

16.6. When I Fall in Love : analyse comparative (douze versions)

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

1.1. Identification des œuvres

- Titre : *When I Fall in Love*

Version 1 : Helen Merrill 55 (HM 55)^{CD}

- *Nom de la musicienne sous le nom de laquelle l'enregistrement a été originellement publié* : Helen Merrill.
- *Date de l'enregistrement* : 22 octobre 1955, s.l.
- *Label d'origine* : Verve.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 3'20".
- *Référence de l'enregistrement utilisé, support* : *Helen Merrill, Verve 846 011 2, CD.*
- *Personnel* : Helen Merrill (vcl) □ Richard Hayman and his Orchestra incluant □ Hank Jones (p) □ Barry Galbraith (g) □ Milt Hinton (b) □ Sol Gubin (dm); Richard Hayman (arr, cond). □ □ □

Version 2 : Miles Davis 56 (MD 56)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Miles Davis.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 11 mai 1956, New York.
- *Label d'origine, producteur* : Prestige, Bob Weinstock.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 4'21".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *Steamin', Prestige 7200, 1961?*
- *Référence de l'enregistrement utilisé, support* : *Chronicle The Complete Prestige Recordings 1951 - 1956, Prestige PCD-012-2, CD.*
- *Personnel* : Miles Davis (tp) □ Red Garland (p) □ Paul Chambers (b) □ Philly Joe Jones (dm).

Version 3 : Nat King Cole 56 (NC 56)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Nat King Cole.

^{CD} CD 6-1.

^{CD} CD 6-2.

^{CD} CD 6-3.

- *Date de l'enregistrement* : 28 décembre 1956, s.l.
- *Label d'origine* : Capitol.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 3'10".
- *Référence de l'enregistrement utilisé* : *The Very Best of Nat King Cole*, EMI 837 508 2, CD.
- *Personnel* : Nat King Cole (vcl) ; Gordon Jenkins (arr, cond) ; reste du personnel inconnu.

Version 4 : Ben Webster 58 (BW 58)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Ben Webster.
- *Date de l'enregistrement* : juillet 1958, s.l.
- *Label d'origine* : Verve.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 4'57".
- *Personnel* : Ben Webster (ts)□ Jimmy Jones (p) ; Mundell Lowe (g)□ Milt Hinton□ Dave Bailey (dm).

Version 5 : Bill Evans 59 (BE 59)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Bill Evans.
- *Date de l'enregistrement, lieu* : 28 décembre 1959, New York.
- *Label d'origine, producteur* : Riverside, Orrin Keepnews.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 4'55".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *Portrait in Jazz*, Riverside 460607 2, 1987.
- *Référence de l'enregistrement utilisé* : *The Complete Riverside Recordings*, Riverside 99.918, CD.
- *Personnel* : Bill Evans (p)□ Scott LaFaro (b)□ Paul Motian (dm).

Version 6 : Bill Evans 63 (BE 63)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Bill Evans.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 10 janvier 1963, New York.
- *Label d'origine, producteur* : Riverside, Orrin Keepnews.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.

^{CD} CD 6-4.

^{CD} CD 6-5.

^{CD} CD 6-6.

- *Durée* : 3'02".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *The Complete Riverside Recordings, Riverside 99.918, 1987.*
- *Référence de l'enregistrement utilisé* : *idem, CD.*
- *Personnel* : Bill Evans (p).

Version 7 : Miles Davis 65 (MD 65)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Miles Davis.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 22 décembre 1965, Plugged Nickel, Chicago.
- *Label d'origine, producteur* : Columbia, Teo Macero.
- *Nature de l'enregistrement* : public ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 10'54".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *Cookin' at the Plugged Nickel, Columbia 460607 2, 1987.*
- *Référence de l'enregistrement utilisé, support* : *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965, Columbia 7464 – 66955-2, CD.*
- *Personnel* : Miles Davis (tp) ; Wayne Shorter (ts) □ Herbie Hancock (p) ; Ron Carter (b) □ Tony Williams (dm).

Version 8 : Oscar Peterson 71 (OP 71)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Oscar Peterson.
- *Date de l'enregistrement* : Juillet 1971, s.l.
- *Label d'origine* : Verve.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 5'12".
- *Personnel* : Oscar Peterson (p) ; Milt Jackson (vib) □ Ray Brown (b) □ Louis Hayes (dm).

Version 9 : Singers Unlimited 71 (SU 75)^{CD}

- *Nom du groupe sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Singers Unlimited.
- *Date de l'enregistrement* : 29 septembre ou 3 octobre 1975, s.l.
- *Label d'origine* : MPS.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages identifiés ; re-recordings avérés.
- *Durée* : 4'35".

^{CD} CD 6-7.

^{CD} CD 6-8.

^{CD} CD 6-9.

- *Personnel* : Bonnie Herman, Len Dresslar, (vcl), Don Shelton (vcl, fl, cl), Gene Puerling (vclarr)☐Dennis Budimir (g)☐Clare Fisher (elp, arr, cond), Jim Hughart (b)☐ John Guerin (dm).

Version 10 : Linda Ronstadt 84 (LR 84)^{CD}

- *Nom de la musicienne sous le nom de laquelle l'enregistrement a été originellement publié* : Linda Ronstadt.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : entre le 24 août et le 5 octobre 1984, Los Angeles.
- *Label d'origine, producteur* : Asylum, Peter Asher.
- *Nature de l'enregistrement* : studio ; officiel ; pas de montages identifiés ; re-recordings possibles.
- *Durée* : 2'30".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *Lush Life*, Asylum 960 387-1, 1985.
- *Référence de l'enregistrement utilisé* : *idem.*, LP.
- *Personnel* : Linda Ronstadt (vcl)☐ Nelson Riddle (arr, cond)☐ reste du personnel inconnu.

Version 11 : Keith Jarrett 86 (KJ 86)^{CD}

- *Nom des musiciens sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Keith Jarrett, Gary Peacock, Jack DeJohnette.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 13 juillet 1986, Philharmonic Hall, Munich.
- *Label d'origine, producteur* : ECM, Manfred Eicher.
- *Nature de l'enregistrement* : public ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 8'23".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *Still Live*, ECM 1360/61 835 009-2, 1988.
- *Référence de l'enregistrement utilisé* : *id.*, CD.
- *Personnel* : Keith Jarrett (p)☐ Gary Peacock (b)☐ Jack DeJohnette (dm).

Version 12 : Keith Jarrett 94 (KJ 94)^{CD}

- *Nom du musicien sous le nom duquel l'enregistrement a été originellement publié* : Keith Jarrett.
- *Date et lieu de l'enregistrement* : 4 juin 1994, Blue Note, New York.
- *Label d'origine, producteur* : ECM, Manfred Eicher.
- *Nature de l'enregistrement* : public ; officiel ; pas de montages ni de re-recordings identifiés.
- *Durée* : 5'39".
- *Référence et date de publication de l'album où l'œuvre est apparue pour la première fois* : *At the Blue Note The Complete Recordings*, ECM 1575-80 527 638-2, 1995.
- *Référence de l'enregistrement utilisé, support* : *idem.*, CD.

^{CD} CD 6-10.

^{CD} CD 6-11.

^{CD} CD 6-12.

- *Personnel* : Keith Jarrett (p) □ Gary Peacock (b) □ Jack DeJohnette (dm).

1.2. Type d'analyse, objectifs

- *Type d'analyse* : analyse comparative de versions.
- *Objectif* : comparaison des traitements harmoniques.

1.3. Transcription

- *Auteur des transcriptions* : Laurent Cugny.
- *Type des transcriptions* : réduction, mélodie harmonisée pour chaque versions. Un tableau de chiffres comparés est ajouté. Le chiffre harmonique de fonction a été appliqué à chaque version et présenté sur un système de douze portées, une pour la mélodie (en *si* bémol), dix pour les versions (ne figurent pas MD 65 et KJ 94 identiques harmoniquement à MD 56 et KJ 86), et une pour la version originale éditée. Cette présentation permet la comparaison des diverses harmonisations.

2. Moment de l'avant

2.1. Composition

- *Origine* :
 - *compositeur* : Victor Young ;
 - *auteur* : Edward Heyman ;
 - *date de la première version connue* : 1952 ;
 - *édition de référence* : Northern Music Company et Victor Young Publications.
- *Première destination* : non jazz (*One Minute to Zero*, film).
- *Forme* :
 - *forme* : chanson ABAC ;
 - *structure* : ABAC (8-8-8-8) ;
 - *thématique et compléments* : couplet, refrain ;
 - *phrases* :
 - A1 (8) = a1 (2) - a2 (2) - a3 (4) ;
 - B (8) = b1 (2) - b2 (2) - b3 (2) - b4 (2) ;
 - A2 (8) = *idem* A1 ;
 - C (8) = c1 (2) - c2 (2) - c3 (4).

3. Moment de l'après

3.1. Description comparative

Helen Merrill 55

Tempo □ 72.

Tonalité □ si bémol.

Structure □ introduction - ABAC - AC - coda.

- introduction □ 2 mesures, cordes ;

- 32 ABAC □ mélodie chant (point d'orgue sur la dernière mesure) ;
- 16 AC □ mélodie chant (reprise sur le troisième temps de la première de A) ;
- coda □ 5 mesures (= 3 mesures ajoutées).

Instrumentation : chant + section rythmique + guitare + cordes.

Remarques : exposition de la mélodie au chant assez fidèle, très en arrière rythmiquement. Pas de solo, beaucoup d'arrangement.

Miles Davis 56

Tempo □ 72.

Tonalité □ fa majeur.

Structure □ introduction – ABAC - ABAC – coda.

- introduction □ 4 mesures, piano ;
- 32 ABAC □ thème trompette ;
- 16 AB □ thème piano ;
- 16 AC □ thème trompette ;
- coda □ 5 mesures (= 3 mesures ajoutées).

Instrumentation : trompette + section rythmique.

Remarques : exposition de la mélodie alternée entre trompette piano assez fidèle, plutôt sur les temps. Pas de véritable solo, un peu d'arrangement.

Nat King Cole 56

Tempo □ 76.

Tonalité □ ré bémol.

Structure □ introduction – ABAC - A(=6)C – coda.

- introduction □ 8 mesures, cordes ;
- 8 A : mélodie chant avec cordes seules ;
- 24 BAC : mélodie chant avec cordes et rythmique ;
- 8 A □ mélodie cordes seules □ commence sur la septième de C. Harmonies du premier A ;
- 8 C □ mélodie chant ;
- coda □ 3 mesures (= 1 mesure ajoutée).

Instrumentation : chant + section rythmique + cordes + cordes.

Remarques : exposition de la mélodie très fidèle au chant. Nat King Cole entre à un tempo supérieur à celui de l'introduction. Ce tempo est assez instable lors du premier A. Il s'installe définitivement avec l'arrivée de la rythmique sur B. Son placement rythmique est en arrière du temps. Pas de solo et beaucoup d'arrangement.

Ben Webster 58

Tempo □ 56.

Tonalité □ la majeur.

Structure □ introduction - ABAC - ABAC – coda.

- introduction □ 4 mesures, piano ;
- 32 ABAC □ thème saxophone ;
- 16 AB □ solo saxophone ;
- 16 AC □ thème saxophone ;
- coda □ 3 mesures (= 1 mesure ajoutée).

Instrumentation : saxophone ténor + section rythmique + guitare.

Remarques : exposition de la mélodie par le saxophone ténor. Le thème est un peu brodé, joué en arrière. Un seul solo accompagné par la guitare (ré# joué sur Bm7 mesure 15). Un peu d'arrangement (mesures 6, 11).

Bill Evans 59

Tempo □ 54.

Tonalité □ mi bémol.

Structure □ ABAC – ABAC – coda.

- 32 ABAC □ thème piano ;
- 16 AB □ solo piano ;
- 16 AC □ thème piano ;
- coda □ 2 mesures.

Instrumentation : trio piano, contrebasse, batterie.

Remarques : la couleur harmonique septième + neuvième augmentée est très prononcée. L'anatole est joué entièrement en accords X7#9 pendant le premier A. Ensuite le 1er degré est à nouveau joué Majeur, mais les accords X7#9 restent prépondérants. La mélodie est exposée au piano. Il s'agit d'une véritable relecture du thème, très épurée. Un seul solo et pas d'arrangement.

Bill Evans 63

Tempo □ Hors tempo.

Tonalité □ do majeur.

Structure □ ABAC – coda.

- 32 ABAC □ thème piano ;
- coda □ 3 mesures ajoutées.

Instrumentation : piano solo.

Remarques : la phrase des mesures 5 et 6 du C est la même que la deuxième phrase du A (mesures 3 et 4). Pour la coda, une confusion est faite entre les deux, c'est-à-dire que Bill Evans fait entendre cette phrase conclusive de C comme une deuxième d'un A et fait donc suivre la troisième phrase de A, qui sert, elle, de vraie conclusion.

La mélodie est exposée sans tempo au piano de façon très épurée. Pas de solo, pas d'arrangement.

Miles Davis 65

Tempo □ 56.

Tonalité □ fa majeur.

Structure □ ABAC x 5. Structure complexe.

Instrumentation : trompette, saxophone, section rythmique.

Remarques : la mélodie est exposée à la trompette. Le thème est très interprété et éludé, joué sans tempo sur le premier A, puis très allusivement et très en arrière du temps avec la rythmique. Trois solos très libres; l'harmonie et le rythme sont également très libres. Pas d'arrangement.

Oscar Peterson 71

Tempo □ 50.

Tonalité □ sol puis si bémol.

Structure □ introduction - ABAC - ABAC – coda.

- introduction □ 2, basse ;

- 16 AB □ mélodie basse + piano hors tempo ;
- 16 AC □ mélodie vibraphone + piano hors tempo. Démarrage rythmique septième de C ;
- 16 AB □ solo piano. Modulation en *si* bémol ;
- 8 A □ mélodie vibraphone + piano ;
- 8 C □ mélodie basse hors tempo ;
- coda □ 3 mesures (= 1 mesure ajoutée).

Instrumentation : piano + vibraphone + contrebasse + batterie.

Remarques : la mélodie est exposée successivement par la basse, le vibraphone et piano. Le thème est très interprété et éludé, joué sans tempo. Un solo et un arrangement assez sophistiqué.

Singers Unlimited 75

Tempo □ 69.

Tonalité □ *mi* bémol majeur, puis *fa* majeur.

Structure □ ABAC - ABAC – coda.

- 16 AB □ thème six voix *a cappella* entièrement harmonisées, sans tempo ;
- 16 AC □ thème voix + rythmique électrique au tempo. Modulation en *fa* majeur ;
- 8 A : thème guitare ;
- 8 B : thème piano ;
- 16 AC □ thème voix ;
- coda □ 3 mesures ajoutées.

Instrumentation : sextuor vocal + rythmique électrique guitare électrique, piano électrique, basse électrique et batterie.

Remarques : la mélodie est exposée successivement par la voix, la guitare et le piano. Arrangement très sophistiqué sans solo.

Linda Ronstadt 84

Tempo □ 52.

Tonalité □ *si* bémol/

Structure □ introduction - ABAC – coda.

- introduction □ 1 1/2, guitare ;
- 16 AB □ mélodie chant + guitare sans tempo ;
- 16 AC □ mélodie chant + guitare + rythmique + cordes tempo ;
- coda □ 3 mesures (= 1 mesure ajoutée).

Instrumentation : chant + section rythmique + guitare + cordes.

Remarques : la mélodie est exposée fidèlement au chant. Pas de solo, beaucoup d'arrangement.

Keith Jarrett 86

Tempo □ 52.

Tonalité □ *si* bémol.

Structure □ ABAC x3 – coda.

- 32 ABAC □ mélodie piano ;
- 32 ABAC □ solo piano ;
- 16 AB □ solo basse ;
- AC □ mélodie piano ;
- coda □ 4 mesures (= 2 mesures ajoutées).

Instrumentation : trio piano, contrebasse, batterie.

Remarques : mélodie exposée au piano. Thème très orné. Deux solos. L'harmonisation de la fin (mesures 28-32) est conservée pour les solos. Peu d'arrangement.

Keith Jarrett 94

Tempo □ 56.

Tonalité □ si bémol.

Structure □ ABAC ABAC coda.

- 32 ABAC □ mélodie piano ;
- 16 AB □ solo basse ;
- AC □ mélodie piano ;
- coda □ 4 mesures (= 2 mesures ajoutées).

Instrumentation : trio piano, contrebasse, batterie.

Remarques : version plus rapide (56 à la noire) que la précédente et plus courte (pas de solo de piano). La grille d'accords est la même à l'exception d'un accord (mesure 21) □ G7 au lieu de Ab7. La mélodie est exposée au piano. Thème très orné, très dessus. Un solo, peu d'arrangement.

3.2. Remarques générales

3.2.1. Vocal / Instrumental

Quatre versions vocales, huit instrumentales. Les versions vocales sont toutes courtes et sans solo. La version des *Singers Unlimited* fait exception, traitant la voix de manière instrumentale, un peu à la manière d'un big band (pour cette raison, on la rangera dans la suite de cette étude parmi les versions instrumentales). Les trois autres respectent le statut de chanson (par différence avec celui de thème de jazz), Quand elle est chantée, la mélodie n'est exposée qu'une fois (LR 84), ou une fois et demie (HM 55, NC 56), avec une reprise des deux dernières lignes.

3.2.2. Durée

Les trois versions réellement vocales sont donc les plus courtes avec la version BE 63 qui expose une fois le thème sans tempo. On a ensuite affaire à deux versions instrumentales respectant la forme chanson sans véritable solo (MD 56 et SU 75). les durées s'allongent dès lors que les solos apparaissent. Les grilles sont jouées deux fois dans BE 59, BW 58, OP 71 et KJ 94, et trois fois dans KJ 86. Enfin la version MD 65 est la plus ouverte et la plus longue avec trois solos extensifs.

3.2.3. Tempo

Deux types de tempo : lent (entre 50 et 56) ou médium (69 à 76). Rien entre les deux. Les versions vocales préfèrent le médium (sauf SU 75). Toutes les autres (sauf MD 56) choisissent un tempo lent. À remarquer, l'entrée étonnante de Nat King Cole, sur un tempo incertain différent de l'introduction et de l'entrée de la rythmique.

3.2.4. Structure

Introduction

Les trois véritables versions vocales utilisent une introduction, élément *a priori* nécessaire au chant et inscrit dans la forme chanson. La plus sophistiquée est celle de Nat King Cole. Les versions jazz postérieures à 1958 (à part celle d'Oscar Peterson) se passent d'introduction.

Thème / Solos

La version Miles Davis 1965 est à part : c'est la seule qui utilise le thème comme un prétexte à faire jouer l'orchestre de la manière la plus ouverte qui soit. Il est pourtant très présent. S'il est joué de manière allusive par Miles Davis, il est très souvent rappelé au cours des solos, particulièrement celui de Wayne Shorter. A part cette version, les solos, quand il y en a, sont courts et peu nombreux : ils viennent à l'appui du thème sans remettre en question sa prééminence.

Coda

Dans tous les cas, le tempo est arrêté avant la dernière mesure. La résolution a lieu dans l'original sur la mesure 31, c'est-à-dire l'avant-dernière. Le cas le plus courant place un *turnaround*¹ de deux mesures pour repousser la résolution finale à une mesure 33 qui vient s'ajouter aux 32 normales. Cela se produit dans quatre cas : NC 56, BW 58, OP 71 et LR 84. Dans deux autres, HM 55 et MD 56, c'est le même schéma avec un *turnaround* de quatre mesures, soit trois mesures ajoutées. Bill Evans en 59 ajoute seulement un accord sur la mesure 31 et conclut donc sur 32, tandis que Keith Jarrett, dans les deux versions de 86 et 94 crée un *turnaround* de trois mesures. Les versions BE 63 et SU 75 modifient le thème avant sa résolution. Il s'agit en quelque sorte de codas commençant avant cette résolution, qui en font disparaître la place de charnière. Quant MD 65, elle a une fin entièrement ouverte et improvisée.

Altérations de la structure

La structure de trente-deux mesures est conservée dans son intégrité dans neuf cas sur douze, si on ne retient pas comme altération les fins de BE 63 et SU 75. Sur deux cas restants, celui de HM 55 présente une modification minimale : la structure est jouée une fois en entier puis est reprise en son milieu, pour ne faire entendre que la deuxième partie AC (la reprise a pourtant lieu sur le troisième temps seulement de la première mesure de A). La même chose se produit dans la version NC 56, mais ici le A est tronqué, il ne fait que six mesures au lieu de huit. On note encore une mesure à six temps dans SU 75. En revanche, la structure est fortement remise en cause dans MD 65. Non seulement, Miles Davis arrête son solo après le premier A, c'est-à-dire en cours de structure, ce qui est en principe contraire à l'usage, mais des mesures sont parfois ajoutées et Herbie Hancock l'abandonne purement et simplement au début de son solo.

¹ Formule jouée deux ou plusieurs fois avant la résolution finale d'une pièce. Harmoniquement elle est généralement une variante de I – VI – II – V.

Arrangement

La version la plus arrangée est de loin SU 75 : on y trouve utilisées toutes les ressources de l'arrangement : réharmonisation massive, parties entièrement écrites, forme très sophistiquée, changement de rythme, etc. Les trois autres versions vocales le sont aussi, quoique à un moindre degré. Dans les versions jazz, la plus arrangée est celle d'Oscar Peterson avec distribution de l'exposition du thème entre plusieurs instruments, changement de tonalité, etc. Avec les versions MD 56, BW 58, BE 59, KJ 86 et KJ 94, on a affaire au degré d'arrangement le plus courant : ne sont convenues que quelques mesures avec des accords déterminés, et éventuellement la distribution entre instruments des éléments de la forme (introduction, thème, solos, coda). La version MD 65 est entièrement ouverte : il n'y a aucune trace d'arrangement. Quant à celle de Bill Evans 63, elle est évidemment à part puisque jouée en solo.

3.3. Analyse harmonique

3.3.1. Tonalité

La tonalité originale de *mi* bémol majeur n'est utilisée que par les Singers Unlimited avant qu'ils ne modulent, et dans la première version de Bill Evans. Quatre versions (et demie) choisissent *si* bémol, deux *fa*, une *do*, une *ré* bémol. À noter deux versions à dièses : Oscar Peterson commence en *sol*, et surtout Ben Webster qui joue en *la*, tonalité étonnante pour un saxophoniste.

Ne sont pas prises en compte dans la suite de cette analyse les versions MD 65 et KJ 94 car trop proches respectivement de MD 56 et KJ 94. Cette analyse prend en revanche comme point de référence l'édition originale de *When I Fall in Love* telle que publiée par *Northern Music Company* et *Victor Young Publications*.

3.3.2. Ligne A

mesures 1-2

L'original va de I à I sans passer par un autre accord.

Toutes les versions, sauf HM 55, prennent pour modèle le cycle des quintes :

I V : I V : I² avec des variantes : MD 56, BE 63, SU 75
 I VI : II V : I tel quel : BW 58 ; avec des variantes BE 59, OP 71 et LR 84 (à noter la variante avec uniquement des accords X7#9 dans BE 59).

La version Keith Jarrett offre un développement maximum du cycle des quintes avec substitution tritonique du degré III (= bVIIx) introduisant un chromatisme descendant.

La version NC 56 conserve la simplicité de l'original en introduisant toutefois un accord de passage assez dissonant.

² Le signe ":" indique la barre de mesure.

La seule version n'utilisant pas une marche fondée sur le cycle des quintes est celle d'Helen Merrill qui utilise le modèle dit de l'escalier I II : III II : I.

Bill Evans dans BE 63 joue cette séquence sans accord.

mesures 3-4

Le schéma de l'original est identique à 1-3 avec seulement un accord de dominante ajouté dans la deuxième mesure.

Toutes les versions, à l'exception de SU 75 vont de I à I par une marche issue du cycle des quintes. Seul BE 63 utilise la substitution tritonique d'un des accords (bIIIx pour VI).

SU 75 va de I à VI (succédané de I à la tierce inférieure). À partir de ce moment, et jusqu'à la modulation du B, la réharmonisation est telle qu'il devient hasardeux de chercher à la relier aux harmonies d'origine.

mesures 5-8

Dans cette séquence de quatre mesures, deux interprétations peuvent être données de l'enchaînement I - VI - IV - IV° de l'original : on peut considérer qu'il s'agit d'une cadence plagale avec I sur la mesure 5, IV sur la mesure 7 et résolution (mesure 9) sur le I renversé sur la tierce. Sur les mesures paires se trouvent deux accords de passage : sur 6 un degré VI□ sur 8 un IV°. Mais la présence de ces deux accords peut faire pencher l'interprétation vers un anatole où le II serait remplacé par son succédané IV, et le V altéré par un renversement sur la septième donnant IV°. Nous sommes ici en présence d'un exemple caractéristique de marche pouvant être ramenée à l'un ou l'autre des deux modèles principaux de l'harmonie tonale, les cadences parfaite et plagale.

Pourtant toutes les versions (en laissant de côté SU 75 comme indiqué plus haut) développent à nouveau une marche fondée sur le cycle des quintes. Les petits écarts sont à chercher :

- dans NC 56 où le V est remplacé par un IVm ;
- dans KJ 86 où le démarrage suggère une cadence plagale.

Il est à noter que toutes affichent pour les mesures 7 et 8 l'enchaînement II - V ou assimilé, à part NC 56 (II - IVm).

La version BE 63 démarre une cadence plagale dont l'accord de passage bVIIx sert de pivot pour la transformer en cadence parfaite avec III et II substitués.

3.3.3. Ligne B

Cette ligne est marquée par la modulation au ton voisin mineur comportant un bémol supplémentaire (*fa* mineur pour une tonalité originale de *mi* bémol majeur). La mélodie évite pourtant les deux notes qui seraient nouvelles, le *ré* bémol (altération supplémentaire) et le *mi* naturel (sensible de la nouvelle tonalité mineure). Il n'y a donc aucune altération de la mélodie malgré la modulation évidente aussi bien dans la tournure mélodique que dans l'harmonisation. Toutes les versions afficheront donc un degré I de la nouvelle tonalité mineure à la mesure 13. D'autre part, la phrase mélodique de la modulation (19 - 17) est la même que celle qui la précède (9 - 13) un ton plus haut.

mesures 9-11

La séquence de l'original : I/3 - IV° - I/3 peut s'interpréter comme une cadence parfaite avec des I renversés et le V renversé et altéré. On pourrait aussi trouver une ressemblance avec une cadence plagale dont les I seraient renversés et le IV altéré.

Seule NC 56 reste proche de cette solution. HM 55, MD 56, OP 71 et KJ 86 choisissent de jouer de nouveau l'anatole. LR 84 utilise un anatole modifié proche de celui qu'emploie Oscar Peterson à la mesure 17 (et aussi Keith Jarrett pour finir ses deux versions). Bill Evans dans ses deux versions opte pour une variante de la forme coda (cadence plagale avec accord de passage). La solution la plus originale est celle de Ben Webster qui utilise sur 10 un accord totalement original (Ix/7) qui, à première vue, ne peut s'expliquer tonalement. Quant à SU 75, elle revient progressivement près de l'harmonie originale en passant par la cadence plagale.

mesures 11-13

Toutes les versions sans exception préparent la modulation en passant par la dominante de la nouvelle tonalité avec une mesure 12 présentant VIx ou III - VIx avec ses variantes. Seuls changent les accords de passage éventuels sur la deuxième partie de 11.

mesures 13-17

La modulation étant courte (quatre mesures), il convient de l'exprimer de manière très lisible : tout le monde joue donc un degré I sur les mesures fortes 13 et 15. Sur la mesure 14, uniquement des V ou des II - V avec leurs variantes. Seul Keith Jarrett risque un bVIx sur la deuxième partie de 13. Sur 17 enfin il est indispensable de jouer la dominante du ton d'origine pour signaler son retour.

Pourtant deux versions s'affranchissent de cette obligation avec des solutions très originales :

LR 84 : V - IVM - bIIIM - bIIM, soit une descente par ton en accords majeurs, qui ne peut se rattacher à aucune cadence connue. Cette suite d'accords est bien entendu compatible avec la note tenue de la mélodie.

SU 75 : bVII6 - VIx - II - bVIM : les trois premiers accords correspondent à une descente normale en cycle des quintes avec le premier accord substitué. Le dernier semble d'autant plus inattendu qu'il est totalement étranger à cet enchaînement.

3.3.4. Ligne Cmesures 25-29

Pour comprendre ce passage, il faut avoir en tête la "formule A" de la cadence parfaite telle que la définit Julien Falk³ dont la caractéristique est l'enchaînement II - I/V. Cette formule se présente donc souvent sous la forme II - I/5 - V - I.

Nous la retrouvons ici dans les versions NC 56, LR 84 ainsi que dans l'original. Ce choix permet d'éviter un accord conclusif sur 29 pour mieux amener la résolution finale du morceau qui doit se présenter sur 31. Entre le II et le I/5, les trois emploient un accord de

³ Falk, Julien, *Technique complète et progressive de l'harmonie – 1er volume, op. cit.*, p. 70.

passage IVm qui peut être considéré comme créé par le même chromatisme présent dans la forme coda. On notera que la version NC 56 crée une deuxième ligne chromatique en utilisant II_mM à la place de II. On remarquera aussi que NC 56 et l'original entament une cadence plagale qui se transmue en cadence parfaite avec l'enchaînement II - IVm - I/5, alors que LR 54 développe uniquement la cadence parfaite.

Toutes les autres versions débutent une cadence plagale. Lors de la "pré-résolution" de 29, HM 55, MD 56, BW 58 et KJ 86 ne craignent pas de jouer un véritable degré I, tandis que Bill Evans le renverse dans ses deux versions sur la tierce. Une fois encore, SU 75 prend un chemin totalement original et insoluble dans une cadence connue.

mesures 29-33

Tout le monde joue à cet endroit un anatole pour amener la résolution finale sur 31 à l'exception de Bill Evans qui élude la résolution dans ses deux versions, et de Keith Jarrett qui entame sur 29 un enchaînement chromatique descendant durant quatre mesures. Le I qui aurait pu être joué sur 31 est remplacé par bVø pour se retrouver finalement sur 33.

4. Conclusion

L'analyse comparée de l'harmonisation de ces douze versions met bien en évidence le fonctionnement harmonique en usage dans les standards. La grille, dans ce contexte général, agit comme un cadre à l'intérieur duquel les modèles harmoniques – au sens où nous définissons cette notion – fournissent une trame très directive. De plus, celle-ci suit les cadrages conventionnels où la logique fort – faible avec sa correspondance pair – impair est rarement remise en cause. La présentation graphique consistant à superposer les différentes harmonisations met parfaitement en évidence ces faits. Chacune des pages 2 à 5 débute par une grande colonne de degrés I : il s'agit des mesures – charnières, les plus fortes de la structure : le degré fort par excellence s'y inscrit donc systématiquement, et personne ne remet sérieusement en cause cette inscription.

L'autre intérêt de ce type d'analyse est de présenter un éventail – par définition toujours incomplet - de variantes harmoniques possibles pour chaque modèle, la variabilité par rapport à ces modèles fournissant un indicateur privilégié du comportement harmonique de chaque musicien, lequel est un des éléments déterminants du style.

On voit ici que les axes stylistiques, classiques – modernes ou encore variété – jazz, ne recoupent pas forcément celui de la complexité harmonique. Le musicien censément le plus moderne de l'ensemble, Keith Jarrett, est parmi ceux qui s'appuient sur les enchaînements les plus simples, alors que Nat King Cole et Linda Ronstadt, qui se trouvent tous deux aux limites du jazz et de la variété, emploient certaines réalisations plus sophistiquées. Il est vrai que dans ces deux cas, le travail d'harmonisation a été fait par des arrangeurs – respectivement Gordon Jenkins et Nelson Riddle – et que ceux-ci expriment leur talent notamment grâce à cet aspect harmonique de leur palette. Mais ce type d'analyse ne prend pas en compte le versant improvisé de l'harmonie. La simplicité de la grille de Keith Jarrett pourrait être la condition d'une virtuosité harmonique s'exprimant dans ses phrases improvisées⁴. Mais il s'agirait alors d'un autre type d'analyse – l'analyse des solos improvisés – qu'on pourrait d'ailleurs tout à fait combiner avec une analyse comparative.

La conclusion qu'on peut finalement tirer de cette examen comparatif des harmonisations confirme une donnée de base de l'improvisation jazzistique. Quand l'objectif

⁴ Ce qui ne semble pas d'ailleurs être le cas. Quand il improvise sur une grille, Keith Jarrett joue plutôt dans les harmonies, sa modernité s'exprimant plus significativement dans les aspects mélodiques et rythmiques de son discours improvisé.

est d'improviser – surtout tonalement – (Miles Davis, Bill Evans, Ben Webster, Oscar Peterson, Keith Jarrett)., les harmonisations doivent être d'une relative simplicité pour ne pas entraver la liberté des improvisateurs. Quand l'improvisation n'est pas un enjeu, on peut se permettre une relative sophistication, dans les limites ici fixées par le genre chanté (Helen Merrill, Nat King Cole, Linda Ronstadt). Enfin, l'harmonisation peut-être au centre de ce qui apparaît quasiment comme un exercice de style (*Singers Unlimited*).