

16.1. The Barbara Song : analyse descriptive

1. Définition de l'objet, de la méthode et des instruments

1.1. Identification de l'œuvre

- *Titre* : *The Barbara Song*
- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Gil Evans.
- *Date, lieu de l'enregistrement* : 9 juillet 1964, Englewoods Cliffs, New Jersey (États-Unis).
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 9'59.
- *Label d'origine, producteur* : Verve, Creed Taylor.
- *Titre de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *The Individualism of Gil Evans*, 1964 ou 1965.
- *Référence de l'enregistrement utilisé* : Verve MV 2054, LP.
- *Personnel*¹ : Ray Alonge, Julius Watkins (fh) ; Frank Rehak (tb) ; Bill Barber (tu) ; Al Block, Andy Fitzgerald, George Marge, Bob Tricarico (ww) ; Bob Maxwell (harp) ; Kenny Burrell (g) ; Gary Peacock (b) ; Elvin Jones (dm) ; Gil Evans (p, arr, cond).

1.2. Type d'analyse, objectifs

- *Type d'analyse* : analyse descriptive et interactionnelle.
- *Objectifs* : description de certains procédés d'arrangements utilisés par Gil Evans (adaptation de l'original, couleurs orchestrales, harmonie). Analyse interactionnelle du comportement de l'orchestre.

1.3. Transcription

- *Auteur de la transcription* : Laurent Cugny.
- *Type de transcription* : score complet.

1.3.1. Note sur la transcription

Cette transcription n'est pas totalement fiable. Elle a en effet posé de nombreux problèmes dont les principaux sont les suivants.

* *Identification des voix et des instruments* : les instruments à vent (deux flûtes, une flûte basse, un cor anglais, un basson, un saxophone ténor, deux cors, un trombone, un tuba) sont souvent joués dans les registres médium et détimbrés, ce qui rend l'identification et la répartition des voix parfois hasardeuse. C'est bien sûr une conséquence des choix de sonorité de l'arrangeur, volontairement ambigus. Un accord comme celui joué *sforzando*

¹ Les abréviations des instruments renvoient au tableau joint en annexe 5.

mesure 18 est très délicat à analyser. En effet, l'attaque simultanée de huit vents prive le transcritteur d'un des moyens privilégiés d'identification du timbre. La longue tenue qui suit cette attaque ne permet pas de répartir à coup sûr les voix entre les instruments, à cause du caractère détimbré de la sonorité de chacun d'entre eux.

* Rythme et mesure : l'orchestre se désunit à partir du solo de saxophone. Les instrumentistes, progressivement, se décalent et n'ont plus la même référence de premier temps. Certains choix, plus ou moins arbitraires, se sont avérés indispensables. C'est le cas par exemple des changements de mesures aux mesures 69, 74 et 81. Ils sont la conséquence d'ajustements indispensables qui peuvent se noter de plusieurs façons. Les choix de notation de la mesure ont été faits à partir d'une certaine interprétation des faits entendus, détaillée plus loin. Il ne faut évidemment tirer aucune conclusion de ces changements de mesure autre qu'une difficulté rythmique des membres de l'orchestre. Il ne s'agit en aucun cas d'un procédé d'écriture attribuable à l'arrangeur.

Par ailleurs, on a choisi de noter le plus précisément possible toutes les parties, notamment celles, improvisées de saxophone et de piano. Elles sont parfois très complexes rythmiquement. Là encore, il faut se garder d'en tirer des conclusions hâtives sur une recherche de complexité rythmique. Au contraire, les deux instrumentistes jouent volontairement librement par-dessus la pulsation. Si l'on transcrit en fonction de la pulsation comme cela a été pratiqué ici, on parvient à ce type de complexité qui, évidemment, n'a pas de signification en soi.

Il s'agit donc typiquement d'une transcription descriptive. Si l'on voulait faire une partition prescriptive pour rejouer cette pièce, outre remplacer les parties improvisées par les prescriptions nécessaires, il faudrait surtout éliminer tout ce qui relève de l'imprécision et des erreurs d'interprétation. On obtiendrait ainsi une partition d'une lecture beaucoup plus simple, ressemblant à ce qu'a dû être l'originale utilisée pour l'enregistrement.

La partition est notée entièrement en *ut* et en hauteur réelle. Tous les instruments ont été transcrits, dans la mesure du possible, *in extenso*. Pour la batterie, on a pris le parti de ne pas noter les coups de pédale charleston et de grosse caisse car la plupart d'entre sont trop faiblement audibles pour être localisés de façon certaine et leur notation n'apporterait pas d'élément décisif pour l'analyse. La troisième ligne de la portée indique les coups audibles, la grande majorité d'entre étant joués aux balais sur la caisse claire. Au-dessus de la portée sont notés les coups portés sur la cymbale cloutée, le plus souvent redoublés par un coup de grosse caisse. Une portée synthétisant les principales l'harmonie est ajoutée. Les sous-sections de l'arrangement sont indiquées par des numéros en chiffres arabes. Dans l'édition Universal de l'original de Kurt Weill, les sections ont été ajoutées à la main en lettres majuscules et les sous-sections en minuscules (de même que les numéros de mesures). Ces lettres sont rappelées de la même façon dans la transcription. Les moments chronologiques indiquées sous les systèmes sont ceux de la version CD Verve 833 804-2.

1.3.2. Note sur les esquisses

Ces esquisses nous ont été données par Gil Evans lui-même en 1987. Elles représentent deux états du travail préparatoire à l'écriture de *The Barbara Song*.

La première est datée dans le coin gauche de la première page "7/64", ce qui correspond à la date d'enregistrement. En revanche l'instrumentation mentionnée ne correspond pas du tout à celle de l'enregistrement. Il est très surprenant de voir y apparaître les abréviations "keys" pour *keyboards* (claviers) et "moog" du nom d'un synthétiseur inventé par l'ingénieur Robert Moog. Le terme "claviers" fait usuellement référence aux claviers électroniques tels qu'ils sont apparus dans le jazz à partir de la fin des années 1960. En 1964, ils étaient à peine inventés, en tout cas jamais encore utilisés. Faut-il en déduire que cette instrumentation a été ajoutée après coup, ou encore qu'il s'agit non pas d'une esquisse mais d'un projet ultérieur de réarrangement de cette pièce ? Il est très difficile de le dire. La mention d'autres instruments, harpe et flûte basse par exemple, apparaît encore au-dessus de certaines phrases.

Ce document mentionne donc les mélodies principales - avec pour certaines indication de l'instrumentation -, les harmonies, et certaines réalisations.

La seconde est beaucoup plus détaillée, mais là encore l'instrumentation, qui n'est pas explicitée en tête de document, mais déductible à partir des indication d'orchestration, ne correspond pas à celle de l'enregistrement. Il s'agit d'une véritable partition d'orchestre condensée sur trois portées.

Sur la dernière page se trouvent quelques lignes notées sans rythme. Dans la première on reconnaît le contre-chant joué derrière le solo de saxophone entre les mesures 60 et 72. La première partie de la deuxième correspond aux mesures 21 à 24 du piano. La deuxième partie est entendue au piano 82 et 83.

2. Moment de l'avant

2.1. Composition

- Origine :
 - *compositeur* : Kurt Weill
 - *auteur* : Bertolt Brecht
 - *date de la première version connue* : 1928.
 - *édition graphique de référence* : Universal Edition, Vienne.
 - *enregistrement de référence* : Gisela May (*Gisela May singt Brecht Weill*, Eterna 8 25 427, LP).
 - *première destination* : non jazz (*Die Dreigroschenoper*, opéra)
- Forme :
 - *forme* : chanson ABCD
 - *structure* : ABCD (8-8-10-18) 3 fois la forme (3^{ème} fois, D = 16 mesures).
 - *thématique et compléments* : quatre thèmes, pas d'introduction, pas de coda, pas d'interlude.
 - *phrases* :
 - A (8) = a1 (4) - a2 (4)
 - B (8) = b1 (2) - b'1 (2) - b2 (2) - b3 (2)
 - C (10) = c1 (4) - c2 (2) - c'2 (2) - c3 (2)
 - D (18) = d1 (4) - d'1 (4) - d2 (4) - d3 (2) - d4 (4)
- Mélodie

Morphologie :

 - *ambitus* : onzième
 - *densité* : moyenne
 - *rythme harmonique* : régulier (noires et croches principalement) ; *rythme mélodique* : régulier (relativement conjoint), pas d'intervalles caractéristiques.

Relation à la structure :

 - *structure mélodique – motifs – carrure* : les phrases sont régulières et carrées (2 ou 4 mesures). La plupart commencent en appoggiature.
- Harmonie

Situation harmonique tonale. Deux tonalités principales, *do* mineur et *fa* mineur. L'armure toutefois ne correspond pas sur la partition éditée de référence. Elle indique *do* majeur sur A, B et C, alors qu'A et B sont en *do* mineur et C en *fa* mineur. Seule l'armure du D est en conformité avec la tonalité réelle (*fa* mineur). Pas de hiatus entre mélodie et harmonie. Si les armures correspondaient, la mélodie serait entièrement diatonique, aux altérations accidentelles et appoggiatures près.

- Rythme
 - *métrique* : 2/2
 - *tempo* : plusieurs changements de tempo. A est approximativement à 82 à la blanche. B est *rubato*. C reprend le tempo de 82 puis le ralentit progressivement dans sa deuxième partie. D reprend sur un tempo approximatif de 76 à la blanche et se ralentit lui aussi progressivement.
 - *type de rythme* : binaire alternant découpage très marqué et relâchement.

3. Moment de l'après

3.1. Mise en perspective historique de l'enregistrement

Cet enregistrement se situe à la fin de la grande période créative de Gil Evans qui s'étend de 1956 à 1964². C'est l'un des derniers arrangements qu'il écrit avant de se retirer presque totalement de la scène entre les séances avec Kenny Burrell (décembre 1964) et celles de 1969 avec son orchestre entièrement remanié. À partir des années 1970, son intérêt se déplace de l'écriture proprement dite vers l'orchestre. C'est dans le fonctionnement de ce dernier que Gil Evans cherchera alors des sonorités nouvelles plutôt que dans les ressources de son écriture.

Au cours de la période 1956 – 1964, il alterne les enregistrements sous son nom (*Big Stuff*, 1957, *New Bottle*, *Old Wine*, 1958, *Great Jazz Standards*, 1959, *Out of the Cool*, 1960) avec ceux au service de Miles Davis (*Miles Ahead*, 1957, *Porgy and Bess*, 1958, *Skeetches of Spain*, 1959-1960, *Quiet Nights*, 1962). *The Individualism of Gil Evans* vient clore cette période avec six séances effectuées en 1963 et 1964. *The Barbara Song* provient de la cinquième, réalisée le 9 juillet 1964. Contrairement au travail avec Miles Davis, Gil Evans a toujours privilégié dans les enregistrements sous son nom des formats d'orchestre intermédiaires. C'est le cas ici avec une formation de treize musiciens.

L'écriture de Gil Evans s'est forgée progressivement à partir des années 1930 jusqu'à 1956 où elle parvient à maturité. À partir de cette date jusqu'à 1964, elle s'illustre – notamment dans les enregistrements avec Miles Davis – à tel point qu'elle est considérée comme une évolution décisive de l'écriture pour grand orchestre de jazz. *The Barbara Song* est une des dernières manifestations de cette écriture parvenue à son plus haut point d'achèvement. Son auteur empruntera ensuite d'autres voies, intégrant notamment l'électricité dans l'instrumentation et réformant les modes de fonctionnement de formations moyennes.

3.2. Analyse descriptive

² Pour une description détaillée de la carrière de Gil Evans, on peut se reporter à notre ouvrage, *Las Vegas Tango – Une vie de Gil Evans*, Paris, P.O.L., 1989.