

Alexis BORRELY

MEMOIRE DE MAÎTRISE

**UNE ÉTUDE DES TECHNIQUES D'ORCHESTRATION
ET DE COMPOSITION DE JAZZ ADOPTÉES PAR
GIL EVANS**

Sous la direction de Makis Solomos

Département de musique
Université Paul Valéry (Montpellier-3)

Octobre 2003

Abstract

Cette étude se propose d'examiner un certain nombre d'éléments relatifs aux domaines de la composition de jazz et de l'orchestration qui ont été abordés dans les œuvres de Gil Evans.

Premièrement, une série de recherches est entreprise dans l'idée qu'il existe le concept de *changement comme une constante* dans l'oeuvre d'Evans. La variété rencontrée dans le choix des sources musicales, son approche de l'instrumentation, de l'orchestration et de la forme sont examinés.

Deuxièmement, les différentes caractéristiques du langage harmonique d'Evans sont étudiées à travers les principes académiques de l'harmonie de jazz issues de la littérature, et des types d'approches dans ce domaine trouvés dans les œuvres de ses contemporains.

Une séries d'exemples musicaux transcrits à partir d'enregistrements d'Evans et reconstitués sur la base de ses manuscrits originaux sont utilisés pour illustrer les principaux éléments relevés au cours de ces pages. Les œuvres musicales majeures analysées dans cette étude, bien qu'étant illustrées par différentes transcriptions, sont également proposées sous la forme d'un enregistrement sur cassette audio.

This study sets out to examine a range of issues relating to the areas of jazz composition and orchestration have been approached within the works of Gil Evans.

Firstly, a series of enquiries are undertaken into the notion that there exists the concept of *change as a constant* within Evans's works. The variety that occurs within Evans's choice of source material, his approach to instrumentation, orchestration and formal design are examined.

Secondly, the various feature of Evans's harmonic language are investigated through the academic principles regarding jazz harmony found within the litterature, and to the kind of approaches to this area found within the works of his contemporaries.

A series of music examples transcribed from Evans's recordings and reconstructed from his original manuscripts are used to support the main issues raised throughout those pages. The key musical works to be analysed within this study, whilst being supported by the various transcriptions, are also provided in the form of an audio cassette recording.

Remerciements

Je remercie chaleureusement les personnes suivantes pour leur aide durant les différentes phases de ce mémoire:

Makis Solomos, pour ses conseils tout au long de la réalisation de cette étude;

Laurence Naudet, pour sa connaissance encyclopédique de la musique de Gil Evans et son enthousiasme communicatif;

Jean-Yves Abecassis, pour sa science de l'harmonie de jazz;

Marc Gilet, pour ses qualités de musicien et ses transcriptions;

Jocelyne et Francis Thomas, pour leurs compétences en informatique et leur participation active à la présentation du mémoire;

Mardjane Chemirani et Pablo Borrely pour leur soutien inconditionnel et leur patience quotidienne;

Tous les auteurs cités, pour leurs travaux sur Gil Evans en particulier et sur la musique en général.

L'état des recherches sur le développement de la composition et de l'orchestration dans le jazz en est encore, par certains aspects, à ses débuts. La littérature existante, qui se focalise sur certains domaines de la musique, ne consacre que peu d'attention à l'analyse musicologique dans le jazz. Les œuvres biographiques centrées sur la vie des musiciens ou les études qui examinent certaines périodes de l'histoire du jazz ont tendance, dans l'ensemble, à survoler le détail des mécanismes musicaux et à se consacrer, comme le remarque Gunther Schuller, à la « légende du jazz »¹.

Néanmoins, un certain nombre de travaux universitaires ou d'articles sérieux ont été écrit par des musicologues mais la plupart ont tendance à adopter des méthodes analytiques initialement conçues pour l'étude de la musique savante occidentale, peut-être dans le but de rendre « académiquement respectable » les recherches sur le jazz. La notion selon laquelle une musique relativement nouvelle comme le jazz (moins d'un siècle) nécessiterait qu'on lui applique des méthodes analytiques modernes ne semble pas recueillir les suffrages de la majorité des chercheurs. Seulement un petit nombre de travaux (comme ceux d'André Hodeir ou Gunther Schuller pour les pionniers et ceux de Laurent Cugny, Robin Dewhurst ou Stephen Lajoie pour la jeune génération) s'applique à ne pas décrire uniquement la surface mais aussi à se pencher sur le fonctionnement détaillé des mouvements harmoniques et des structures formelles par rapport à leur contexte stylistique.

C'est dans ce contexte que l'étude qui va suivre tentera d'examiner certains aspects caractéristiques ayant trait à la composition et à l'orchestration dans l'œuvre de l'arrangeur, compositeur et chef d'orchestre Gil Evans, ou, plus particulièrement, de quelle manière le musicien les aborde et les développe à travers son propre style musical. Afin de mieux appréhender la modernité, voire l'avant garde, présente dans le travail de Gil Evans, cette

¹ Schuller Gunther, *Early Jazz- Its Roots And Musical Development*, New York, Oxford University Press, 1968, p. 7.

étude se propose de mettre en perspective certaines œuvres dans leur environnement musical contemporain. Par ailleurs, nous chercherons à déterminer quels sont les concepts fondateurs de son esthétique et quelles sont les influences artistiques au sens large subies par cet artiste autodidacte. Nous évoquerons également le rayonnement esthétique et technique de son œuvre sur ses contemporains et sur les générations qui suivirent ce qui nous amènera à étendre notre champs d'investigation à l'histoire de la composition et de l'arrangement pour grand orchestre de jazz.

Tout d'abord, nous commencerons cette étude par l'inventaire des sources musicales visitées par cet artiste éclectique. Nous tenterons de déterminer par quel mécanisme il les choisit puis les intègre à son œuvre. Cette analyse se poursuivra par un examen exhaustif à la fois de la diversité des couleurs et des timbres utilisés dans l'orchestre mais aussi de l'innovation des mariages et des associations réalisés par l'arrangeur.

Ensuite, nous continuerons par un chapitre consacré à l'orchestration ou l'art d'écrire de la musique pour grand orchestre de jazz. A travers un extrait musical principal, *Blues For Pablo*, et de nombreuses références à l'histoire du jazz, nous évoquerons les notions d'unités et de contrastes appliquées à l'écriture pour big band de Gil Evans. Ces mêmes notions, récurrentes dans l'œuvre du musicien, sont assorties, dans le chapitre suivant sur la forme, d'une conception ambiguë du discours musical issue de l'improvisation et de cet esprit toujours curieux et aventureux propre au compositeur.

Enfin, nous terminerons ce mémoire par un dernier chapitre ayant pour sujet l'harmonie selon Gil Evans. A travers de très nombreux exemples, nous aborderons les aspects les plus caractéristiques de l'usage fait de l'harmonie par Gil Evans autour de l'écriture des symboles harmoniques, de leur classification et de leur analyse, sans oublier

l'utilisation de la notion hédoniste de *saveur harmonique*, ou l'omniprésence du concept de *changement comme une constante*, véritable moteur du discours *evansien*.

CHAPITRE I. LE CHOIX DES SOURCES MUSICALES

Le concept de « changement comme une constante » est central dans l'œuvre de Gil Evans et nous permet de distinguer son approche de celles adoptées par ses contemporains. Alors que le travail de la plupart des compositeurs ou musiciens de jazz se caractérise par l'appartenance à un style défini, Evans adopte une complète indépendance vis à vis des clichés stylistiques. Il délaisse les usages en cours et les conventions établies. A travers différents aspects de sa musique, il recherche des directions nouvelles à explorer. Cet impact se traduit dans tous les domaines, qu'il s'agisse du choix de l'instrumentation, de son approche de l'orchestration, du choix des sources musicales à arranger ou des innombrables « mondes sonores » à inventer. Le but de cette partie du mémoire est d'examiner les différentes directions par lesquelles le changement est apparu dans l'œuvre « evansienne ».

Pour commencer, nous examinerons l'ensemble des sources musicales sur lesquelles Evans travailla. Ensuite, les procédés d'instrumentation choisis par le compositeur arrangeur seront détaillés, toujours à travers le concept de « changement comme une constante ».

Enfin, nous étudieront son approche de l'orchestration et plus particulièrement son travail autour du son et de la couleur.

A. L'étendue et le contexte du choix des sources musicales

On peut observer chez la majeure partie des arrangeurs de jazz de l'époque de l'ère *swing*, la grande période pour les big bands entre 1930 et 1950 aux Etats-Unis, que le choix des pièces arrangées se situe parmi les chansons populaires de leur temps, extraites de comédies musicales (*My fair Lady*, *Brigadoon*, *Gigi*, *Paint Your Wagon...*), ou parmi les morceaux de jazz connus (appelés *standarts*) à l'exclusion de tout autre source.

L'adaptation pour grand orchestre de jazz de pièces musicales autres notamment issues du répertoire de la musique savante européenne est limitée à une poignée d'artistes inconnus du grand public (Eddie Sauter et Bill Finnegan en particulier¹). Cette pratique reste anecdotique chez les grands noms du jazz et emprunte d'un caractère exotique.

Les arrangeurs des années trente, quarante et cinquante sont tenus par des obligations commerciales et financières à une époque où les orchestres de jazz ont pour vocation de faire danser. Ainsi, les décisions concernant le choix du répertoire ou des sources musicales sont déterminées plus par les modes en vogue à ce moment là que par une démarche artistique. Comme Georges Simon le remarque, « la plus grande partie des arrangeurs étaient limités par ces restrictions spécifiques. Vu que les orchestres étaient payés pour faire danser, la musique devait être dansante. Les dissonances étaient trop risquées et des partitions trop compliquées auraient nécessité des répétitions supplémentaires trop coûteuses »².

L'art de l'arrangeur sera donc de concilier les contraintes imposées et une démarche artistique propre d'autant plus difficile à réaliser qu'elle doit s'exprimer à travers des

¹ Cf. SIMON Georges, *The big bands*, NY, Schirmer, 1981, p.32.

² *Ibid.*, p.40-45.

standards connus par tous. Seuls, les grands musiciens parviennent à réussir cette prouesse.

L'arrangement ainsi obtenu relève plus de la « recomposition » que d'un simple exercice d'arrangement traditionnel. Cette notion de « recomposition » caractérise le travail de Gil Evans.

Plusieurs questions se posent à ce sujet. En quoi le choix des sources musicales de l'arrangeur diffère-t-il de celui de ses contemporains ? Existe-t-il des parallèles entre ses choix de répertoire et ceux pris par d'autres artistes de jazz ? Trouve-t-on des exemples significatifs du concept de « changement » appliqués à ses choix ? Pour finir, pourrait-on déterminer si oui ou non le travail d'Evans témoigne d'une unité spécifique en termes de choix de certains types de sources musicales plutôt que d'autres ?

Un examen du répertoire de l'orchestre de Claude Thornhill confirme le constat selon lequel les formations des années trente-quarante se limitaient essentiellement à des chansons populaires ou aux standards de l'époque. La musique arrangée par Bill Borden, Andy Phillips ou Claude Thornhill lui-même est représentative des usages en vigueur.

Gil Evans est crédité de cinquante sept partitions sur les quatre cent quatre vingt neuf du catalogue de Thornhill¹. En dépit du fait qu'il réalisa quatre vingt arrangements de plus qu'Evans pour l'orchestre de Thornhill, la liste des pièces arrangées par Borden est exclusivement basée (à l'exception de *Warsaw concerto*) sur les standards du swing. En artisan habile et talentueux, il n'y a aucun doute sur le fait que Borden ait largement contribué au rayonnement du « son Thornhill ». Même si, comme ses confrères, il compte parmi ses travaux des pièces musicales relevant du répertoire traditionnel des grands orchestres de swing, Gil Evans se distingue de Borden ou Thornhill à travers deux particularités importantes.

¹ Cf. STEIN CREASE Stephanie, Gil EVANS : *Out of the cool, his life and his music*, Chicago, A Capella, 2002, p.206-207.

Premièrement, le nombre de thèmes étrangers aux standards de la danse et retravaillés par lui est significativement supérieur à celui de Borden. Parmi ces partitions, on trouve des pièces de Moussorgsky (*Il vecchio castello* extrait des *Tableaux d'une exposition* et rebaptisé *The troubador*), Delibes (*The Maid of Cadiz*), Khatchaturian (*La Danse du sabre*), Tchaïkovsky (*Arab dance* extrait du ballet *Casse-noisettes*) et d'autres.

Secondement, la liste imposante des titres be-bop arrangés sert à différencier la démarche de son travail de celle des autres arrangeurs de l'orchestre².

Le fait que Claude Thornhill fut disposé à investir les moyens nécessaires à des répétitions puis à l'enregistrement de partitions be-bop inhabituelles pour un big band suggère que la place tenue par Evans au sein de l'orchestre était importante et que le chef de la formation était prêt à soutenir ses expérimentations. A travers le choix de la musique à arranger s'exerce déjà son talent créatif. Cette caractéristique s'inscrit tout au long de la carrière d'Evans comme une constante. Il sollicite des répertoires aussi différents que le flamenco, la musique populaire andalouse ou mexicaine, le blues, la musique folk (la musique traditionnelle des américains blancs par opposition au blues), des pièces issues de l'opéra (Kurt Weil) comme des compositions de musique savante originaires d'Espagne (Falla, Granados), de Russie (Tchaïkovsky, Moussorgsky), de France (Delibes) ou des Etats-Unis (Gershwin)³. Comme le dit Max Harrison, « c'est comme si Evans, étant immergé dans une culture musicale tellement riche, considérait que tous les styles coexistent et sont compatibles, ou peuvent être adopté. Sa musique démontre cette proposition mieux, que nul autre »⁴.

² Rappelons que dans les années quarante le be-bop est un style jeune, synonyme de modernité qui s'oppose au swing traditionnel des orchestres de danse.

³ Cf. SIMON Georges, *op. cit.*, p.51.

⁴ HARRISON Max, *A Jazz retrospect*, London, Quartet Books, 1981, p.132-145.

B. Le « changement comme une constante » appliqué aux choix des sources musicales chez Gil Evans

Il est utile ici de déterminer si des règles peuvent être trouvées dans son approche générale de réappropriation des sources musicales. Par exemple, Evans tend-il toujours à modifier entièrement l'aspect de la pièce originale, ou les modifications apportées sont-elles présentes à un niveau plus subtil ? Une étude de l'œuvre complète de Gil Evans suggère qu'aucune généralisation ne peut être faite.

Ainsi, le concept de « changement », central dans son travail, s'applique ici à la préoccupation du musicien pour une tentative de réconciliation de musiques opposées et pour les nombreuses possibilités créatives qu'elles offrent. Le compositeur se lance le défi de réconcilier la combinaison d'un choix inattendu de sources musicales et d'une destination improbable pour ce matériau musical. Concernant ce sujet, Harrison observe, au regard de l'arrangement de *Arab dance* de 1946, que « même au début de sa carrière, Evans semble particulièrement heureux d'exercer son talent sur des répertoires improbables, en essayant de trouver comment réaliser le processus de transformation »⁵.

Arab dance (1946) est notable, pas seulement parce que l'adaptation dans le style swing est très convaincante, mais aussi pour l'apparente aisance avec laquelle il intègre textuellement une citation de *Ko-Ko* de Duke Ellington dans son arrangement. Laurent Cugny écrit à ce sujet : « L'ambiance exotique donne l'occasion à Gil Evans d'adresser un coup de chapeau marqué à l'un de ses maîtres, Duke Ellington »⁶. C'est un exemple de la facilité d'Evans, pas seulement pour sa maîtrise de la technique de l'arrangement de jazz, mais aussi pour sa capacité à naviguer avec bonheur entre des mondes sonores différents voire opposés.

Des exemples concrets de son habileté à réinterpréter « stylistiquement » les sources musicales choisies abondent dans son travail principalement à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Comparons, par exemple, *Lotus Land* de Cyril Scott dans sa forme originale et

⁵ *Ibid*, p.132-145.

⁶ Cugny Laurent, notes de pochette de l'album *Gil Evans, the complete instrumental charts for Claude Thornhill 1942-1947*, coll. Masters of jazz, Concord.

la version arrangée par Evans en 1964. Ici, les quelques connotations orientales présentes dans la partition originale se transforment en une lamentation issue du flamenco comme s'il avait voulu parachever l'œuvre de Scott ou pousser plus avant les idées ébauchées³.

Sa maîtrise s'exprime avec encore plus d'évidence dans son fameux arrangement du *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo. Dans cette partition, G.E. apporte des modifications à tous les éléments musicaux : l'harmonie délicatement enrichie, l'orchestration entièrement reconçue, la conception du phrasé et de la dynamique repensée en fonction du soliste Miles Davis. Nous apporterons des exemples concrets illustrant l'habileté de l'arrangeur dans les pages consacrées aux aspects techniques de l'orchestration.

L'application de ce type de modifications, qu'elles soient apparentes à la première écoute ou présentes à un niveau plus subtil, à une source musicale issue d'un répertoire extérieur au jazz caractérise la démarche du musicien, pas après pas, tout au long de sa carrière.

Toujours avec le trompette, l'album intitulé *Porgy and Bess* reprend des airs extraits du célèbre opéra de Georges Gershwin. Ici, Evans conserve le matériau thématique de l'original et apporte des modifications sensibles aux styles d'accompagnement et à l'orchestration. La combinaison de contre-chants et de styles d'accompagnement nouveaux, comme dans *Bess You Is My Woman Now* ou *Summertime*, sert à traduire la pièce originale en langage jazzistique pur. Parfois, G.E. conserve un élément significatif de l'orchestration de Gershwin mais, dans ce cas de figure, il éclaire cet élément sous un autre jour par le biais d'une subtile manipulation de son environnement.

En 1964, l'arrangeur donne une interprétation de *The Barbara Song* radicalement opposée à la version originale de *l'Opéra de quat'sous* (1928) de Bertold Brecht et Kurt Weill.

Laurent Cugny fournit la description suivante de cette arrangement :

« L'enregistrement, d'une dizaine de minutes, se divise en deux parties. La première, entièrement écrite, présente les trois principaux thèmes de l'original mais sous un jour totalement différent. Le chant initial, animé par un fort mouvement dramatique revêt un caractère expressionniste marqué par des pauses, des changements abrupts de tempo et des arrêts soudains. Gil Evans presse littéralement ce matériau et le

transforme en une lente et sombre complainte avec une intérriorité rêveuse. L'instrumentation, similaire, est limitée en terme de registre afin de créer une sorte d'atmosphère surréaliste : la flûte basse, le cor, le trombone, le sax ténor et le basson tournent autour du même registre formant une masse sonore dans laquelle chaque timbre individuel émerge »⁷.

Alors que *The Barbara Song* (cf. cassette audio n°1) est l'illustration parfaite d'une recomposition complète de la source musicale choisie, d'autres exemples existent où les altérations initiées par Evans sont beaucoup plus subtiles. *The Duke*, extrait de l'album *Miles Ahead* (1957), est un de ceux-là. Ici, l'arrangeur doit présenter la musique de Dave Brubeck dans le contexte de l'univers sonore et dans le large cadre architectural choisi pour cet album. Malgré quelques modifications mineures dans l'expression du phrasé, la réorchestration pour grand orchestre et soliste représente, avec l'intégration de ce morceau à l'album-suite *Miles Ahead* fondu entre *The Maid of Cadiz* et *My Ship*, la plus importante contribution de G.E. à cette nouvelle mouture.

3. La « réappropriation » par Evans de ses propres œuvres

Nous avons montré précédemment que le concept de « changement » apparaît dans l'œuvre de G.E. comme une constante à travers le choix du compositeur de travailler sur une large palette de sources musicales et d'appliquer à divers niveaux musicaux ce changement. Alors que son travail dans les années quarante et cinquante procède quasiment sans répétition en terme de choix du répertoire, le deuxième enregistrement de *La Nevada* (cf. cassette audio n°2 et 3), en 1960, représente le début d'une tendance de l'arrangeur à ré-exploré ses propres œuvres intégralement ou partiellement. *La Nevada*, rallongé et développé pour l'enregistrement de l'album *Out of the Cool*, était à l'origine intitulé *Theme* sur l'album de 1959, *Great Jazz Standards*. Harrison remarque que le thème principal de *La Nevada* était au départ un contre chant écrit par Evans pour un arrangement de *Straight No Chaser* dont il n'existe pas d'enregistrement. Il note également un développement similaire d'un motif mélodique secondaire du *Spoonful* de 1964 réapparaissant au premier plan dans la *Variation on*

³ Extrait de l'album intitulé *Guitar Forms* avec Kenny Burrel et l'orchestre de Gil Evans.

⁷ Cugny Laurent, *Las Vegas Tango, une vie de Gil Evans*, Paris, P.O.L., 1989, p.215.

the Misery de 1969. Le développement organique d'idées renfermées dans ces anciens enregistrements sera étendu plus généralement aux concerts de 1978 offrant à ce matériau une nouvelle vie⁸.

Ces reprises sont souvent caractérisées par l'usage d'un simple élément moteur, harmonique ou mélodique, comme base d'exploration à de nouvelles recherches. Par exemple, l'utilisation sous plusieurs formes déguisées d'un cycle de deux accords, reproduits ci-dessous, est inaugurée dans *Time Of The Barracudas* (1964) puis renaît un ton plus bas dans une pièce intitulée *General Assembly* (1969). En outre, la progression, après quelques minces modifications, forme la base de l'hommage de G.E. à John Coltrane, *So Long*. Finalement, comme l'écrit Laurent Cugny, « ce matériau musical est exploité une dernière fois pour former une autre pièce cette fois-ci intitulée *Waltz* »⁹. Max Harrison commente : « Dans la musique de Evans, on peut parfois retracer à travers les années pas seulement les différentes utilisations d'une idée thématique identifiable, ou d'une texture instrumentale, mais le développement d'un concept global ¹⁰ ».

Ce concept global de réévaluation de son propre travail devient, dans les années soixante-dix, la clef de voûte de ses œuvres et les recherches autour des rapports entre écriture et improvisation lui permettent d'approfondir la question. Comme Laurent Cugny le précise, dans le contexte de l'album de 1969 intitulé *Gil Evans*, « on peut dire qu'au total cinq arrangements qui figurent sur l'album Ampex (*Proclamation, Love in the open, Variation on the misery, Spaced et So long*) sont basés sur des 'non-compositions'. Evans fait voler en éclat la notion même de composition en distillant aux musiciens des instructions abstraites sur le plan rythmique, mélodique et harmonique ¹¹ ». Evans fournit ici seulement à ses interprètes un matériau très modeste, comme un simple motif mélodique ou une courte progression harmonique, plutôt qu'un thème à proprement parler. Il considère que l'utilisation conventionnelle de l'écriture et des formes musicales préétablies entrave la spontanéité de la musique. L'œuvre prends alors forme à partir d'instructions verbales

⁸ Cf. Harrison Max, *op. cit.*, p.164.

⁹ Cugny Laurent, *op. cit.*, p.291.

¹⁰ *Ibid.*, p.228.

¹¹ *Ibid.*, p.235.

données durant les répétitions ou, éventuellement, les musiciens, eux-mêmes, peuvent être autorisé à définir, de leur propre chef, la direction dans laquelle la musique va se diriger. Dans un environnement aussi libre que possible, Evans peut solliciter de ses interprètes un investissement artistique et affectif supérieur.

Un certain nombre de parallèles peuvent être trouvé entre l'approche musicale de Gil Evans et les modes de fonctionnement associés à d'autres artistes. Anita Evans, la femme de Gil, compare son approche à celle d'un sculpteur. Dans cette analogie, elle mets en avant la fascination de l'arrangeur pour la « plasticité » des matériaux musicaux sur lesquels il travaille, éclairant de nouvelles facettes de son travail par l'expérimentation de changements subtils. Parallèlement à l'analogie de Anita Evans, une autre comparaison appropriée est faite par Steve Lacy en ces termes : « Il [le contre chant de *Straight No Chaser*] évolue et se transforme. C'est comme si Evans coupait une partie d'un vêtement, la revêtait de différentes manières et la combinait avec différents chapeaux ou chaussures. Il est comme un créateur de mode. Il peut couper les choses et les refaçonner, leur donner un autre titre et une autre fonction selon ses besoins du moment ».

Nous avons vu que le choix des sources musicales arrangées par Evans, leur variété, le degré de changement appliqué à ces sources musicales et les différentes directions dans lesquelles le compositeur revisite et retravaille ses propres pièces représentent des facteurs importants dans la définition du style développé par le musicien.

A la lumière de ces facteurs, le concept de « changement comme une constante » appliqué à son approche de l'instrumentation va être examiné maintenant.

CHAPITRE II. L'INSTRUMENTATION

Afin d'examiner le concept de « changement comme une constante » appliqué à l'instrumentation, il semble nécessaire d'identifier les principales questions sous-jacentes dans l'évolution de l'instrumentation de jazz en général. Plutôt que de retracer une histoire détaillée des développements des différentes combinaisons instrumentales utilisées dans les nombreux styles qui composent le jazz, le but ici est de faire ,en quelque sorte, un état des lieux en quelques points clés, se référant plus directement aux avancées constatées dans le travail d'Evans. De cette façon, l'approche « evansienne » du son, qui s'illustre dans ses instrumentations, devrait être examiner dans un cadre élargi incluant, par exemple, la comparaison avec les choix instrumentaux faits par ses prédécesseurs.

Il est possible d'identifier certaines phases dans l'évolution des ensembles de jazz au cours du XXème siècle. Durant cette période, certaines figures marquantes ont radicalement transformé la composition du groupe de jazz et ont modifié le rôle individuel joué par les différents instrumentistes. A partir de cette perspective, il est possible de faire une distinction importante entre ces compositeurs, musiciens et chefs d'orchestre qui ont clairement innové dans leur approche de l'instrumentation, et ceux qui ont choisi de répéter exactement, de développer leurs ensembles en fonction des voies ouvertes par les « innovateurs du son ».

Les « innovateurs du son » peuvent, eux-mêmes, être regroupé en trois catégories, selon les différentes approches adoptées. Dans la première catégorie, l'accent est mis sur la personnalité musicale de chaque interprète. Dans le cas de Duke Ellington, ce type de considération a un effet tangible sur les directions artistiques de l'ensemble. En d'autres termes, le son d'un musicien, riche de sa couleur propre, tend à définir le caractère du groupe. (Cette question sera discutée en détail plus tard dans le chapitre). De telles individualités comme celles trouvées chez Louis Armstrong, Miles Davis, Lester Young en terme de son, représentent d'importantes influences dans le contexte d'écriture de Gil Evans .

Une seconde catégorie d'innovations sonores concerne l'utilisation d'instruments étrangers à l'*instrumentarium* classique du jazz. Quelques exemples marginaux existent dans des ensembles comme l'orchestre de Stan Kenton qui utilise le « mélophonum » ou l'A.A.C.M. de Chicago (*Association for the Advancement of Creative Musicians*) avec ses objets « trouvés » et instruments à percussion. Le cor d'harmonie apparaît sporadiquement dans l'orchestre de Paul Whiteman dès les années vingt. Dans cette catégorie, l'instrumentation choisie par Claude Thornhill tient lieu d'exemple comme nous le verrons en détail. Ces quelques exceptions mises à part, la physionomie de la grande majorité des formations de jazz tend à être composée des mêmes couleurs instrumentales basiques.

Le dernier groupe touche aux procédés par lesquels les *jazzmen* varient le format des formations à travers l'histoire du jazz, par l'utilisation des instruments, leur nombre et leur rôle. Joachim Berendt décrit comment des innovations apparues dans les formations réduites de Benny Goodman, John Kirby ou Nat King Cole serviront de modèles à tant d'autres musiciens au point de devenir des standards comme le trio, le quartet et le quintet¹. Ainsi, on peut observer que les ensembles de jazz sont limités, pas seulement par rapport aux timbres des instruments de base utilisés, mais aussi en terme de variété avec laquelle ces timbres sont combinés.

Certaines combinaisons instrumentales ont été reprise plus que d'autres, donnant naissance à une palette de sonorités d'ensemble communes. Ainsi, le *big band* de dix sept musiciens divisé en pupitres de quatre trompettes, quatre trombones, cinq saxophones, piano, guitare, contrebasse et batterie forme ce que l'on peut appelé le modèle Count Basie. Un quintette composé de deux solistes jouant du même instrument et d'une section rythmique comprenant piano, contrebasse et batterie sera apparenté au modèle J.J. Johnson/ Kai

¹ Cf. Berendt Joachim, *The jazz book*, London, Paladin Grafton Books, 1984, p.423-446.

Winding. Deux solistes sans piano dans la rythmique rappellera le modèle du quartet sans piano de Gerry Mulligan et un ensemble sans batterie sera associé au trio de Jimmy Giuffre. Pour finir, un quintette comprenant une trompette et un saxophone (alto ou tenor) en soliste accompagnés d'une rythmique classique sera basé sur le modèle *Bop*.

Généralisés à l'ensemble de la scène jazz des années 1930, 1940 et 1950, ces modèles standards donnent naissance à des relations stéréotypées tant au niveau des combinaisons de sonorités qu'au niveau de l'équilibre des timbres et donc plus largement de l'instrumentation. Toutefois, un contre exemple à cet état d'uniformité existe dès les années trente : Claude Thornhill et son orchestre.

A. Les innovations sonores développées avec *The Claude Thornhill orchestra* et avec le nonet de Miles Davis.

L'évolution et les caractéristiques des deux orchestres de Claude Thornhill (1939-1942 pour le premier et 1946-1948 pour le second) sont particulièrement bien décrites dans la série d'articles de Max Harrison¹ et Ian Crosbie². Ils démontrent l'importance du choix de l'instrumentation chez Thornhill, son utilisation innovante des cors, des chœurs de clarinettes ou de flûtes, le tuba mélodique et l'accent mis sur le contrôle du vibrato dans sa musique. *Snowfall*, *Portrait of a Guinea farm*, *Le Papillon*, *Rustles of Spring*, *Where or When*, autant de cartes de visite d'une formation aisément reconnaissable aussi bien à son utilisation des cuivres (souvent avec sourdines) dans un registre feutré évoquant le timbre des cors (qui ne seront présents effectivement qu'en 1941) que par l'abondant usage d'ensembles de clarinettes utilisés comme nappes sonores sur lesquelles évoluait le piano « impressionniste » du leader. Assisté de l'arrangeur Bill Borden, Thornhill avait créé un son bien spécifique préexistant à la venue de Gil Evans en 1941 qui en tirera le meilleur parti. En effet, Max

¹ Cf. Harrison Max, *The Thornhill sound*, extrait de *The jazz review*, Septembre 1959, p.32.

² Cf. Crosbie Ian, *Claude Thornhill*, extrait de *Coda Magazine* n°142, Octobre 1975, p.49.

Harrison montre que « même si Claude a toujours affirmé qu'il était le *leader* qui avait créé le son, c'était Gil Evans qui sut quoi faire avec »¹.

Gil Evans décrit lui-même ce climat si particulier dans le jazz ainsi :

« Dans son essence, le son de l'orchestre créait comme une mise en inactivité de la musique, une forme d'immobilité. Mélodie, harmonie, rythme évoluaient à une vitesse minimale. La mélodie était très lente, statique; le rythme n'était jamais plus rapide que la valeur d'une noire avec un minimum de syncopes. Tout était subordonné à la création d'un « son » que rien ne devait venir perturber. Un son planant à la façon d'un nuage.[...] J'ai commencé à faire des adjonctions provenant de mon expérience du jazz, et c'est là que l'influence du jazz s'intensifia »².

Discutant du « son Thornhill », Gil Evans raconte :

« Je n'est pas créé le son, Claude l'a fait. Je m'étais plus ou moins inspiré du son des différents mouvements des gens comme Lester Young, Charlie et Dizzy auxquels je m'intéressais. C'étaient leurs révolutions harmoniques et rythmiques qui m'ont influencées. J'aime ces aspects et je les ai mis ensembles. Les musiciens de jazz sont arrivés à un stade où ils ont besoin d'un « son-véhicule » pour les grands ensembles, pour travailler avec des groupes élargis, en plus des parties à l'unisson jouées entre les solos auxquelles ils sont habitués.[...] Une interdépendance entre les pensées modernes et leur expression est devenu nécessaire. Si vous exprimez des pensées et des idées nouvelles de manière archaïque, vous enlevez toute vigueur aux choses nouvelles »³.

¹ Harrison Max, *A Jazz Retrospect*, London, Quartet Books, 1976, p.133.

² Hentoff Nat, *Birth of the cool*, entretien avec Gil Evans dans Down Beat, 7 et 16 mai 1957, p.54 -55.

³ *Idem*.

Les idées d’Evans, exprimées dans son travail avec Thornhill, démontrent l’acuité de sa sensibilité au son. Son arrangement de *Il vecchio castello* de Moussorgsky (rebaptisé *The troubador*) par exemple est caractérisé par un maniement adroit et un mélange habile des timbres instrumentaux à sa disposition. La richesse opulente des parties orchestrales de *Miles Ahead*, *Sketches of Spain* et *Porgy and Bess* s’y voit esquissée par l’usage que fait Evans des « oppositions/alliances » entre cuivres et flûtes (et/ou piccolos utilisés en section). Aucun équivalent n’existait dans la musique populaire de l’époque. Et Thornhill était parfaitement conscient de ce qu’il advenait de son orchestre : « Je désirais faire quelques expériences en dépit des avertissements de mes managers. Un tuba fut ajouté en 1947, élargissant un peu plus le son d’ensemble qui devint progressivement plus étendu et plus varié. J’aimais ça. Différentes combinaisons d’instruments furent essayées. Nous nous éloignions de plus en plus de l’utilisation conventionnelle des sections »¹.

Dans *The troubador*, l’alibi « exotique » permet à Evans de découvrir de plus en plus ce que sera son style à venir :

« L’introduction mélangeant les flûtes et la guitare lui donne l’occasion d’un alliage qu’il réutilisera souvent, parfois aussi avec une harpe en lieu et place de la guitare. Ensuite, il utilise un procédé rythmique qui fera au moins une réapparition. En effet, dans tout l’exposé du thème, les flûtes placent un « riff » dont le cycle est de quatre temps et demi sur une mesure à quatre temps. Ce riff se décale donc d’un demi-temps à chaque mesure, produisant un effet à la fois de répétition et de variation polyrythmique. Il fera de même plus de dix ans plus tard, mais dans l’autre sens : dans *Buzzard song* sur *Porgy and Bess*, les trompettes jouent tous les trois temps sur une mesure à quatre, produisant le même genre de décalage mais cette fois inversé. Quand à la fin de l’arrangement, les deux accords de cuivres annoncent tous ces climats souvent lugubres que le Gil Evans des années soixante-dix et quatre-vingt ne s’est pas privé d’utiliser (voir par exemple *So Long* de 1969, dédié à John Coltrane sur *Blues in Orbit*, Ampex-Enja) »².

¹ Palmer Robert, *Refocus on Gil Evans*, dans Down Beat, 23 Mai 1974, p.23.

² Cugny Laurent, notes de pochette pour l’album intitulé *Gil Evans, the complete instrumental charts for Claude Thornhill 1942-1947*, coll. Masters of jazz, Concord, 1999.

En comparant la partition d’Evans à l’orchestration de Ravel, Harrison écrit : « Bien que contraint à l’utilisation des ressources instrumentales limitées de l’orchestre de Thornhill, il [Evans] obtient un résultat pas moins saisissant que celui de Ravel »¹.

La « transmutation » de thèmes *bop*, hors de leur « véhicule » traditionnel (le quintette), en un médium élargi (le *big band* et le « son Thornhill ») est parmi les plus belles réussites d’Evans. Laurent Cugny écrit à ce sujet :

« Restent les fameux trois thèmes be-bop arrangés par Gil Evans pour l’orchestre de Claude Thornhill, *Anthropology*, *Donna Lee* et *Yardbird suite*. Pour les deux premiers, il respecte la règle *bop* : les thèmes sinuex, pour garder leur fluidité et leur caractère incisif, doivent être exposés à l’unisson, car comme le dit le célèbre arrangeur finlandais Matti Jarvinen (à moins qu’il ne s’agisse d’André Hodeir) : « le mouvement ne peut remplacer la masse, ni la masse le mouvement; mais ils peuvent se compenser ». Cette règle s’impose au format standard du *bop*, c’est-à-dire le quintette avec deux soufflants, mais qu’en est-il dès lors qu’on se trouve en grande formation ? Et bien elle subsiste, et presque tous les soufflants jouent le thème à l’unisson (elle sera observée chaque fois qu’un thème *bop* sera arrangé par Gil, ce qu’il fera régulièrement tout au long de sa carrière). En revanche, l’arrangeur se réserve son chorus disait Gil Evans, et il s’autorise là une intervention où la masse compense le mouvement. Dans les chorus d’arrangeur de *Anthropology* et *Donna Lee*, on reconnaîtra des esquisses de celui de *Ella Speed* (*Gil Evans and ten, Prestige*) à dix ans de distance. S’il n’en va pas de même avec *Yardbird suite*, c’est que ce thème, bien que composé par Charlie Parker, n’est pas un thème de style *be-bop*. Il s’apparente plus au « jazz d’avant », ce qui justifie l’exposé du thème harmonisé. On retrouve cependant le « chorus d’arrangeur » qui lui aussi lorgne franchement du côté du « nouveau jazz »².

Par ailleurs, il est à l’origine de l’introduction du tuba dans un rôle mélodique (cf. exemple 2.1 et cassette audio n°4), plus que dans un rôle purement harmonique dans lequel il était cantonné jusqu’alors¹. Son approche de l’écriture pour cor d’harmonie explore plus particulièrement les effets de tension obtenus dans le registre aigu de l’instrument.

Tous ces facteurs sont importants pas seulement pour leur influence sur d’autres musiciens mis en présence de l’orchestre de Thornhill, mais aussi parce qu’ils sont l’essence d’un autre modèle sonore, celui du nonet de Miles Davis en 1948. Gil Evans se souvient que : « l’idée du petit orchestre de Miles pour les séances Capitol est venue, je pense, de la

¹ Harrison Max, Séries d’émissions radiophoniques sur Gil Evans, BBC Radio 3, Mai 1987. (retranscrit par Stéphanie Stein Crease dans *Gil Evans, Out of the cool*, NY, Hardcover, 2001, p.104.)

² Cugny Laurent, notes de pochette pour l’album intitulé *Gil Evans, the complete instrumental charts for Claude Thornhill 1942-1947*, coll. Masters of jazz, Concord, 1999.

¹ Cf. Hentoff Nat, *The jazz World*, N.Y., Ballantine Books, 1960, p.221.

formation de Claude en ce qui concerne le son.[...] L'instrumentation a été déterminé par le fait qu'il s'agissait du plus petit nombre d'instruments capable de rendre le son et d'exprimer encore toutes les harmonies que l'orchestre de Thornhill utilisé »².

Ainsi, Evans, ayant été responsable des développements principaux du « son Thornhill », poursuit son parcours en jouant un rôle central dans un nouvel épisode marquant de l'histoire du jazz : *the Capitol nonet*. De tous les arrangeurs qui contribuèrent au répertoire du nonet, Evans fit l'exploration la plus significative du potentiel sonore de cette formation, avec des juxtapositions inouïes de couleurs et une nouvelles approches des mouvements de voix. Même si l'instrumentation du nonet³ a été copié par d'autres compositeurs, aucun n'a exploité cette formule instrumentale avec autant de fluidité et d'imagination qu'à l'évidence son instigateur. Comme il le dit lui-même :

« Après ces enregistrements [ceux du nonet de Miles Davis chez Capitol], ce que nous avions fait semblait plaire aux autres arrangeurs. Il y avait beaucoup de groupes avec tuba⁴. Je suis heureux pour Bill Barber [le tubiste du nonet de Davis] mais je pense que c'était exagéré. Compter parmi son groupe un cor et un tuba était devenu à la mode »⁵.

Une comparaison générale entre l'écriture de Shorty Rodgers pour ses *Giants*, et celle de Gil Evans pour le nonet Capitol suggère que, dans les mains d'Evans, l'écriture est plus flexible, plus orchestrale et contrapuntique de conception que dans celles de Rodgers. Les arrangements de Rodgers pour une formation intermédiaire de neuf à dix musiciens présentent l'ensemble comme un big band en miniature, appliquant les recettes classiques comme la subdivision du groupe en pupitres, l'usage répétitif de mouvements parallèles aux voix intermédiaires et d'une distribution traditionnelle de la voix principale issues du vocabulaire de l'écriture pour big band. Les différences trouvées dans le travail d'Evans existent aussi dans la texture orchestrale mais aussi au cœur de la sonorité de l'ensemble par l'exploration

² Hentoff Nat, *Birth of the cool*, entretien avec Gil Evans dans Down Beat, 7 et 16 Mai 1957, p.54-55.

³ trompette, trombone, sax alto, sax baryton, cor, tuba, piano, contrebasse et batterie.

⁴ Cugny Laurent, notes de pochette pour l'album intitulé *Gil Evans, the complete instrumental charts for Claude Thornhill 1942-1947*, coll. Masters of jazz, Concord, 1999.

⁵ Le seul précédent d'un tuba mélodique dans un contexte jazz est noté par Gunther Schuller, dans *The swing Era*, en référence au travail d'un tubiste du nom de Quinn Wilson.

des registres extrêmes des instruments, l'usage énergique de mouvements de voix « non-standards » ou d'une harmonie dérivée. Cette comparaison met aussi en lumière la manière dont les différents arrangeurs, à l'exception de Gil Evans, tentent d'intégrer le piano dans leur partition quitte à amener une conception distincte, sur le plan sonore, harmonique et rythmique, de celle obtenue par Evans, où la musique naît du chemin contrapuntique emprunté par chaque voix. En effet, le pianiste (et tous les instruments harmoniques plus généralement) joue traditionnellement à partir de grilles d'accords une partie qu'il improvise intégralement ou partiellement. Ainsi, d'une version à l'autre (et c'est aussi là l'intérêt du procédé) les renversements des accords et leur enchaînement vont changés assez nettement. Le résultat sur un travail d'arrangement ciselé comme celui d'Evans peut être désastreux. C'est pourquoi il écrira, dans certains cas précis où le contrepoint est plus sophistiqué et donc fragile (*Boblicity*), une partition de piano (chose rarissime en jazz à l'époque).

A travers son expérience avec l'orchestre de Thornhill puis avec le nonet de Davis, Gil Evans s'affirme comme un arrangeur de premier plan, innovant, curieux de toutes les musiques et de tous les styles. Laurent Cugny parle de sa musique en ces termes :

« La musique de Gil me fait parfois penser à la peinture de Mark Rothko : elle a mis du temps à émerger. Dans les toiles de Rothko, on voit, dans les années de formation, le fond se battre pour s'imposer, pour se dégager de tout ce qui le recouvre, pour accéder enfin à la lumière. C'est la même chose avec le Gil Evans arrangeur chez Claude Thornhill : tout est là et ne demande qu'à arriver au premier plan »¹.

B. Le choix des couleurs instrumentales

¹ Cugny Laurent, notes de pochette pour l'album intitulé *Gil Evans, the complete instrumental charts for Claude Thornhill 1942-1947*, coll. Masters of jazz, Concord, 1999.

Ayant eu l'opportunité de développer certaines approches orchestrales avec les groupes de Thornhill et Davis, ces expériences musicales fournirent à Evans un réservoir de concepts, idées et approches du son qui feront écho à travers son évolution stylistique ultérieure. Par exemple, l'utilisation du tuba et du cor dans les arrangements à venir représente, en quelque sorte, la continuation des premières expérimentations musicales explorées par Evans pendant les années quarante. Ainsi, l'usage d'une instrumentation « non-standard » par Evans n'est pas limitée simplement au tuba et au cor. Dans son œuvre, une incroyable série de couleurs instrumentales existe composée d'instruments symphoniques inédits en jazz : basson, hautbois, cor anglais, harpe, violon alto et percussion d'orchestre. De plus, Evans fut le premier à introduire le synthétiseur dans une grande formation et, selon Steve Lacy, à poser les bases de l'écriture moderne pour saxophone soprano en changeant le caractère même de l'instrument².

Il est important de souligner que, dans ses mains, ces instruments « exotiques » sont employés avec une cohérence inégalée dans le jazz et jamais simplement comme des gadgets. L'habileté remarquable avec laquelle Evans est capable de les incorporer dans ses ensembles peut être démontrée en particulier à travers deux exemples opposés.

Pour commencer, prenons *Nobody's Heart* (cf. exemple 2.2 et cassette audio n°5) extrait de l'album *Gil Evans and Ten* enregistré en 1957 chez Prestige Records. Le basson expose le thème principal, accompagné par un petit groupe composé d'un cor, de deux saxophones (alto et soprano) et d'une trompette bouchée. Le choix du basson pour ce passage répond à deux critères. Premièrement, le timbre mélancolique du basson dans son registre médium, surtout quand il est joué *legato*, est particulièrement lyrique. De plus, le contexte

² Stein Crease Stephanie, *Gil Evans, Out of the cool*, Chicago, A Capella, 2002, p.219.

d'un petit ensemble « de chambre » accentue cet effet intrinsèque. Le second intérêt concerne la façon dont Evans contrôle les couleurs combinées du basson et des autres instruments. Le cor et le basson, en particulier, sont invités à jouer ensembles dans leur registre aigu (cet effet a été expérimenté par l'arrangeur sur le cor d'harmonie dans l'orchestre de Thornhill) pour produire un certain degré de tension dans le son d'ensemble. Cette couleur du basson dans son registre aigu, qui est d'ailleurs assez rarement exploitée dans les œuvres symphoniques classiques¹ nourrit l'ambiguïté sonore recherchée généralement par Evans dans sa musique. Ces sons ainsi obtenus peuvent surprendre voire dérouter, excitant la curiosité (et donc le plaisir) de l'auditeur. Les tessitures extrêmes sont fréquemment sollicitées dans l'écriture évansienne, notamment pour le tuba, le trombone, les saxophones alto et soprano, à chaque fois pour une recherche de tension « dramatique » et pour l'exploration de la couleur.

Evans évoque, lui même, ce point en relation au nonet de Miles Davis :

« Le son peut être altéré ou modifié de différentes façons par les nombreuses juxtapositions possibles d'instruments. Si le trombone joue une seconde partie plus aiguë que la trompette, par exemple, nous obtiendrons plus d'intensité parce qu'il sera plus difficile au tromboniste de jouer ces notes. Mais il faut tester ces effets en situation. Je ne sais jamais avant de pouvoir les entendre »¹.

¹ Cet effet est exploité par Stravinsky au début du *Sacre du Printemps*.

¹ Hentoff Nat, *Birth of the cool*, entretien avec Gil Evans dans Down Beat, 7 et 16 Mai 1957, p.54 - 55.

² Cf. Harrison Max, *A Jazz Retrospect*, London, Quartet Books, 1976, p.128.

Un second exemple fait référence à l'arrangement de *Solea* de l'album *Sketches of Spain* (Columbia, 1959-60), et en particulier, à la manière dont Gil Evans intègre la harpe à l'orchestre. A l'analyse harmonique de cette partition, on constate que la fonction de la harpe est de souligner certaines notes jouées aux bois. L'accord combinant les bois et la harpe (cf. exemple 2.3) s'analyse comme une affirmation simultanée des tonalités de la majeur et si bémol majeur. Indépendamment de cette « double » tonalité, d'autres notes isolées sont confiées à la harpe qui, celles-ci, confirme la tonalité de la majeur. L'incertitude tonale participe, là aussi, au climat sonore souhaité par Evans. Tout est mis en œuvre, harmonie, instrumentation, orchestration, pour produire un « son » empreint d'ambiguïté².

En plus des caractéristiques harmoniques de *Solea*, l'arrangement met en lumière deux aspects importants témoignant directement du maniement de l'instrumentation choisie. D'abord, le renforcement des bois par la harpe créé un mélange unique en terme de couleur instrumentale. La sonorité et la résonance de la harpe viennent épaisser la rondeur et l'homogénéité des bois, leurs timbres étant modifiés par le processus. Le second point concerne le choix de la harpe pour introduire des notes indépendantes induisant une couleur harmonique fluctuante entre deux pôles tonals. Dans pareil cas, il est fréquent de trouver des dissonances jouées par des instruments au « poids sonore » rendu plus faible. Par exemple, le « pouvoir de pénétration » du cor d'harmonie peut être limité par l'usage de sourdine ou celui des clarinettes par le recours au registre grave de l'instrument. Ainsi, Evans démontre sa grande habileté à colorer n'importe quelle sonorité d'ensemble considérant chaque aspect du son final (timbre, résonance, tessiture et dynamique de chaque instrument) ainsi que le relatif « poids tonal » et le placement rythmique de ces dissonances savoureuses.

Max Harrison, traitant de l'arrangement dans l'album *Miles Ahead*, constate l'attention particulière portée par Evans à chaque aspect de sa musique :

« Evans conçoit une extension intéressante à l'instrumentation des sessions *Capitol* [...] Celles-ci sont traitées largement comme un ensemble d'individualités musicales, et les accords sont composés des couleurs tonales les plus variées, lesquels sont organisés en rapport à leur intensité naturelle, certains permettant mieux une proéminence que d'autres. A cet égard, une [session] me rappelle *Funf Orchesterstücke op.16* de Schoenberg, spécialement la n°2 »¹.

Ces points sont développés ailleurs par Harrison quand il évoque la capacité d'Evans à :

« diriger l'orchestre avec une liberté et une souplesse qui n'ont été surpassées que dans quelques travaux isolés comme *Gruppen für drei Orchester* de Stockhausen. Son langage harmonique, lequel fut ébauché chez Thornhill, est ici entendu dans sa pleine maturité. Il est intimement lié à la méthode orchestrale. Pour chaque accord, une considération minutieuse est donnée au choix du meilleur instrument pour jouer chaque note constitutive. Le poids de cet instrument est calculé en relation avec les autres utilisés et avec l'effet particulier recherché pour l'accord en question »².

C. La diversité de l'instrumentation

Nous avons vu précédemment qu'il existe, en terme historique, un certain nombre de modèles de compositions instrumentales dans le jazz. Un chef d'orchestre, ayant établi une approche identifiable du son d'ensemble, tend à rester dans les limites du modèle adopté.

Stan Kenton, par exemple, en dépit d'additions occasionnelles à certaines sections de son orchestre, maintient plus ou moins la même composition consistante tout au long de sa carrière. L'instrumentation de Kenton est sensiblement identique à celle de l'orchestre de Count Basie et les arrangements écrits pour cette formation représente une extension de l'approche traditionnelle de l'écriture pour *big band*. Toutefois, la modification du pupitre de saxophones obtenue en ajoutant deux saxophones barytons (au lieu d'un seul chez Basie) a un impact minime sur l'essence du son d'ensemble, son apport se limitant à l'élargissement du volume sonore de la section des saxophones et à un rééquilibrage de la tessiture générale du pupitre vers le grave. Les sections conservent ici leur fonction et leur découpage évoluant selon les dynamiques d'oppositions classiques dans un système « orchestralement » clos¹. Et malgré les travaux entrepris par des compositeurs comme Bill Russo qui introduisent le

¹ Harrison Max, *A Jazz Retrospect*, London, Quartet Books, 1976, p.139-140

² *Ibid.*, p.142.

concept d'« orchestration mixée » dans l'arrangement pour grand orchestre de jazz, les effets en terme de modifications du son d'ensemble traditionnel sont superficiels.

Il est notable dans ce contexte que le choix de l'instrumentation de Gil Evans, contrairement à ses contemporains, revêt un caractère précurseur dans l'histoire du jazz. A ce sujet, Steve Lacy témoigne : « Il n'y avait pas deux concerts où nous étions les mêmes musiciens. Une fois, il y avait trois bassistes, une autre fois, deux batteurs, ça changeait tout le temps.² »

Une étude des assemblages instrumentaux rencontrés dans les enregistrements d'Evans fait apparaître la remarquable diversité, tant au niveau des instruments employés, de leur nombre, que de l'équilibre trouvé entre eux et de leur répartition chronologiquement.

Comparons, par exemple, les instrumentations, répertoriées dans le tableau suivant (cf. exemple 2.4), extraites de six albums consécutifs de la fin des années cinquante. A la lumière de cet examen, on découvre une vaste palette de couleurs instrumentales. Même si certains instruments comme le trombone, la basse ou la batterie sont présents sans exception, d'autres interviennent plus rarement voire même une seule et unique fois (c'est le cas du violon alto, du hautbois et des congas). Certains instruments semblent être interchangeables dans le sens où ils se manifestent sous une forme ou sous une autre dans la plupart des compositions instrumentales (le basson et la clarinette basse, le tuba et le trombone basse, par exemple). La présence quasi systématique du cor s'impose comme une signature « evansienne » de part son timbre à la fois sombre et lumineux, lointain et perçant. Il faut rappeler, concernant les saxophones, la tradition multi-instrumentale des musiciens jouant souvent de deux saxophones (tenor et soprano ou alto et baryton le plus souvent) mais aussi de la clarinette (en

¹ Selon Max Harrison, une conception dans laquelle chaque « chœur » orchestral (trompettes, trombones, saxophones,...) participe à l'homogénéisation complète du son d'ensemble.

² Stein Crease Stephanie, *Gil Evans, Out of the cool*, Chicago, A Capella, 2002, p.254.

si bémol) ou de la flûte. La constitution de la section rythmique varie selon l'inclusion ou l'exclusion de la guitare.

Le nombre de musiciens réunis dans ces six albums choisis dans ce tableau varie de neuf instrumentistes (dont un soliste) dans *Jamaica Jazz* à vingt instrumentistes (dont un soliste) dans *Miles Ahead*. En élargissant cet examen à toute sa discographie, la palette des formations expérimentées par l'arrangeur s'étend du duo (deux albums) au grand orchestre allant jusqu'à vingt-trois musiciens.

Outre la taille des ensembles employés, le choix de mettre en avant un seul soliste pour chacun des six albums est caractéristique de la démarche de Gil Evans. Il aime se mettre au service d'un musicien qu'il affectionne et composer, pour lui, un écrin orchestral à sa mesure. Il entreprendra ce type de collaborations avec le trompétiste Miles Davis (*Miles Ahead, Porgy and Bess, Sketches of Spain et Quiet Nights*), avec le saxophoniste soprano Steve Lacy (*Gil Evans And Ten*), avec la chanteuse Lucy Reed (*This is Lucy Reeds*), avec le saxophoniste alto Cannonbal Adderley (*New Bottle, Old Wine*) ou le marimbiste Don Elliott (*Jamaica Jazz*). D'autres projets équivalents seront abandonnés avec Charlie Parker (rendu psychiquement malade par la drogue) ou Jimi Hendrix (décédé trop tôt). Cependant, d'autres albums présentent une conception plus traditionnelle avec une succession de solistes comme dans *Great Jazz Standards* ou *The individualism of Gil Evans*.

La distribution relative des instruments peut varier d'un arrangement à l'autre en fonction de la couleur orchestrale recherchée par Evans. Par exemple, l'équilibre entre le nombre de cuivres et le nombre de bois est significatif. Si les bois (saxophones, clarinettes, flûtes, basson ou hautbois) sont en nombre supérieur à celui des cuivres (trompettes, trombones, cors, tuba), la couleur générale de l'arrangement en sera globalement modifiée. De même, le choix de favoriser dans l'équilibre orchestral le nombre d'instruments « médium-graves » (cors,

trombones, tuba, basson, clarinettes selon le registre) plutôt que les instruments plus aigus (trompettes, flûtes, saxophones alto et soprano) offre une palette de couleurs élargies. Cette démarche a été inauguré par Claude Thornhill au sein de son orchestre au début des années quarante.

Ainsi, le choix de l'instrumentation représente pour Evans une étape importante du processus de création. Il évite soigneusement les clichés stylistiques d'ordre structurel ou fonctionnel et préfère expérimenter de nouvelles couleurs ou étendre la palette des timbres de l'orchestre de jazz. Max Harrison remarque, en rapport avec *Miles Ahead* : « Evans semble capable d'inventer des mixtures de sons inouïs pas seulement en jazz mais dans toute la musique orchestrale »¹.

Dans le chapitre suivant, l'approche évansienne de l'instrumentation sera étendue à l'orchestration à travers quelques points essentiels dans le travail de Gil Evans.

CHAPITRE III. L'ORCHESTRATION

Selon les propres mots de Gil Evans, « l'orchestration est un des éléments de la composition. C'est le choix de l'unité sonore et de sa manipulation »¹.

Dans le chapitre précédent, un certain nombre d'éléments concernant l'instrumentation ont été examinés présentant une partie des idées d'Evans appliquées au stade initial de l'orchestration. Le but de cette partie du mémoire est de développer l'analyse de ces éléments et d'étudier, dans le contexte d'un exemple musical précis caractéristique du travail de Gil Evans, quelques-unes des directions empruntées par l'arrangeur pour aboutir à une unité

¹ Harrison Max, *A Jazz Retrospect*, London, Quartet Books, 1976, p.186.

sonore dans l'orchestre. Dans ce processus, nous veillerons tout particulièrement à déterminer sous quelles formes le concept de changement revêt toujours un caractère constant.

A la lumière de la définition faite par Evans de l'orchestration, nous allons mettre l'accent sur le rôle déterminant accordé par le musicien à cette étape dans le processus de composition. En effet, il s'agit ici de l'aspect fondamental du travail d'Evans qui nous permet de distinguer sa musique des autres artistes de jazz. Pete Levin souligne ce point avec ce commentaire :

« Ce n'est pas son harmonie, ou son orchestration ou son approche de la forme qui sont particulièrement unique mais la manière dont il libère tous ces éléments simultanément dans sa musique, la manière avec laquelle il se penche sur chaque détail de la partition : pas seulement la dissonance, mais quel timbre est utilisé pour créer cette dissonance, d'où vient-il mélodiquement et où va-t-il, sa dynamique, enfin tout ! »²

¹ Russo William, *Jazz Composition and Orchestration*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p.752.

² Levin Pete, *The Jazz : evolution and essence*, NY, Da Capo Press, 1975, p.132-136.

Ainsi, il est nécessaire de reconnaître non seulement les particularités de l'orchestration d'Evans dans un exemple choisi, mais aussi les chemins par lesquels ces particularités interviennent sur les autres éléments musicaux de l'exemple en question. Cette étude devrait mettre en lumière les différents procédés par lesquels l'orchestration d'Evans participe à chaque aspect musical comme, par exemple, l'introduction et la gestion des tensions et détentes dans une pièce musicale donnée. Son arrangement de *Blues for Pablo* (1957) offre un large champs d'étude.

A. *Blues for Pablo*, une étude de la couleur et du contraste

Blues for Pablo, écrit dans un premier temps par Hal McKusick et retravaillé par la suite par Gil Evans pour l'album *Miles Ahead*, nous éclaire sur plusieurs aspects de l'orchestration « évansienne ».

La partition écrite de la main d'Evans¹ (cf. exemple 3.1 et cassette audio n°6) est la seule de cette époque à avoir survécu. Elle contient des renseignements uniques, impossibles à obtenir par d'autres moyens qu'en étudiant graphiquement un document manuscrit. Des références seront faites aux éléments spécifiques de cette partition relatifs aux annotations apportées en répétition par Evans et aux différents extraits, signes et dessins utilisés par le compositeur pour expliquer certaines subtilités de l'arrangement.

Tout d'abord, replaçons en quelques points cette pièce musicale dans son contexte historique et musical.

¹ Reproduite par Robin Dewhurst dans *A study of the jazz composition and orchestration techniques adopted by Gil Evans*, Master of Art in Music, Montfort University, Grande Bretagne, 1994, vol.2.

Même si *Blues for Pablo* est souvent décrit comme une composition originale de Gil Evans, cette œuvre est, en réalité, la fusion de deux thèmes déjà existants : le premier est extrait du *Tricorne* de Manuel De Falla et le second est dérivé d'un morceau traditionnel mexicain de Carlos Chavez².

Dans la version de départ, la partie soliste, jouée par Hal McKusick au saxophone alto, est accompagnée par un effectif plus réduit que celui utilisé dans *Miles Ahead*. Mis à part quelques changements superficiels, la structure de l'œuvre telle qu'elle apparaît dans *Miles Ahead* est identique à l'enregistrement de McKusick. Par contre, la tonalité varie entre les deux versions : Evans transpose d'une tierce mineure supérieure la musique de l'enregistrement original. Cette modification, combinée à la palette de timbres dont dispose Evans au sein de l'orchestre élargi de *Miles Ahead*, sert à mettre en valeur la gamme de couleurs de cette pièce et l'intensité des interventions du soliste (Miles Davis joue dans le registre aigu, adoptant un jeu exprimant plus de tension que son prédécesseur McKusick).

Concernant la version d'Evans, Laurent Cugny et André Hodeir nous offrent deux analyses détaillées. Plutôt que de se focaliser sur les seules questions d'orchestration, leurs commentaires portent sur tous les aspects de « l'ambiguïté » constatée dans cette pièce tant au niveau formel, qu'harmonique ou rythmique. Ainsi, Hodeir écrit qu'« un conflit latent prend forme progressivement entre le thème de type espagnol en mineur et le thème de blues en majeur »¹. Outre l'harmonie, Hodeir remarque aussi qu'« Evans revisite la forme symétrique du blues traditionnel en déstructurant l'unité de construction par quatre mesures »².

De son côté, Laurent Cugny observe les procédés par lesquels Evans manipule l'interaction rythmique entre l'écriture dédoublée des parties d'orchestre et celle à la noire des

² Cf. Stein Crease Stephanie, *Gil Evans :Out of the cool, his life and his music*, Chicago, A Capella, 2002, p.193.

¹ Hodeir André, notes de pochette pour l'album intitulé *Miles Ahead*, Columbia, 1957, p.11-13.

parties de basse et de batterie (cf. exemple 3.1). Il adopte des changements de style revêtant par moment un caractère de rumba avec leur rythme caractéristique de « trois pour deux » en alternance avec un swing très construit et redoutablement efficace issu de l’interaction rythmique citée précédemment³.

La démarche par laquelle le rôle du soliste est inversé dans cette œuvre est aussi décrite par Cugny, avec Davis dialoguant avec l’orchestre par de courtes briques trop espacées pour constituer un solo au sens traditionnel¹.

Des opinions critiques sont nombreuses à l’égard de cet enregistrement comme celle de Max Harrison qui compare cette pièce à « certaines œuvres de jeunesse de maîtres tel que Duke Ellington et son *Blue Serge* »². André Hodeir, quant à lui, considère *Blues for Pablo* comme « la pièce la plus faible d’un album sur lequel tous les autres thèmes choisis sont admirables »³.

Les critiques de Hodeir portent plus sur la manière dont cette pièce s’intègre à son environnement direct dans l’album *Miles Ahead* que sur ses qualités propres une fois celle-ci détachée de ce contexte. D’ailleurs, le célèbre critique de jazz admire Gil Evans pour ses qualités musicales :

« Ses arrangements regorgent d’inventions originales et ces sonorités somptueuses sont constamment contrôlées par une oreille infaillible. Gil Evans peut écrire, il n’y a aucun doute là-dessus. Je ne connais aucun autre jazzman comparable à lui comme harmoniseur et orchestrateur... Il est pour moi le meilleur arrangeur de sa génération »⁴.

² *Idem*.

³ Cugny Laurent, *Las Vegas Tango, une vie de Gil Evans*, Paris, POL, 1989, p.117-119.

¹ *Idem*.

² Harrison Max, *A Jazz Retrospect*, London, Quarter Books, 1976, p.140.

³ Hodeir André, notes de pochette pour l’album intitulé *Miles Ahead*, Columbia, 1957, p.11-13.

⁴ Hodeir André, «*A rebirth of the Ellington spirit ; A tribute to Gil Evans*» in *Toward Jazz*, NY, Da Capo Press, 1976, p.154.

A la lumière de ces points introductifs, nous pouvons maintenant nous plonger dans l'orchestration de *Blues for Pablo* et étudier plus spécifiquement les procédés par lesquels Evans manipule l'orchestre afin de parvenir à cette unité sonore qui le caractérise parmi les arrangeurs de jazz.

B. Les méthodes analytiques.

Puisque le but de cette étude est de comprendre les méthodes d'orchestration de Gil Evans à travers l'analyse, une approche qui décrirait chronologiquement l'ensemble de *Blues for Pablo* n'est pas adéquate. Une démarche plus appropriée serait celle par laquelle un passage défini de l'œuvre, représentatif de l'ensemble, serait isolé et soumis à une étude approfondie. A partir de ce point de vue, nous tenterons de déterminer quels éléments particuliers remplissent le rôle d'unifier l'œuvre comme un tout.

Au cours de cette étude, les méthodes d'Evans vont être confrontées à celles de ses contemporains. L'examen initial se fixe sur les caractéristiques générales de l'orchestre de *Miles Ahead*, lui-même précédé d'un bref rappel sur les approches basiques d'arrangement adoptées par les autres compositeurs et arrangeurs de jazz.

C. Unités sonores : applications et archétypes employés dans l'arrangement de jazz

Nous avons remarqué dans le chapitre précédent que les ensembles de jazz tendaient à suivre certaines règles dans leur composition à travers l'histoire du jazz. Outre l'existence

d'ensembles standards de différentes tailles, un certain nombre d'approches traditionnelles régissent la gestion des instruments, quel qu'en soit leur nombre, tendant à uniformiser le son d'ensemble. Des indications précises existent dans les écrits sur l'arrangement de jazz de Garcia¹ et Sebesky² qui décrivent certaines associations propres à produire des sons différents.

Par exemple, Don Sebesky suggère, entre autres combinaisons, les possibilités suivantes pour les bois :

I. Quatre saxophones à l'unisson (modèle Billy May)

II. Quatre saxophones « *close voicing* »

III. Quatre saxophones « *open voicing* »

IV. Trois saxophones avec une clarinette *lead* (Glenn Miller)

V. Quatre clarinettes à l'unisson (Claude Thornhill)

VI. Quatre flûtes alto dans le registre grave (Henry Mancini)

VII. Quatre saxophones ténors (Woody Herman-« *Four Brothers voicings* »)³

Toutes ces formules ont été employées dans les orchestres de Thad Jones, Sammy Nestico, Bob Brookmeyer (à un degré moindre comme le remarque Rayburn Wright⁴) et bien d'autres. En effet, le travail de ces arrangeurs représente l'archétype de ce qu'on peut appeler une pratique standardisée de l'orchestration de jazz. Ainsi, un nombre limité de formules

¹ Garcia Russel, *The Professional Arranger Composer*, NY, Criterion Music Corporation, 1953.

² Sebesky Don, *The Contemporary Arranger*, NY, Alfred, 1975.

³ *Ibid.*, p.7.

⁴ Wright Rayburn, *Inside the Score*, NY, Kendor, 1982, p. 78.

instrumentales sont utilisées dans la réalisation des différents rôles orchestraux de l'idiome jazz, fournissant une palette de couleurs orchestrales convenues.

De même, un choix limité d'options orchestrales apparaît avoir été exploité en terme d'associations et mouvements de voix dans l'ensemble. Par exemple, Wright est capable de classer la plupart des approches orchestrales d'*'ensemble de Nestico* selon deux catégories précisément déterminées : le « *Basic choral voicing* » et le « *Classic Basie 4-part voicing* »¹. Nestico est typique de beaucoup de compositeurs de jazz dans son traitement du *big band* selon trois chœurs instrumentaux. Ce type de conception tend à isoler chaque pupitre (les trompettes, les trombones et les saxophones) en terme de couleurs collectives et, par ailleurs, limite le potentiel de contraste de l'arrangement.

C'est dans ce contexte que le travail d'Evans doit être examiné afin d'apprécier sa pensée musicale comme une voie indépendante et novatrice dans le monde du jazz.

D. Unités sonores dans *Blues for Pablo*

Bien que l'orchestre utilisé pour l'enregistrement de *Miles Ahead* soit souvent assimilé en apparence à un *big band*, un examen détaillé de sa constitution réfute en partie cette hypothèse. Dans *Blues for Pablo*, la section classique de saxophones comprenant deux altos, deux ténors et un baryton est remplacée par cinq parties de vents modulables offrant à Evans un choix de couleurs inhabituel entre saxophone alto, flûte, flûte alto et clarinette basse. La section de huit cuivres du *big band* conventionnel est augmentée de deux cors d'harmonie et d'un tuba rendant ainsi hommage à l'orchestre de Claude Thornhill. On constate également une extension des pupitres de trompettes et trombones de quatre à cinq musiciens.

La décision d'Evans d'omettre le piano de la section rythmique est notable dans le contexte de ce large ensemble. Même si cette décision est courante dans les groupes de jazz tout au long de l'histoire du jazz, cette démarche reste marginale dans ce contexte précis du big band. Puisque le principal rôle du piano au sein du big band est d'apporter un support rythmique et harmonique, sa suppression offre l'espace nécessaire aux autres instruments (spécialement la basse) pour s'épanouir.

L'orchestre dans son ensemble apparaît comme étant légèrement déformé vers le registre médium grave et comme donnant une importance particulière aux timbres des cuivres. Les approches conventionnelles d'instrumentation, comme celles menant à l'inclusion du piano ou de la guitare, par exemple, sont écartées en faveur d'une quête de l'économie.

Concernant *Blues for Pablo*, le point essentiel concerne la richesse de couleurs introduite dans les différents éléments de l'orchestration. Cette variété se trouve à l'œuvre dès les trente trois premières mesures de la pièce. Ce début contient un grand nombre d'approches se révélant symptomatiques de l'ensemble de l'œuvre.

E. Contrastes présents dans la mélodie et la texture orchestrale.

A travers les trente trois premières mesures de *Blues for Pablo*, il est possible de classer les éléments orchestraux dans trois catégories selon leur importance et leur fonction principale. Ces trois types d'activité se rapportent premièrement aux thèmes ou parties solistes, deuxièmement aux mélodies (incluant les lignes de basse) et enfin aux textures d'accompagnement (incluant celles écrites pour les percussions).

¹ *Ibid.*, p.25.

Les parties solistes peuvent être définies comme du matériel mélodique, qu'il soit écrit ou improvisé, lesquelles étant présentées de manière proéminente au dessus, au dessous ou à l'intérieur d'une texture orchestrale donnée. Dans le cas de *Blues for Pablo*, comme pour les autres pièces écrites pour l'album *Miles Ahead*, l'arrangement d'Evans est, tout d'abord, un « véhicule » pour le solo de bugle joué par Miles Davis. Néanmoins, le solo de Davis représente cinquante mesures sur les quatre vingt quatre que comptent le morceau. De plus, le soliste ne joue que sur dix sept des trente trois mesures en question pour l'étude. Sur les mesures restantes, la partie soliste est affectée à une gamme d'unités sonores issues de l'ensemble. Les exemples suivants (cf. exemples 3.1 et 3.2) nous montrent la composition et la distribution de ces unités sonores tandis que le parcours sinueux de la voix soliste, partagé entre les différentes parties de l'orchestre, est indiqué, sur la partition, par des astérisques.

Le choix des unités sonores auxquelles Gil Evans attribuent les différentes voix solistes de cet extrait est remarquable à plusieurs titres. Premièrement, une remarquable palette de couleurs est introduite dans cet élément de l'arrangement avec un total de huit changements de couleurs pour le thème répertoriés au cours des trente premières mesures. A l'exception du solo de bugle de Miles Davis et de l'intervention isolée du chœur de trompettes à la mesure 28, les couleurs trouvées dans ces premières mesures de la pièce et appliquées à la voix principale sont inhabituelles en ceci qu'elles se rencontrent très rarement dans un ensemble de jazz de cette dimension (l'orchestre de Thornhill est un des très rares ensembles à adopter ce genre d'orchestration).

Deuxièmement, le nombre de voix utilisées pour constituer la voix principale et leur nature tend à être redéfini au niveau de l'orchestration à chaque nouvelle exposition du thème, cette variation intervenant afin d'assurer le contraste maximum entre les parties solistes consécutives (cf. exemple 3.2). Cet aspect de l'arrangement sera développer ultérieurement.

Un troisième point s'intéresse au rythme du changement de couleurs sonores appliquées aux voix solistes dessinées par Evans dans son oeuvre. Dans l'arrangement traditionnel pour big band, la redéfinition orchestrale des voix proéminentes coïncide avec le début d'une nouvelle section ou d'une nouvelle phrase. Ainsi, les changements de couleurs interviennent toutes les quatre, huit, douze ou seize mesures (étant donné que ces figures sont basées sur la longueur du cycle harmonique du blues -douze mesures- ou le format de la chanson traditionnelle –huit mesures- ou de leurs subdivisions). Par contre, dans *Blues for Pablo*, le passage d'une couleur sonore à une autre intervient d'une part de manière moins régulière et d'autre part de manière plus fréquente que dans un arrangement pour grand orchestre de jazz. Par exemple, de la mesure 18 à la mesure 24, le chemin sinueux du thème l'amène à se mouvoir sur la palette des couleurs orchestrales au rythme d'un changement de timbre par mesure.

Un trait caractéristique du travail mélodique d'Evans, mis à part l'usage de couleurs très contrastées dans son orchestration, est visible dans le passage commençant à la mesure 18 de l'extrait (voir l'exemple donné précédemment). Dans cet exemple, Evans combine un groupe de trompettes bouchées (quatre avec une sourdine bol et la cinquième avec une sourdine *harmon*) avec un chœur de bois à l'unisson (un saxophone alto, une flûte alto, une flûte et une clarinette basse) dans « un unisson orchestral mixé »¹. Ce détail mineur en apparence, rarement employé dans un contexte conventionnel, est important dans la conception évansienne de l'orchestration et apparaît de manière récurrente dans son œuvre².

¹ Dewhurst Robin, *A study of the jazz composition and orchestration techniques adopted by Gil Evans*, Master of Art in Music, Montfort University, Grande Bretagne, 1994, p.173-174; références citées par Stephanie Stein Crease *ibid.* p.167.

² Un grand nombre d'arrangements bop ou blues d'Evans contiennent des unissons d'ensemble (voir *Anthropology*, *Bird Feather*, *Bud and Bird*, *Joy Spring* ou *Goodbye Porkpie Hat*. Toutefois ici, les choix initiaux d'instrumentation sont utilisés comme des moyens de colorer une mélodie à l'unisson par l'exploration d'une grande variété de combinaisons de timbres.

Les passages à l'unisson présents dans les travaux de Gil Evans diffèrent de ceux connus chez ses contemporains par l'instrumentation atypique utilisée. En terme d'unités sonores, « l'unisson orchestral mixé » est le moyen pour l'arrangeur d'apporter de la couleur à son orchestration.

Déjà, dans la description de l'arrangement d'Evans, certaines références faisaient allusion à la notion de densité relative aux nombres de voix utilisées pour former les différents outils thématiques de l'extrait en question. Cette notion peut également s'appliquer largement à la texture d'accompagnement.

Afin d'examiner comment Evans a introduit une grande variété de moyens dans cet aspect de son travail, il est, tout d'abord, nécessaire de faire la différence entre la densité harmonique et la densité contrapuntique. La densité harmonique s'applique au nombre de voix jouées simultanément pour construire un accord donné alors que la densité contrapuntique, comme son nom l'indique, concerne le nombre de voix indépendantes utilisées pour former une texture sonore donnée¹.

Un examen de ces deux aspects de la notion de densité met en lumière la flexibilité avec laquelle Evans aborde ces aspects de l'orchestration. Il semblerait qu'il y ait quelques rapports entre les fluctuations qui apparaissent au regard du nombre de voix harmoniques et contrapuntiques. Par exemple, une étude de ces deux aspects de l'arrangement montre une augmentation de la densité harmonique en rapport avec une augmentation identique de la densité contrapuntique (ce phénomène est constaté mesures 14, 21 et 28)². Inversement, un

¹ Dewhurst Robin, *A study of the jazz composition and orchestration techniques adopted by Gil Evans*, Master of Art in Music, Montfort University, Grande Bretagne, 1994, p.158; références citées par Stephanie Stein Crease *ibid.* p.145.

² *Ibid.*, p.175.

épaississement de la densité harmonique n'implique pas une augmentation immédiate du degré de mouvements dans la texture globale (c'est le cas mesures 28 à 31)³.

Un effet caractéristique de l'arrangement d'Evans est celui produit quand la « contraction »¹ appliquée à la densité harmonique coïncide avec la réduction soudaine du mouvement contrapuntique dans une texture orchestrale donnée. Dans l'extrait étudié, un tel effet survient trois fois (respectivement aux mesures 10, 24 et 26), à chaque fois avec des conséquences légèrement différentes. A la mesure 10, par exemple, les bois, les cors et le tuba forment un accompagnement statique et doux à la manière de Thornhill pour le bugle de Miles Davis, leur dynamique délibérément notée par Evans. Combiné à cela, un ostinato de basse complété par une phrase discrète de percussion étaye cet effet apparu à la mesure 8. Comparé à l'ensemble harmonique sonore et plein et à l'effet de triolet aléatoire du *trémolando* des deux mesures précédentes, le passage soudain à la nouvelle texture, douce et statique, de la mesure 10 met en valeur le solo de Davis en lui permettant d'apparaître au premier plan.

A la mesure 24, la réduction appliquée à la densité contrapuntique fait partie d'une longue diminution d'activité commencée à la mesure 22 ; les cinq parties linéaires faisant place à une texture contrapuntique à deux voix. D'ailleurs, au moment de l'enregistrement, Evans décidera de supprimer le contre-chant de cor initialement prévu². La décision d'Evans de réduire la densité de l'accompagnement a pour effet d'accentuer le contraste entre la luxuriante activité d'ensemble et la texture éparsse qui suit et dans laquelle le bugle de Miles est seulement accompagné par la contrebasse et la batterie. Plusieurs aspects présents dans les

³ *Idem*.

¹ *Ibid.* p.174.

² Steve Lacy, interview avec Stephanie Stein Crease, *Op.Cit.*, p.169.

derniers moments de la mesure 25 contribue à ce soudain changement d'accompagnement, notamment la manière dont les deux parties (basse et batterie) laissent la place à un accord étiré pendant les troisième et quatrième temps de la mesure.

Finalement, la contrebasse est introduite dans le dernier quart de la mesure, cela ayant pour effet de produire une sorte de lien entre les deux textures opposées en ajoutant simultanément une voix supplémentaire à l'accord étiré de la mesure 25.

En plus de ces observations spécifiques concernant les parties d'accompagnement de *Blues for Pablo*, une étude de la partition d'Evans dans son entier révèle que ces aspects de l'orchestration peuvent être comparé à ceux décrits plus tôt au sujet des thèmes et parties solistes en cela qu'ils sont hautement contrastés aussi bien en terme de densité qu'en terme de couleur. Tout comme les groupes d'instruments constituant les différents pupitres (trompettes, trombones, bois et rythmique) se sont avérés être différents des clichés d'orchestration du big band classique, le concept global d'orchestration de Gil Evans diverge des pratiques traditionnelles.

Il y a une grande quantité d'évidences dans l'arrangement qui suggère qu'Evans est plus spécialement intéressé par une vision « mixée » de l'orchestration plutôt que par une approche « chorale »¹. Les vents, par exemple, ne fonctionnent jamais comme un chœur indépendant comme il est le cas dans l'archétype de l'orchestre de jazz

De plus, Evans conçoit une très grande variété d'associations instrumentales et, ainsi, modifie effectivement le rôle des instruments au sein de leur famille. Notons, par exemple, comment les fonctions des quatre trombones témoignent de ce bouleversement. Premièrement, les trombones s'associent aux cors et au tuba. Mais ils peuvent aussi venir

¹ *Ibid.*, p.175.

épaissir le contre chant confié au tuba et à la clarinette basse au sein d'un trio médium grave souvent utilisé par Evans ou bien interpréter un duo à l'octave avec la contrebasse. Enfin, le trombone développe un passage soliste arrangé à trois voix (mesures 42 à 51) autour duquel Miles cisèle un contre point lyrique (cf. exemple 3.1).

Une telle mobilité dans les rôles alloués aux instruments doublée d'une liberté aussi élargie dans le maniement des couleurs instrumentales ne peuvent être trouvé, à ce stade d'évolution, que dans la musique de Gil Evans.

Les effets d'épaississement d'une ligne instrumentale donnée par addition d'un unisson strict ou à l'octave sont de deux sortes. Premièrement, les diverses couleurs résultant du mélange de timbres instrumentaux particuliers utilisées dans la ligne mélodique en question deviennent une caractéristique contrastante de l'arrangement au sens propre. Ici, les mélodies, contre-chants et lignes de basse sont capables de subir un changement subtil à travers ce travail en terme de couleur.

Deuxièmement, le « placement » de ces lignes en un point de convergence dynamique et spatial donné au sein d'une image sonore globale devient remarquable. Par exemple, un instrument donné peut participer à une texture de second plan sous certaines conditions (en adoucissant la couleur instrumentale avec des sourdines et le phrasé avec des accentuations moins marquées), ou encore il peut évoluer au premier plan en raison de ce type de processus d'épaississement.

De même, certains timbres peuvent être utilisés pour leur capacité à ressortir d'une masse sonore plus que d'autres (dans cet exemple, la cinquième trompette bouchée avec la sourdine *Harmon* remplit ce rôle).

Des effets tels que ceux-ci existent aussi dans la partition des quatre trombones de l'arrangement de *Blues for Pablo*. L'écriture pour cet instrument comporte une série de transformations au cours de la pièce en raison du poids sonore ajouté aux différents instruments employés pour épaisseur les lignes mélodiques. Par exemple, comparons la présence du trombone à la mesure 14 (cette ligne mélodique est, à cet instant, doublée par la clarinette basse, le tuba et la contrebasse) avec celle trouvée à la mesure 21 (où le trombone est simplement doublé par la contrebasse). Dans ces exemples, la clarinette basse fournit un tranchant à la texture sonore et contribue à la relative proéminence de cette ligne mélodique en rapport au son d'ensemble.

Ces observations servent à souligner les points précisés ultérieurement dans l'analyse et révèlent certains éléments des deux plus importantes caractéristiques qui permettent, pas seulement dans le cas de *Blues for Pablo* mais dans l'approche générale de l'orchestration, de définir l'écriture de Gil Evans. En effet, ces unités sonores tendent à subir des changements réguliers et subtils en terme de poids sonore et de mélange de timbres. Ainsi, ces éléments adoptent un mouvement cyclique en allant et venant entre le premier et le second plan, ou en raison du degré du pouvoir de pénétration contenu dans une unité sonore en terme de choix de timbres et de tessitures.

F. Aspects non-transcrits sur la partition de l'orchestration d'Evans

Parmi les nombreuses caractéristiques d'ordre empirique (en ce sens qu'elles relèvent plus de la pratique que d'une théorie) précédemment observées dans l'œuvre de Gil Evans au sens large, plusieurs apparaissent dans l'arrangement de *Blues for Pablo*.

Premièrement, il y a un *tremolando* (mesures 1 à 7) appliqué, dans ce cas, à la flûte alto et à la clarinette basse combiné avec un tremolo doux au tambour de basque. Bien que l'usage de *tremolando* à l'adresse des bois soit courant dans le répertoire symphonique, sa présence dans le répertoire des orchestres de jazz est plutôt rare. Une nouvelle fois, Evans est parmi les rares arrangeurs à explorer cette question et à trouver différentes utilisations à cet effet¹. Dans cet exemple précis, les notes, entre lesquelles la flûte alto et la clarinette basse alternent pour dessiner leur *tremolando*, composent un accord de sol mineur en « position semi-ouverte », celui-ci étant supporté par un accord de sol mineur et septième joué par le pupitre des trombones (avec la sourdine *hat*) et les deux cors d'harmonie¹.

Les caractéristiques sonores des différents *tremolandi* joués par les bois sont sujets à un grand nombre de contrastes, dépendant, par exemple, du registre où les notes qui les composent sont placées, le niveau dynamique requis pour leur exécution, et l'intervalle entre les deux notes (dans le cas de *tremolandi* composés d'un intervalle supérieur à la seconde). De plus, ces contrastes sont inhérents aux qualités sonores de l'instrument à qui le *tremolando* est confié (par exemple un saxophone ténor ou une clarinette basse).

Des considérations comme celles-ci permettent partiellement de justifier l'intérêt récurrent d'Evans pour cet effet qui représente un potentiel non négligeable d'élargissement de la palette orchestrale de l'arrangeur. Dans *Blues for Pablo*, la plupart des instruments utilisés sont appelés à jouer leur *tremolando* respectif entre des notes choisies dans leur registre grave. Dans le cas de la clarinette basse, il y a une quinte entre la note la plus aigu et la plus grave. Ces points tendent à donner quelques difficultés à l'interprète dans l'exécution de leur *tremolando* respectifs. Ainsi, comme le dit Walter Piston :

¹ D'autres utilisations du *tremolando* existent dans des pièces comme *Lotus Land*, *Hotel Me* et l'introduction de *Straight, No Chaser*.

¹ Steve Lacy, interview avec Stephanie Stein Crease, *Op.Cit.*, p.171.

« L’alternance rapide entre deux notes peut présenter des difficultés de doigtés mais aussi d’embouchure. Si l’intervalle est trop important, la note la plus grave deviendra très pénible à l’émission du fait de l’inertie de la colonne d’air »².

² Piston Walter, *Orchestration*, NY, Dover Publications, 1982, p.138.

Dans l'orchestration d'Evans, de tels problèmes potentiels fournissent de nombreuses possibilités de couleurs et d'ambiguïté à introduire dans la musique. En effet, cette démarche ne répond ni à une volonté de piéger ses musiciens, ni à une méconnaissance des possibilités de chaque instrument mais plutôt à une quête de l'inouï. Faire jouer un instrumentiste aux limites de ses possibilités techniques produit un sentiment de fragilité, de tension qui participe à un climat général donné. Cette caractéristique de l'arrangement evansien contraste nettement avec celles développées par ses contemporains, partisan d'options plus sûres conformes aux méthodes traditionnelles en vigueur dans le jazz.

Un autre effet, typique du genre favorisé par Evans, se situe à la mesure 9 de *Blues for Pablo*. Ici, le trio formé de la flûte, de la flûte alto et de la cinquième trompette bouchée avec la sourdine *Harmon* sont individuellement dirigés à accélérer et décélérer au cours de cette mesure. Etant donné que chaque musicien interprète probablement cette direction de manière légèrement différente, chacun accélérant le tempo ou le retenant à un rythme variable et selon un découpage aléatoire, le résultat produit un effet de complexité plus proche des mouvements agogiques de la musique savante du Xxème siècle que du swing des grands orchestres des années cinquante. De plus, l'effet lui-même est rehaussé à travers un choix et un mélange très subtil de couleurs instrumentales, ces instruments ayant été choisi pour émerger d'un puissant flot de cuivres lesquels entament un *diminuendo* à cette mesure 9.

Chacun des effets notés plus haut ont en commun le fait qu'ils donnent naissance à un certain degré d'imprévisibilité dans la musique.

Dans le même ordre d'idées, notons l'indication « MOAN » appliquée sur la partition aux bois, aux cors et aux trombones à la mesure 32. Là encore, il y a une évidence phonétique à suggérer que ce type de direction, qui apparaît fréquemment dans ses arrangements, soit quelque chose comme un glissando indolent entre deux notes déterminées. Dans d'autres cas,

notamment dans *Davenport Blues*, ce « MOAN » prend place sur plusieurs temps, accentuant dans son *glissando* les demi-tons compris entre les deux notes réelles. Dans tous les cas, le commencement de la note d'arrivée devient flou par l'adoption de tels effets.

En dépit des caractéristiques techniques de ces différents effets, la principale préoccupation d'Evans est le *feeling* particulier créé par sa musique¹. Paradoxalement, il y a, d'une part, dans la majeure partie de l'œuvre d'Evans, un sentiment d'imprécision, un caractère vague et ceci, à un niveau plus ou moins sensible, dès ses premiers arrangements comme *Moondreams*. Sans indication sur le manuscrit original d'Evans, il semble difficile de déterminer comment les effets quasi aléatoires étaient indiqués. A l'écoute du passage en question, il est probable que l'arrangeur dirigeait lui-même les musiciens (à la manière d'un chef d'orchestre symphonique) en leur insufflant l'esprit de ses rêveries lunaires (cf. exemple 3.3, 3.4 et cassette audio n°7). D'autre part, il y a une préoccupation de la précision et du détail, comme en témoigne la notation relevée sur ses manuscrits. Les commentaires de Gerry Mulligan reflètent bien cet aspects de l'approche evansienne :

« Gil est le seul arrangeur avec qui j'ai joué qui peut réellement noter une chose de la manière dont le soliste la jouerait. Il peut écrire des choses de la manière dont elles sonnent réellement. Par exemple, les temps frappés ne tombent pas toujours sur les temps frappés dans un solo, et il le remarqua. Il inventa pour cela une notation très compliquée mais parce que ce qu'il écrivait avait du sens et ce n'était pas difficile à jouer. La notation rend l'approche plus difficile qu'elle n'est, mais Gil peut travailler avec un orchestre, peut leur chanter ce qu'il veut, et l'obtenir d'eux »².

Un exemple de ce genre d'approche réaliste de l'arrangement existe dans la partie mélodique écrites pour Davis entre les mesures 1 et 13 pour *Blues for Pablo*. L'effet produit par le phrasé de type libre et aérien créé l'illusion que la voix soliste est improvisée plutôt qu'écrite.

Il apparaît que, pour Evans, la notation devient aussi précise qu'il est possible pour étayer la réflexion autour de sa pratique musicale. Cette facette de l'écriture de Gil Evans est peut être une des plus remarquables. C'est la réconciliation entre deux systèmes opposés et

¹ Steve Lacy, interview avec Stephanie Stein Crease, *Op.Cit.*, p.183.

² Hentoff Nat, *The Birth of the Cool*, NY, Ballantine Books, 1960, p.72.

l'intégration du meilleur de chaque tradition : d'un côté, la notation, la clarté et le contrôle ; de l'autre, l'improvisation, l'ambiguïté et la liberté.

CHAPITRE IV. LA FORME

Dans les chapitres précédents, nous avons vu que le travail de Gil Evans peut être caractérisé par sa tendance à subir un changement continual en rapport aux différents aspects créatifs comme le choix des sources musicales, l'instrumentation ou l'orchestration. Une tendance similaire ressort également de l'étude de son approche créative de l'harmonie. Maintenant, l'objectif recherché est de déterminer si le concept de changement, qui s'illustre à travers tous les aspects de sa musique, apparaît, une nouvelle fois, comme une préoccupation centrale dans le contexte particulier de la forme. Tout d'abord, un certain nombre de généralités concernant la forme dans le jazz vont être évoqué afin de définir ce que contient ce terme ici.

A. Observations préliminaires

Il y a, dans la littérature, une tendance générale à assimiler les approches formelles et harmoniques du jazz. La majorité des textes tend à traiter de caractéristiques générales et abstraites et postule l'existence d'archétypes formels en jazz auxquels se rapporte tout œuvre classée dans ce genre. La description de William Russo dans un article intitulé *The Principal*

*Jazz Form*¹, est représentative de ce type de point de vue partagé par la plupart des critiques ou spécialistes du jazz :

« Une pièce écrite dans la principale forme du jazz a les caractéristiques suivantes : elle est rapide plutôt que lente ; elle est homophonique plutôt que contrapuntique (toutefois elle peut être contrapuntique en partie). Son unité complète la plus petite est le thème périodique court de huit à douze mesures de long. Son unité la plus large est la section, qui consiste en un groupe de deux à six thèmes courts -un ou deux sont souvent répétés : *aaba, abab, aba, aabba-* et/ou voire même un ou deux épisodes... Au fond, chaque pièce comprend trois sections : une première section, une section centrale (les thèmes courts de cette section sont enclins à être moins périodiques dans la construction que les thèmes de la première section) et une dernière section (parfois un retour ou une reprise de la première section) »¹.

Une caractéristique importante de la définition de Russo est qu'elle démontre une préoccupation sous-jacente pour la longueur des phrases définie par le nombre de mesures réparties à chaque « sous sections » d'une pièce donnée. Alors qu'une telle approche offre un moyen de décrire une œuvre en termes de niveau de conjonctions ou de divergences avec un modèle formel préexistant, elle paraît inapte à l'analyse de pièces de musique plus modernes. Les descriptions d'œuvres de jazz qui ne s'intéressent qu'à une vision schématique en termes quantitatifs, section par section, ont pour résultat d'échouer à décrire les relations profondes existantes entre les sections d'une pièce. De plus, cette démarche occulte l'effet produit, à l'écoute, par le schéma formel global.

Etrangers à de telles préoccupations, les travaux de Gil Evans se distinguent pour leur audace comme André Hodeir l'explique dans l'article intitulé « Le jazz moderne contre la carrure? » à propos de la pièce de Gil Evans et Miles Davis, *Boblicity*¹. Hodeir écrit :

« Ici, Evans porte un premier coup à la carrure en faisant déborder la première phrase de son thème sur le chorus suivant. Toutefois, il se fait ici un jeu de compensation : Mulligan ne commençant son solo qu'à la fin de la première mesure, le nombre des mesures reste de trente-deux pour l'exposition et de seize pour le chorus de saxophone baryton. Cependant, la mélodie manifeste dans son dernier rebondissement –dont l'effet musical est exquis- comme une volonté de ne plus se laisser enfermer dans un cadre rigide. Cette volonté s'affirme au cours du deuxième chorus, au moment du pont, dont l'antécédent se dilate sur six mesures (au lieu de quatre), donnant ainsi le temps aux deux voix octaviées, d'abord identiques, de se dédoubler en un fort joli contrepoint, puis de se rejoindre. Le conséquent, où la trompette évoque, comme nous l'avons vu, le dessin de l'antécédent, ne comporte que quatre mesures. Il introduit une paraphrase du thème, extrêmement réussi, qui demeure suspensive

¹ Russo William, « *The Principal Jazz Form* », in *Jazz Composition and orchestration*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, p.752. Références citées par Stephanie Stein Crease, *op.cit.* p.226.

¹ Hodeir André, *Hommes et problèmes de jazz*, Marseille, Parenthèses, 1981, p.123-125.

et s'enchaîne de façon très souple avec le chorus suivant, dont chaque période de huit mesures sera traitée d'une manière différente comme une série de variations »².

C'est dans ce contexte que Hodeir affirme que « *Boblicity* suffit à classer Gil Evans parmi les plus grands arrangeurs-compositeurs de jazz »¹.

Dans une critique ultérieure, Hodeir fût un des seuls à reconnaître les innovations apportées à la forme par l'arrangeur, cette fois, dans *Blues for Pablo* par l'utilisation de sections de tailles inhabituelles².

Malgré l'éloge d'André Hodeir, le défi lancé par Evans à la carrure traditionnelle représenté par *Boblicity* est, de son avis, « assez timide encore » en comparaison du « défi beaucoup plus sensationnel à l'unité de mesure » illustré par les morceaux de Mulligan, *Godchild* et *Jeru*. En effet, le défi à la carrure se double, chez Mulligan, d'une remise en question de la permanence du mètre à quatre temps. Hodeir ajoute : « C'est, si mes souvenirs sont exacts, la première fois dans l'histoire du jazz »³. Notons ici, bien que cela nous éloigne un peu de notre sujet, que, dans son arrangement de *Jeru*, Mulligan met à mal l'idée même de carrure. Une nouvelle fois, l'analyse d'André Hodeir nous éclaire sur la question :

« L'œuvre comprend en tout quatre chorus. L'exposition débute classiquement par une double phrase de huit mesures. Le pont en comporte douze, ce qui n'aurait rien d'étonnant en soi si cinq de ces mesures, de la quatrième à la huitième, n'étaient à trois temps. La phrase de reprise est de neuf mesures. Voilà donc une exposition dont le nombre total des mesures est impair, ainsi que celui des temps. Il en sera de même pour la réexposition finale. Seul le deuxième chorus, réservé à l'improvisation de Davis, est ramené aux proportions habituelles. Le troisième comprend également trente-deux mesures, mais par deux fois (quatrième et douzième mesures) s'y glisse une mesure à 2/4 »⁴.

Il n'est pas étonnant de trouver chez Gerry Mulligan, comme chez Gil Evans, la même volonté de rechercher de nouvelles voies. En effet, ce dernier représente pour toute une génération de musiciens un mentor du fait de sa longue expérience d'arrangeur, de

² *Idem*.

¹ *Ibid.*, p.126.

² Hodeir André, notes de pochette sur l'album de Miles Davis et Gil Evans *Miles Ahead*, Columbia, 1957.

³ Hodeir André, *Hommes et problèmes de jazz*, Marseille, Parenthèses, 1981, p.124.

⁴ *Idem*.

l'éclectisme de sa culture et de ses qualités de musicien-pédagogue. D'ailleurs, en 1947, Evans reçoit régulièrement chez lui, une chambre en sous-sol dans West 55th Street, un groupe de jeunes musiciens pour discuter de l'avenir du jazz. Parmi ceux-là, Gerry Mulligan s'affirme comme un des plus prometteurs¹.

Par ailleurs, la description faite par Laurent Cugny de *Boblicity* apporte un exposé plus contextuel, basé sur la démarche par laquelle Evans s'écarte des conventions formelles qui sont normalement associées au jazz². Initialement, comme Cugny le remarque, « le défi de la carrure traditionnelle » indiqué précédemment par Hodeir n'est, en fait, rien de plus qu'une « contradiction entre la ligne écrite et la carrure sous-entendue ». Laurent Cugny explique que :

« L'effet est produit par la contradiction entre, d'un côté, les neuf mesures de l'orchestre et le début des sept mesures de solo de Mulligan et, de l'autre, l'harmonie, qui continue à correspondre à la forme de huit plus huit mesures»³.

Remarquons que les deux critiques sont distantes dans le temps de trente années et que, de ce fait, la perception des révolutions opérées par Evans et ses disciples en est bouleversée. En effet, la première édition des commentaires d'André Hodeir date de 1954. A cette époque, la modification subtile de la carrure de *Boblicity* est perçue comme une innovation remarquable. De plus, les modifications formelles trouvées dans les pièces écrites pour le nonet de Miles Davis ont eu d'importantes répercussions dans l'histoire du jazz. Ce qui amène Laurent Cugny à écrire sur le sujet :

« De nos jours, à une époque entièrement libre de toutes contraintes, il est difficile, sinon impossible, de se mettre à la place d'un auditeur de 1949, d'essayer d'imaginer comment ces innovations ont pu être perçues »⁴.

A la lumière d'un examen rétrospectif, les changements subtils trouvés dans *Boblicity* représente le début de ce qui allait devenir la préoccupation récurrente de Gil Evans : le

¹ Tercinet Alain, *West Coast Jazz*, Marseille, Parenthèses, 1986, p.62-63.

² Cugny Laurent, *Las Vegas Tango*, Paris, P.O.L., 1989, pp.82-84 et 335-337.

³ *Ibid.*, p.83.

⁴ *Ibid.*, p.84.

mouvement à travers une liberté toujours croissante de la forme (au sens où nous l'entendons dans ce chapitre comme au sens large).

En effet, une étude historique des travaux d'Evans démontre très clairement que les pièces écrites dans les années quarante et cinquante tendent à contenir quelques signes, même discrets, d'un mouvement graduel vers la disparition des contraintes formelles dans sa musique qui allait de plus en plus s'émanciper de la forme au cours des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt.

Plus précisément, *Boblicity* renferme deux particularités de forme importantes que l'on retrouvera fréquemment dans les œuvres ultérieures de Gil Evans. La première particularité se résume à une extension de phrase et intervient à la mesure 25 au moment de la cadence de la section *a* de réexposition. L'elongation appliquée à cette fin de phrase peut être démontrée en comparant cette cadence avec celle rencontrée à la fin de la section *a* initiale (cf. exemple 4.1 et cassette audio n°8). L'effet de cette modification est de déstabiliser temporairement chez l'auditeur sa perception de la carrure et, ainsi, de créer le sentiment fugace que le temps est suspendu.

Comme un auteur de tragédie qui préparerait le spectateur, par une accélération de l'action, au monologue de son personnage principal, Evans interfère sur la perception de l'auditeur par une tension et introduit ainsi le premier solo de Miles Davis (cf. exemple 4.2 et cassette audio n°8).

La seconde particularité formelle introduite par Evans dans cette pièce concerne la manière dont il conçoit des transitions ingénieuses pour passer d'une section à l'autre. Ceci peut être vu en conjonction avec l'extension de phrase décrite précédemment ou, plus précisément, comme une conséquence de la première.

Bien que cette particularité du travail d’Evans sur la forme ait été déjà décrite en rapport avec la notion de temps, l’effet général qu’elle produit sur la perception de l’auditeur est également un sentiment d’incertitude à l’égard de la longueur des sections. Ce sentiment n’est que transitoire et chacun retrouve ses repères très rapidement, dès la mesure suivante. Cet incident de parcours (du moins était-il perçu ainsi par des oreilles de la fin des années quarante) nous instruit sur le poids de trois siècles et plus de carrures paires et de mètres réguliers. Plus que tout autre, l’atteinte à l’aspect le plus viscéral de la musique, le rythme (ici à travers la forme), produit chez le novice comme chez le spécialiste un sentiment de malaise. C’est de cette déstabilisation dont use Evans pour sortir l’auditeur de son confort habituel, pour créer la surprise.

Très souvent, dans les œuvres pour grand orchestre de jazz de la fin des années cinquante, on peut constater que des phrases d’une section empiètent sur les limites d’une autre section. Avec *Boblicity*, en 1948, c’est Evans qui ouvre, une nouvelle fois, la voie à ses contemporains.

B. Une approche evansienne de la forme.

Dans le chapitre précédent, une phrase de Gerry Mulligan est citée à propos de la capacité d’Evans à adapter son arrangement aux musiciens à qui il est destiné. Elle dit ceci : « Gil est le seul arrangeur avec qui j’ai joué qui peut réellement noter les choses de la manière dont le soliste les interpréterait »¹. Dans ces quelques mots réside un des aspects les plus

¹ Hentoff Nat, *The Birth of the Cool*, NY, Ballantine Books, 1960, p.223.

importants de l'approche de Gil Evans, pas seulement pour la forme, mais pour sa musique dans son ensemble.

Pour commencer, il est possible d'effectuer quelques parallèles utiles entre les pratiques formelles concernant l'improvisation en usage dans le monde du jazz et celles relatives à l'approche de la forme adoptée par Evans dans sa musique. Par exemple, la particularité décrite précédemment et relative aux passages musicaux qui débordent ou s'emmêlent d'une section à une autre se retrouve dans le cadre de l'improvisation à travers l'histoire du jazz. En effet, le célèbre solo de Dizzy Gillespie sur le thème *Anthropology*, comme le remarque Léonard Feather, confirme cette approche :

« Les secondes huit mesures, comme les premières, commence avec une simple phrase courte mais ici Diz sonne de la trompe ; il lance une phrase phénoménale laquelle non seulement ne se termine pas après les huit mesures mais continue sans interruption jusqu'à mi-chemin à travers l'enregistrement »²(cf. exemple 4.3).

² Feather Leonard, *Inside Jazz*, NY, Da Capo Press, 1977, p.67.

³ Schuller Gunther, *Early Jazz*, NY, Oxford University Press, 1968, p.45.

Qu’Evans commence à explorer des longueurs de sections inhabituelles dans son travail peut être lié à l’observation des pratiques utilisées dans d’autres contextes que le jazz.

Gunther Schuller, par exemple, cite des enregistrements comme celui *The Saddest Blues* de Memphis Slim représentatif d’un genre de *country blues* dans lesquels on peut trouver treize mesures, treize mesures et demi ou d’autres structures irrégulières³.

L’intérêt d’Evans, pas seulement pour le blues, mais pour un très vaste registre de musique du monde, musique contemporaine, musiques folkloriques ou de danse offre indubitablement une excellente impulsion aux explorations formelles qu’il aura à cœur de développer tout au long de sa longue carrière musicale.

Comme il est écrit précédemment, les travaux tardifs d’Evans, annoncés initialement par l’enregistrement de *La Nevada* en 1959 et développé durant les décennies qui s’en suivirent, étaient caractéristiques d’une accentuation croissante de la place de l’improvisation dans sa musique. Alors qu’au début de sa carrière d’arrangeur la musique devait être entièrement écrite et organisée, la production conçue par Evans dans le dernier quart de sa carrière apparaît, à cet égard, tout à fait remarquable. Les commentaires de Steve Lacy témoignent de cette apparente déviation :

« Plus tard, il y eut de plus en plus de place pour l’improvisation. Il donnait à chacun beaucoup de liberté. Il était réellement habité par l’esprit originel du jazz et ne l’a jamais perdu. Il aimait cette manière de jouer, ce genre d’improvisation collective. Il y avait du ‘papier’ et il y avait du ‘pas de papier’. Il était pour le ‘papier’ mais il était toujours pour le ‘pas de papier’ »¹.

C. Le *riff* (mélodie improvisée et répétée) comme construction formelle.

Un aspect important à considérer dans toute étude de l’approche évansienne de la forme concerne le rôle du *riff*. Ici, une particularité musicale dérivée des pratiques en usage dans le

jazz depuis ses origines est revisitée et développée par Evans dans son travail. Dans le livre de Gunther Schuller intitulé *Early Jazz*, l'histoire du *riff* est retracée de ses racines les plus anciennes jusqu'à la fin des années trente quand il devint un outil répandu dans la plupart des œuvres de jazz. Schuller écrit :

« A travers son utilisation devenue systématique, le *riff* perdit bientôt toute sa force créative. Mais il survécut à travers deux autres mutations : - le *riff* mélodique, une mélodie qui consiste en un *riff* court et répétitif - le *riff modern jazz*, une cellule musicale (au sens large) évolutive et récurrente »².

¹ Stein Crease Stephanie, *Gil Evans, Out of the Cool ; his life and his music*, NY, Hardcover, 2001, p.216.
² Schuller Gunther, *Op.Cit.*, p.29-30.

Afin de délimiter la question, nous allons déterminer de quelles manières Evans utilise ces deux mutations du *riff* dans son travail. Comment, par exemple, Evans développe-t-il le rôle du *riff* dans sa musique ?

On peut imaginer quatre catégories de *riffs* différentes chez Evans inspirées par la classification de Gunther Schuller. Les deux premières se rapprochent du « *riff* mélodique » de Schuller (qu'il s'agisse de mélodies au sens propre ou de mélodies rythmiques). Par contre, les deux catégories suivantes, répondant aux critères élaborés par Schuller de « *riffs modern jazz* », reflètent une approche beaucoup plus moderne dans laquelle le *riff* devient l'élément thématique principal et s'exprime à travers les moyens musicaux les plus avancés.

Premièrement, beaucoup d'accompagnements chez Evans comportent un *riff* répétitif, dissimulé dans la partie de basse ou exposé ostensiblement dans un ensemble orchestral en réponse à un soliste. Ce qui rend unique ce genre de *riffs*, c'est leur indépendance mélodique, leur capacité à retenir l'attention de l'auditeur en tant que mélodies avec ou sans la présence de la mélodie principale. Le type de *riff* dissimulé dans la partie de basse, déjà remarqué dans des morceaux comme *The Meaning of the Blues* ou *Blues for Pablo*¹, est représentatif du *riff* d'accompagnement indépendant. Il peut être également entendu dans les versions arrangées par Evans de *King Porter Stomp*, *Bird Feathers* et *Summertime*².

Un second, d'une espèce de *riffs* très proche du premier, tourne autour de diverses formules rythmiques répétitives. Ici, le motif rythmique peut être conçu pour se répéter mesure par mesure ou, comme cela survient souvent, il peut produire des juxtapositions inhabituelles de rythmes et leurs métriques induites. L'exemple suivant 4.4 (cf. cassette audio n°9) nous montre une série de *riffs* récurrents relevés dans l'accompagnement orchestral de *New Rumba*

¹ Cf. chapitre 3, p. ?.

² Dewhurst Robin, *op.cit.*, p.154.

dont le rythme hybride, montré dans l'exemple 4.5 (cf. cassette audio n°10), est réutilisé par Evans pour fournir un tremplin au solo de Miles Davis dans *Buzzard Song*.

Même après une légère modification, Evans semble souvent utiliser une formule rythmique répétitive aux cors et aux trombones, par exemple, afin de recréer l'effet "comp" employé par les pianistes pour accompagner les solistes improvisateurs au sein d'un groupe de jazz restreint. Cet effet "comp" peut être défini comme "un terme abrégé synonyme d'accompagnement"¹. Il est fréquemment appliqué aux "remplissages" harmoniques du piano ou de la guitare. Ici, une nouvelle fois, Evans intègre et modifie des pratiques musicales anciennes dans ses arrangements.

Une troisième catégorie de *riff* émerge dans certains travaux comme *La Nevada* dans lesquels un groupe donné d'éléments mélodiques et rythmiques sont présentés bien en vue et à maintes reprises dans diverses combinaisons. Ici, comme par ailleurs dans *Zee Zee*, l'accent est mis sur la longueur du *riff* (dans ce cas précis, il s'agit d'un *riff* de quatre mesures à 5/4).

Ainsi, une pièce peut être conçue dans son ensemble autour d'un seul accord, comme c'est le cas dans l'arrangement fait par Evans de *Gone*. Peu de matière musicale écrite, dans cette catégorie de travaux, conduit à de plus en plus de matière musicale enregistrée. La priorité se déplace d'une conception basée sur les structures préconçues traditionnelles vers une plus grande liberté et l'improvisation. Le développement du *riff*, avec son potentiel à créer un effet hypnotique selon son utilisation, est important, surtout en ce qui concerne les travaux d'Evans au cours des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt, mais aussi en terme d'influence auprès de ses contemporains (outre Miles Davis et Steve Lacy).

En effet, l'œuvre d'Evans représente une contribution importante au changement d'approche qui émerge durant la fin des années cinquante et le début des années soixante concernant l'improvisation. Celle-ci entraîne la mutation du type de jeu traditionnel associé aux

¹ Schuller Gunther, *Op.Cit.*, p.31.

improvisations de trente deux mesures vers une approche plus personnelle qui sera associée à ce qu'on appelle le jazz modal.

Un dernier développement du *riff* est celui trouvé dans des œuvres comme *Straight No Chaser* dans lesquelles Evans utilise le *riff* comme un bloc de constructions verticales composées de diverses sources musicales. Dans cet exemple particulier, différentes transformations du *riff*, transpositions, doublures à l'octave et inversions du *riff* initial (dans ce cas le thème) sont disposées les unes sur les autres afin d'obtenir une construction contrôlée en terme de tensions harmoniques qui offrira à Steve Lacy le soutien souhaité pour l'improvisation (cf. exemple 4.6).

D. « Une liberté formelle »¹.

Alors que, dans les années quarante et cinquante, l'écriture d'Evans, conformément aux pratiques de l'époque, apparaît être méticuleusement notée et détaillée, le mouvement vers une accentuation de l'aspect improvisé appliqué à la forme semble s'affirmer chez lui de manière assez soudaine. Ainsi, la démarche conduisant à la naissance de *La Nevada*, pièce qui inaugure cette nouvelle approche, semble être en désaccord avec tout ce qui précède dans l'œuvre de l'arrangeur. Toutefois, comme écrit précédemment, Evans imaginait constamment de nouveaux moyens de conditionner ses solistes à ses nouvelles expériences au moyen de couleurs orchestrales, de textures et d'approches de l'orchestration ou de la forme inspiratrice et apparemment inépuisable. Ainsi, cette recherche de spontanéité dans l'expression musicale s'exprimait déjà, sous une forme embryonnaire, dans des œuvres antérieures à *La Nevada*. Considérons, par exemple, l'ampleur expressive demandée par Evans à Miles Davis dans ses arrangements extraits de *Birth of the Cool*, *Miles Ahead*, *Porgy and Bess*, *Sketches of Spain* et

¹ Le titre « une liberté formelle » est emprunté à l'article du même nom de Charles Fox, *The listener*, NY, Down Beat, 27/10/88.

Quiet Nights. Dans *Solea*, pièce extraite de *Sketches of Spain*, l'introduction arrangée par Evans offre à Miles la liberté nécessaire à l'expression de son chant déclamatoire (voir l'exemple 5.1 dans le chapitre suivant). En effet, il s'agit d'un passage musical d'une minute et quarante-cinq seconde qui se présente sous la forme d'une longue cadence improvisée (au sens où on l'entend au 18^{ème} siècle). Evans indique au soliste quatre modes issus du mode phrygien espagnol dans un ordre défini et lui laisse alors toute liberté d'improviser. L'arrangeur, quand à lui, après avoir distribué les différentes voix des quatre blocs harmoniques correspondant à chaque mode, finalise, « en direct », son travail en ponctuant les interventions du soliste par ces accords joués par l'orchestre selon sa direction. L'orchestre se met au service du soliste qui peut développer son jeu sans les contraintes habituelles liées au cadre rigide du jazz traditionnel. La forme ainsi obtenue constitue une avancée notable à la fin des années cinquante. Ici encore, Evans ouvre de nouvelles perspectives et contribue à l'émancipation de la forme musicale pour grand orchestre de jazz.

En terme de forme, chacun de ces cinq albums représente une importante contribution au jazz. Ainsi, le « fondu » opéré entre certaines pièces musicales, procédé qui apparaît dans *Miles Ahead*, agit avec tant de subtilité que, notamment entre *My ship* et *Miles Ahead* ou *The Meaning of the Blues* et *Lament*, il est difficile de déterminer où finit une pièce et où commence l'autre. Une nouvelle fois, Evans inaugure, dès 1957, un concept nouveau dans le monde du jazz : l'« album-suite ». Cette idée lui est probablement venue en écoutant des compositeurs « classiques » comme Ravel et son orchestration des *Tableaux d'une exposition* de Moussorovsky.

Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, Evans montre une grande habileté à réaliser l'unité dans sa musique. Il témoigne également de cette capacité à travers ses œuvres pour orchestre et soliste unique. Mis à part Duke Ellington, rares sont les arrangeurs ayant adopté cette forme assimilable au *concerto* traditionnel comme une formule privilégiée.

Contrairement à certains morceaux de Louis Armstrong en tous points identifiables comme étant des *concerti*, « le *concerto* ellingtonien, dès le début, outre qu'il introduisait un climat musical bien différent jetait les bases d'une esthétique infiniment plus riche : ici, l'orchestre, loin de servir de repoussoir au soliste, comme dans les disques d'Armstrong, collaborait étroitement avec lui »¹. C'est ainsi que fût gravé le 15 mars 1940 à Chicago ce qui apparaît comme le chef d'œuvre du *concerto* de jazz et comme une des œuvres essentielles de la production du Duke.

Concernant cette formule, André Hodeir note quelques dangers évités par Ellington mais auxquels de nombreux arrangeurs n'ont pas su donner de réponses :

« La difficulté où se trouve le soliste d'improviser librement sur un fond orchestral aux riches incidences mélodiques et harmoniques, conduit à réduire au maximum la partie de l'orchestre. On obtient ainsi une sorte de sous-produit de *concerto* où le dialogue entre le soliste et l'orchestre, qui est la raison d'être de la forme, est pratiquement éliminé. En revanche, le *concerto*, du fait que l'arrangeur le conçoit en fonction d'un soliste unique, est peut-être la forme qui permet d'atteindre le plus aisément à cette vertu cardinale de l'œuvre d'art qu'est l'Unité »¹.

Dans son analyse, Hodeir décrit, par ailleurs, les vertus qu'il prête au *Concerto for Cootie*, selon lui le *concerto* de jazz par excellence :

« *Concerto for Cootie* est un chef d'œuvre parce que tout y est pur ; parce qu'on y trouve pas la petite touche émolliente qui suffit à affadir tant d'autres disques inestimables. *Concerto for Cootie* est un chef d'œuvre parce que l'arrangeur et le soliste y ont refusé toute tentation d'effet facile, et que la substance musicale en est si riche que pas un instant leur musique ne laisse à l'auditeur une impression de monotonie. *Concerto for Cootie* est un chef d'œuvre parce qu'on y a joué le jeu franchement, sans ménagement, et qu'on a gagné : nous sommes ici devant un vrai *concerto* où l'orchestre n'est pas une simple toile de fond, où le soliste ne perd pas son temps en acrobatie techniques ou en effets gratuits. L'un et l'autre ont quelque chose à dire ; ils le disent bien ; et ce qu'ils disent est beau. Enfin, *Concerto for Cootie* est un chef d'œuvre parce que ce que dit l'orchestre est le

¹ Hodeir André, *op.cit.*, p.76-77.

¹ *Ibid.*, p.76-77.

² *Ibid.*, p.78.

complément indispensable de ce que dit le soliste ; que rien n'y est déplacé ou de trop ; et ainsi que l'œuvre atteint à l'Unité »².

Sans doute André Hodeir aurait-il également évoqué en des termes aussi élogieux les albums associant Gil Evans et Miles Davis si ceux-ci avaient été enregistrés avant 1954 (date de cette critique). Ce mariage s'avéra être un des plus réussis artistiquement et certainement le plus prolixe avec cinq albums dont quatre unanimement considérés comme des chefs d'œuvre de la musique de jazz.

En effet, cette collaboration est remarquable à plusieurs égards. En premier lieu, il est unique à cette époque de l'histoire du jazz de voir un soliste choisir un seul arrangeur pour enregistrer un album complet. Il est plus courant de voir plusieurs arrangeurs, choisis par le producteur, écrire pour un orchestre sous contrat avec la maison de disque.

De plus, non seulement, c'est Miles Davis qui impose Gil Evans à Columbia mais, en plus, Evans qui, à cette époque, n'a pas d'orchestre attitré, constituera lui-même une formation élargie de dix-neuf musiciens. Ceci ne sera rendu possible que grâce à la détermination et aux talents de communication du producteur passionné de ces albums mythiques : Georges Avakian.

Enfin, le choix fait par une jeune vedette du jazz noire américaine de confier les arrangements et la direction d'orchestre d'un album aussi ambitieux que *Miles Ahead* à un musicien blanc quasiment inconnu du grand public nous montre la prise de risque affichée dès le départ dans cette entreprise.

Mais revenons plutôt au sujet qui nous occupe plus directement ici, à savoir la forme et son évolution. Nous avons déjà remarqué la remarquable habileté d'Evans à « unifier » sa musique à travers l'émancipation de la forme et le renouvellement de la conception même de

la musique de jazz. En effet, l'approche adoptée par Evans et Davis dans les cinq albums cités précédemment redistribue les rôles généralement admis dans le jazz. Ainsi, dans certains passages comme l'introduction de *Solea*, le soliste (ici Miles Davis) improvise son solo sans se soumettre à la direction du chef d'orchestre. Ce dernier (comme c'est le cas en musique classique notamment) adapte sa direction afin de suivre le soliste. En jazz traditionnel, même dans des cas de *concerti* de jazz réussis comme le *Concerto for Cootie*, le chef d'orchestre ne se met pas à tel point au service d'un soliste.

D'autres morceaux d'Evans s'articulent, ici aussi comme des *concerti*, autour d'un soliste donné comme dans l'album *Old Bottle, New Wine* avec le saxophoniste Cannonball Adderley ou *Great Jazz Standards* avec le trompétiste Johnny Coles.

Dans ce dernier cas, le choix du répertoire destiné à être arrangé s'inscrit dans cette même volonté de créer une unité à son oeuvre. On retrouve cette préoccupation dans un album comme *Great Jazz Standards* où Evans reprend des thèmes extraits de son répertoire, représentatifs de son parcours musical allant de *Davenport Blues* de Bix Beiderbecke à *La Nevada* en passant par *Joy Spring* de Clifford Brown ou *Straight No Chaser* de Thelonious Monk. Cet enregistrement rétrospectif témoigne du vaste éventail de compositeurs et de styles abordés par Evans tout au long de sa carrière (et nous ne sommes quand 1959).

Par ailleurs, on trouve dans différents extraits de l'album *Porgy And Bess* des citations nettement identifiables, reproduites avec plus ou moins de fidélité, issues d'autres morceaux de ce même album. Gil Evans emprunte ici, à dessein d'unifier son œuvre, aux compositeurs romantiques un principe bien connu qui consiste à associer un personnage ou un sentiment à un thème musical. Par exemple, l'arrangeur fait référence dans le dernier titre du disque, *There's A Boat That's Leaving Soon For New York* au troisième morceau de l'album intitulé *Gone* à travers l'utilisation d'un motif rythmique caractéristique à tempo rapide par son

anacrouse de deux doubles croches (cf. exemple 4.6). On peut imaginer que ce thème rythmique est une représentation figurative du bruit mécanique produit par un train ou un bateau.

Ce processus se répète entre *I Loves You Porgy* et *Bess You Is My Woman Now* avec ce mouvement cyclique en noire sur un tempo médium qui, tournoyant en demi teinte aux bois et aux cuivres graves, plante un décor solennel, évoquant le sentiment amoureux unissant Bess et Porgy, au dessus duquel la trompette bouchée de Miles cisèle un solo lunaire.

Dans la grande tradition de la composition de jazz, Evans déploie dans son œuvre toute son énergie pour définir de nouveaux rapports entre les aspects écrits et improvisés de sa musique. Max Harrison écrit à ce sujet :

« Evans est parvenu à une identification entre la musique écrite et l'improvisation tellement complète qu'il est impossible de distinguer où s'arrête l'écriture et où commence l'improvisation »¹.

Comme André Hodeir le remarque, le compositeur arrangeur possède un talent inégalé pour transcender les improvisations du soliste qu'il sert. L'arrangement :

« introduit et conditionne le solo, stimulant le musicien durant son chorus avec une force redoublée dans son interprétation. Pris comme il est entre les caprices de la chance, les impulsions de son égo et les barrières placées pour lui par l'arrangeur, le soliste est obligé de s'exprimer avec plus de rigueur »².

Il est clair qu'Evans était, à bien des égards, préoccupé par cet aspect de la pratique du jazz. Dans un interview à Charles Fox, il donne un aperçu de ce qu'était son approche au sein de son groupe dans les années quatre-vingt :

« L'imprécision me réussit. Je me sent bien sur le fil du rasoir, sans structures pré-établies. Alors quelqu'un dans l'orchestre ne le supporte pas, et introduit quelque chose qui nous place dans une structure plus ou moins connue et de là, par la confrontation de nos individualités, nous partons encore ailleurs. Je suis toujours prêt à saisir cette chance »¹.

¹ Harrison Max, « Beyond Improvisation », in *The listener* vol.117 du 7/05/87, p.31-32 ; reproduit par Stephanie Stein Crease, *Op.Cit.*, p.156.

² Hodeir André, « Freedom And Its Limitations In Improvisation And Composition » in *Towards Jazz*, NY , Da Capo Press, 1976, p.89 ; reproduit par Laurent Cugny, *Op.Cit.*, p.97.

¹ Propos de Gil Evans recueillis par Charles Fox dans « A formal Freedom » in *The Listener*, NY, Downbeat, 27/10/88.

Le témoignage de Steve Lacy, qui a participé à de nombreuses expériences musicales avec Evans, est comme à chaque fois très instructif et conclura ce chapitre sur la forme dans la musique de Gil Evans. Lorsque Robin Dewhurst l'interroge sur les risques encourus par son approche des liens qui unissent l'arrangement et l'improvisation, Lacy fait les commentaires suivants :

« Il me met dans des situations où je me sens complètement perdu parfois. Je me souviens qu'avant que je joue un solo et après que l'ai eu joué, je disais : « Gil, j'étais complètement perdu ! » et il me répondait : « Ouais ! C'était super ! » ; et j'ai appris qu'il n'était pas nécessaire de toujours tout savoir, parfois c'est bien d'être perdu, d'être en dehors, parce que c'est là qu'est la musique »².

² Lacy Steve, interview avec Robin Dewhurst, *Op.Cit.*, p.196.

CHAPITRE V. UNE APPROCHE EVANSIENNE DE L'HARMONIE

Vincent Persichetti introduit son ouvrage intitulé *The Jazz Harmony* ainsi :

« N'importe quelle note peut succéder à n'importe quelle autre note. Une note peut être entendu simultanément avec n'importe quelle autre note, et n'importe quelle structure harmonique peut être suivi par telle autre. Le succès de l'ensemble dépendra des conditions contextuelles et formelles qui prévalent, et bien sûr, de l'habileté et de l'âme du compositeur »¹.

Par ailleurs, Ernst Toch, dans le premier chapitre de *The Shaping Forces of Music*, écrit que :

« On peut conclure qu'aucun son, considéré pour lui-même et détaché de son contexte, ne peut être autrement que neutre et dénué de sens et bien que l'harmonie soit définie comme la combinaison de trois notes ou plus, il devient possible de l'interpréter à travers ce concept comme une situation momentanée occasionnée par le mouvement des voix »².

¹ Persichetti Vincent, *The Jazz Harmony*, New York, Norton Publications, 1961, p.13. Citation extraite de l'ouvrage de Robin Dewhurst, *op.cit.*

² Toch Ernst, *The Shaping Forces of Music*, New York, Criterion Music Corporation, 1948, pp.15-21. Citation extraite de l'ouvrage de Robin Dewhurst, *op.cit.*

Ces commentaires nous permettent d'introduire et de situer l'étude qui va suivre. Le premier évoque l'opposition entre libération et restriction. La seconde citation introduit les notions de mouvement linéaire et de contexte. Ce dernier point, selon lequel l'harmonie pourrait être vue en terme de « mouvement arrêté », est particulièrement utile à l'étude de l'approche harmonique de Gil Evans comme nous le verrons dans ce qui va suivre.

Premièrement, nous commencerons cette étude par une large comparaison des approches en présence, en essayant de mettre en lumière les différents problèmes pratiques et les limites rencontrées à travers l'adoption des usages en vigueur dans les méthodes d'harmonie du jazz.

A. Gil Evans et les symboles harmoniques

Il semble utile maintenant de déterminer comment Evans fait usage du système de notation harmonique généralement reconnu. Un examen des manuscrits originaux d'Evans offre une idée de la manière avec laquelle il utilise ces symboles pour exprimer la structure des accords.

Le premier exemple, pris dans les premières notes du manuscrit du morceau éponyme *Miles Ahead*, est reproduit dans l'exemple 5.1 (cf. cassette audio n°11). Bien que les pièces qui forment cet album-suite se caractérisent par le grand sens du détail qui prévaut à leur écriture, on peut néanmoins constater que la notation employée par l'arrangeur ne répond pas entièrement aux usages en vigueur dans le jazz mais constitue une expression personnelle avec ses règles propres en marge de l'académisme.

Dans ce passage de quatre mesures, on trouve une combinaison d'écriture musicale et de symboles harmoniques ou d'accords. Mais, il y a plusieurs passages pour lesquels aucun

symbole harmonique n'est utilisé. Cela reflète la présence d'une harmonie complexe à base de chromatisme. De plus, il est rare de trouver, chez Evans, des symboles d'accord utilisés à la place de l'écriture musicale détaillée, mais ils apparaissent plutôt pour l'appuyer. Ainsi, le symbole d'accord utilisé tend à s'identifier de manière ténue à l'accord écrit de manière complète sur la partition. Afin de démontrer ce point, une partie de l'extrait a été réécrit avec les symboles d'accord d'Evans apparaissant dans la portée (cf. exemple 5.2). Sous la portée est représentée la notation précise issue de la nomenclature conventionnelle ayant pour but d'exprimer de la manière la plus complète possible l'harmonie contenue dans cette musique.

Une comparaison entre ces deux séries de symboles d'accord montre qu'Evans tend à exprimer seulement les caractéristiques essentielles des accords, détaillant, par exemple, leurs modes (mineur ou majeur) et leurs extensions de base. Les extensions supérieures et les altérations ne sont pas présentes dans la notation d'Evans, même lorsque les symboles conventionnels sont capables de les exprimer. Il leur préfère l'écriture intégrale sur partition qui reste fidèle à la volonté de l'arrangeur surtout lorsqu'il s'agit de mouvements harmoniques chromatiques et non-fonctionnels. Remarquons que si explicites soient-il, les symboles conventionnels proposés entre les deux portées ne parviennent pas toujours à décrire les nuances particulières des accords du fait des mouvements harmoniques non-conventionnels.

Une explication possible de cette approche est qu'Evans indique les symboles harmoniques de base avant d'entreprendre la notation complète. Toutefois, l'observation de ce manuscrit montre qu'Evans tend à utiliser des symboles d'accord dans leur forme la moins compliquée. Ainsi, cette approche peut être interprétée comme une forme abrégée des symboles harmoniques.

Voyons maintenant le deuxième exemple, extrait de la partition de l'arrangement de 1947 du morceau de Parker intitulé *Anthropology* (rebaptisé par Evans *Thriving on a riff*)¹. Ici, on trouve une utilisation différente des symboles harmoniques. L'intérêt est la manière dont Evans communique ses intentions harmoniques au guitariste rythmique, au bassiste, au pianiste et au clarinettiste solo. L'exemple 5.3 (cf. cassette audio n°12) reproduit les huit dernières mesures du solo de clarinette dans leur forme originale. Une analyse réduite de la partie de piano démontre les modifications opérées sur ce cycle de quinte (cf. exemple 5.4). Ainsi, les étapes suivantes seront observées dans l'évolution de cette progression harmonique basique :

- le principe de « mouvement minimum »¹ est appliqué à la progression harmonique
- des extensions sont rajoutées aux accords de base, la mélodie étant dédoublée pour permettre une transition en douceur entre les accords, ceci suggérant simultanément l'utilisation des accords de substitution de triton, F7 et Eb7 (mesures 2 et 6) lesquels deviennent tous deux par la suite des accords de neuvième de dominante
- un mouvement chromatique à la voix supérieure continue logiquement sur les mesures 7 et 8, donnant naissance à une neuvième bémol dans la dernière mesure (D7b9). Un mouvement « extra-harmonique » est introduit sous la forme d'un accord diatonique de passage à la mesure 5 (Gmaj7)
- La ligne de basse expose les fondamentales originales (sur tous les temps de chaque mesure) malgré les altérations présentes dans les voix supérieures. Celle-ci entraîne l'apparition de plusieurs altérations par rapport aux structures supérieures (la basse

¹ Dewhurst Robin, *A Study Of The Jazz Compositions Adopted By Gil Evans*, Masters of Arts in Music (Thesis), Montfort (UK), 1994, p.45.

¹ Grigson Lionel, *A Jazz Chord Book*, London, Jazzwise Publications, 1984, pp.3-4.

introduisant des intervalles de quintes bémols aux accords de F7 et de Eb7 des mesures 2 et 6).

A la vue de ces points introductifs, les symboles fournis par Evans au guitariste sont remarquables (cf. exemple 5.5). Les deux symboles d'accord présents dans la première mesure induisent deux *voicings* (mouvements mélodiques au sein des accords) alternatifs de l'accord de B9(13), noté au piano, introduisant ainsi de subtiles variations à l'accompagnement harmonique de la clarinette solo. Plus important, le second symbole d'accord de la mesure 1 (F#m6) établit un *voicing* qui permet au guitariste de descendre doucement le manche jusqu'au premier accord de la mesure suivante, ici en l'occurrence l'accord de Cm6. Le symbole de ce dernier accord représente lui-même un renversement de l'accord de F9 joué par le piano.

Des approches des constructions d'accord trouvées dans la littérature présentent la fondamentale comme la note la plus basse au-dessus de laquelle l'accord est construit. De plus, Evans traite les accords isolément. Selon ce type d'approches, l'accord de F9 sur une basse de B présent dans la seconde mesure (voir exemple 3.4) serait plus exactement écrit sous la forme B7(b9/b13), où néanmoins la logique et la fonction de l'harmonie n'est pas prise en compte. Suivant ce principe, la partition de la guitare devrait indiquer les accords de l'exemple 5.6.

En comparant ces deux options, on peut suggérer que les principes de communication adoptés par Gil Evans atteignent le résultat souhaité au même titre que la méthode conventionnelle. En revanche, l'arrangeur accorde une attention toute particulière aux

contraintes techniques inhérentes au jeu de la guitare. Ainsi, l'utilisation des symboles d'accord par Evans se caractérise par la brièveté, la concision et le pragmatisme.

Comme on a pu le voir dans la partition d'orchestre reproduite dans l'exemple 3.3, le clarinettiste soliste dispose, pour effectuer son improvisation, d'accords écrits sur la partition, transposés une neuvième au-dessus de ceux joués au piano (cf. exemple 5.7). De plus, Evans propose au bassiste une série de fondamentales écrites sur chaque temps autorisant une plus grande liberté à exprimer les accords au moyen de symboles d'accord simple. Ces points corroborent le principe évoqué précédemment qui suggère qu'Evans favorise toujours la manière de communiquer la plus directe, ce qui implique nécessairement une certaine incorrection en terme d'usages de la nomenclature conventionnelle des symboles harmoniques. En effet, la présentation des symboles d'accord les plus complexes proposés dans l'exemple 3.6 perturberait indubitablement le flux de l'improvisation (et, également, de la ligne de basse), forçant les musiciens à calculer rapidement les implications respectives induites par les altérations présentes dans les symboles d'accord.

Ces exemples sont instructifs sur une approche très présente dans l'œuvre d'Evans, l'accent étant nettement placé sur l'économie de moyens, s'opposant à toute complexité dans l'expression de ses intentions harmoniques, aussi riches soient-elles. En effet, une telle méthode peut parfois dissimuler les différents niveaux de complexité de sa musique.

La réinterprétation des accords comme ceux trouvés dans le dernier exemple est caractéristique de son approche fondamentalement logique des structures harmoniques tout comme son habileté à exprimer des mouvements harmoniques parfois complexes par des symboles d'accord alternatifs. Loin d'abandonner la nomenclature conventionnelle, les symboles sont utilisés par Evans avec créativité et maturité. Ainsi, on peut considérer qu'Evans a inventé de nouvelles méthodes de communication comme autant d'interprétations

différentes d'une même pensée, permettant à tous les protagonistes de sa musique de s'exprimer librement au sein d'un ensemble parfois désordonné, d'autres fois très contrôlé, mais où l'art du musicien, fort de ses contradictions, s'épanouit pleinement.

B. La classification des accords et l'analyse harmonique de jazz

Dans l'exemple musical précédent extrait de *Miles Ahead*, il y avait certains accords dont une tentative de classification dans le système conventionnel des symboles d'accord eut été délicate. Comme nous l'avons déjà remarqué, beaucoup d'accords présents dans les harmonisations d'Evans défient totalement la classification conventionnelle. Les structures harmoniques montrées dans l'exemple 5.8 sont extraites d'arrangements de Gil Evans (*Solea, Time Of The Barracudas, The Meaning Of The Blues*).

Dans le contexte de l'approche evansienne de l'harmonie, ces structures ne sont pas exceptionnelles. Une analyse harmonique approfondie de la plupart des pièces composées après 1960 témoignerait de la richesse du langage d'Evans dans ce domaine. Afin de tenter de classer ces accords au sens conventionnel, une méthode possible serait de suivre la théorie conçue par William Russo¹. Ainsi, une classification des différentes couleurs par type d'accord permettrait de définir les fonctions harmoniques allouées à chaque structure, puis en associant couleur et fonction, de créer les bases d'une nouvelle grille de lecture de l'œuvre de Gil Evans, et peut-être même au-delà, d'une partie du jazz moderne. Mais, il s'agit là d'une entreprise particulièrement complexe. Tentons, sans trop s'étendre, de décrire la démarche.

¹ Russo William, *Jazz composition and Orchestration*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, pp.20-46.

Par exemple, là où il y a des éléments d'un accord parfait (appelé en jazz : triade) dans une structure, on déterminera quelles notes ont été ajouté et le rôle fonctionnel mais aussi purement sonore joué par chaque note au sein de ladite structure. Ainsi, on constatera, par exemple, que les éléments d'une triade donnée ont été placées sur une fondamentale « étrangère », suggérant de ce fait l'utilisation d'un symbole d'accord fractionné, révélateur d'une lecture harmonique pragmatique. On doit pouvoir ainsi classer chacune des couleurs harmoniques. Dans tous les cas, et c'est là l'intérêt de cette méthode, il est improbable que les symboles résultants existent sous cette forme dans la littérature, ni qu'ils soient le résultat de simples renversements d'accords de jazz traditionnels comme pourrait le suggérer la lecture de certaines visions académiques de l'harmonie de jazz².

Comme il est précisé précédemment dans le chapitre, un certain nombre de structures harmoniques issues du jazz moderne ne répondent pas aux critères de classification académique, et n'ont pas d'existence dans le langage harmonique de jazz. L'objectif d'une telle méthode est de rendre possible une classification de toutes les structures harmoniques afin d'offrir à l'analyse du jazz un nouvel outil.

De telles approches permettent l'élaboration d'hypothèses concernant les accords isolés, leur type, leur fonction. De plus, elles analysent le rôle joué par certaines notes individuellement au sein des accords. Dans ce contexte, la vision de l'harmonie soutenue par Toch (voir citation au début du chapitre) contraste radicalement avec la vision présentée par Russo. Toch néglige dans son approche la prise en compte du contexte dans lequel les accords naissent.

² En effet, les ouvrages théoriques antérieurs à 1955 (Cf. Russel Garcia, *The Professional Arranger-Composer*, NY, Criterion Music Corporation, 1953) développent une vision très fonctionnelle de l'harmonie de jazz autour des styles du début du XXème siècle tels que le *New Orleans* ou le *Chicago*.

Il s'avère difficile de trouver une théorie de classification des accords satisfaisante qui, à la fois, prenne en compte la dimension objective (le rôle joué par l'accord dans le discours harmonique et la genèse de sa construction) mais aussi la dimension subjective (la saveur harmonique spécifique de l'accord et son effet produit sur l'auditeur).

La connexion faite ici entre les sonorités et leur effet potentiel offre, quoi qu'il en soit, un point de référence utile à partir duquel la construction de structures harmoniques peut être examiné au travers d'une perception « subjective » de l'œuvre de Gil Evans comme un acte artistique fondamentalement impressionniste.

Dans le même temps, en examinant le vaste domaine du concept de saveur harmonique, une série de conclusions peuvent être tirées quand à la fonction harmonique des accords, à l'harmonie dite « avec extensions »¹, aux mouvements de voix au sein des accords.

¹ Il s'agit de la pratique qui consiste à additionner successivement par superposition à la triade basique majeure, mineure, augmentée ou diminuée des notes appelées extensions.

CHAPITRE VI. LE CONCEPT DE « SAVEUR HARMONIQUE »

A. *Solea*

Il est nécessaire de rappeler que, dans la majorité des œuvres d’Evans, l’intérêt principal et récurrent réside dans le travail autour d’une approche linéaire de sa musique. Pourtant, il y a de nombreux exemples dans son travail à l’origine desquels on trouve une recherche liée à la saveur harmonique propre à certaines harmonies. Ici, on peut affirmer que la créativité d’Evans s’illustre plus particulièrement au niveau vertical, avec les aspects liés à la sonorité et aux tensions harmoniques. On trouve un exemple frappant de l’omniprésence de cette verticalité dans l’introduction de *Solea*, composé par Gil Evans en 1959 pour l’album de Miles Davis, *Sketches Of Spain*.

L’introduction de cette pièce est remarquable pour la clarté de sa texture, combinant deux éléments distincts : le solo de Miles Davis et une série d’accords tenus, joués par différentes combinaisons de bois, harpe et cuivres. Et c’est l’interaction entre ces deux éléments qui donne naissance à la saveur harmonique particulière de cette musique.

Afin de comprendre cette interaction, il est nécessaire d’examiner le solo de Miles Davis en terme d’implications harmoniques. Cette ligne mélodique peut être, elle même, vue comme étant dérivée d’une série de modes, comme il est indiqué dans la réduction de la partition d’orchestre transcrise ci-dessous (cf. exemple 6.1 et cassette audio n°13). Puisque des lignes mélodiques comme celles-ci peuvent appartenir à différents modes, les modes exprimés sont, jusqu’à un certain point, arbitraire. Néanmoins, le terme « mode » tel qu’il est exprimé ici, désigne un réservoir de notes duquel la mélodie est extraite¹. Dans ces modes (ou

¹ On peut noter à ce sujet qu’Evans expérimenta avec l’usage de groupes de notes et des fragments de gammes une alternative à la traditionnelle notation par symbole d’accord des passages improvisés. La partie improvisée de la clarinette solo dans *Anthropology*, examinée précédemment, fut présentée au musicien sous la forme d’un groupe de notes superposées à la manière d’un accord. Miles Davis a expérimenté cette méthode de nombreuses

groupes de notes), certains degrés spécifiques sont accentués par l'omniprésence d'une note donnée par rapport aux autres, soit par sa répétition soit par sa durée. L'exemple 6.2 présente les différents modes desquels sont extraits les notes spécifiques et indique les notes qui sont accentuées. Les notes évitées par Davis sont présentées entre parenthèses.

Afin de déterminer quelles harmonies spécifiques sont sous entendues dans une ligne mélodiques donnée, il est utile pour commencer d'identifier les aspects généraux de cette mélodie qui sont responsables de ces implications harmoniques.

Ainsi, dans un environnement diatonique, les deux éléments les plus importants pour qu'une mélodie induise un accord donné ou une tonalité sont, premièrement, des mouvements d'arpèges ou d'autres manifestation harmonique du même ordre et, deuxièmement, la présence de certaines notes qui correspondent à certains degrés d'une gamme et qui déterminent une tonalité ou un type d'accord (la fondamentale, la tierce, la quinte, la septième, etc...). Une ligne mélodique, entendue isolément, qui progresserait entre les notes Do, Mib et Sol serait perçue comme un arpège de Do mineur. De même, une ligne mélodique d'accompagnement qui évoluerait entre les notes Do, Sol, La et Sib impliquerait un mode de Do mixolydien ou, peut être, un accord de dominante de Do avec une extension de treizième, ou bien encore un accord de neuvième de dominante de La. Seule, une analyse de cet accord replacé dans son contexte harmonique pourrait donner la réponse.

Dans le cas de *Solea*, la mélodie commence avec un La majeur triomphant (l'arpège La, Do#, Mi). Celui-ci se trouble par l'intrusion d'un Fa, porteur d'ambiguïté harmonique. Si ce Fa avait été remplacé par un Fa#, par exemple, l'interprétation harmonique de l'accord aurait

fois avec Evans : « Quand Gil a écrit les arrangements de *I Love You Porgy*, il n'écrivit pour moi qu'une gamme à jouer. Pas d'accord. » (repris par Charles Edward Smith dans les notes de pochette de l'album *Porgy And Bess*). Ce type de pratique a été confirmé par Steve Lacy dans un interview avec Robin Dewhurst. Ces groupes de notes, accords écrits ou fragments de gammes sont décrits dans le contexte courant comme des modes. Les rapprochements éventuels avec des modes écclesiastiques et des modes grecs peuvent être tempéré par les points

été plus aisé (accord de septième de dominante de Fa#). Mais, dans ce contexte général de l'harmonie jazz classique¹, ce Fa naturel apparaît comme une dissonance au sein des trois autres notes. Celles-ci suivent une série de motifs ascendants qui évolue du Sol au Do naturel (une note encore plus éloignée du La majeur original) et qui procède en accentuant les notes Sib, La Sol, Mi en descendant. Etant donné le poids du La majeur dans le motif de départ, toute répétition d'un La fait allusion à cette tonalité de La majeur présente dans l'arpège initial et l'intrusion d'une note étrangère destinée à troubler l'auditeur. Ainsi, l'importance de l'harmonie sous-entendue dans ce passage introductif est telle que tout mouvement mélodique ou harmonique qui s'ensuit subit l'influence, en quelque sorte, de l'harmonie initiale. Les notes Do, Sib, Fa et Sol sont inconsciemment entendues comme étant étrangères à l'harmonie de La majeur. Par conséquent, les éléments mélodiques de l'introduction peuvent être résumé comme étant l'expression du jeu entre l'affirmation et l'opposition à l'harmonie proposé au départ.

Il est notable que les notes étrangères (Do et Sib) sont présentées au moment du premier point culminant de l'introduction et sont accentuées tout autant par leur durée que par leur tessiture (jouées aux limites des capacités techniques de Davis). La ligne mélodique, ayant introduit les nouvelles notes de Do et Sib, complète cette seconde phrase avec une gamme diatonique descendante s'acheminant vers une nouvelle note en valeur longue surmontée d'un point d'orgue, le Si naturel. La différence d'un demi-ton entre cette nouvelle note et le Sib précédemment entendu est soulignée par la proximité immédiate des deux notes dans le solo improvisé par le trompette et par le jeu de l'alternance entre les tensions et leur résolution marquant un aspect caractéristique du discours de Miles.

cités précédemment dans cette note. Selon l'expression consacrée, toutes ressemblances avec des modes existants ne seraient que pure coïncidence, ou presque.

¹ Dans d'autres contextes musicaux, cet accord de quinte augmentée serait utilisée avec plus de facilité voire même serait perçue comme étant d'une banalité affligeante.

Les mordants¹ appliqués à une ligne mélodique chromatique et descendante évoquent une série d'arpèges descendants, produit par un effet de glissando noyant les notes réelles dans les arpèges en question. Ce mouvement chromatique peut être vu comme un passage colorée ouvrant la voie à différents types de dissonances (harmoniques, rythmiques ou encore mélodiques) pour finalement se résoudre sur la tonique, le La.

Une variation du motif mélodique initial introduit la note étrangère Do avant sa résolution sur la tonique. Le Do naturel peut être vu, dans ce contexte, comme l'obscurcissement de la relation entre son voisin chromatique, le Do# et la tonique, le La, de la même manière que, précédemment, nous avions vu l'ambiguïté entre le Sib et le Si.

La proximité de ces voisins chromatiques dans les deux cas est largement responsable de cette confusion harmonique entre majeur et mineur (l'alternance entre Do et Do# induisant le mode mineur contrairement à la couleur générale majeure).

Le second point culminant de l'introduction commence en accentuant la note Sol avant de se résoudre sur la tonique suivie de la réexposition du motif initial à la harpe. Dans cette mélodie descendante, on remarque que le Do naturel remplace purement et simplement le Do#. Les deux notes ne s'opposent plus et le Do naturel établie une relation plus forte avec la tonique, le La.

Dans la phrase finale, la harpe est rejoints par le basson dont la ligne mélodique complète l'introduction en incorporant un genre d'inflexions plus proche du blues que du flamenco.

¹ Ce type d'ornementation est moins précisément défini que celui du même nom associé à la pratique de la musique savante occidentale (qui d'ailleurs peut varier selon les époques). Communément utilisé dans les solos improvisés et dans l'écriture pour big band (parfois désigné dans ce cas par le mot *shake*), cet effet peut être assimilé à un mordant inversé et exagéré dans son accentuation.

Considérant l'indication des notes mises en valeur issues de modes (ou groupes de notes) prédéterminés de l'exemple 6.2, on peut voir qu'Evans varie le type d'harmonies qui peuvent être induites par la ligne mélodique à travers l'introduction dans son ensemble. En effet, il est possible d'extraire différents groupes de notes qui sous entendent différents harmonies. De plus, l'usage d'un mode unique peut être interpréter comme un moyen d'unifier la composition. Cependant, si Evans n'avait donné à Davis qu'un seul mode à partir duquel improviser, le niveau de variété mélodique de son solo aurait été limité. Dans *Solea*, la répétition appliquée au matériau mélodique sert à unifier l'œuvre dans son ensemble.

Le groupe de notes montrés dans l'exemple 6.2 fournit la base pour toute une gamme d'harmonies induites, déterminées par la nature de la ligne mélodique (en particulier selon les mouvements arpégés). Ainsi, l'introduction de plusieurs modes offrent un plus grand nombre d'implications harmoniques possibles.

Afin d'envisager ce point dans son contexte, il est instructif d'étudier cette relation entre mélodie et harmonie dans d'autres pièces musicales écrites par d'autres arrangeurs. L'exemple 6.3 (cf. cassette audio n°14) est la réduction de la partition d'orchestre de *Malaguena* enregistrée par l'orchestre de Stan Kenton. Le matériau mélodique met en valeur certaines notes en particulier et apparaît comme très varié. Toutefois, on constate, en dépit de cette apparente variété, que toutes les lignes mélodiques sont dérivées d'un seul et unique mode (cf. exemple 6.4).

Ce mode est identique, dans son rapport au centre tonal de la pièce, à celui initialement utilisé par Evans dans l'introduction de *Solea*. Néanmoins, Evans utilise des notes issues de quatre groupes de notes différents dans sa composition, et par conséquent, couvre un plus large champs de possibilités mélodiques que celui provenant du mode unique de *Malaguena*. La relation des quatre modes issus de l'introduction de *Solea* (dont le premier

est également utilisé par Stan Kenton dans *Malaguena*) avec leurs centres tonals respectifs est l'objet de l'exemple 6.5.

Les comparaisons faites entre ces quatre modes montrent qu'un certain degré de similitude existe en cela que certaines notes se retrouvent dans chacun d'entre eux. Toutefois, on peut remarquer que le *Solea* d'Evans emploie deux notes (le Do et le Si) qui sont étrangères à celles trouvées dans *Malaguena* (cf. exemple 6.6). L'introduction de la tierce mineure (dans ce cas le Do naturel) dans le premier mode de la pièce peut être assimilé, par rapport à la tierce majeure (le Do#), à l'inclusion d'une *blue note*. Comme il a été dit précédemment, cette alternance brouille la perception de tonalité majeure ou mineure. Le second degré majeur (B) apparaît le plus souvent à proximité du second degré mineur (Si b). Ceci a également pour effet de générer des chromatismes, dont l'usage rend souvent diffus le sentiment tonal. De plus, l'alternance de ces deux notes dans l'accompagnement éclaire ce dernier élément sous un nouveau jour en terme de consonances et de dissonances créées (le Si donne naissance à moins de dissonance que le Sib par rapport à la tonalité de La). Enfin, l'inclusion d'un Sib mélodique affirme aussi la tonalité de Sib majeur présente dans l'accompagnement. Nous évoquerons ce point un peu plus tard.

Ces notes étrangères interviennent aux moments cruciaux de l'introduction (ces points sont marqués d'une astérisque dans l'exemple 6.1) et leur inclusion donne à *Solea* une couleur plus marquée par le chromatisme que dans *Malaguena*. Malgré cette apparente économie de moyens harmoniques, Evans parvient effectivement à brouiller les implications harmoniques du solo de Miles Davis.

Le moment est venu maintenant de se tourner vers les différentes relations entre les caractéristiques harmoniques des lignes mélodiques et celles de l'accompagnement. La partition (cf. exemple 6.7) vise à aligner les différents modes mélodiques de *Solea* avec leur

structure harmonique d'accompagnement. L'accompagnement est composé de dix structures séparément identifiables. Dans sept de ces structures, un accord commun est repris, celui-ci étant joué dans chaque cas par un quartet de bois (cf. exemple 6.8). Cette forme est communément utilisé dans l'harmonisation de jazz et apparaît plus fréquemment dans le contexte reproduit dans l'exemple 6.9. Placé au dessus d'un La à la fondamentale, l'accord prend une autre tournure en terme d'associations comme l'écrit Mark Levine. Il décrit une structure pareille comme un accord phrygien¹ et note qu'il peut être interpréter au départ comme une sorte d'accord suspendu qui tend à se résoudre sur un accord majeur construit sur une fondamentale à distance de quarte (cf. exemple 6.10).

Alors que Levine est capable de citer plusieurs exemples de l'usage de cet accord, sa description est limitée en terme de fonction dans le cas de *Solea*.

Premièrement, l'association entre la structure et le mode phrygien de La exclut l'usage du Do# (trouvé à plusieurs reprises dans le solo de Davis et dans les arpèges de harpe). Deuxièmement, les résolutions récurrentes qui sont employées dans *Solea* sont à La majeur (la description de Levine suggère que l'accord de résolution serait, dans ce cas, Ré majeur). Il semblerait donc qu'il faille trouver une interprétation de cet accord plus convaincante, tenant compte davantage de la nature de l'usage qu'il en est fait dans *Solea*.

En se fixant sur les premières mesures de l'introduction de *Solea*, on peut constater que les arpèges de harpe doublent l'accord des bois avec l'ajout important de deux notes supplémentaires, le La grave et le Do#. Dans ces accords combinés, il y a un accord de quatre sons de La majeur dans lequel les deux notes aiguës (le Mi et le La) sont doublées. La ligne de solo de Davis, suivant l'arpège de La majeur, se stabilise sur une tenue de Do#. La

¹ Levine Mark, *The Jazz Piano Book*, Petaluma, Sher Music Co, 1989, pp.25-26. Dans ce texte, Levine cite différents exemples d'harmonies phrygiennes, et parmi eux, l'introduction de *After The Rain* de McCoy Tyner

doublure du Mi et du La peut être justifier par le fait qu'ils fournissent un support au Do# de Davis ; les notes graves, jouées par la harpe (La et Do#) complète l'accord.

Les deux notes, Sib et Ré, sont aussi présentées toutes deux par les bois et la harpe dans chaque répétition de cette accord, ces notes accentuant la tonalité de Sib majeur, ou son relatif, Sol mineur. Plus tôt dans cette description, une référence est faite à la note étrangère Fa dans les figures mélodiques de Miles Davis. Celle-ci peut, maintenant, être rattachée au Sib et au Ré joués dans l'accompagnement et formant une triade disjointe de Sib majeur. Il est possible, ainsi, de trouver l'arrangement harmonique transcrit dans l'exemple 6.11.

La relation entre un accord majeur donné et son voisin supérieur d'un demi-ton, bien que distante en terme de pratiques associées à la musique savante occidentale, est importante dans le contexte de la musique espagnole. La progression montrée dans l'exemple 6.12 peut être qualifié de cliché de la musique espagnole¹. Une variation commune de cette progression utilise une note pédale (cf. exemple 6.13a) alors que de nombreux exemples montrent également que le relatif mineur d'une tonalité majeure donné est substitué par l'accord voisin, supérieur chromatiquement (cf. exemple 6.13b). La note pédale combiné à l'usage de la substitution du relatif mineur entraîne de nouvelles variations de ce mouvement harmonique (cf. exemple 6.13c).

Ce qui est remarquable dans tous ces exemples, c'est le degré de séparation qui existe entre les deux événements. La seule véritable rencontre s'opère quand la note pédale est adoptée (ici il ne s'agit que d'une seule note contrairement à d'autres exemples plus élaborés

(extrait de l'album de John Coltrane *Impressions*) ou les mesures 4, 12 et 28 de *Penelope* par Herbie Hancock (extrait de l'album de Wayne Shorter, *Etcetera*).

¹ Il est courant que cette progression (ou une variation proche) soit utilisée dans des musiques de film, de télévision ou de divertissement pour évoquer l'Espagne, ou du moins une certaine image (d'Epinal) de sa musique. Dans sa forme plus complexe, on peut trouver également de semblables progressions harmoniques dans la musique de compositeurs espagnols comme Manuel De Falla.

mettant en œuvre plusieurs notes au sein d'un orchestre symphonique) et intégrée par l'accord supérieur chromatiquement.

L'accord de bois décrit précédemment dans l'exemple 6.8 intègre à la fois des éléments de La majeur et de Sib majeur distribués de manière égale avec deux notes appartenant à chaque tonalité. Toutefois, en ajoutant les notes graves jouées par la harpe, la répartition favorise la tonalité de La majeur (avec quatre notes contre deux).

Par conséquent, l'harmonie de ces premières mesures consiste en l'affirmation simultanée des tonalités de La majeur et Sib majeur. L'introduction explore les possibilités harmoniques de cette juxtaposition, avec différentes strates de ces deux centres tonals, en recherchant à travers l'ambiguïté des harmonies une sonorité riche et colorée. Evans parvient à cela en variant la densité harmonique du La et du Sib majeur tout au long de l'introduction. Comme on peut le voir, les deux tonalités en question ont successivement un poids différent dans le discours harmonique. Tantôt c'est La majeur qui occupe le premier plan, puis à d'autres moments c'est Sib majeur (ou le relatif Sol mineur) qui prend le dessus (cf. exemple 6.7).

Le mouvement de tension résultant du mélange des deux tonalités est soigneusement contrôlé par les différents mouvements de voix utilisés dans l'accompagnement et par le détail de l'orchestration. Par exemple, la tension résultant du Do aigu de Davis se heurte à l'accord bitonal des vents. Ou encore, le Fa grave joué par le trombone basse du premier point culminant produit une dissonance avec l'accord de La majeur adoucie par le registre et le timbre de l'instrument choisi. Dans l'accord élargi suivant, la harpe évite le Do[#] complètement et on constate, pour la structure supérieure de l'accord, un équilibre parfait entre La majeur et Sib majeur, néanmoins troublé par l'inclusion dans la partie de trombone basse d'une tenu de Sol (relatif de Sib).

Une particularité notable de la résolution en La majeur, telle qu'elle est réalisée par Evans, est que, même ici, on trouve une inclusion d'une note relative à la tonalité de Sib majeur (dans ce cas, la quinte juste : le Fa naturel). L'accord du second point culminant prolonge l'idée d'accentuer la quinte de la tonalité générale, dans ce cas en proposant un accord prédominant de Sib majeur avec la quinte de La (Mi) comme fondamentale et doublée à l'octave. De là, Evans peut explorer de nombreuses possibilités dans le mélange de ces deux tonalités opposées, et des substitutions qui dérivent d'elles.

Il est suggéré ici que l'harmonie savoureuse produite par Evans dans cette introduction puise sa qualité particulière de la subtile juxtaposition de ces deux tonalités. La diversité harmonique obtenue par Evans dans sa composition se démarque par sa richesse et son intelligence de celle mis en œuvre par Kenton dans *Malaguena*. Afin de démontrer le contraste qui existe entre ces deux pièces, nous allons observer rapidement l'arrangement harmonique de la pièce de Kenton (cf. exemple 6.14).

Comme nous l'avons déjà vu, cette pièce est basée sur une variante des enchaînements d'accords et des juxtapositions harmoniques, typiques de la musique espagnole. Les deux tonalités opposées (dans ce cas, Solb majeur et Sol majeur/ Mi mineur) sont présentées séparément, la seule fusion résultant de l'usage d'une pédale de Solb, et de l'addition d'un trille de saxophone entre Solb et Sol naturel. Le matériau mélodique n'est dérivé que d'un seul mode, ce qui réduit nettement le potentiel harmonique de la pièce. De ce fait, la saveur harmonique de *Malaguena* paraît bien fade par rapport aux parfums aigre-doux des accords de Gil Evans.

Alors que ci-dessus nous tentons de démontrer l'approche originale de saveur harmonique développée par Evans dans le contexte de cette composition influencée par le flamenco, d'autres exemples existent dans son œuvre qui nous permettent de constater sa

capacité à habiter une large variété de musiques très différentes et de créer toute une palette de couleurs harmoniques à partir de ces influences. Cette versatilité harmonique s'illustrerait sous la forme d'une série de courts extraits pris dans divers pièces d'Evans et sélectionnées pour leurs atmosphères harmoniques multiples et contrastées.

B. Plusieurs applications du concept de saveur harmonique

Le titre *Solea* provient de la version andalouse du mot espagnol *soledad*, signifiant solitude et le musicologue Gilbert Chase décrit cette forme de musique flamenco comme « un chant de lamentation ou de nostalgie, comme le blues afro-américain »¹.

Un thème similaire peut être appliqué à une chanson de Rodgers et Hart, *Nobody's Heart*, contenant des paroles comme « personne ne m'aime » ou « prend soin de moi ». Evans introduit son arrangement de cette pièce avec une harmonie qui marque une approche de ce type d'atmosphère assez différente de celle employée dans *Solea* (cf. exemple 6.15). Ici, Evans crée une texture austère et sombre dans le choix des éléments sonores et l'écriture.

Une note pédale sonore est jouée à l'archet par la contrebasse alors que, dans le registre médium, une figure rythmique en ostinato est confiée à deux groupes de deux instruments distants d'une seconde majeure. Le choix précis de l'instrumentation s'illustre dans les deux groupes instrumentaux de cet ostinato, la voix du haut est jouée par une trompette bouchée doublé par une clarinette tandis que la voix du bas combine le timbre du cor à celui de la flûte. Il est intéressant de constater à ce sujet que les deux derniers instruments ont une nuance

¹ Chase Gilbert, *The Flamenco Music*, NY, Quill, 1984, p.8.

particulière du fait de leur tessiture respective (leur unisson place le cor dans son registre medium-aigu avec une nuance *piano* et la flûte dans son registre grave avec une nuance *forte*).

Des indications de mouvements ou d'accents dynamiques sont introduites par le biais de *crescendo* et *diminuendo* parcourant deux mesures et soulignées par l'addition d'un roulement de cymbales qui ajoute une nouvelles couleur et donne un élan au *crescendo* du groupe des vents. Le piano, qui évolue au sommet de l'ostinato sur les quatrième et cinquième mesures de l'introduction, apporte plusieurs couleurs à travers un développement du motif des vents qui introduit une série de secondes majeures (cf. exemple 6.16). Les figures qui en résultent, jouées dans le registre extrême aigu du piano par-dessus un accompagnement magmatique dans la partie gauche du clavier, créé un effet « debussyste ». Ils jouent en masquant le sentiment de mesure grâce à une texture orchestrale dense en terme de couleurs et de timbres mais éparses en terme de repères métriques. De plus, l'harmonie de ce passage est particulièrement ambiguë, le thème étant basé autour du schéma harmonique reproduit dans l'exemple 6.17.

Peut-être la caractéristique la plus importante de cette introduction est que le matériau harmonique soit conçu de manière non-fonctionnelle, n'ayant pour seule objectif que de plonger l'auditeur dans une atmosphère harmonique diffuse de Mi majeur afin de le préparer à l'arrivée du thème principal. Toute analyse de ce matériel qui tenterait de soumettre cette introduction à des fonctions harmoniques ou à des mécanismes tonals traditionnelles serait inappropriée. En effet, Evans utilise ici l'harmonie plus en terme de couleurs, avec les secondes majeures plus utilisées pour leur texture particulière que pour leur contribution à une structure ou à une progression harmonique quelconque. De plus, dans sa recherche de saveur harmonique, Evans favorise l'ambiguïté plutôt que la clarté, la couleur et la texture plutôt qu'une construction de l'harmonie académique.

Un exemple similaire de son usage personnel de l'harmonie est présent dans l'introduction de piano de *Just One Of Those Things*. Ici, encore plus, il y a une ambiguïté entre l'harmonie et la mesure résultant du caractère aérien et mystérieux du passage en question (cf. exemple 6.18 et cassette audio n°15). Le break soudain dans un tempo vif qui suit immédiatement l'introduction est totalement inattendu. Il témoigne de l'habileté d'Evans à installer l'auditeur dans une atmosphère donnée et à procéder alors à un changement de cap radical afin de créer la surprise et susciter l'intérêt.

La figure de triolet qui commence à la deuxième mesure de cette introduction peut être vu comme la reprise à l'octave inférieure de celle qui apparaît au début de la première mesure. Dans la première mesure, le triolet conduit à un motif chromatique de deux notes qui est dérivé du thème principal de *Just One Of Those Things* basé autour de la tonalité de Do# mineur, avec le thème une quinte au-dessus de la fondamentale Do#. Le motif introduit dans la deuxième mesure est également dérivé de cette chanson mais, dans ce cas, il est placé au-dessus d'un accord de dominante de La qui prépare le Ré mineur du thème suivant. La modulation de Do# mineur à Ré mineur par l'intermédiaire de l'accord de dominante de La s'articule autour de la note pivot Do#, cette note étant commune à chaque tonalité. Ce processus est illustré dans l'exemple 6.19.

Dans chacune de ces structures d'accords mises en lumière dans l'exemple 6.18, Evans introduit certaines extensions chromatiques (cf. exemple 6.20). La dissonance produite par les secondes mineures, provenant de ces extensions, contribue largement à l'ambiguïté harmonique de ce passage. Dans *Nobody's Heart*, l'intervalle de seconde majeure est utilisé, à son tour, pour générer une certaine saveur harmonique. Dans l'exemple qui nous occupe, on peut dire qu'Evans a introduit l'intervalle de seconde mineure dans le même but, principalement pour la tension particulière qui résulte de son inclusion dans une structure harmonique. Alors que les structures résultantes peuvent potentiellement être définies par des

symboles d'accords, leur construction s'explique mieux en terme de texture qu'en terme de fonctionnalité harmonique pure. Ce processus d'extension ou d'enrichissement des accords, conduit par une préoccupation sous-jacente d'introduction et de contrôle des tensions, est courant dans les harmonisations de Gil Evans (spécialement par rapport à l'intrusion d'intervalles de secondes mineures, et leur distribution dans des structures d'accords de types et de tailles différentes).

Tom Malone, un membre habitué des orchestres de Gil Evans durant les années soixante-dix et quatre-vingt, a fait des observations similaires concernant l'approche evansienne de la construction d'accord et de *voicing*. Malone rapporte que le compositeur décrivait modestement son harmonie comme «une harmonie de chansons sentimentales à peine enrichie»¹. L'apparente complexité de l'harmonie, suggérée par Malone, se produit à travers la nature des enrichissements d'accord, qui sont issus des chromatismes de la tonalité voisine des accords de base. Malone a trouvé, par exemple, que l'addition de demi-tons supérieurs ou inférieurs qui ornent la note de l'accord la plus basse est particulièrement évocatrice des enrichissements d'accords utilisé par Evans. En effet, la structure d'accord trouvée dans la première mesure de *Just One Of Those Things* suit ce principe, alors que dans la structure principale de la deuxième mesure le demi-ton apparaît dans la seconde voix de l'accord. Malone suggère qu'un tel procédé d'enrichissement d'accord peut être étendu et que des demi-tons supérieur ou inférieur pourraient orner n'importe quelles notes de l'accord selon le degré de tension ou de stridence requis. Ainsi, ceci peut expliquer la nature de l'enrichissement présent dans la deuxième mesure de l'exemple en cours.

Bien que le processus décrit par Malone soit très général, il soutient la notion de tension et de texture générée par les enrichissements d'accord et offre un bon angle d'approche pour apprécier le concept de saveur harmonique décrit dans l'œuvre d'Evans,

en s'opposant aux clichés académiques développés dans la littérature jazzistique sur le sujet. Malone, lui-même, applique ce genre de procédé à son propre travail et on peut trouver dans ses œuvres l'influence du maître.

Les exemples examinés précédemment dans cette étude sur la saveur harmonique ont balayé un vaste champs de catégories de musiques dont certaines sont étrangères au jazz. Par exemple, des associations ont été faites avec la musique espagnole dans *Solea* alors que, d'autre part, des schémas harmoniques ambigus ont donné naissance à des atmosphères mystérieuses plus proches des partitions de musiques de film que des compositions de jazz. Mention a été faite de l'habileté d'Evans à habiter une vaste palette de musiques différentes et un survol de son œuvre complète démontre que son utilisation créative de l'harmonie peut effectivement être appliquée à cet intérêt pour tous les genres musicaux. Dans l'exemple suivant, la dissonance, obtenue par l'enrichissement chromatique des accords et par l'usage de *voicings* inhabituels, pare d'une saveur particulière au blues.

Le morceau *Orange was the color of her dress, then silk* témoigne de la prédilection d'Evans pour le blues. Ici, l'ensemble est conçu comme un prolongement au piano d'Evans, ce type d'approches ayant déjà été remarqué dans l'œuvre d'Evans avec notamment des morceaux comme *La Nevada*, *Joy Spring* et *Jambangle*. Dans la quatrième mesure, un mouvement chromatique parallèle combiné à une note pédale de Mib dans l'aigu, typique d'Evans, ressort de la structure reproduite dans l'exemple 6.22 (cf. cassette audio n°16).

La non-résolution de cette accord résulte de l'arrivée d'une nouvelle note (le Ré), par laquelle deux types de tensions sont générées, toutes deux relatives aux dissonances produites par les intervalles de demi-tons évoquées précédemment. Premièrement, un degré de tension important provient de l'intervalle de septième majeure (Mib–Ré : celle-ci étant vue comme

¹ Cugny Laurent, *Las Vegas Tango, Une vie de Gil Evans*, Paris, POL, 1989, p.125.

une seconde mineure renversée), et deuxièmement, l'inclusion d'un intervalle de neuvième mineure introduit également ce même effet (Ré-Mib : ce dernier étant une variante composée de la seconde mineure). L'importance de l'impact de cette note étrangère sur l'évolution harmonique globale est telle que cette tension harmonique serait immédiatement dissipée si la note en question était supprimée, comme on peut le voir en comparant les extraits de l'exemple 6.23. Elle agit sur ce mouvement harmonique comme une pincée d'épices relève une sauce et surprend les sens. Ici, cette dissonance délicate met en valeur la montée d'accords chromatique et intrigue l'oreille de l'auditeur. Evans a, ainsi, brisé le carcan des règles de la construction d'accords par l'intrusion simultanée de la sixte majeure et de la septième majeure dans l'accord de résolution.

Les accords qui suivent (mesures 5 à 7) sont particulièrement intéressants du fait qu'ils contiennent, ce que nous avons appelé, des enrichissements en plus des notes étrangères chromatiques évoquées dans le paragraphe précédent. Cet événement rend encore plus marquant l'usage des intervalles de seconde mineure et de neuvième mineure car ici les accords sont construits avec ceux-ci à l'intérieur et aux voix supérieures de chaque structure. L'exemple 6.24 montre le processus d'addition et de substitution évoqué ici. En commençant par l'accord non-altéré, le voisin chromatique supérieur de la note Ré est ajouté, son introduction générant une importante tension verticale dans la structure. Finalement, un Mi naturel est substitué au Mib au sommet de l'accord.

Dans la réalité de l'exécution instrumentale, le saxophone alto joue la partie la plus aiguë en trillant au demi-ton inférieur (il s'agit plutôt d'un effet caractéristique en jazz, appelé *bend*, permettant de fluctuer de manière irrégulière et très expressive entre deux notes proches) et en utilisant un vibrato forcé. Ces éléments introduisent différentes colorations aux accords. De plus, l'effet *bend* donne inévitablement à entendre la note Mib, et, étant donné

que le Mib est resté dans les voix basses de l'accord, réaffirme temporairement son importance de la structure d'ensemble¹.

Le même procédé est aussi appliqué à chacun des accords principaux (ceux de Lab et de Sib). Malgré l'aspect volontairement confus de ces accords qui résulte des additions et des substitutions que nous venons de décrire, les structures ainsi obtenues sont aussi remarquables pour leur homogénéité et la logique de leur construction. Elles attirent également l'attention sur le travail fourni par Evans sur les *voicings* et sur l'orchestration.

Par ailleurs, il est possible, dans ces structures, d'observer un mélange de tonalités, que nous avions déjà remarqué dans *Solea*, quand l'arrangeur organise les éléments harmoniques en triade logique. Par conséquent, on peut voir cet accord initial comme l'expression simultanée de la triade de Do majeur et de l'accord de septième de dominante de Mib (cf. exemple 6.25).

Ainsi, de nombreux éléments associés les uns aux autres participent à la création d'une atmosphère particulière. La préoccupation permanente de produire, dans chaque détail de ces structures harmoniques, des tensions joue un rôle primordial dans l'élaboration de la saveur *bluesy* des premières mesures de ce morceau de Mingus ou encore de la saveur hispanisante de l'introduction de *Solea*.

¹ Une version alternative de cette progression existe dans la version de *Orange was the color of her dress, then silk blue* reprise par Laurent Cugny avec le big band Lumière sous la direction de Gil Evans lui-même en Septembre-Octobre 1987 témoigne du type d'ambiguïté créé par les mouvements d'accords imaginés par Evans.

Cette étude vient d'examiner certains aspects caractéristiques ayant trait à la composition et à l'orchestration dans l'œuvre de Gil Evans (1912-1988), en essayant de montrer, plus particulièrement, de quelle manière le musicien a développé son propre style musical.

Tout d'abord, le choix des sources musicales arrangées par Evans, leur variété, leur origine, leur usage ainsi que la capacité du compositeur à revisiter et à retravailler son oeuvre s'articulent autour du concept, fondateur de l'esthétique *evansienne*, de *changement comme une constante*.

Ensuite, toujours porté par cette dynamique de changement, le choix de l'instrumentation représente pour Evans une étape importante du processus de création. Il évite soigneusement les clichés stylistiques d'ordre structurel ou fonctionnel et préfère expérimenter de nouvelles couleurs ou étendre la palette des timbres de l'orchestre de jazz.

Dans le chapitre sur l'orchestration, il apparaît que, pour Evans, la notation devient aussi précise qu'il est possible pour étayer la réflexion autour de sa pratique musicale. C'est la réconciliation entre deux systèmes opposés et l'intégration du meilleur de chaque tradition : d'un côté, la notation, la clarté et le contrôle ; de l'autre, l'improvisation, l'ambiguïté et la liberté.

Cette analyse s'applique aussi à l'aspect formel de sa musique. Toujours habité par une volonté de changement et d'exploration, Gil Evans évoluera au cours de sa carrière du schéma formel traditionnel à l'approche conceptuelle d'une forme instantanée, créée à partir de l'improvisation.

Enfin, en ce qui concerne l'harmonie, outre l'utilisation par l'arrangeur d'une notation originale et empirique, la connexion faite ici entre les sonorités et leurs effets potentiels, désignée sous le nom de *saveur harmonique* et étudiée dans le dernier chapitre consacré à l'analyse de *Solea*, offre un point de référence utile à partir duquel la construction de structures harmoniques peut être examiné au travers d'une perception « subjective » de l'œuvre de Gil Evans comme un acte artistique fondamentalement impressionniste et hédoniste.

Malgré tout cela, la plupart des dictionnaires de la musique ou des livres d'histoire du jazz mentionnent encore le nom de Gil Evans en passant, au détour de la biographie de Miles Davis, comme l'arrangeur des albums *Miles Ahead*, *Porgy And Bess* et *Sketches Of Spain*. Il y a plusieurs raisons à cette négligence.

La première est qu'Evans s'est fait connaître en tant qu'arrangeur, profession dont le rôle artistique a été souvent négligé dans l'histoire du jazz au profit des musiciens solistes.

Une autre raison est inhérente à la personnalité même du musicien. C'était un personnage discret, peu enclin aux mondanités ou aux extravagances, et qui ne recherchait pas absolument la reconnaissance de ses contemporains. De sa carrière exceptionnelle qui le fit collaborer avec les grandes vedettes de son temps (Miles Davis, Charlie Parker, Jimi Hendrix ou Sting) durant près de soixante ans de vie musicale, il n'obtiendra pas la célébrité auprès du grand public.

Enfin, la dernière explication concerne la nature profonde de sa pensée musicale. En effet, son œuvre comporte, comme nous l'avons vu tout au long de cette étude, un certain nombre de principes fondateurs de son esthétique comme la multiplication des genres et des styles musicaux, leur assimilation ou leur fusion à travers un discours innovant, riche de

toutes ses influences. Hors, ce discours pluriel déroutera parfois les critiques de jazz en défiant les critères d'appartenance aux catégories conventionnelles. Ainsi, en conséquence de l'expression de cette liberté de penser et de créer, Gil Evans ne bénéficiera pas toujours du soutien de la critique. Notons, tout de même, qu'il ne se départira jamais de l'intérêt voire de l'admiration du monde des musiciens. Aujourd'hui, certains jeunes musiciens de premier plan comme Maria Schneider, Bob Belden, Tom Pierson ou Gil Goldstein revendique l'emprunte de Gil Evans sur leur travail et le considèrent comme un des pères de l'arrangement moderne.

« Les étudiants le découvriront bientôt » déclara brièvement Miles Davis à la mort de son ami le 20 mars 1988. « Ils devront étudier sa musique en détail, ligne par ligne. C'est ainsi qu'ils comprendront quel genre de génie il était »¹. Cette prédiction se réalisera. En effet, dans le domaine de la recherche sur le jazz, des musicologues comme Robin Dewhurst, Steve Lajoie ou Laurent Cugny ont rigoureusement étudié la musique d'Evans à partir de méthodes inventives aptes à l'analyser dans sa diversité.

Toutefois, le champs d'investigation est large au regard de sa longue carrière et même si ses œuvres majeures semblent avoir été étudié sérieusement, le mode de fonctionnement ambivalent entre spontanéité, interactivité, improvisation et écriture de ses orchestres successifs (décrit dans le chapitre sur la forme) constitue une dualité centrale de son œuvre et nous amène à penser que l'œuvre de Gil Evans n'a pas livré tous ses secrets.

¹ Cf. Stein Crease Stephanie, *Gil Evans, Out Of The Cool His Life And His Music*, Chicago, A Capella, 2002, p.329. Propos recueillis par le journaliste Burt A. Folkart pour le *Los Angeles Times* du 22 mars 1988.

Liste des exemples

Exemple 2.1 : *You Go To My Head*

Exemple 2.2 : Modèle d'instrumentation (extrait de *Nobody's Heart*)

Exemple 2.3: Affirmation simultanée des accords de La majeur et Sib majeur (extrait de *Solea*)

Exemple 2.4 : Tableau récapitulatif des effectifs en présence sur une sélection de six albums de Gil Evans

Exemple 3.1 : *Blues For Pablo*

Exemple 3.2 : Composition et distribution des unités sonores exploitées dans l'introduction de *Blues for Pablo*

Exemple 3.3 : *Moon Dreams* (extrait de l'album *Birth Of The Cool*)

Exemple 3.4 : Séance d'enregistrement de *Sketches Of Spain*

Exemple 3.5 : Gil Evans dirigeant l'orchestre pendant les enregistrements de *Porgy And Bess*

Exemple 4.1 : Processus d'augmentation ou d'étirement (extrait de *Boblicity*)

Exemple 4.2 : Introduction de tension à la reprise du thème (*Boblicity*)

Exemple 4.3 : Solo de Dizzy Gillespie dans *Anthropology*

Exemple 4.4 : Séries de riffs récurrents extraits de l'accompagnement de *New Rhumba*

Exemple 4.5 : Accompagnement soutenant le solo de Miles Davis dans *Buzzard Song*

Exemple 4.6 : *Moon Dreams*

Exemple 5.1 : *Miles Ahead* (mesures 5 à 8)

Exemple 5.2 : Notation harmonique

Exemple 5.3 : *Anthropology*

Exemple 5.4 : Analyse de la partie de piano d'*Anthropology*

Exemple 5.5 : Partition de guitare dans *Anthropology* (version Evans)

Exemple 5.6 : Notation traditionnelle de la partie de guitare d'*Anthropology*

Exemple 5.7 : Extrait de la partition de l'arrangement d'*Anthropology*

Exemple 5.8 : Structures harmoniques non-conventionnelles

Exemple 6.1 : Réduction de l'introduction de *Solea* (*Sketches Of Spain*)

Exemple 6.2 : Différents modes utilisés dans l'introduction de *Solea*

Exemple 6.3 : Réduction des parties mélodiques de l'arrangement de *Malaguena* enregistré par Stan Kenton

Exemple 6.4 : Mode de base utilisé par Stan Kenton dans son arrangement de *Malaguena*

Exemple 6.5 : Les quatre modes de *Solea*

Exemple 6.6 : Enrichissement des modes

Exemple 6.7 : Les modes utilisés dans *Solea* avec leur structure harmonique d'accompagnement

Exemple 6.8 : Accord de quatre sons communs à toutes les structures harmoniques d'accompagnement utilisées dans *Solea*

Exemple 6.9 : Harmonisation d'un accord de quatre sons par mouvement de la basse

Exemple 6.10 : Enchaînement harmonique avec résolution de l'accord phrygien sur un accord majeur

Exemple 6.11 : Harmonisation par mouvement chromatique

Exemple 6.12 : Progression harmonique typique de la musique espagnole

Exemple 6.13a, 6.13b et 6.13c : Différentes progression harmonique de l'exemple 6.12

Exemple 6.14 : Réduction de l'arrangement harmonique de *Malaguena* (version Stan Kenton)

Exemple 6.15 : Arrangement de *Nobody's Heart* (cinq premières mesures)

Exemple 6.16 : Série d'intervalles de secondes majeures extraites de l'arrangement de *Nobody's Heart*

Exemple 6.17 : Enchaînement harmonique accompagnant le thème décrit dans l'exemple 6.16

Exemple 6.18 : Introduction au piano de *Just One Of Those Things*

Exemple 6.19 : Description de l'enchaînement harmonique utilisé dans l'introduction de *Just One Of Those Things*

Exemple 6.20 : Additions chromatiques

Exemple 6.21 : *Orange Was The Color Of Her Dress, Then Silk Blue* par Gil Evans (huit premières mesures)

Exemple 6.22 : Structure harmonique *evansienne* (mesure 4)

Exemple 6.23 : Addition d'une note étrangère dans une progression harmonique

Exemple 6.24 : Processus d'addition et de substitution

Exemple 6.25 : Expression simultanée de deux accords dans *Solea*

Cassette audio : liste des extraits musicaux

1. *The Barbara Song* (Kurt Weil - Bertold Brecht)
The Individualism Of Gil Evans Gil Evans and his orchestra 9 Juillet 1964 Verve
2. *Theme* (Gil Evans)
Great Jazz Standards Gil Evans and his orchestra 5 Fevrier 1959 Pacific
3. *La Nevada* (Gil Evans)
Out Of The Cool Gil Evans and his orchestra Novembre-Decembre 1960 Impulse
4. *You Go To My Head* 2.1
The Teddy Charles Tentet Teddy Charles and his Tentet 11 Janvier 1956 Atlantic
5. *Nobody's Heart* (Rodgers - Hart) 2.2
Gil Evans And Ten Gil Evans and his orchestra Septembre-Octobre 1957 Prestige
6. *Blues For Pablo* (Hal MacKusick - Gil Evans) 3.1
Miles Ahead Miles Davis + 19/orchestra under the direction of Gil Evans Mai 1957 Columbia
7. *Moon Dreams* (Chummy MacGregor – Johnny Mercer) 3.3
Birth Of The Cool The Miles Davis Nonet 9 Mars 1950 Capitol
8. *Boblicity* (Cleo Henry) 4.1, 4.2
Birth Of The Cool The Miles Davis Nonet 22 Avril 1949 Capitol
9. *New Rhumba* (Ahmad Jamal) 4.4
Miles Ahead Miles Davis + 19/orchestra under the direction of Gil Evans Mai 1957 Columbia
10. *Straight No Chaser* (Thelonious Monk) 4.5
Great Jazz Standards Gil Evans and his orchestra 5 Fevrier 1959 Pacific
11. *Miles Ahead* (Miles Davis – Gil Evans) 5.1
Miles Ahead Miles Davis + 19/orchestra under the direction of Gil Evans Mai 1957 Columbia
12. *Anthropology* (Charlie Parker – Dizzy Gillespie) 5.3
The Real Birth Of The Cool The Claude Thornhill Orchestra 4 Septembre 1947 CBS-Sony
13. *Solea* (Gil Evans) 6.1
Sketches Of Spain Miles Davis, arranged and conducted by Gil Evans Mars 1960 Columbia
14. *Malaguena* 6.3
Today The Stan Kenton Orchestra 18 Mai 1972 Verve
15. *Just One Of Those Things* 6.18
Gil Evans And Ten Gil Evans and his orchestra Septembre-Octobre 1957 Prestige
16. *Orange Was The Color Of Her Dress, Then Silk Blue* (Charlie Mingus) 6.21
Live At Sweet Basil Gil Evans And The Monday Night Orchestra 20 et 27 Août 1984 Evidence

Bibliographie

Avakian Georges, « *Miles ahead* », dans *Jazz magazine* n°517, Juillet-Août 2001, p.31.

Dans cet article, le producteur de *Miles Ahead* raconte sa rencontre avec Gil Evans et la genèse de cet album. Il évoque notamment les conditions de travail de l'époque et les circonstances économiques particulières à cet enregistrement.

Balen Noël, *L'odyssée du jazz*, Paris, Liane Levi, 1993, 548 p.

Il s'agit d'un ouvrage encyclopédique sur le jazz. Toute l'histoire du jazz y est retracée de ses origines à la fin du XXème siècle. Nous nous sommes plus particulièrement intéressés aux chapitres 5 (les *big bands*), 6 (le *Be bop*), 7 (le *Cool Jazz*), 8 (le jazz *West Coast*), 10 (le jazz modal). Chaque chapitre se termine par trois encadrés: le premier au sujet d'un grand musicien de l'époque traitée, le second propose une discographie sélective et le troisième récapitule dans un lexique les nouveaux mots et expressions découverts dans le chapitre.

Berendt Joachim, *The jazz book*, London, Paladin Grafton Books, 1984, 321 p.

Celui-ci est également un ouvrage encyclopédique sur le jazz. Les périodes du jazz y sont traitées à travers les grands musiciens et les formations marquantes. Un passage (p.153-176) est consacré à l'évolution des formations de jazz (le nombre de musiciens, leur composition, leur rôle...) des origines jusqu'au début des années quatre-vingt.

Bergerot Franck, *Miles Davis, introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Seuil, 1996, 251 p.

Portrait de Miles Davis, le précurseur, à travers les différents styles initiés ou pratiqués par le musicien: le *Be bop*, le *Cool jazz*, le *Hard bop*, le jazz modal, le *jazz rock*, le *Funk jazz* et le *Hip-hop*. On trouvera dans cet ouvrage de nombreuses références à la longue collaboration entre Miles et Gil Evans.

Bergerot Franck et Merlin Arnaud, *L'Epopée du jazz vol.2 Au-delà du bop*, Paris, Découvertes Gallimard, 1991, 149 p.

Les principaux évènements et personnages de l'histoire du jazz *post-bop* sont traités de manière ludique avec de très nombreuses illustrations et photographies. Une double page est consacrée à l'album *Birth of the cool* avec des citations et des photographies des acteurs de cette aventure: Miles Davis, Gil Evans, Gerry Mulligan, Lee Konitz...

Brodacki Krystian, « Gil Evans », in *Jazz Forum* n°111, Février 1988, p.34.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans*.

Carles Philippe, Clergeat André et Comolli Jean-Louis, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994, 306 p.

Dictionnaire des noms propres, des termes et des théories du jazz. Chaque définition se présente sous la forme d'un article détaillé et approfondi avec des renvois à d'autres mots pour compléter la recherche. C'est un outil indispensable à tous les amateurs de jazz.

Carr Ian, *Miles Davis*, Paris, Parenthèses (pour la traduction), 1991 (1982), 368p.

Biographie de Miles Davis. Cette ouvrage raconte la vie du musicien avec de nombreuses anecdotes et ses légendes. Nous avons utilisé plusieurs citations originales de Miles au sujet de sa conception de la musique et du son.

Chambers Jack, *Milestone : the music and the times of Miles Davis*, New York, Quill, 1983/85 (2vol.), 528 p.

Biographie de Miles Davis. Ouvrage très complet tant sur le plan purement biographique que sur le plan sociologique ou politique. Elle nous renseigne en particulier sur les liens amicaux et artistiques qui liaient Miles et Gil Evans à travers les collaborations connues (les quatre albums chez Columbia et *Birth Of The Cool*) mais aussi d'autres moins connues voire même restées confidentielles à partir des années soixante et jusqu'à la mort d'Evans.

Chase Gilbert, *The Flamenco Music*, New York, Quill, 1984, 249 p.

Il s'agit d'une histoire de la *musica flamenca* très complète. L'harmonie propre à cette musique est bien décrite à travers des exemples musicaux. En outre, le chapitre sur le rythme, notamment le passage sur les origines de la mètre *flamenca*, est passionnant; à noter également, un lexique exhaustif des termes techniques du flamenco.

Crosbie Ian, « Claude Thornhill », in *Coda Magazine* n°142, Octobre 1975, p.49.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans* et par Stephanie Stein Crease dans son ouvrage *Gil Evans Out Of The Cool, his life and his music*.

Cugny Laurent, *Las Vegas Tango, une vie de Gil Evans*, Paris, POL collection Birdland, 1989, 416 p.

La première biographie de Gil Evans, écrite par Laurent Cugny, spécialiste sur le sujet, est l'ouvrage indispensable pour approfondir la connaissance de la vie et de l'œuvre de l'arrangeur. Cette biographie contient, outre les repères chronologiques sur la vie du musicien, un portrait psychologique, nécessaire à la compréhension de l'artiste. Par ailleurs, Laurent Cugny étaye son récit par l'analyse partielle de plusieurs œuvres. À travers ces nombreux exemples musicaux, l'auteur démontre la richesse du discours *evansien*.

Cugny Laurent, *Electrique : Miles Davis 1968-1975*, Paris, André Dimanche, 1993, 205 p.

Cet ouvrage de Laurent Cugny se consacre aux débuts de la période "électrique" de Miles Davis entre 1968 et 1975. Il nous renseigne, en particulier, sur les méthodes de composition adoptées par Miles et Gil Evans à cette époque. Là encore, Laurent Cugny analyse, à travers plusieurs exemples musicaux, la démarche créative du musicien sur le plan de la forme et de l'harmonie.

Cugny Laurent, *Gil Evans, the complete instrumental charts for Claude Thornhill 1942-1947*, coll. Masters of jazz, Concord, p.21.

Cette note de pochette de disque évoque les particularités de l'orchestre de Claude Thornhill tant au niveau du choix du répertoire qu'au niveau du son d'ensemble et de l'instrumentation. Cette formation peut ainsi être considérée comme étant à l'origine du *Jazz Cool*. Le travail de Gil Evans au sein de cet orchestre influencera durablement son approche du répertoire et sa conception du son.

Cugny Laurent, « Gil Evans-Marc Rothko : un parallèle ? », dans www.Lejazz.simplenet magazine, Janvier 1999 consulté en avril 2002.

Dans cet article, Laurent Cugny établit un parallèle entre la musique de Gil Evans et la peinture de Marc Rothko. Il décrit de manière comparée l'évolution des deux artistes et les différentes périodes de leur œuvre respective.

Dewhurst Robin, *A study of the jazz composition techniques adopted by Gil Evans*, Montfort(UK), 1994. Thèse (Master of arts in music).

Ce travail universitaire est cité par Laurent Cugny et par Stephanie Stein Crease dans leur biographie respective de Gil Evans comme étant une contribution importante à la compréhension de l'oeuvre de l'arrangeur. Robin Dewhurst s'attache à l'analyse musicologique des éléments techniques adoptés par Gil Evans dans son oeuvre.

Feather Leonard, *Inside Jazz*, New York, Da Capo Press, 1977, 251 p.

Cet ouvrage traite dans le détail de l'analyse de jazz. Leonard Feather étudie notamment l'interaction entre forme et improvisation dans différents styles: *new Orleans, Swing, Be Bop, Free jazz*. Cette relation entre l'écrit et l'improvisé est à la base de toute l'évolution du jazz.

Fresu Paolo et Rava Enrico, « *Leçons de Miles* », dans *Jazz magazine* n°517, Juillet-Août 2001, p.27.

Dans cet article, les deux trompettistes évoquent l'influence exercée par Miles Davis sur leur musique. Leur conception du son est directement issue de celle développée par Miles Davis et Gil Evans dans les albums *Sketches of Spain* ou *Porgy And Bess*.

Fox Charles, « *A formal Freedom* », in *Down beat* n° 468, 27 octobre 88, p.65.

Cet article est référencé par Stephanie Stein Crease dans son ouvrage *Gil Evans Out Of The Cool, his life and his music*.

Garrod Charles, *Claude Thornhill and his orchestra*, London, Joyce publications, 1996, 289 p.

Cet ouvrage décrit l'histoire de Claude Thornhill et de son orchestre à travers les années quarante et cinquante. Il aborde également le rôle et le travail d'arrangeur de Gil Evans au sein de cet orchestre. Il nous renseigne sur les choix de sources musicales et d'instrumentation faits par Evans et sur les techniques d'orchestration utilisées durant son passage dans cet orchestre.

Garcia Russel, *The Professional Arranger Composer*, New York, Criterion Music Corporation, 1953, 267p..

L'auteur retrace l'histoire de la composition et de l'arrangement de jazz de ses origines jusqu'aux débuts des années cinquante. Les règles relatives à la composition et à l'arrangement sont énumérées ici de manière très académique et nous permettent de mieux appréhender l'environnement musical de Gil Evans dans les années cinquante. Cet ouvrage nous renseigne également sur la vie quotidienne des arrangeurs de jazz à New York à la même époque.

Goaty Frédéric, « *Miles Davis acte 1 1926-1953* », dans *Jazz magazine* n°517, Juillet-Août 2001, p.25.

Dans cet article, Frédéric Goaty évoque les années de formation de Miles Davis et ses premières expériences professionnelles. Il nous raconte aussi comment sa rencontre avec Gil Evans influença profondément sa pensée musicale. Cette amitié est à l'origine de la formation de son nonet légendaire et de l'enregistrement de *Birth Of The Cool*.

Goddet Laurent et Carrière Claude, « *Gil Evans* », dans *Jazz Hot* n°309, Octobre 1974, p.23.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans*.

Grigson Lionel, *A Jazz Chord Book*, London, Jazzwise Publications, 1984, 159 p.

Il s'agit d'un ouvrage théorique sur l'harmonie de jazz avec une description complète des symboles d'accord et des enchaînements harmoniques classiques. On trouvera également un chapitre consacré aux extensions harmoniques et aux enrichissements d'accord appliqués à divers clichés. Les techniques de *voicings* (mouvements des voix au sein de l'accord) font l'objet d'un autre chapitre.

Harrison Max, *A Jazz retrospect*, London, Quartet Books, 1981, 276 p.

Dans cet ouvrage, la notion de répertoire est redéfinie à travers la pratique qu'en ont les musiciens de jazz. A cet égard, l'expérience faite par Gil Evans de l'exploration de nouvelles sources musicales ou de la réappropriation de son propre matériau thématique est riche d'enseignement pour Harrison au point de devenir, dans son analyse, un élément constitutif de l'esthétique evansienne. Il évoque par ailleurs la notion du son d'ensemble produit par Evans en se référant à d'autres musiciens de jazz ou à des compositeurs de musique contemporaine.

Harrison Max, « The Thornhill sound », in *The jazz review* n°37, Septembre 1959, p.32.

Cet article est référencé par Stephanie Stein Crease dans son ouvrage *Gil Evans Out Of The Cool, his life and his music*.

Hentoff Nat, *The jazz Word*, New York, Ballantine Books, 1960, 302 p.

Nat Hentoff évoque la primauté du son sur tous les autres aspects de la musique chez de nombreux musiciens de jazz. Il cite en exemple le cas de Gil Evans et de Miles Davis qui ont, selon lui, changé le cours de l'histoire du jazz en créant le *Cool jazz* à partir d'une nouvelle conception du son de sensibilité impressionniste. L'auteur nous offre de nombreuses citations des protagonistes de cette épisode.

Hentoff Nat, « Birth of the cool », entretien avec Gil Evans in *Down Beat* n°24, 7 et 16 mai 1957, p.54 -55.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans* et par Stephanie Stein Crease dans son ouvrage *Gil Evans Out Of The Cool, his life and his music*.

Hentoff Nat, *Sketches Of Spain*, Columbia, 1959, p.4-13.

L'auteur rappelle dans cette note de pochette de disque l'origine des pièces présentes sur cet album entre musique flamenco et folklore espagnol. Il compare l'expression du flamenco à celle du blues afro-américain. Miles Davis et Gil Evans expriment parfaitement ces sentiments contrastés qui font de cet album un épisode marquant de l'histoire du jazz.

Hancock Larry, "Castles made of sound : the story of Gil Evans", in *Toward Jazz* n°208, New York, Da Capo, 1982, p.36-40.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans*.

Hodeir André, *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, 1954 (nouvelle édition : Marseille, Parenthèses, 1981), 226 p.

Le grand critique de jazz évoque le jazz et son évolution à travers des personnages majeurs de son histoire Louis Armstrong, Duke Ellington ou Miles Davis. Hodeir évoque, dans son chapitre sur Miles Davis et le *Cool jazz*, les arrangements de Gil Evans pour le nonet de *Birth Of The Cool*. Il salue la maîtrise de l'écriture et la conception du son développées par Evans dans cet album.

Hodeir André, «A rebirth of the Ellington spirit ; A tribute to Gil Evans» in *Toward Jazz* n°186, New York, Da Capo Press, 1976, p.154.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans*.

Hodeir André, *Miles Ahead*, Columbia, 1957, p.11-13.

Le célèbre critique de jazz reconnaît déjà en 1957 à l'occasion de l'album *Miles Ahead* l'excellence née de l'association de Miles Davis avec Gil Evans et le génie musical des deux musiciens. Comme toujours, André Hodeir fait une analyse brillante de cet album. Il commente sa forme, le choix des morceaux, le traitement de l'orchestre et décrypte le discours de Miles Davis.

Horricks Raymond, *Svengali, or the orchestra called Gil Evans*, London, Spellmount ltd, 1984, 196 p.

Svengali (anagramme de Gil Evans) est le surnom donné par Gerry Mulligan à son ami dans cette deuxième moitié des années quarante alors que l'arrangeur reçoit chez lui tous les jeunes musiciens (Mulligan, Davis, Lewis, Russel, Carisi et d'autres) qui inaugureront le *Cool jazz*. L'auteur traite donc ici à la fois du rôle essentiel de Gil Evans dans la genèse et dans l'évolution de ce style très particulier du jazz mais aussi du rôle de mentor qu'il jouera pour toute une génération de musiciens.

Lajoie Stephen, *An analysis of selected 1957 to 1962 Gil Evans works recorded by Miles Davis*, New York, 1999, Thèse (Doctor in philosophy).

Tout comme la thèse de Robin Dewhurst, ce travail universitaire est cité par Laurent Cugny et par Stephanie Stein Crease dans leur biographie respective de Gil Evans comme étant une contribution importante à la compréhension de l'œuvre de l'arrangeur.

Langel René, *Le jazz orphelin de l'Afrique*, Paris, Payot, 2001, 178 p.

L'auteur traite ici des origines africaines du jazz et de leur influence dans ses diverses évolutions. "L'africanité" d'un style est définit précisément à travers ses implications esthétiques, sans répondre nécessairement à un rapprochement artistique objectif. L'opposition expressionnisme /impressionnisme qui s'exprime dans les différentes périodes de l'histoire du jazz est au centre de cette problématique.

Latxague Robert, critique du disque de Laurent Cugny *A personal landscape*, dans *Jazz magazine* n°517, Juillet-Août 2001, p.52.

Dans cet article, Robert Latxague évoque la filiation artistique existant entre Laurent Cugny et Gil Evans. L'auteur se souvient de leur rencontre autour du répertoire du big band Lumière en 1987 dans l'album *Rhythm-a-Ning/Golden Hair*.

Leblond Bernard, *Flamenco*, Arles, Cité de la musique/ Acte Sud, 1995, 142 p.

Cet ouvrage traite de la musique de *flamenco*, de ses origines et de ses différentes expressions. Une première partie historique remonte aux origines arabo-andalouses de cet art pluriel et se déplace progressivement jusqu'à ses développements les plus récents. Parallèlement, l'auteur suit, sans entrer dans le détail technique, l'évolution harmonique et rythmique de la musique. Notons la présence d'un lexique des termes et expressions du *flamenco* détaillé et très utile.

Levine Mark, *The Jazz Piano Book*, Petaluma, Sher Music Co, 1989, 206 p.

Mark Levine signe ici une méthode destinée au pianiste de jazz. On y trouve tous les accords répertoriés avec les symboles harmoniques issus de la nomenclature traditionnelle. La fin de la méthode est consacré au *voicings* (mouvements de voix au sein des enchaînements d'accord) avec une classification par style.

Meziat Philippe, « *Kurt Weil celui qui a dit oui au jazz* », dans *Jazz Magazine* n°503 Avril 2000, p.28.

Philippe Meziat traite dans cet article du lien existant entre Kurt Weil et le jazz. Outre l'influence exercée par les musiciens de jazz sur la musique du compositeur, l'auteur évoque également l'intérêt particulier de Gil Evans pour son oeuvre à travers l'arrangement pour des ensembles de jazz de pièces issues du répertoire lyrique ou de musiques de scène du compositeur américain d'origine allemande.

Mouëllic Gilles, *Le jazz, une esthétique du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, 189 p.

Cet ouvrage étudie l'évolution du jazz au niveau stylistique, sociologique et esthétique à travers les grands mouvements musicaux. Il établit des parallèles constants avec les autres mouvements artistiques du XXème siècle. Nous avons retenu en particulier la théorie selon laquelle l'émergence du *Cool jazz* en rupture avec le *Bebop* serait à envisager dans un contexte élargie à l'environnement politique des Etats-Unis des années cinquante.

Muccioli Joe, *The Gil Evans collection, 15 study and sketch scores from Gil's manuscripts*, Milwaukee, Hal Léonard, 1996, 128 p.

Ce recueil de partitions réunit des transcriptions de pièces extraites de *Birth Of The Cool*, *Miles Ahead*, *Sketches Of Spain*... L'auteur reproduit également en fac-similé plusieurs manuscrits de Gil Evans ainsi que quelques très belles photographies.

Nisenson Eric, *'Round about midnight, un portrait de Miles Davis*, Paris, Denoël, 1983, 213 p.

Cette énième biographie de Miles Davis nous livre son lot d'anecdotes inédites et de légendes. Notons le passage plus spécialement consacré au couple Davis/Evans (p.88-92) qui nous présente les deux musiciens sous un jour nouveau avec les tiraillements et les querelles propres aux relations passionnées..

Paczynsky Georges, *Une histoire de la batterie de jazz*, Paris, Outre Mesure, 1997, 243 p.

Cet *histoire de la batterie de jazz* décrit l'évolution de l'instrument, de sa technique et de son jeu des origines jusqu'aux années quatre-vingt. La place de la batterie et plus généralement de la rythmique dans le *Cool jazz* est étudiée dans le chapitre 5. Les subtilités rythmiques qu'il présente sont analysées à travers des exemples musicaux.

Palmer Robert, « Refocus on Gil Evans », in *Down Beat* n°41, 23 Mai 1974, p.23.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans* et par Stephanie Stein Crease dans son ouvrage *Gil Evans Out Of The Cool, his life and his music*.

Pirenne Christophe, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, 1994, 129 p.

L'auteur a recueilli dans cet ouvrage les mots et expressions propres aux musiques afro-américaines. Ce lexique décrypte aussi l'origine et l'étymologie des termes définis ainsi que leurs différents usages connus.

Piston Walter, *Orchestration*, New York, Dover Publications, 1982, 189 p.

C'est un ouvrage de référence sur l'orchestration dans la musique de jazz. Les acquisitions successives dans ce domaine sont analysées dans leur environnement contemporaine et de manière chronologique. Les innovations initiées par l'orchestre de Claude Thornhill sont commentées par l'auteur. Le travail d'arrangeur réalisé par Gil Evans dans les albums Columbia avec Miles Davis (*Miles Ahead*, *Porgy And Bess*, *Sketches Of Spain*, *Quiet Nights*) est aussi largement évoqué.

Reese Jérôme, « Gil Evans, l'arrangeur qui dérange », dans *Jazz Hot* n°409, Avril 1984, p.33.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans* et par Stephanie Stein Crease dans son ouvrage *Gil Evans Out Of The Cool, his life and his music*.

Rouy Gérard, « Gil Evans », dans *Jazz Magazine* n°224, Juillet- Août 1974, p.11.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans*.

Russo William, *Jazz Composition and Orchestration*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, 461p.

Dans une première partie théorique, William Russo définit tous les éléments constitutifs de la composition et de l'orchestration et leur fonction à chaque époque de l'histoire du jazz. Sa définition de la forme qui s'appuie sur une analyse détaillée des sections et sous-sections détermine plusieurs formes de base auxquelles des aménagements peuvent être apportés. L'auteur aborde l'analyse de jazz avec des méthodes académiques issues de la musique savante occidentale.

Schneider Maria, Interview reproduit dans le *score* de l'album *Evanescence* (partition intégrale), NY, Universal editions, 1996, p.4.

Maria Schneider évoque dans un interview reproduit dans la préface de cet ouvrage l'influence permanente de Gil Evans sur son travail. Il constitue pour elle une référence indispensable à l'histoire du jazz et le considère comme le père de l'arrangement moderne.

Schuller Gunther, *Early Jazz, Its Roots And Musical Development*, New York, Oxford University Press, 1968, 345 p.

Gunther Schuller traite chronologiquement de l'évolution du jazz de ses origines à la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à la fin des années trente. À travers une analyse approfondie d'exemples musicaux significatifs de chaque style, il décrit le jazz "de l'intérieur" selon sa propre expérience de musicien (il était le corniste de l'album *Birth Of The Cool*). Néanmoins, la rigueur dont il fait preuve, notamment dans ses recherches harmoniques ou dans le chapitre consacré à la forme, ouvre la voie aux musicologues à venir.

Schuller Gunther, *The Swing Era :The Development Of Jazz 1930-1945*, New York, Oxford University Press, 1989, 408 p.

Ici, l'auteur signe une étude complète de la période 1930-1945. En effet, il traite parallèlement l'aspect historique de l'ère *swing* et l'aspect technique de la musique. Son évocation des grands orchestres dans le New York des années trente met en lumière la condition sociale du musicien et explique en partie l'évolution du jazz. Un court passage est consacré à l'orchestre de Thornhill et au travail de son arrangeur Gil Evans.

Sebesky Don, *The contemporary Arranger*, New York, Alfred, 1975, 248 p.

Don Sebesky reprend à travers l'histoire du jazz toutes les formations connues, leur instrumentation, leur orchestration. Il procède à l'examen minutieux des particularités de chaque groupe ainsi que du travail de l'arrangeur par comparaison afin d'établir les filiations existantes entre eux. Les clichés typiques de certains arrangeurs comme Billy Strayhorn, Sam Nestico ou Bob Brookmeyer sont étudiés dans leur contexte musical.

Simon Georges, *The big bands*, New York, Schirmer, 1981, 312 p.

L'auteur retrace l'histoire du *big band* de son origine dans les années trente jusqu'aux années soixante-dix. Parmi les formations distinguées pour leur intérêt artistique, le *big band* de Claude Thornhill ou les différents orchestres dirigés par Gil Evans tiennent une place à part entre *swing*, *third stream* et *Cool jazz*. Une approche sociologique et économique permet d'entrevoir les difficultés auxquelles sont confrontées les grandes formations au fil des différentes périodes de l'histoire du jazz..

Smith Charles Edward, *Porgy And Bess*, Columbia, 1958, p.5-13.

Cet album est librement inspiré de l'opéra de Gershwin. En effet, Gil Evans s'accorde dans cet exercice des libertés par rapport au déroulement de l'histoire et à l'adaptation musicale du texte original. L'auteur nous explique la démarche de l'arrangeur et du soliste qui incarne tous les personnages de l'opéra. L'habileté d'Evans et le lyrisme de Davis se trouvent transcendés dans cet histoire sur fond de racisme entre noirs et blancs.

Stein Crease Stéphanie, *Gil Evans, Out of the Cool : His life and his music*, New York, Hardcover, 2001, 384 p.

Stephanie Stein Crease signe ici la deuxième et dernière biographie éditée de Gil Evans. Cet ouvrage, très bien documenté, retrace la vie du musicien avec de nombreuses anecdotes et histoires. On peut à travers ce récit mieux appréhender à la fois la chronologie des événements-clés de la vie (artistique ou privé) d'Evans mais aussi saisir les

rapports humains et professionnel qui existaient entre l'arrangeur chef d'orchestre et son entourage. Je pense en particulier à ses relations avec les musiciens, les producteurs, les employeurs divers (directeurs de salle de concerts ou patrons de dancing) ou bien sûr sa famille. Néanmoins, l'auteur n'entre jamais dans le détail technique ni dans l'analyse.

Stein Crease Stephanie, « Sound innovator : Gil Evans », in *Pulse!* n°528, Novembre 1987, p.46.

Cet article est référencé par Laurent Cugny dans son ouvrage *Las Vegas Tango, Une Vie De Gil Evans* et par Stephanie Stein Crease dans son ouvrage *Gil Evans Out Of The Cool, his life and his music*.

Tercinet Alain, *West Coast Jazz*, Marseille, col. Epistrophy, Parenthèses, 1986, 652 p.

Cet ouvrage relate l'aventure du jazz sur la côte Ouest des Etats Unis du début des années quarante jusqu'au début des années quatre-vingt. Ce récit très complet se présente sous la forme d'une galerie de personnages autour desquels l'histoire du *West Coast Jazz* s'articule. Les musiciens précurseurs du *Cool jazz* au côté de Gil Evans comme Gerry Mulligan, Lee Konitz, John Lewis, John Carisi ou Bob Brookmeyer ont développé en Californie un jazz inspiré par leur art de vivre.

Wagner Jean, *Guide du jazz : initiation à l'histoire et l'esthétique du jazz*, Paris, Syros, 1992, 284 p.

L'auteur parcourt l'histoire du jazz de ses origines africaines à ses évolutions les plus récentes. Chaque période est définie à travers ses particularités esthétiques et accompagnée d'un lexique des principaux musiciens avec une discographie. Le chapitre consacré au *Cool jazz*, bien qu'il occulte le rôle primordial de Gil Evans, fixe définitivement l'esthétique de cette période de l'histoire du jazz.

Wright Rayburn, *Inside the Score*, New York, Kendor, 1982, 273 p.

L'auteur tente d'établir les liens existants d'une part entre les arrangeurs de jazz en les regroupant par famille de pensée et, d'autre part, de révéler les rapports fonctionnels ou esthétiques entre les différents pupitres et instruments utilisés dans l'orchestre. A travers cette analyse, on mesurera le degré d'innovation d'une oeuvre, principal indicateur de sa valeur artistique.

Vidéo

Gil Evans, Documentaire, Bétacam SP, 55 minutes, couleur, version originale en français, réalisé par Serge Trottier, produit par Amérimage Québec inc - TV Ontario, 1998.

Cette vidéo célèbre les dix ans de la mort du musicien. Elle présente Gil Evans en répétition avec le Monday Night Orchestra ou en concert avec ce même ensemble au Sweet Basil en 1986. On découvre aussi le Gil Evans privé en famille, avec sa femme, Anita et ses fils, Noah et Miles, en Italie à l'occasion du festival d'Umbria en Juillet 1987. Ce documentaire met l'accent sur le côté profondément humain du musicien.

Jazz à Paris - Gil Evans/Laurent Cugny/Big Band Lumière, Documentaire, réalisé par Franck Cassenti, édité par Polygram Music Vidéo 041780-2, 1987.

Ce documentaire retrace la rencontre et la collaboration entre Gil Evans et Laurent Cugny en 1987. Il présente Gil Evans en répétition avec le Big Band Lumière puis la tournée qui suivit à travers l'Europe. On découvre ici une légende du jazz aussi disponible et accessible que possible, à l'écoute des autres et généreuse dans les rapports humains. Le musicien se révèle exigeant en répétition mais sans jamais se dessaisir d'une tranquillité et d'une confiance acquises par l'expérience.

Site Internet

www.gilevans.org

C'est le site officiel entièrement consacré à Gil Evans. Sa création est à l'initiative de Laurent Cugny avec la participation de la Maison du Jazz. On y trouve une courte biographie accompagnée de quelques photographies, une bibliographie exhaustive sur le musicien et sa discographie complète, séance par séance, organisée chronologiquement. La navigation entre les pages et rubriques du site est facilitée par une classification complète et détaillée des enregistrements, des musiciens, des morceaux. On trouve quelques extraits musicaux à télécharger.

