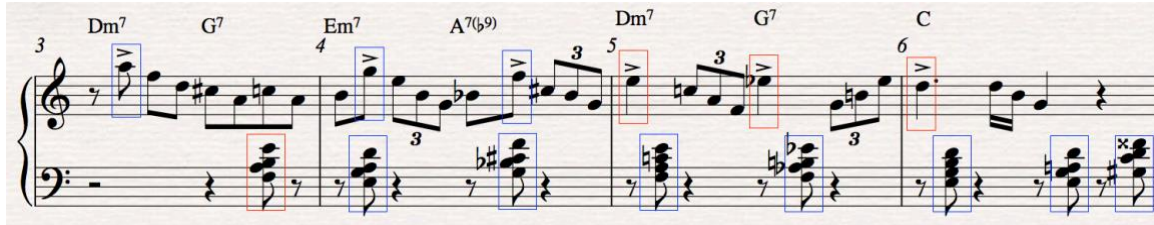


Figure 7 : « Peri's Scope », mes. I/3-6

Ici, à la main droite, entre trois notes accentuées en syncope et trois notes accentuées sur le temps¹⁷. À la main gauche, entre un accord unique joué sur le temps et tous les autres en syncope.

La syncope de combinaison verticale consiste en l'alternance entre main droite et main gauche de notes jouées ensemble ou décalées. On pourra théoriquement former ainsi quatre combinaisons main droite - main gauche : [sur le temps - sur le temps], [syncope - sur le temps], [sur le temps - syncope] ou [syncope - syncope], qui pourront alterner, cette alternance même constituant un effet de syncope au second degré.

Dans ce même exemple, les accords 2 et 3 (mes. I/4) de cette série sont joués à l'appui des notes syncopées de la main droite – I/3(1,5) - I/4(1,5) (= [syncope - syncope]) ; les trois suivants sont joués eux aussi entre les temps mais se décalent vis-à-vis de la main droite puisque les notes accentuées de la phrase tombent cette fois sur les temps (= [sur le temps – syncope]).

Un cas particulier de syncope de combinaison nous est donné avec ce passage de l'exposition du thème de « Peri's Scope » dans lequel Bill Evans joue une figure en noires pointées à la main droite tout en jouant cette même figure à la main gauche mais décalée d'un temps¹⁸ :



Figure 8 : « Peri's Scope », mes. Th/13-16

L'alternance est ici d'un autre type puisque, horizontalement elle s'opère, aux deux mains, systématiquement entre les notes une fois sur le temps et l'autre entre le temps propre. On peut

¹⁷ On remarquera en outre que les six notes concernées forment une descente, d'abord diatonique, puis chromatique, renforçant certainement un effet d'*Urlinie*.

¹⁸ Notre interprétation en termes de syncope de ces particularités rythmiques est complémentaire de celle du concept de dissonance métrique proposé par Harald Krebs et Peter Kaminski, tel qu'il est appliqué à l'analyse du jazz par Vincenzo Caporaletti avec la notion de dissonance métrique de regroupement ou de dislocation Voir par exemple Vincenzo Caporaletti, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007, p. 25, 108, 115 et sq., 188.

parler ainsi de syncope de combinaison horizontale, systématique. Son équivalent vertical ne s'observe pas puisque les mains, décalées d'un temps ne jouent jamais ensemble (réitération de la figure [syncope - syncope]). En revanche, la systématique du décalage produit un effet qui peut être assimilé à celui d'une syncope verticale.

On peut enfin considérer que ces différents éléments textuels, d'une part sont le produit chacun d'une énergie cognitive particulière, et de l'autre produisent chacun un effet énergétique propre. Les syncopes simples contreviennent à la pulsation originale isochrone des temps et par là produisent une énergie rythmique spécifique. Les syncopes de combinaison horizontales produisent également de l'irrégularité et donc d'autres sortes d'énergie rythmique. Enfin, les syncopes de combinaison verticale produisent encore une troisième espèce d'énergie rythmique.

Polyrythmie

La polyrythmie telle qu'elle est conçue ici suppose une figure rythmique récurrente d'une longueur telle qu'elle se décale par rapport à la pulsation. La figure peut être créée soit par l'accentuation dynamique, soit par un dessin accentuel dérivant d'un contour mélodique¹⁹.

Le cas le plus fréquent est celui dit du 3 pour 4, par exemple une série de croches dont une sur trois est accentuée. Il faut attendre six temps pour que l'accent se retrouve de nouveau sur la première croche et douze pour qu'il tombe de nouveau sur le premier temps de la mesure :

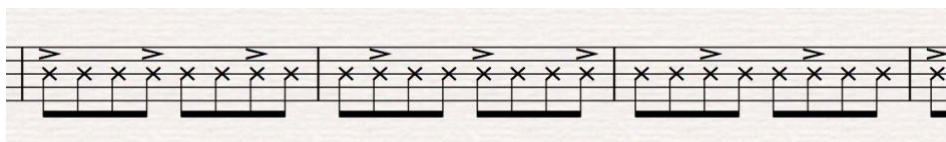


Figure 9 : exemple de 3 pour 4 d'accentuation



Figure 10 : exemple de 3 pour 4 de contour

Bill Evans est un virtuose de la polyrythmie ainsi entendue. On citera ici les exemples les plus significatifs en les classant par longueur de figure périodique.

2 croches de triolets (2 pour 3) => 3 occurrences :



Figure 11 : « Re: Person I Knew », mes. VI/7

¹⁹ Pour un examen critique de la modalité de l'accent, voir V. Caporaletti, *Swing e Groove* ..., p. 255 et sq.

4 croches de triolets (4 pour 3) => 4 + 2 + 2 + 2 occurrences, séparées par un soupir de triolet :

Figure 12 : « Re: Person I Knew », mes. IV/1-5

1 noire pointée (3 pour 2) => 7 occurrences :

Figure 13 : « Show-Type Tune », mes. III/23-26

1 noire pointée (3 pour 2) => 4 occurrences :

Figure 14 : « Re: Person I Knew », mes. III/1-2

1 noire pointée (3 pour 2) => 7 occurrences :

Figure 15 : « Show-Type Tune », mes. II/21-24

5 croches de triolets (5 pour 3) => 4 occurrences :

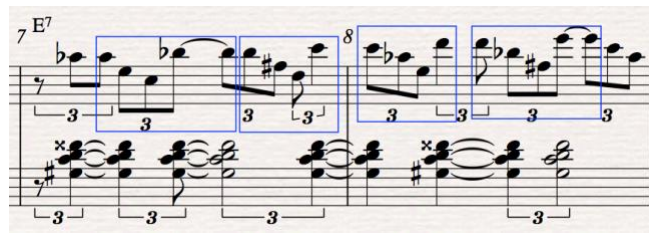


Figure 16 : « Peri's Scope », mes. II/7-8

4 noires de triolets (4 pour 3) => 2 occurrences :



Figure 17 : « Show-Type Tune », mes. III/19-20

1 blanche pointée (3 pour 4) => 5 occurrences :



Figure 18 : « Re: Person I Knew », mes. VII/9-13

1 blanche pointée (3 pour 4) => 4 occurrences :



Figure 19 : « Re: Person I Knew », mes. VI/12-15

Cas particulier 1 ([4 pour 4], [3 pour 4], [2 pour 4]) => 1 + 3 + 1 occurrences :



Figure 20 : « Re: Person I Knew », mes. V/10-14

On est ici en présence d'une sorte de polyrythmie accélérative. Un motif se présente en une occurrence de 8 croches, trois de 6 croches, une de 4 croches.

Cas particulier 2 ([4 pour 4] et [3 pour 4]) => 3 + 3 occurrences :

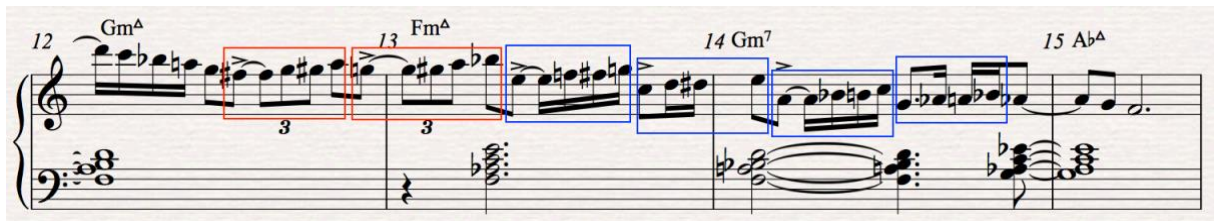


Figure 21 : « Re: Person I Knew », mes. IV/12-14

Même processus. Un groupe périodique est repérable mélodiquement en six occurrences, les deux premières de 4 croches (en 4 pour 4, donc non polyrythmique), les quatre suivantes de 3 croches seulement :

1. 4 croches
2. 4 croches
3. 3 croches
4. 3 croches
5. 3 croches
6. 3 croches

Éléments d'analyse énergétique

Cette analyse qu'on appelle ici énergétique s'appuie donc sur les produits de la textualité visive (tels que relevés par la transcription) mais cherche à en dégager des aspects qui ne tiennent pas en propre à cette textualité. C'est une façon de « sortir » en quelque sorte du texte visif, en allant d'une part du côté de la réception – l'énergie dont il est question est vraisemblablement ressentie par l'auditeur, l'analyste se mettant ici à cette place – et de l'autre de celui de la production en prenant en compte l'énergie cognitive telle qu'elle est déployée et gérée par le performeur, en formant des hypothèses à son endroit. Comme pour l'analyse textuelle, on n'abordera ici que certains aspects de cette analyse, focalisés sur le jeu de Bill Evans. Ainsi, ne sont pas évoquées les dimensions interactionnelles et relatives au traitement de la *continuous pulse* (le groove) qui relèvent en propre de l'analyse audiotactile.

Rythme énergétique

Certains rythmes n'ont rien de particulièrement remarquable en eux-mêmes, et pourtant ils créent un effet dynamique de relance, ils sont dotés d'une valeur énergétique supérieure à ce que laisse voir leur textualité visuelle. En voici différents exemples, tirés des trois solos.

Dans « Peri's Scope » :

Figure 22 : « Peri's Scope », mes. I/3-6

Les accords en syncopes réitérés à intervalle réguliers de deux temps font office de moteur énergétique. La sixième occurrence, sur I/6, avec deux accords, vient conclure et parachever ce micro-système.

Figure 23 : « Peri's Scope », mes. I/20-24

Même chose avec la figure [noire pointée après le 3^e temps - croche (ou noire) sur le 1^{er} temps], jouée cinq fois de suite. Là aussi, le système est fermé par une formule conclusive différente.

Figure 24 : « Peri's Scope », mes. II/17-20

Il s'agit ici d'une configuration extrêmement intéressante : à la main droite, la figure de quatre croches dont la deuxième (la plus aiguë) est accentuée – que l'on observe sur les temps 3-4 de 17, 1-2 de 18, 2-3 de 19 et 1-2 de 20 – constitue également un petit moteur énergétique. Le dispositif d'ensemble n'implique pas une réitération régulière mais seulement une répétition consécutive (mes. 18 après 17) et le retour différé d'une troisième (mes. 19) et d'une quatrième occurrences (mes. 20). Ce dispositif se combine avec une descente chromatique depuis le *mi* de II/17(3) jusqu'au *mi* de l'octave inférieure à II/20(3) qui, elle, est parfaitement régulière rythmiquement et semble bien constituer une *Urlinie* directrice de ce nouveau micro-système énergétique. Il est évident ici que le mouvement mélodique a pris le pas sur l'harmonique. Si l'on

se prenait à analyser les notes par rapport à l'harmonie en cours, on trouverait nombre d'incohérences (et de ce qu'on appellera au chapitre suivant des *harmonic discrepancies*) qui n'en sont que si l'on ignore ce mouvement mélodique.

On remarquera également qu'à la main gauche le moteur identifié à l'exemple précédent (à peine modifié, le premier accord étant court plutôt que long) apparaît pour deux occurrences (mes. 17 et 18).

Dans « Re: Person I Knew » :

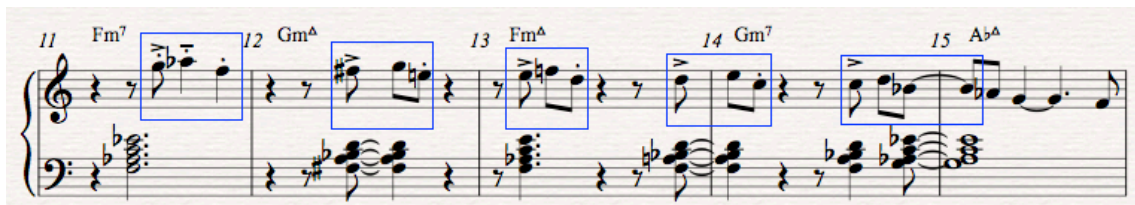


Figure 25 : « Re: Person I Knew », mes. VI/11-15

C'est ici un sentiment de perte de la temporalité que l'on observe avec cette phrase réitérée en descendant, comme titubante (assez proche de ce qu'on a appelé plus haut polyrythmie accélérative).

Effet que l'on retrouve au chorus suivant avec ce motif, de deux notes cette fois, joué quatre fois en alternance montant et descendant, à partir de VII/5(2,5) :



Figure 26 : « Re: Person I Knew », mes. VII/4-8



Figure 27 : « Re: Person I Knew », mes. VI/9-10

Ici, il s'agit au contraire d'un effet inverse, de soudaineté, créé par la fusée de la mes. VI/10 après le repos de la mesure précédente. Il va au-delà de la simple présence de doubles croches. Cet effet de sidération est renforcé par un autre, de cadence parfaite, recréé par le choix des notes. Sur le deuxième temps, on peut interpréter les trois notes *sol*, *si*, *ré* comme quinte, septième majeure et neuvième de l'harmonie de Cm, mais on ne peut pas ne pas remarquer que ce sont aussi les trois notes de l'accord parfait de dominante, avant une affirmation mélodique très nette de la fonction tonique sur les temps 3 et 4. Comme si, dans un changement brusque d'humeur, le pianiste choisissait de mettre fin brutalement à l'errance modale par l'affirmation péremptoire d'une cadence parfaite supposée mettre fin à ces errements. L'effet énergétique en est d'autant plus fort.

Dans « Show-Type Tune » :

Figure 28 : « Show-Type Tune », mes. II/29-31

La régularité de la figure de deux notes et la ponctuation non moins régulière de l'accord de main gauche sur la croche suivant la deuxième note est un facteur énergétique accentué par la direction montante du mouvement.

Figure 29 : « Show-Type Tune », mes. II/35-37

Même effet ici sur trois occurrences. Il est renforcé du fait du placement du motif sur l'*afterbeat*.

Même chose encore, avec cette fois l'accent de l'*afterbeat* sur la dernière note au lieu de la première :

Figure 30 : « Show-Type Tune », mes. C/6-8

« Harmonic discrepancies »

Dans les tempos rapides, le temps de réflexion par mesure est réduit, l'énergie cognitive doit se distribuer selon une économie de l'urgence²⁰. Pour le dire plus simplement, l'urgence est permanente. Il faut penser vite et suivre un paysage performatif changeant à grande vitesse. Il paraît indéniable que la pensée improvisatrice, au piano, conçoit simultanément un ensemble, exécuté des deux mains, mais elle gère aussi séparément chacune des deux mains. Il peut arriver alors que, harmoniquement, des « fautes » surviennent – qu'on préfère nommer ici *harmonic*

²⁰ Un phénomène symétrique peut se produire à l'autre extrémité de la palette des tempos. Je me souviens d'une conversation avec Michel Graïler, qui fut un temps le pianiste de Chet Baker, m'expliquant que ce dernier jouait « My Funny Valentine » tellement lentement que lui devait prendre la partition par sécurité, car le temps de réflexion entre chaque accord était si long qu'il risquait de perdre le fil de la grille et de ne plus savoir quel accord suivait.

*discrepancies*²¹ – chaque main suivant sa logique et les deux pouvant ponctuellement créer ces hiatus. Musicalement, bien sûr, ce n'en sont pas puisque les notes concernées, si elles entrent en contradiction verticalement selon certains critères harmoniques, se justifient en revanche horizontalement par la logique de développement de chaque main. Les exemples sont très nombreux dans notre corpus, dans les deux solos sur tempo rapide, mais aussi dans celui sur tempo plus lent. Il n'y a en réalité jamais de faute d'harmonie dans le jeu de Bill Evans, mais ce qu'on peut appeler des hiatus (en fonction évidemment de la norme harmonique choisie, ici celle de la tonalité élargie). Deux types apparaissent. Le premier, le plus courant, consistant à jouer à la main droite une note mélodique créant un écart de neuvième mineure avec une note de l'accord (à la main gauche) qui n'est pas la fondamentale. Le second concerne certaines altérations de l'accord pouvant entrer en conflit avec d'autres, non altérées. Ces deux formes de hiatus pourraient, en tempo lent, se révéler plus problématiques car la coexistence des deux notes serait plus longue. Mais très vraisemblablement, dans ce cas, le pianiste ne les produira pas puisqu'il aura plus de temps pour penser et les éviter.

Dans « Peri's Scope » :

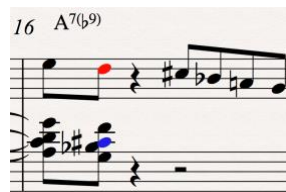


Figure 31 : « Peri's Scope », mes. I/16

I/16(1,5) : hiatus entre *ré* (m.d.) et *do#* (m. g.).

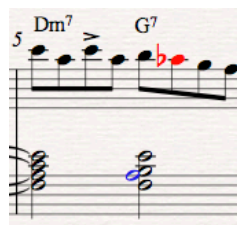


Figure 32 : « Peri's Scope », mes. II/5

II/5(3,5) : hiatus entre *lab* [m.d.] et *la* naturel [m. g.]. Bill Evans altère ici la neuvième à la main droite mais ne le fait pas à la main gauche. Ce hiatus est très relatif, d'une part parce que la subsistance de deux états d'un même degré (ici neuvièmes majeure et mineure) n'est pas nécessairement une transgression de la norme, mais aussi parce que le *lab* est, conformément à la logique originare des altérations de l'accord de dominante, une note de passage entre le *la* de II/5(2,5) et le *sol* de II/5(4). Toutefois, on peut penser que le pianiste n'aurait pas risqué ce hiatus en tempo lent.

Dans « Show-Type Tune » :

Certaines de ces *harmonic discrepancies* apparaissent sur une note de passage chromatique. On peut les signaler bien qu'elles ne soient pas, pour cette raison, réellement significatives à ce tempo :

²¹ En référence aux *participatory discrepancies* de Charles Keil (Charles M.H. Keil, « Motion and Feeling through Music ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 24, n° 3, 1966, p. 337-49).



Figure 33 : « Show-Type Tune », mes. [II/5](#), [II/14](#), [II/26](#), [III/1](#)

- II/5(2,5), hiatus entre *sol#* (m.d.) et *sol* (m. g.).
- II/14(3,5) : hiatus entre *sib* (m.d.) et *la* (m. g.).
- II/26(3,5) : hiatus entre *sib* (m.d.) et *la* (m. g.).
- III/1(3) : hiatus entre *sol#* (m.d.) et *sol* (m. g.).

D'autres en revanche sont plus représentatives de cette déconnexion ponctuelle entre les cognitivités de chaque main que l'on essaie de mettre en évidence :



Figure 34 : « Show-Type Tune », mes. [II/20](#), [II/37](#)

- II/20(3,5) : hiatus entre *fa* (m.d.) et *mi* (m. g.).
- II/37(1,5) : hiatus entre *sib* (m.d.) et *la* (m. g.).

Dans « Re: Person I Knew » :



Figure 35 : « Re: Person I Knew », mes. [II/13](#)

- II/13(4) : hiatus entre *fa* (m.d.) et *mi* (m. g.).



Figure 36 : « Re: Person I Knew », mes. [III/7](#), [IV/7](#), [V/7](#), [VI/7](#)

III/7(2,5), IV/7(3,5), V/7(2,5) et VI/7(3) : hiatus entre *sib* (m.d.) et *la* (m. g.). On ne peut s'empêcher de noter que dans quatre choruses consécutifs, à la mesure 7, le pianiste pense Cm7 à la main droite et Cm6 à la main gauche (dans les autres il joue à la main gauche soit Cm[add9], soit Cm7), ce qui plaide pour l'hypothèse de cognitivités distinctes (ou d'une cognitivité duale).

Chromatisme

Les séries mélodiques chromatiques de plus de quatre ou cinq notes sont rares chez Bill Evans. Alors que le style du pianiste est très rigoureux harmoniquement, c'est-à-dire qu'il s'interdit toute licence harmonique par rapport à la norme choisie, *grosso modo* celle du bebop, où les dissonances sont autorisées dans une certaine limite, celle de la tonalité élargie. Le chromatisme long qui, par définition, s'adapte à toutes les situations harmoniques mais en retour est peu expressif de ce point de vue, est donc logiquement exclu du vocabulaire d'un musicien comme Bill Evans. Quand il apparaît, on peut le considérer comme un passage de liaison mais aussi comme un moment de respiration cognitive, c'est-à-dire un automatisme activé pour permettre au cerveau musical de libérer cognitivement le laps de temps en cours pour se projeter sur la suite. Dans notre corpus, on trouve quelques exemples que l'on peut interpréter de cette sorte.

Dans « Show-Type Tune » :

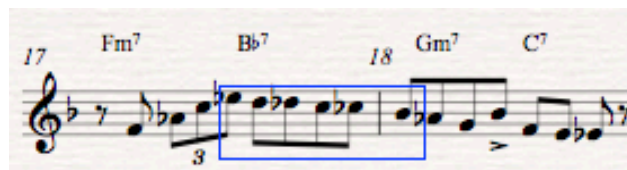


Figure 37 : « Show-Type Tune », mes. [I/17-18](#)

Dans ce cas – six notes –, on peut parler de chromatisme de liaison. Au tempo de 216 à la noire, le temps est relativement restreint et quelque peu insuffisant pour une réelle respiration cognitive.

Il n'en va pas de même dans l'exemple suivant :

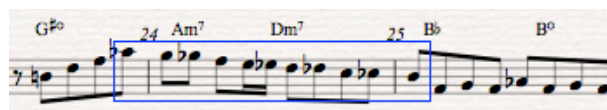


Figure 38 : « Show-Type Tune », mes. [I/24](#)

Ici, le chromatisme s'étale sur plus d'une mesure et onze notes. Sans doute Bill Evans vise-t-il une note du premier accord de 25, mais il se met en quelque en sorte en vacance harmonique, ce qui libère de l'énergie cognitive.

Même remarque pour l'exemple suivant, de dix notes :



Figure 39 : « Show-Type Tune », mes. II/16-18

Reprise de fondamentale à la main gauche

Dans le même ordre d'idée, celui du moment où l'énergie cognitive est momentanément saturée, où le performeur n'en dispose plus en quantité suffisante pour penser tous les paramètres simultanément, il doit en délaissier un ou plusieurs pour respirer cognitivement et « reprendre son souffle ». On peut émettre une hypothèse de cette sorte en observant certains renversements de main gauche. On verra plus loin que Bill Evans les a systématisés dans son jeu, qu'il a conçu à l'avance certains renversements privilégiés pour chaque qualité d'accord, ce que John Mehegan a repéré et formalisé²². Ces renversements, conçus pour les dispositifs orchestraux avec contrebasse, ne font jamais apparaître la fondamentale (il en va évidemment différemment en piano solo). Or, certaines positions fondamentales apparaissent parfois, sur tempo rapide. On repère ainsi un grand nombre d'occurrences de cette situation dans « Show-Type Tune » et « Peri's Scope », dans des configurations à quatre, trois ou deux sons.

Il arrive que Bill Evans utilise une position fondamentale à quatre sons 1 - 3 - 5 - 7. C'est le cas sur l'accord diminué dont on sait qu'il est plus difficile à enrichir, étant le plus souvent un accord déjà altéré sans fondamentale ($G\#^{\circ} = E7[b9]$ sans fondamentale) :



Figure 40 : « Show-Type Tune », mes. II/30, III/4

Mais cela peut arriver aussi sur d'autres accords (Gb^{Δ}) :

²² Voir *infra*, p. 27-31.



Figure 41 : « Show-Type Tune », mes. II/40

Il peut également utiliser cette position sur l'accord diminué mais avec une septième majeure (*fa double dièse*) en lieu et place de la septième diminuée (*fa*) :



Figure 42 : « Show-Type Tune », mes. II/4, Rth/4

L'accord en position fondamentale peut aussi être joué à trois sons, en accord parfait ($G^{\# \circ}$, Dm) :



Figure 43 : « Show-Type Tune », mes. II/34, III/1, III/3-4, III/12

ou avec la septième sans la tierce ($E\emptyset$, Dm7) :

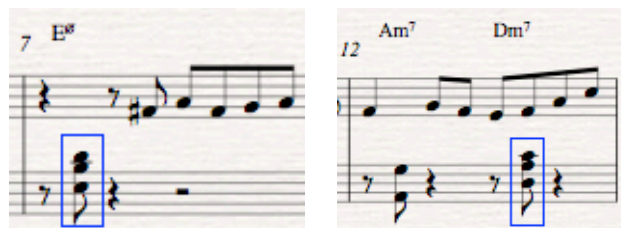


Figure 44 : « Show-Type Tune », mes. II/7, II/12

ou encore sans tierce et sans quinte (Am7) :

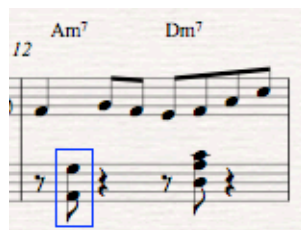


Figure 45 : « Show-Type Tune », mes. II/12

À cette mesure II/12, Bill Evans joue donc les deux accords Am7 et Dm7 en position fondamentale, d'abord à deux sons (sans tierce ni quinte) puis à trois (sans tierce de nouveau mais avec la quinte).

Figure 46 : « Show-Type Tune », mes. II/11-13

Toutefois, même dans une logique d'accords joués *a minima* avec deux sons – tierce et septième – comme l'indiquent les quatre accords encadrés en bleu – il n'y avait pas de raison réelle (par exemple une ligne mélodique descendant assez bas pour entrer dans la zone de réalisation des accords, comme c'est le cas aux mes. II/7-9) pour ne pas appliquer cette règle à la mes. 12 en jouant d'abord *sol-do* (Am7) puis *fa-do* (Dm7). C'est une des raisons pour lesquelles cette hypothèse de la respiration cognitive paraît plausible (quoique bien sûr contestable : il peut s'agir de choix délibérés et non de solutions d'urgence).

Figure 47 : « Show-Type Tune », mes. II/18-19

Ici encore, quoique la ligne mélodique de main droite descende légèrement plus bas, il était encore possible, à II/18(3), de jouer *mi-sib* pour C7 et *solb-dob* pour Abm7 (comme à la mesure suivante). Au lieu de cela, Bill Evans joue les deux accords à l'état fondamental sans tierce, ni quinte, sans doute dans l'urgence²³.

Même chose à II/39 :

²³ Mais l'on pourrait aussi objecter qu'Evans utilise la fondamentale pour éviter le doublement d'une tierce, majeure dans C7 alors qu'elle est mineure dans la mélodie, mineure dans Abm7 et majeure dans la mélodie.



Figure 48 : « Show-Type Tune », mes. II/39

À II/23, l'accord parfait de Am à l'état fondamental est joué en anticipation du temps suivant :



Figure 49 : « Show-Type Tune », mes. II/23

Des cas relativement semblables se repèrent dans « Peri's Scope », notamment dans l'exposition du thème. Dans la formule ii - V - iii - VI, le iii est parfois joué à l'état fondamental (mais on a vu qu'il pouvait aussi être considéré comme un I, auquel cas on retrouve une forme Mehegan A) :



Figure 50 : « Peri's Scope », mes. Th/4, Th/10

Il en va de même dans chacun des deux choruses avec l'unique apparition de l'accord de F^Δ :



Figure 51 : « Peri's Scope », mes. I/13, II/13

Mais le cas le plus surprenant est un passage de cinq mesures dans l'exposition du thème où tous les accords sont joués à l'état fondamental à deux sons, fondamentale et septième, à l'exception d'un seul (le E^ø de Th/20) joué avec la seule quinte diminuée :



Figure 52 : « Peri's Scope », mes. Th/17-20

La même série se retrouve à l'identique à la réexposition du thème (mais on verra, p. 34-35, que cette réexposition est elle-même presque identique à l'exposition). Cette série se trouve même allongée puisque les mesures qui précèdent (14 à 16) faisant se succéder les trois accords B7, Bb7 et A7(b9) sont eux traités à l'état fondamental, mais à trois sons, fondamentale, tierce et septième :



Figure 53 : « Peri's Scope », mes. Rth/14-16

Ce sont ainsi sept mesures d'affilée où les accords de main gauche sont joués à l'état fondamental.

Quelques exemples peuvent également être relevés dans « Re: Person I Knew », mais ils sont moins significatifs du fait de la pédale de *do* continue, qui modifie substantiellement les dynamiques liées à la fondamentale.

La jouissance digitale

Certains enchaînements d'accords appellent-ils des dessins mélodiques particuliers et si oui, sont-ils dictés en partie ou totalement par un plaisir de la main, des doigts, par exemple dans certaines dispositions d'alternance entre touches blanches et touches noires ? Un dessin mélodique pourrait-il être « bien en main » comme les comédiens disent qu'un texte peut être « bien en bouche » ? On peut le penser en observant qu'à trois reprises, sur l'enchaînement F - Gb^A - F des deux dernières mesures de la grille harmonique de « Show-Type Tune », Bill Evans reproduit un même dessin en arche :



Figure 54 : « Show-Type Tune », mes. [Th/39-40](#), [I/39-40](#), [II/39-40](#)

On pourrait objecter que ce dessin en arche peut être élu pour lui-même, pour sa qualité textuelle. Mais à côté du dessin général, ce sont aussi les notes initiales qui sont identiques (*mi - fa - la - do*) dans les trois occurrences, et ce sont même toutes les hauteurs qui sont rigoureusement identiques dans les deux derniers cas. Bill Evans commet même une « faute » harmonique dans le deuxième en anticipant d'un temps l'arrivée du G_b^A .

On peut parler bien entendu de cliché. Tous les musiciens, y compris les plus grands, en détiennent dans leur *bag of tricks*. Ce constat n'empêche pas de penser que leur récurrence peut être mise sur le compte, au moins en partie et dans certains cas plus que d'autres, d'une jouissance digitale.

Rythmes énergétique, *harmonic discrepancies*, chromatisme, reprise de fondamentale, jouissance digitale : tels sont quelques-uns des éléments que l'on attribue à un fonctionnement énergétique de la performance, considérés séparément (d'autres pourraient sans aucun doute être identifiés). Leur combinaison dans une même performance participe de la totalité qu'est précisément la performance enregistrée, vue ici comme un système énergétique. Mais on peut concevoir également des systèmes énergétiques intermédiaires, venant s'intercaler entre des données élémentaires et la totalité. On en examinera ici quelques-uns.

Systèmes énergétiques

Au-delà de ces multiples aspects que l'on peut mettre sur le compte de dynamiques énergétiques, il est également tentant de former l'hypothèse de « systèmes énergétiques », c'est-à-dire d'une configuration particulière productrice par elle-même d'une énergie d'un type particulier. On en prendra ici trois exemples. Tout d'abord celui d'une formule harmonique alliée à un type de réalisation dans « Peri's Scope », ensuite le cas d'un chorus joué sans accompagnement de main gauche dans « Show-Type Tune », et enfin le caractère presque parfaitement identique de l'exposition et de la réexposition du thème dans la même performance (« Peri's Scope »).

La formule ii - V - I - VIx et les positions d'accord Mehegan dans « Peri's Scope »

Dans le quatrième tome de sa somme sur les styles du piano jazz²⁴, John Mehegan a formalisé les positions d'accord de main gauche dans le jeu de Bill Evans quand celui joue avec une basse²⁵. Cela consiste en deux formes dites A et B, synthétisant chacune un ordre des notes, à la fois vertical et horizontal, dans les accords de quatre sons de l'enchaînement tonal canonique ii - V - I. La fondamentale est supposée jouée par la basse et n'ayant donc pas à intervenir dans les positions ; les accords sont dans une position fermée du fait de leur effectuation par une main unique. Le premier accord (degré ii) part initialement sur une position 3 - 5 - 7 - 9²⁶, soit, en *do*²⁷, *fa - la - do - mi* pour Dm⁷²⁸. L'accord suivant (degré V) est construit par continuité contrapuntique des voix avec les hauteurs disponibles – en principe toutes celles possibles diatoniquement en dehors de la fondamentale, (soit 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 9 - 11 - 13)²⁹. Sa position découle alors de celle du premier, donc *fa - la - si - ré* pour G7. Le troisième accord (degré I) est paradoxalement le plus problématique à traiter. En effet, il ne dispose théoriquement que de trois sons structurels, ceux de l'accord parfait et de plus, le mouvement obligé de la cadence parfaite devrait imposer que le *si* de G7 aille vers le *do* de l'accord de résolution, C. Cette solution est possible et donne la réalisation 3 - 5 - 8 - 9 (*mi - sol - do - ré*, équivalant à C). Une autre serait de conserver la note *si*, devenue septième majeure (pour une réalisation *mi - sol - si - ré*, C^Δ). Elle est souvent utilisée, mais l'aspect instable de la présence de la sensible peut mener à lui préférer la sixte *la*. Par convention, on choisira cette dernière solution pour la position de référence, sachant que les deux autres sont tout à fait possibles (et utilisées). L'accord de premier degré ainsi retenu se présente alors sous la forme 3 - 5 - 6 - 9, *mi - sol - la - ré*, équivalant à C6³⁰. L'enchaînement complet se présente ainsi de la façon suivante :

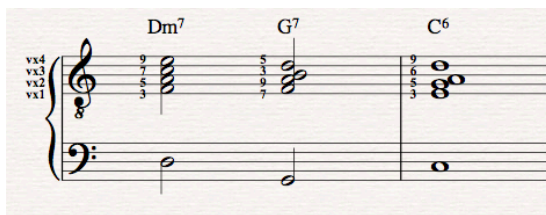


Figure 55 : Position Mehegan A de référence (ii - V - I)³¹

²⁴ John Mehegan, *Jazz Improvisation, Vol.4 : Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guption, 1965.

²⁵ La question ne sera pas examinée ici de savoir si John Mehegan a bâti cette formalisation sur le jeu de plusieurs pianistes autres que Bill Evans. Le fait est qu'elle décrit parfaitement le jeu de ce dernier.

²⁶ Les voix de l'accord sont décrites à partir du bas. Elles sont numérotées de la même façon de 1 (la plus basse dans la position de l'accord) à 4 (la plus haute)

²⁷ Tous les exemples seront pris dans cette tonalité sans qu'il soit besoin de le préciser. D'autre part, on raisonnera systématiquement dans le mode majeur, le mineur posant des problèmes supplémentaires que l'on choisit de ne pas traiter ici (on peut se reporter à *Analyser le jazz*, p. 223-226).

²⁸ On conserve la dénomination de base de l'accord sans tenir compte des possibles enrichissements (ici la neuvième est vue comme un enrichissement qui ne justifie pas de modifier l'indication de base de l'accord, Dm7).

²⁹ Une différence de principe est posée entre d'une part 4 et 11 et de l'autre 6 et 13. Elle ne tient pas au placement octavié ou non dans la position mais à la fonction : le 4 tient lieu de 3 et le 6 de 7. Si 11 est présent, c'est que structurellement 3 l'est aussi (même si, pour une raison ou une autre, il n'est pas entendu). Même chose avec 13 : s'il est présent c'est que 7 l'est également).

³⁰ Quand il est avancé que la note x « peut remplacer » la note y, il ne s'agit pas d'une règle abstraite de provenance inconnue. La validité d'une telle observation est soumise à deux conditions. 1. Qu'elle soit compatible avec l'économie générale du système formalisé ; 2. Qu'elle découle essentiellement de l'observation des praticiens en train de jouer. Il s'agit en effet originellement de systèmes formalisant des pratiques leur préexistant et non d'impératifs théoriques catégoriques auxquels des praticiens choisiraient de se soumettre.

³¹ Il est à remarquer que cette position est jouée réellement une octave plus bas qu'écrite, comme le spécifie le 8 placé sous la clé de sol. Toutes les positions A sont indiquées à cette hauteur. Les basses sont par ailleurs indiquées

On perçoit parfaitement les deux chaînes contrapuntiques symétriques dans lesquelles les notes se répondent deux à deux, 3 et 7³² d'une part, 5 et 9 :

3 - 7 - 3 (voix 1) symétrique de 7 - 3 - 6 (voix 3)³³ ;
5 - 9 - 5 (voix 2) symétrique de 9 - 5 - 9 (voix 4).

On appellera cette position « position A de référence »³⁴. Mais il ne s'agit que d'une base théorique à partir de laquelle, dans la pratique, quelques variantes sont possibles. D'abord celles que l'on a signalées en remplaçant le 6 de la résolution par un 7 (*si*) ou un 8 (*do*). Mais deux autres variantes se présentent. 1. La quinte du deuxième accord (*re*) peut être remplacée par une treizième (*mi*) et 2. La quinte du premier accord (*la*) peut être remplacée par une onzième (*sol*).

Ce modèle peut être augmenté d'un accord, le degré *vi*, qui est nécessaire pour une isorythmie harmonique de deux accords par mesure. Le même principe est adopté qui va, pour l'accord Am7, produire les notes 7 - 9 - 3 - 5 (*sol - si - do - mi*). L'enchaînement de quatre accords devient alors :



Figure 56 : Position Meghan A de référence (ii - V - I - vi)

Il est à noter que le décrochage de position rendu indispensable par l'orientation descendante de l'enchaînement de cycle des quintes se produit ici logiquement³⁵ entre les degrés I et *vi*, soit entre C6 et Am7. Du point de vue de la continuité des voix, la séquence devrait donc plutôt se lire avec le *vi* à sa place dans l'enchaînement de cycle des quintes :

vi - ii - V - I
Am7 - Dm7 - G7 - C6

5 - 9 - 5 - 9
3 - 7 - 3 - 6
9 - 5 - 9 - 5
7 - 3 - 7 - 3

Mais on conservera pour le raisonnement la réalité de l'enchaînement chronologique :

conventionnellement sur la portée du bas sans préjuger évidemment de ce que jouent les bassistes dans la réalité et d'éventuels renversements ou basses étrangères qu'ils produisent en jouant autre chose que les fondamentales des accords.

³² 6 jouant fonctionnellement le même rôle que 7.

³³ Le chemin aurait bien été entièrement symétrique (7 - 3 - 7) si l'on avait choisi la septième majeure *si* comme résolution. Mais il faut répéter ici que les variantes 8, 7 ou 6 ne modifient en rien la symétrie structurelle entre les voix.

³⁴ La position B (privilegiée pour les tonalités comprises entre *solb* et *si*) ne sera pas évoquée ici, bien qu'étant autant utilisée. Elle place les voix 1 et 2 sous les 3 et 4, dans le schéma suivant :

5 - 9 - 5 (voix 1) symétrique de 9 - 5 - 9 (voix 3) ;
3 - 7 - 3 (voix 2) symétrique de 7 - 3 - 6 (voix 4).

³⁵ Il entre en effet dans la logique tonale de ne pas rompre la continuité contrapuntique avant l'accord de résolution qui met fin à l'enchaînement.

ii - V - I - vi
Dm7 - G7 - C6 - Am7

9 - 5 - 9 - 5
7 - 3 - 6 - 3
5 - 9 - 5 - 9
3 - 7 - 3 - 7

Avant de passer au cas qui nous occupe, il est nécessaire d'apporter une précision supplémentaire. Nous avons parlé de formules ii - V - I et ii - V - I - vi. En réalité, nous savons que par le moyen de la substitution diatonique le I peut se voir substituer un iii, les deux degrés étant morphologiquement presque identiques. Mais surtout, dans cette situation du trio avec basse, c'est le bassiste qui, *in fine*, décide quelle est la note de basse, sinon le degré, en jouant un *do* ou un *mi*. En jouant à cet endroit *mi - sol - la - ré*, Bill Evans prononce aussi bien un C6 qu'un Em11 et ne peut pas entrer en contradiction avec les décisions du bassiste.

Nous avons donc décidé de garder le degré I pour parler de la généralité des formules et de leurs positions d'accord, mais en réalité, dans ce contexte, il s'agit plutôt d'un iii, que nous avons fait figurer dans la grille harmonique. En effet, au vu de la fréquence de répétition de la formule, la récurrence d'un I empêcherait tout « décollage » harmonique de la grille et tuerait tout effet de résolution finale par un enracinement répété dans l'accord de résolution.

Considérons maintenant l'enregistrement de « Peri's Scope » dont on rappelle, 1. que la composition est harmoniquement principalement fondée précisément sur cette formule ii - V - I - vi, et 2. que le tempo en est rapide (noire = 232). Pourquoi, tout d'abord, ce tempo est-il important, harmoniquement ? Plus le tempo augmente, plus la tension cognitive est grande – le temps de pensée disponible par unité de temps se réduisant –, plus les automatismes sont nécessaires comme base cognitive. En effet, plus le « pré-pensé » inclus dans l'automatisme est important, plus le temps disponible restant peut être alloué à des actions improvisatives créatives. C'est pourquoi dans le problème qui nous occupe ici, c'est-à-dire pour essayer d'identifier des automatismes mis au service de la pensée improvisative, il est important d'avoir à faire à un exemple en tempo rapide.

Qu'observe-t-on alors ? La formule de référence pour les positions d'accord, issue d'une décision théorico-stylistique et d'un travail visant à la faire entrer dans le *bag of tricks* des automatismes du performeur, fournit l'outil cognitif indispensable pour la libération nécessaire du temps de pensée disponible. L'observation de l'improvisation en action permet d'identifier cet automatisme à travers ses variantes.

La formule Mehegan de référence telle qu'elle vient d'être décrite (fig. 57), est modifiée de deux façons. D'une part, Bill Evans emploie la forme A dans la forme définitive où la présente Mehegan lui-même : il préfère la treizième *mi* à la quinte *ré* dans l'accord de G7. Par ailleurs, il procède à une substitution harmonique³⁶ consistant à remplacer le degré vi par VIx³⁷ et il altère

³⁶ Les substitutions harmoniques consistent à remplacer un degré par un accord sur la même fondamentale mais d'une qualité différente. L'exemple caractéristique est celui des dominantes secondaires : les accords à tierce mineure de la série du cycle des quintes sont remplacés par des accords de septième : Bm7(b5) substitué par B7, Em7 par E7, Am7 par A7, Dm7 par D7 (voir *Analyser le jazz*, p. 207-208).

³⁷ On utilise la convention de chiffrage proposée précisément par John Mehegan dans le même ouvrage. Sommairement, on peut dire qu'elle consiste, plutôt qu'accoler au chiffre romain les mêmes symboles que ceux du chiffrage américain, préférer un *set* de symboles correspondant chacun à une qualité d'accord : M pour 6 ou Maj7, x pour 7, m pour m7, ø pour m7(b5) et ° pour diminué. Le symbole n'est utilisé que quand l'accord n'a pas la qualité impliquée par son degré. On n'écrit pas par exemple iim ou Vx puisque le ii et le V ont la qualité « mineur » ou « septième » par la définition du degré auquel ils correspondent chacun. Cette notation a donc l'avantage principal, par rapport au chiffrage standard « Berklee », de fournir une information supplémentaire, celle de la présence ou non

cet accord en minorisant la neuvième (*sib*) et la treizième (*fa* naturel). La suite d'accords devient ainsi :



Figure 57 : Position Mehegan A (ii - V - I - VIx), dite « Peri's Scope »

On la synthétisera ainsi :

$$\begin{array}{c}
 \text{ii} - \text{V} - \text{I} - \text{VIx} \\
 \text{Dm7} - \text{G7} - \text{C6} - \text{A7}(\text{b9b13}) \\
 \\
 9 - 13 - 9 - 13^{38} \\
 7 - 3 - 6 - 3 \\
 5 - 9 - 5 - 9 \\
 3 - 7 - 3 - 7
 \end{array}$$

Il est manifeste à l'observation de la transcription de « Peri's Scope » (et en la jouant) que, dans les nombreuses occurrences de l'enchaînement harmonique ii - V - I - vi tel qu'il existe théoriquement dans la composition, Bill Evans, à ce tempo, choisit de la formaliser à la main gauche dans cette position de référence qui devient donc par là un automatisme. S'il concentre toute l'énergie cognitive disponible sur autre chose, il la jouera telle quelle. Mais il pourra également la transformer, par des opérations cognitives minimales qui ne nécessiteront pas de remettre en cause toute la construction pensée à l'avance et se trouve par là instantanément à disposition, « dans les doigts ».

Si l'on procède à un comptage statistique, l'enchaînement apparaît quatre fois dans la grille harmonique. Si l'on ne retient que ce solo et ses deux choruses, on obtient donc huit occurrences de cet enchaînement. Il en ressort que la formule de référence (l'automatisme) est jouée sans aucune modification six fois. Deux variantes apparaissent : aux mes. I-9 et I-10, le degré I est omis et aux mes. II-3 et II-4, le degré VIx est omis et remplacé par une répétition de I dans la même position.

Si l'on se penche seulement sur les enchaînements ii - V - I (avec ou sans le VIx), on note d'abord qu'il apparaît huit fois dans la grille (la dernière sur un rythme harmonique plus lent d'un accord par mesure), soit seize fois dans les deux choruses, mais quinze seulement car la dernière occurrence est neutralisée pour la reprise du thème. L'automatisme apparaît tel quel dans dix occurrences, l'une présentant une variante légère (à la mes. II-19, seules deux notes, *fa* et *si*, sont jouées pour le G7, le *la* et le *mi* se voyant ainsi omis). Quatre variantes significatives s'observent correspondant chacune à une altération de l'accord V : à I-5, la neuvième et la treizième sont minorisées (*lab* et *mib*) ; à I-27, II-11 et II-17, la neuvième est augmentée et la treizième minorisée

de notes étrangères à la tonalité concernée dans l'accord considéré (voir *Analyser le jazz*, p. 183-193). Voir aussi *supra* note 14.

³⁸ On rappelle que dans cette mise en évidence des voix, verticalement et horizontalement, on considère les degrés dans leur abstraction, sans tenir de leur nature majeure ou mineure, juste, diminuée ou augmentée.

(*la*# et *mib*³⁹). Dans ces quatre cas de modification substantielle de la formule, on peut supposer sans grand risque de se tromper qu'une décision improvisative a été prise dans le temps libéré par l'automatisme.

En quoi consiste donc ce « système énergétique » tel que l'on vient de le présenter ? En la combinaison de deux éléments : le traitement d'une formule harmonique et la façon de l'expliquer à la main gauche. Le dynamisme de la formule est accentué par trois éléments. Le premier est sa disposition en ii - V - I et non en I - ii - V : l'accord de résolution est placé sur mesure paire, donc moins forte, atténuant ainsi l'effet conclusif. Ensuite, la présence du iii à la place du I atténue encore l'effet d'ancrage. Enfin le traitement qu'applique Bill Evans en substituant la dominante secondaire VIx au degré originel vi accentue l'effet de relance pour enchaîner avec cette même formule ou avec une autre. C'est ainsi que son utilisation, dans la disposition Mehegan décrite, aboutit à une formule productrice d'une énergie qui nourrit le groove et par là l'improvisation, aussi bien dans ses aspects rythmiques qu'harmoniques et mélodiques (*via* le contrepoint).

Le premier chorus du solo de « Show-Type Tune »

Ce chorus est entièrement joué à la main droite, sans main gauche :

³⁹ Le transpositeur a choisi d'écrire *dob* et *sib* là où théoriquement il s'agit de *si* (tierce de l'accord) et *la*# (neuvième augmentée).

Figure 58 : « Show-Type Tune », chorus I

L'effet énergétique est très fort au retour de la main gauche dès la première mesure du deuxième chorus⁴⁰. Bill Evans reprend le procédé dans le même morceau pour une phrase de quatre mesures :

⁴⁰ Il arrive également à Keith Jarrett de pratiquer cet effacement de la main gauche pour ce même effet énergétique de retour, de redensification de la texture.

Figure 59 : « Show-Type Tune », mes. III/5-10

Mais on peut supposer ici qu'il s'agit plutôt de libérer le registre médium grave pour pouvoir laisser libre le mouvement descendant de la phrase, plutôt que de créer réellement un effet d'oubli de l'accompagnement de main gauche.

Une fois notée cette absence d'accompagnement dans le chorus entier, on remarque encore un rapport très particulier de la ligne à l'harmonie. Bill Evans se contente pratiquement d'arpéger les accords, avec très peu d'enrichissements et ne pratique presque aucune altération des accords⁴¹. Comme si, du fait même de l'absence d'explicitation de l'harmonie par la main gauche, la main droite devait prendre en charge cet impératif. Et comme si encore le musicien devait d'abord prendre la mesure de l'enchaînement harmonique en épelant les accords un par un avant de pouvoir prendre son envol à partir du deuxième chorus.

Si ces observations ont quelque pertinence, il est loisible de voir dans ce dispositif un autre exemple de système énergétique.

L'exposition et la réexposition identiques dans « Peri's Scope »

Il est frappant d'observer dans « Peri's Scope » que l'exposition et la réexposition du thème sont pratiquement identiques. Même présentation de la mélodie, mêmes renversements des accords, mêmes placements rythmiques, à peu de différence près. Comment interpréter ce constat contre-intuitif, puisque le thème de jazz dans la pratique commune est censé être toujours le sujet d'une extemporisation, c'est-à-dire justement d'un traitement différent à chacune de ses répétitions, fût-ce dans la même performance en début et en fin de la forme thème-solos-thème ? C'est que, dans ce cas au moins, il semble que la logique d'écriture puisse prendre le pas sur celle d'extemporisation. Lors du travail du thème, les choses se fixent peu à peu et gagnent un caractère de nécessité. À la lettre, il n'y a plus de raison ensuite de changer. On voit ce phénomène se produire pour certains thèmes. Dans la version d'« Israel » du 2 février 1961 par le même Bill Evans, le thème est exposé deux fois pratiquement à l'identique. La réexposition, à la fin de la performance, est également très proche. Quand le pianiste réenregistre cette composition en concert le 19 juin 1970 (soit plus de neuf années plus tard), on retrouve dans les grandes lignes le même arrangement du thème.

Il n'y a pas que chez Bill Evans qu'on observe ce phénomène, mais on peut le constater par exemple chez Thelonious Monk, où de nombreuses compositions comportent des contre-chants obligés, jusqu'à un arrangement complet lui-même obligé et même dans certains cas (on pense à « Crepuscule with Nellie ») finir par rendre superflue l'étape suivante de l'improvisation en solo : la composition arrangée se suffit à elle-même, la logique d'écriture a entièrement pris le dessus. La composition « Lament for Linus » de Brad Mehldau est jouée à l'identique et à la note près

⁴¹ Le *ré#* à I/8(1) fait figure d'exception. On ne compte pas les *sib* et *do* (qui devrait d'ailleurs être noté *si#* en tant que neuvième augmentée) de la mesure 5 qui apparaissent comme affirmation de la tonalité originale de *fa* plutôt qu'altérations d'accord. Le *lab* de la mesure 18 se comprend dans une logique de tonalité temporaire de *mi* bémol.

dans la version en trio du 4 septembre 1996 (*The Art of the Trio 1*) et en solo le 1^{er} ou le 2 février 1999 (*Elegiac Cycle*). Dans cette dernière version d'ailleurs, aucun solo ne suit.

Bien d'autres exemples pourraient sans doute être trouvés. Faut-il ranger ce phénomène dans la catégorie proposée ici des « systèmes énergétiques » ? Je le pense en effet, car il me semble qu'il ne s'agit pas (ou pas seulement) de choix esthétiques, artistiques ou théoriques, en quelque sorte abstraits, mais d'une nécessité formative qui s'impose d'elle-même, par-delà la volonté du performeur⁴². En ce sens, c'est bien une question d'énergie, mais cette fois celle que développe la pièce en train de se faire.

Conclusion

Je reviens pour terminer à l'expérience initiale, consistant à apprendre un solo transcrit (par les soins d'un autre que soi) et de jouer avec le disque. S'il est pratiqué avec la rigueur nécessaire, c'est-à-dire que l'on se contraint à jouer le plus *exactement* possible avec le disque, c'est une façon unique d'intérioriser le groove (et aussi l'articulation). Précisément, on sent (et on sait) quand on est *dans* le groove ou seulement approximativement. Les variations éventuelles de tempo sont également perçues dans cet effort maximal d'ajustement.

Par ailleurs, la plus ou moins grande complexité des figures rythmiques se traduit par une plus ou moins grande difficulté à les mettre en place. On peut estimer que les deux gradations sont parallèles et homothétiques : plus la figure est malaisée à exécuter, plus les chances sont grandes que cette augmentation de la difficulté soit occasionnée par une plus grande complexité du rythme concerné.

Bien sûr, cette expérience n'est pas comparable avec l'ajustement du groove entre musiciens dans la performance réelle. Dans le jeu avec le disque, il ne peut y avoir d'interaction puisque l'une des composantes est définitivement fixée par l'enregistrement (situation comparable à celle de l'enregistrement d'une piste en re-recording). En ce sens, cette expérience est moins musicale. Cependant, sa vertu pédagogique est certaine puisqu'elle fait sentir d'une façon non verbalisée le groove, les variations de tempo, la complexité rythmique, la tension rythmique, et de façon générale la plus grande partie de tous les aspects rythmiques et articulatoires de la performance enregistrée. Elle peut se comparer dans ce sens à cette autre expérience consistant pour un élève à essayer de répéter ce que le professeur vient de jouer, sans qu'il y ait d'échange verbal. L'avantage de cette procédure tient au caractère vivant de ce que joue le professeur, ce que l'on ne trouve pas dans l'autre expérience (jouer avec l'enregistrement). Mais ce handicap est compensé par le temps réel du jeu avec l'enregistrement qui rend impossible de « prendre son temps » et contraint à s'ajuster au temps réel de la performance, fût-elle gelée par l'enregistrement.

Pour toutes ses raisons, s'il est évident qu'elle ne peut se suffire à elle-même, dans un cursus pédagogique de formation et *a fortiori* dans l'activité d'un performeur, je crois réellement que cette expérience est très intéressante, des deux points de vue – pédagogique et analytique –, par ses deux aspects, textuels-visifs (analyse des notes jouées, fixées par la transcription) et énergétiques (sensation éprouvées au cours du jeu avec l'enregistrement).

Enfin, on observera que l'expérience peut aussi se passer de la transcription en apprenant par cœur l'enregistrement. Cette version a pour avantage d'évacuer totalement tout recours au médium visif et ainsi d'évacuer toute représentation visuelle. Mais il a aussi l'inconvénient de se heurter aux limites de la mémorisation pour des enregistrements longs et complexes, à supposer que l'on s'impose la reproduction la plus exacte possible. On distingue alors trois types

⁴² L'utilisation extensive de la citation dans les improvisations en scat d'Ella Fitzgerald me paraissent relever, quoique différemment, de la même logique d'écriture prenant le dessus, d'une nécessité formative. Mais ce serait l'objet d'une autre étude.

d'expérience : la lecture de la transcription sans recours à l'enregistrement, la reproduction de l'enregistrement sans recours à la transcription et une troisième dont il a été question ici : la reproduction de l'enregistrement *via* sa transcription.

Je suis conscient de la très grande relativité (et par là de la fragilité) de cette distinction entre analyse textuelle-visive et analyse énergétique. En un sens, tout élément repéré dans la textualité visive comporte une dimension énergétique. C'est peut-être l'inverse qui donne une valeur à cette distinction : certains éléments énergétiques ne sont pas forcément visibles dans la textualité visive. Ou du moins, leur coefficient énergétique n'est pas nécessairement identifiable par le simple repérage textuel-visif. On reprend pour exemple la réitération de la figure [noire pointée - croche] dans « Peri's Scope » (fig. 23) : cette figure en soi n'a rien de particulièrement puissant, mais sa réitération à ce moment-là produit indéniablement une relance rythmique que l'on sent parfaitement en jouant (et sans doute en écoutant), ce qui ne se voit peut-être pas complètement à la simple lecture de la transcription.

Cependant, en dépit de toute cette fragilité et de la difficulté à la mettre en œuvre dans le concret de l'analyse en train de se faire, elle m'apparaît toutefois comme un des moyens de dépassement de l'alternative processus-produit. On a déjà traité ailleurs de cette question sur laquelle on ne reviendra pas ici en détail. Mais on observe encore que la procédure détaillée ici conduit constamment à l'aller-retour de mon point de vue nécessaire et indispensable entre le produit – ce qu'on a désigné ici comme textualité – et un processus de production de la musique dont l'énergie est l'un des aspects principaux. Dans mon cas personnel en tout cas, je suis frappé de voir à quel point cette expérience vieille de plus de presque quatre décennies, non seulement a été importante pour ma formation à l'improvisation jazz, mais reste présente dans mon esprit musical.

Laurent Cugny

Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr

Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus)

Bibliographie

- ANONYME, *Bill Evans 3*, TRO - Ludlow Music, New York, s.d.
- ARAÚJO COSTA, Fabiano, *Poétiques du "Lieu Interactionnel-Formatif": sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l'expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016.
- BAILEY, Derek, *Improvisation ; Its Nature and Practice in Music*, Ashbourne, Moorland, 1980.
- CANONNE, Clément, *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux : cadre théorique. Analyses. Expérimentations*, thèse de doctorat, Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010
- CAPORALETTI, Vincenzo, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LiM, 2007.
— *Swing e Groove - Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LiM, 2014.
- CAPORALETTI, Vincenzo, CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016.
- CONE, Edward T., *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton, 1968.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- KEIL, Charles M.H., « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, N° 3, Spring 1966, p. 337-349.
- MARTIN, Denis-Constant & LEVALLET, Didier, *L'Amérique de Mingus*, Paris, P.O.L., 1991.
- MEHEGAN, John, *Jazz Improvisation, Vol.4: Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guption, 1965.
- SALADIN, Mathieu, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Presses du réel, 2014.
- WATERS, Keith, « Blurring the Barline: Metric Displacement in the Piano Solos of Herbie Hancock », *Annual Review of Jazz Studies*, n° 8, 1996, p. 19-37.