

## 16.4. Tune for a Lyric (Bill Evans) : analyse de solo improvisé

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

#### 1.1. Identification de l'œuvre

- *Titre* : *Tune for a Lyric*<sup>CD</sup> (*Show-Type Tune*). Le premier titre est celui de la transcription publiée dans le recueil *Bill Evans 3*. Le second est celui sous lequel apparaissent toutes les versions enregistrées.
- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Bill Evans.
- *Date, lieu de l'enregistrement* : 29 mai 1962, New York (Etats-Unis).
- *Label d'origine, producteur* : Riverside, Orrin Keepnews.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 4'22"
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *How My Heart Sings*, Riverside RLP 473/RLP 9473, 1962.
- *Référence, support* : *The Complete Riverside Recordings*, Riverside 99.918, CD.
- *Personnel* : Bill Evans (p) ; Chuck Israels (b) ; Paul Motian (dm).

#### 1.2. Type d'analyse, objectifs

- *Type d'analyse* : analyse de solo improvisé.
- *Objectif* : analyse structurelle, harmonique du solo de piano. Analyse des positions d'accords.

#### 1.3. Transcription


- *Auteur de la transcription* : inconnu (extrait du recueil *Bill Evans 3*, New York, Ludlow Music) ; révisée par Laurent Cugny.
- *Type de transcription* : partition piano.

---

<sup>CD</sup> CD 5-4.

## 2. Moment de l'avant

### 2.1. Composition

- Origine :
  - *compositeur* : Bill Evans :
  - *date de la première version connue* : 29 mars 1962. Bill Evans n'a réenregistré qu'une fois cette composition, en duo avec Eddie Gomez en novembre 1974.
- Première destination : jazz.
- Forme :
  - *forme* : AB ;
  - *structure* : A (20) - B (20) ;
  - *thématique et compléments* : couplet 16 mesures ; thème 40 mesures ; coda 20 mesures ;
  - *phrases* : A (20) = a1 (4) - a2 (4) - a3 (4) - a4 (2) - a5 (2) - a6 (2) -  7 (2)  
B (20) = b1 (2) - b2 (2) - b'2 (4) - b3 (4) - b4 (2) - b5 (6).
- Harmonie
 

Situation harmonique tonale. Une tonalité principale, *fa* majeur. On pourrait parler de tonalité élargie. En effet, la pièce débute et se termine sur la tonalité de *fa*, mais n'y reste pratiquement jamais entre le premier et le dernier accord. La grille est rythmée par une série de II – V se succédant rapidement dans presque toutes les tonalités, sans les procédures usuelles de modulation. Chaque accord de la grille peut s'interpréter tonalement, mais le nombre de tonalités évoquées et la fréquence de leur apparition dissolvent le sentiment tonal. Celui-ci n'apparaît que temporairement au cours des huit premières mesures, ainsi qu'aux mesures 21-22, 29-30 et à la fin.
- Rythme
  - *métrique* : 4/4 ;
  - *tempo* : noire = 216 ;
  - *type de rythme* : swing ternaire rapide.

### 3. Moment de l'après

#### 3.1. Contexte historique et stylistique de l'enregistrement

Bill Evans est né en 1929 et il a commencé à enregistrer, en *sideman* en 1954, et sous son nom à partir de 1956. Le trio piano – contrebasse – batterie est sa formule de prédilection. Celui qu'il forme avec le contrebassiste prodige Scott LaFaro en 1959 est entré dans l'histoire. Mais LaFaro meurt en 1961 dans un accident de voiture, quelques jours après avoir enregistré en public au *Village Vanguard* de New York ce qui devait rester comme le chef-d'œuvre de ce trio. Bill Evans est très atteint par cette perte et choisit finalement Chuck Israels pour remplacer Scott LaFaro.

La séance du 29 mars 1962 est l'une des premières du nouveau trio, lequel n'atteint pas la cohésion et l'excellence du précédent. Toutefois, le jeu de Bill Evans est à son meilleur niveau et tout à fait représentatif de son stade d'évolution d'alors.

#### 3.2. La grille

Cette grille ne correspond à aucune forme connue. Elle comporte 40 mesures articulées en deux sections A et B de 20 mesures chacune. Cette articulation se trouve dans la mélodie du thème (la première phrase de B reprend la première de A), mais aussi dans l'harmonie : le début de B marque le premier retour de degré I et les deux premières mesures sont identiques dans A et B. La carrure est nettement paire, mais le chiffre de 20 est cependant ambigu : c'est un multiple de 4 mais non de 8.

Cette grille est fondée sur des ascendances. Elles vont se succéder comme des vagues pour lui donner son rythme. La tonalité théorique est *fa* majeur, mais la base est plus souvent fournie par l'accord Dm7, qu'on peut considérer comme un VI de *fa* ; il résonne toutefois plutôt comme un I de *ré* mineur. Une fois qu'on y a accédé (à la mesure 2), une première série ascendante Gm7 - G#° - Am7 se fait entendre, mais l'élan est coupé par un retour à Dm7 suivi d'un II - V en *ré* mineur, pour finalement revenir au Dm7 mesure 9. On peut considérer qu'on a, avec ces huit premières mesures, une sous-section a1 de la structure harmonique.

On repart donc à 9 sur un Dm7 qui reste deux mesures. Puis un mouvement ascendant débute sur la troisième mesure de la sous-section a2 pour aller jusqu'à la 19, soit deux mesures avant la fin de la section A. Ce type d'enchaînement se retrouve dans plusieurs compositions de Bill Evans et constitue une des marques distinctives du compositeur. Chaque mesure consiste en deux accords dont les fondamentales sont distantes d'une quarte ascendante. Le plus souvent, il s'agit d'un accord mineur et d'un de dominante, donc interprétables comme des II - V majeurs (Gm7 - C7, Dm7 - G7, Fm7 - Bb7, Am7 - Db7) ou mineurs (Bø - E7). Mais il peut s'agir de deux accords mineurs (Am7 - Dm7, C#m7 - F#m7, Gm7 - Cm7) ou encore d'un accord renversé et d'un accord mineur (C6/E - Am7). On obtient ainsi une sorte de marche progressant par ton ou demi-ton, dont l'effet dynamique est très fort. À la mesure 20 on redescend de Abm7 – Db7 à Gm7 – C7 pour revenir sur le F de la première de B. Il s'agit du cliché harmonique (en *fa* majeur) :

bIII<sup>m</sup> - bVI x - II - V - I<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Celui-ci s'obtient à partir de l'enchaînement de cycle des quintes VI - II - V - I. La procédure est ensuite la suivante :

La section B débute donc comme la précédente. Mais à la troisième mesure le rythme harmonique s'accélère et une nouvelle vague ascendante se déclenche en deux temps. Tout d'abord deux mesures pour arriver à un nouveau palier Bb qu'on retrouvera plus tard. Puis de nouveau deux mesures à partir de ce Bb pour arriver à un Eb7 sur lequel on respire deux mesures. Ainsi, l'articulation 8 mesures - 12 mesures observée en A se répète-t-elle en B. À 29 – soit au début de b2 – une nouvelle montée se produit, chromatique cette fois, avec le cliché I - #I° - II - #II° - III<sup>2</sup>. Un court passage descendant ramène à Gm7 (34). La séquence d'accords des mesures 23 – 26 se reproduit mais va cette fois jusqu'à son terme F.

La progression dramatique de cette grille est balisée par les séquences ascendantes. Alors que les enchaînements tonals conventionnels ont plutôt une tendance au mouvement descendant, Bill Evans choisit ici un relatif contrepied, renforçant ainsi le caractère quelque peu atypique de cette grille. Elle n'est pas conventionnellement tonale mais utilise des ressorts de la tonalité. Elle ne peut non plus être considérée comme ressortissant aux harmonies modale ou ouverte.

### 3.3. Développement – choix des notes - rythme mélodique – figures rythmiques - polyrythmies

Il est rare de rencontrer un développement d'improvisation aussi rigoureux. Le solo est constitué de trois choruses, soit 120 mesures.

Le premier est joué sans main gauche, celle-ci entrant sur la première mesure du second chorus, ce qui ne peut être le fruit du hasard. On est frappé également de constater que durant tout ce premier chorus, Bill Evans fonde son jeu sur l'arpégiation de l'infrastructure (ou de celle-ci plus la neuvième) des accords, comme s'il devait apprendre la grille, prendre en main les accords un à un. C'est particulièrement évident dans la séquence 11 – 20 correspondant à la première grande montée harmonique. Cet élément, ajouté à l'absence de main gauche, confère une grande lisibilité, une fluidité à ce passage qui sert de toute évidence d'échauffement pour le développement à venir. On notera que très peu de notes n'appartenant pas aux accords sont jouées. Ces quelques cas se résument ainsi :

- Toutes les occurrences de A7(b9) sont traitées comme des A7 altérés, c'est-à-dire qu'on y trouve aussi bien des *fa* naturel (13<sup>ème</sup> mineure), des *si* dièse (9<sup>ème</sup> augmentée, notée parfois *do* pour simplifier la lecture), des *ré* dièse (11<sup>ème</sup> augmentée) ou des *mi* bémol (5<sup>te</sup> diminuée).
- Certains accords mineurs sont traités en dominante (substitution harmonique) et altérés : mesure 5 le *si* bémol du premier temps est la 9<sup>ème</sup> mineure d'un A7 substitué au Am7, mesure 18 le *si* bémol, mesure 22 les troisième et quatrième temps, mesure 37 le *fa* dièse).
- L'accord de Eb7 à sa 11<sup>ème</sup> altérée (mode Bartók, mesures 27 et 28).

Toutes les autres notes étrangères aux accords sont des notes de passage chromatiques. Les deux exceptions sont le *sol* dièse de 34 (anticipation) et le *mi* bémol de 37.

- 
- |   |                            |
|---|----------------------------|
| - substitution harmonique : VI -> VIx                   | VIx - II - V - I           |
| - substitution tritonique : VIx -> bIIIx                | bIIIx - II - V - I         |
| - substitution harmonique : bIIIx -> bIIIIm             | bIIIIm - II - V - I        |
| - ajout par cycle des quintes : bIIIIm -> bIIIIm - bVIx | bIIIIm - bVIx - II - V - I |

<sup>2</sup> Ce cliché s'obtient à partir du modèle I - II - III. La procédure est la suivante :

- |  |                           |
|--|---------------------------|
| - ajout par cycle des quintes : II -> VI - II                        | I - VI - II - III         |
| - substitution harmonique : VI -> VIx                                | I - VIx - II - III        |
| - altération de la 9 <sup>ème</sup> en b9                            |                           |
| - substitution diatonique : VIx -> #I°                               | I - #I° - II - III        |
| - la même séquence ajoute un VII devant III et le transforme en #II° | I - #I° - II - #II° - III |

Le rythme mélodique est régulier dans ce premier chorus. C'est un phrasé typiquement bebop à base de croches dans lesquelles s'insèrent par moments des triolets de croches et parfois des doubles croches. Des triolets de noires apparaissent dans la deuxième partie. Le discours est relativement aéré. Certaines phrases assez longues sont contrebalancées par de plus nombreuses courtes phrases et des moments de respiration.

Ce type de phrasé va se maintenir au début du second chorus, mais la main gauche entre en scène, créant une nouvelle donnée rythmique. Cette main gauche ne joue que des accords piqués, un par harmonie. Ils sont tous placés à contretemps jusqu'aux mesures 51, 53 et 58 où on les trouve sur le troisième temps. À partir du B de ce second chorus (61), le placement de ces accords piqués de main gauche est imprévisible : ils tombent aussi bien sur le temps qu'à contretemps, sur ou entre les notes de la main droite. Une double variété rythmique s'est ainsi progressivement installée.

Les choses vont brusquement s'accélérer avec une phrase d'une très grande complexité rythmique s'étendant du troisième temps de 61 au troisième de 64. Bill Evans crée une cellule rythmique d'un temps et demi, de forme 'une croche accentuée – deux doubles croches – une croche'. Cette cellule est jouée huit fois. Trois fois (troisième, quatrième et septième occurrence), il double la première croche de la cellule par un accord de main gauche, et une fois (cinquième occurrence) il déplace l'accord d'une croche.

Bill Evans marque ensuite la respiration harmonique du Eb7 d'une phrase en triolets de noires. Le ralentissement rythmique qui en découle prépare et met en valeur la force dynamique de la phrase suivante où est jouée une figure de deux temps alliant main gauche et main droite. La forme assez simple de cette phrase (appuis sur les temps forts) entre en résonance avec le caractère dramatique de l'harmonie chromatique ascendante, créant une sorte de *climax* sur le premier temps de 72. Une figure presque équivalente, mais descendante cette fois est utilisée aux mesures 75 et 76.

Une phrase très assise démarre le troisième chorus : sous des triolets de noires les accords de la main gauche marquent les temps forts, puis se décalent subitement sur la deuxième partie de la phrase, la déstabilisant rythmiquement. La main gauche se fait oublier entre les mesures 85 et 91 : une phrase très longue et sinueuse est jouée par la main droite. Cette respiration de la main gauche semble préparer un changement majeur intervenant à la mesure 93 : Le pianiste va jouer toute la fin de son solo en *block chords*<sup>3</sup>. Cette technique consiste en un redoublement par la main gauche à l'octave inférieure de la mélodie jouée en accords par la main droite. Bill Evans commence par une variante puisque l'intervalle-type entre les voix supérieure et inférieure n'est pas d'une octave mais d'une dixième. Puis, à partir de la section B, il revient au doublement à l'octave inférieure et remplit tout l'espace jusqu'à l'apogée des deux dernières mesures.

### 3.4. Les renversements d'accords

Les renversements de main gauche de Bill Evans peuvent être étudiés grâce à la synthèse qu'a proposée John Mehegan<sup>4</sup>.

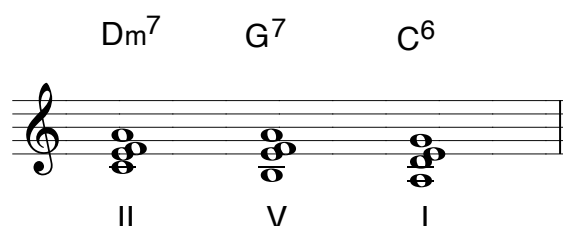
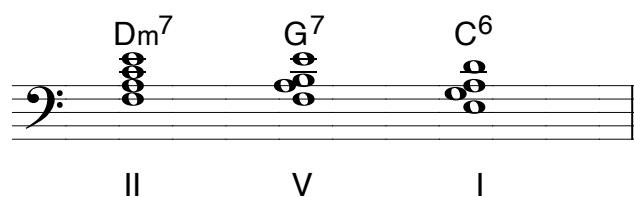
---

<sup>3</sup> Parfois appelé *Shearing chords*, du nom du pianiste anglais George Shearing qui en fut, sinon l'inventeur, du moins un utilisateur virtuose. D'après Alain Gerber, Shearing se serait lui-même inspirée des positions que Milt Buckner écrivait pour la section de saxophone de l'orchestre de Lionel Hampton (Gerber, Alain, *Bill Evans*, Paris, Fayard, 2001, p. 61).

<sup>4</sup> Mehegan, John, *Jazz Improvisation Vol. IV, Contemporary Piano Styles*, New York, Watson-Guption, 1978 (1<sup>ère</sup> édition, 1965). Cette synthèse a été conçue d'après l'observation du jeu de plusieurs pianistes dont Bill Evans lui-même. Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit particulièrement adaptée pour décrire son jeu. Ce même Bill Evans est d'ailleurs l'auteur d'une préface à cet ouvrage publié pour la première fois en 1965.

Celui-ci propose d'identifier deux "formes", A et B. Ces formes consistent en des renversements donnés pour les enchaînement II - V - I. Elles s'énoncent de la façon suivante (ici en *do* majeur) :

Forme A :



Forme B :

Fig. 16-1 : formes A et B de John Mehegan

Voici ce que dit John Mehegan de ces deux formes :

"L'histoire de la forme A commence dans la littérature pianistique classique du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette forme est apparue dans les œuvres pour piano de Frédéric Chopin et est devenue l'un des sons vernaculaires du concerto pour piano du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cette forme, la tierce apparaît à la basse de l'accord mineur, la septième à la basse de l'accord de dominante, et la tierce à la basse de l'accord majeur. C'est la plus ancienne des deux formes, raison pour laquelle c'est la plus familière au pianiste moyen.

La forme B apparaît approximativement cent ans plus tard dans les compositions pour piano de Maurice Ravel. Cette forme révèle clairement les textures poignantes caractéristiques de la musique impressionniste du XX<sup>e</sup> siècle et représente le son de la "modernité" dans l'orchestration contemporaine. Dans cette forme, la septième apparaît à la basse de l'accord mineur, la tierce à la basse de l'accord de dominante, et la septième à la basse de l'accord majeur. [...] Cette forme est un "renversement" de l'autre, bien que le terme "renversement" ne soit pas adéquat parce que la fondamentale est absente, rendant ainsi la structure incomplète ; le terme le plus approprié est "permutation".

L'histoire de ces formes dans la musique populaire américaine date du milieu des années 1930 dans les partitions de Fletcher Henderson et de Duke Ellington. Là, ces dispositions apparaissent dans l'écriture des sections de saxophones, et sont devenues le son accepté pour les arrière-plans de sections de saxophones des parties vocales ou des solos d'instruments à vent. Au début, la forme B était rarement utilisée, mais vers le milieu des années 1940, elle fut intégrée de façon permanente avec la forme A. Au cours de cette période, les guitaristes ont aussi exploré ces positions, bien que l'apparition de Charlie

Christian ait complètement déplacé les préoccupations guitaristiques de la conception verticale de Lang et Van Eps au style moderne horizontal.

Les pianistes ont commencé à isoler ces positions au milieu des années 1940, d'abord la forme A et plus tard la forme B. Ces positions sont employées par les pianistes modernes à de nombreuses fins. Elles sont utilisées par la main gauche pour soutenir une mélodie, une ligne improvisée, ou avec les *Shearing blocks* modifiés à la main droite pour former le son "concerto" à deux mains de la période moderne. Ces mêmes positions sont employées à la main droite, couplées avec les fondamentales à la main gauche comme une technique courante d'accompagnement."<sup>5</sup>

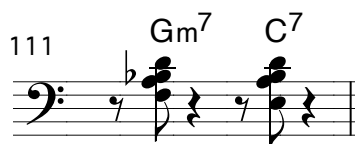
On peut donc lire le jeu de main gauche de Bill Evans à l'aide de cette formalisation. Dans *Tune for a Lyric*, on peut trouver :

- des accords de forme A :



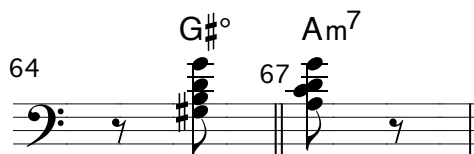
Ex. 16-1 : accords Bill Evans forme A, transcription inconnue

- des accords de forme B :



Ex. 16-2 : accords Bill Evans forme B, transcription inconnue

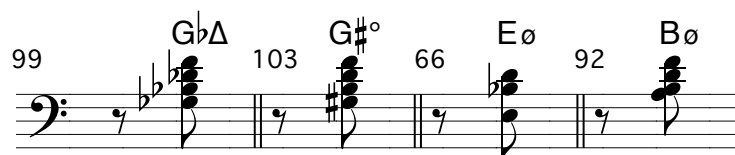
Mais il arrive aussi à Bill Evans de jouer des accords non renversés légèrement modifiés :



Ex. 16-3 : accords Bill Evans non renversés modifiés, transcription inconnue

Ou sans enrichissement, sans ou avec renversement :

<sup>5</sup> Mehegan, John, *op. cit.*, pp. 49-50.



Ex. 16-4 : accords Bill Evans sans enrichissement, transcription inconnue

L'avantage de l'approche par les formes A et B de John Mehegan est de mettre à jour un certain systématisme de la main gauche de Bill Evans. On réalise alors que, concernant les positions d'accord, il a ces schémas en tête sous forme d'automatisme et s'appuie dessus. Il peut modifier les accords en cours d'improvisation, transformer des accords mineurs en accords de dominante, les altérer, etc. Mais en ce qui concerne les positions proprement dites, soit il joue l'accord sans renversement, soit il utilise une des formes, le plus souvent d'ailleurs la forme A. Il peut encore réduire l'accord à trois ou même deux sons. Mais il utilise rarement les formes intermédiaires entre A et B, ou surtout il les prend comme points de départ pour procéder à des altérations de ces formes comme le fera plus tard Keith Jarrett par exemple.

#### **4. Conclusion**

Ce solo est un chef-d'œuvre de construction. On y voit se développer une structure rigoureuse et implacable qui se nourrit de la constitution même de la grille, du choix des notes, du rythme mélodique et de la densité. Comme toujours chez Bill Evans, son jeu se distingue par la précision et l'élégance mélodique, la souplesse et la sophistication rythmique avec un usage virtuose de la polyrythmie qui, nous semble-t-il, ouvre la voie à une modernité rythmique fondée autour de cette notion, voie qui sera développée par les pianistes de la génération suivante, Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett, et plus loin encore Brad Mehldau.