

## BILL EVANS' HARMONIK.

En praktisk test på nogle ideer i John Mehegans Jazz Improvisation, bd. IV<sup>1)</sup>)

*Jens Westergaard Madsen*

Jazz harmonilære som pædagogisk disciplin må nødvendigvis have en anden karakter end harmonilære baseret på klassiske stilgrundlag. Dette skyldes harmonikkens specielle funktion i jazzen: Harmonikken (forstået som en becifringsangivet akkordfølge) er det bindeled, der muliggør, at flere musikere kan improvisere samtidig, således at det bliver til samspil og ikke til kaos. Derved får det pædagogiske arbejde en helt anderledes imperativ karakter. Harmoniseringsøvelse med tilhørende kritisk vurdering (god/dårlig, fantasifuld/kedelig) har ingen interesse, men må vige for en nøgtern fremlæggelse af "hvad der nu engang anvendes". Denne bundethed ligger imidlertid kun i det basale plan, altså i den akkordgang der er becifringsmæssigt *meddelt*. Der kompenseres rigeligt på et andet plan, nemlig i musikernes individuelle reaktioner på den givne akkordgang. At musikere med forskellige funktioner i gruppen udviser forskellige reaktioner i overensstemmelse med deres specifikke funktion er en selvfølge. Men en og samme akkordgang kan selv i det akkompagnerende klaver – for nu at tage det element i jazzgruppen som tydeligst udtrykker det harmoniske plan – give sig forskellige *harmoniske* udslag hos forskellige pianister. Hvor eksakt becifringen end er rent *teoretisk*, er den altså i virkeligheden et ikke – eksisterende abstrakt, et blot og bart stenografisk kommunikationsmiddel musikere imellem. Dette er for så vidt banaliteter, men banaliteter man må holde sig for øje, hvis man vil forstå en lærebogs hensigter og vurdere dens nytte. Sagen er, at de fleste pædagogiske fremstillinger af jazzharmonik hovedsagelig bevæger sig på dette teoretiske plan, bygger tertsstabler, altererer, forklarer becifringsterminologi etc. De redegør altså snarere for hvad der ligger til grund for de musikalske begivenheder end for begivenhederne, som de er. Denne stræben efter det almene fremfor at gå ind på de specielle, reelle løsninger er givetvis i overensstemmelse med gængs pædagogisk praksis, men da det almene i jazzharmonik stort set er trivielt, og de egentlige problemer først for alvor opstår i forbindelse med de konkrete løsninger, er udbyttet som oftest begrænset.

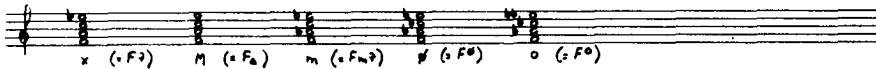
Mehegan I<sup>2)</sup>) er en fremstilling af denne type og udmærker sig kun ved sin store kompetence og overordentlige grundighed. Men med bind III<sup>3)</sup>) og IV forsøger

Mehegan konkrete pianistiske løsninger på forskellige stilistiske grundlag. Bind III beskæftiger sig med Swing og Pop og bind IV med den "moderne" klaverstil, som den udkrystalliserede sig omkring 1960. Det er karakteristisk og naturligt, at det er pianistiske idiomer, der gennemgås, da det netop er her, eksakte modeller er fornødne. En blæser kan forholdsvis nemt danne bro mellem det almene og det eksakte plan gennem transkription (som det praktiseres i Mehegan II<sup>4</sup>), mens en tilsvarende procedure for klaver arbejdsmæssigt vil være uforholdsmæssigt meget større. Det er også karakteristisk, at det hovedsagelig er pianistens venstrehåndsarbejde, der behandles, da problemerne i forbindelse med højrehåndsarbejde — i hvert fald for det improviserende korpils vedkommende — ikke adskiller sig væsentligt fra blæsersolistens problemer. Med dette udgangspunkt er bind IV så langt det væsentligste, da det stof der gennemgås frembyder de største auditive problemer. Væsentligt for vurderingen er det vel heller ikke, at stilen stadig er aktuel, og endelig må Mehegans indsigt i stoffet forbløffe, navnlig på baggrund af at de behandlede idiomer har udkrystalliseret sig på et tidspunkt, der må ligge endog meget tæt op til manuskriptets tilblivelse.

Det må præciseres, at Mehegan IV ikke behandler en enkelt pianists stil, men derimod har tilstræbt et amalgam af avantgardestilen, som den fremtrådte omkring 1960. Dette fremgår dog kun implicit af fremstillingen. Til gengæld fremgår det ganske explicit, at Bill Evans af Mehegan betragtes som en nøglefigur i stilens udvikling. Både behandles han ret indgående i forordet<sup>5</sup>) og bogen indledes med en komplet transkription af et stykke af Bill Evans: Peri's Scope<sup>6</sup>). Dette har været bevæggrunden for at foretage en mere eksakt sammenligning af Mehegans system med mine erfaringer med transkription af Bill Evans' musik. I det følgende skal jeg først foretage en gennemgang af Mehegans system og siden sammenligne med Bill Evans. Som en forudgriben af denne sammenligning er alle akkorder, der har relevans i Bill Evans' stil, mærket med asteriks.

Mehegan IV er inddelt i 3 hovedafsnit. Første afsnit opruller et større akkordmateriale. Dette materiale finder i andet afsnit anvendelse i forskellige satstyper, som med deres arpeggier, tillempede swingbasfigurer og gående basgange hovedsagelig sigter mod soloklaverspil. Dette er overraskende og til dels skuffende, for der første fordi soloklaver stadig må betragtes som en undtagelsessituation, for det andet fordi materialets effektivitet og anvendelighed først og fremmest ligger i gruppespil, altså med medvirken af en bas. Tredje afsnit behandler bl.a. kort den mere modalt prægede klaverstil fra begyndelsen af 60'erne og skal ikke omtales, da det er uden relevans for Bill Evans.

Ex. 1 er en præcisering af Mehegans becifringsterminologi, som vil blive anvendt i det følgende. De angivne akkorder er ikke at forstå som reelle musikalske begivenheder, men som *tegn* (jvnf. indledningen). Nogle mulige reelle harmoniske reaktioner på disse tegn ses i Ex. 2, hvor grundtonen for oversigtlighedens skyld i alle tilfælde er F. Dette eksempel omfatter i virkeligheden ker-



Eksempel 1.



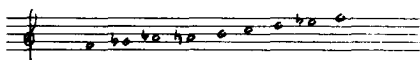
Eksempel 2.



Eksempel 3.

nen i Mehegans samlede system omend ikke alle dets detaljer. Som det ses udelades i alle tilfælde grundtonen. x-akkorden består af terts, septim, none og terdecim, M-akkorden af terts, kvint, sekst og none og m-, ø- og o-akkorderne af terts, kvint, septim og none. Udeladelsen af grundtonen er i sit udspring primært en teknisk løsning af samspilsproblemerne med bassen, men betyder dog i sig selv store æstetiske gevinster. Akkorderne bliver funktionelt mere udefinerlige og luftige, og uden større pianistiske problemer bliver de højere liggende toner i tertsstablen tilgængelige bl.a. med en høj grad af klanglig egalitet til følge. I fire af de fem akkorder er det væsentlige klanggivende element den store septim (som interval) eller dennes omvendning, den lille sekund. Overraskende nok må man konstatere, at den eneste akkord, hvor den store septim ikke forekommer, M-akkorden, samtidig er den eneste, der indeholder den i det basale teoretiske plan. Forklaringen må være, at man med denne klang, der hyppigt optræder med tonikal-funktion, har brug for en mere diffus, mindre spændingsmættet klang. Hver af akkorderne findes i to former, en (A) og en (B) form. Grunden til dette er, at akkordernes anvendelighed af klanglige grunde er begrænset til et forholdsvis snævert område, som af Mehegan er angivet til  $c - c''$ , og som for Bill Evans' vedkommende kan reduceres til  $es - a'$ . Overskrider akkorden dette område i den ene form, vil den anden automatisk ligge inden for området.

De i Ex. 2 viste former er basale former, som kan forekomme i en del varianter. Ex. 3 a)–f) viser nogle varianter for x-akkorden. a) og b) viser alterationer i none og terdecim, c) viser den pianistiske fixering af blues-fænomenet, i øvrigt den eneste af akkorderne, som i Mehegans system ikke har omvendning, d) viser de basale former i lettere reduktioner og e) viser en ret kompliceret, altereret (A) form, som med fordel kan betragtes som en ualtereret tritonusforskudt (B) form, altså som  $H^7$ ). Det er straks lidt mere problematisk at betragte Ex. 3f) som *harmoniske* varianter af x-akkorden. Variationernes karakter af melodisk udsmykning er ret iøjnefaldende, og i hvert fald kan kun  $x^{#7}$  betragtes som en selvstændig x-akkord. Tilfældets tvetydighed understreges yderligere af, at de fire akkorder ligesåvel kan være  $cm\ 7$  akkorder, altså  $m^{#7}$ ,  $m^{7}$ ,  $m$  og  $m +6$ .



Eksempel 4.



Eksempel 5.

Side 102-105 har Mehegan nogle interessante iagttagelser over forbindelsen mellem x-akkorden og den o-akkord, der ligger en halvtone højere. Den udviklede redegørelse kan simplificeres ved at referere materialet til den 8-tone-skala, som er fælles for de to akkorder (se Ex. 4). Det viser sig nemlig, at det materiale Mehegan opruller er lig med alle tænkelige  $x^{b9}$  (A),  $x^{#9}$  (C) og o (B) strukturer (se Ex. 5, 6 og 7 henholdsvis), der er indeholdt i denne skala. Her er det væsentlige altså ikke nye strukturer, men det er strukturenes udbyttelighed og flytbarhed, der er afgørende. På dette punkt er Mehegans fremstilling helt profetisk, for mens disse principper hører med til enhver avantgardepianists udrustning i dag, var de næppe særligt fremtrædende omkring 1960 og i hvert fald uden betydning for Bill Evans.



Eksempel 6.



Eksempel 7.

Mens x-akkorder og tildels o-akkorder altså fremtræder med en overdådighed af mulige realisationer, ser billedet mere magert ud for de øvrige akkorder. For M-akkorden angives ingen varianter! Og variationerne i de øvrige akkorder har mere karakter af melodiske udsmykninger i form af forudhold end egentlig af nye akkordformer. Varianterne i Ex. 8 har således tydeligt melodisk karakter; egentlig ny akkord repræsenterende m er kun  $m + 6$ . Som nævnt er eksemplet sammenfaldende med Ex. 3 f. I Ex. 9 og Ex. 10 ses nogle tilsvarende varianter af henholdsvis ø-akkorden og o-akkorden. Tro mod sit system bringer Mehegan også disse former i (B) former. I dette tilfælde med de pudsigste klanglige resultater.



Eksempel 8.



Eksempel 9.



Eksempel 10.

Eksempel 11.

Så vidt John Mehegan. Et flygtigt blik på transkriptionerne viser, at meget af materialet kan genfindes hos Bill Evans. Der ses dog ikke en nær så konsekvent omgæelse af grundtonen. Og Mehegans omvendingsystem (Ⓐ og Ⓑ former) har kun en yderst begrænset gyldighed, nemlig kun for den basale x-struktur og til en vis grad den basale m-struktur.

Eksempel 12.

Eksempel 13.

Et væsentligere punkt får man dog fat på ved ikke (som Mehegan) at se akkorderne som isolerede klange med skematisk opregning af de mulige former, men se dem i deres funktionelle sammenhænge. Derved afsløres det, af de mange former af x-akkorden for Bill Evans ikke er et ad libitum system, men at de enkelte strukturer er bundet til gamle bestemte forbindelser. Ex. 11 viser x-akkordens kvintfaldsopløsning i M-akkorden. Det ses, at kun et mindre udvalg af x-strukturer anvendes, samt at omvendingsfænomenet ingen relevans har for M-akkorden. Ex. 12 viser tilsvarende x-akkordens opløsning i m-akkorden. Her ses to nye x-strukturer, som ikke fandtes i Ex. 11. Disse strukturer optræder ikke i omvendning, dvs. at de i funktionel forstand – men selvfølgelig ikke strukturelt – er hinandens Ⓐ og Ⓑ former. Ex. 13 viser strukturernes anvendelsesområde, og kun i det forholdsvis beskedne overlappingsområde (H7, C7) er der tale om en reel udbyttelighed akkorderne imellem. Noget af Bill Evans' *douce*, "indhyllede" klangverden er fanget i dette eksempel. Til sammenligning har den af Mehegan foreslåede – men af Bill Evans undgåede – hovedløsning en hårdere, mere lysende glans, der udvisker forskellen mellem dur og mol (se Ex. 14).

Eksempel 14.

Eksempel 15.

Ex. 15 viser den ikke-dominantiske indførelse af M-akkorden. Her hvor akkordens tonikale funktion trænges tilbage, genindføres det septim – (sekund-) element, som er så væsentlig en bestanddel af de fleste af de andre strukturer. Dette medfører en højere grad af klanglig tilnærmelse til de øvrige akkorder, ja ligefrem sammenfald mellem M-akkordens og m-akkordens strukturer.

Et specielt problem frembyder m-akkorden på III trin i dur. Sætter man akkorden i overensstemmelse med de øvrige strukturer, betyder det en overskridelse af tonearten (nonen!). Denne overskridelse finder kun sted ved regulær bikadence (se Ex. 16a), hvorimod den mere "toneartsnære" anvendelse af akkorden sættes som i Ex. 16b.

F# H7 E-7                      E-7 (?) E-7

Eksempel 16.

ø-akkorden fungerer i alle tilfælde som II trin i en molkadence med trinfølgen II-V-I. På trods af den funktionelle entydighed fremtræder akkorden i ret mange varianter. Ex. 17a) er identisk med Mehegans **A** -form. **B**) formen træffes sjældent, men b) kan vel betragtes som den nærmeste funktionelle ækvi-valent. De øvrige varianter må umiddelbart forekomme klangligt svagere, navnlig e) er mager. Overraskende nok må man imidlertid konstatere, at alle former har trivedes side om side i Bill Evans' spil i de sidste 17-18 år, så intet tyder på, at han har betragtet tilfældet som et problem, hvis tekniske løsning han har stået vaklende overfor.

G# C7 F-7      G# C7 F-7      G# C7 F-7      G# C7 F-7      G# C7 F-7

Eksempel 17.

Forholdene omkring ø-akkorden er vanskeligere at dokumentere, simpelthen fordi akkorden kan være vanskelig at holde ude fra en x-akkord med grundtonen en stor terts dybere. Eksempelvis har en E<sup>o</sup> for det meste ikke nogen funktion, der ligger udover en C7, dvs. at en sondring kun lader sig gøre ved en meget entydig basgang. Ellers vil der være tale om et løst skøn. Med dette forbehold in mente skal der voves den påstand, at de hos Bill Evans forekommende strukturer yderligere udviser forskellene. Den mest almindelige struktur, der ses i Ex. 18a), er lige forståelig som D7 og som F#<sup>o</sup>, tilsvarende kan b) være A7 såvel som C#<sup>o</sup>. Ex. 18c) viser et eksempel på sammenfald mellem den basale becifring og den praktiske realisering.

F#<sup>o</sup> (~D7)      C<sup>o</sup> (~A7)      F#<sup>o</sup>

Eksempel 18.

Det er klart, at den her valgte fremgangsmåde giver en både mere ædækvat og en mere eksakt beskrivelse af Bill Evans' harmonik end Mehegan gør. Dette reducerer dog på ingen måde Mehegans værk, men kan bidrage til en forståelse af værkets egenart. Undersøgelsen afslører nemlig Mehegan som systematiker. Udladningen af principperne og en tilbundsgående undersøgelse af princippernes bærekraft og materialets muligheder er væsentligere for ham end eksakt iagttagelse. Det ytrer sig i en tilstræbelse af overensstemmende tekniske løsninger af forskellige akkorder, og måske tydeligst i den tilsyneladende kritikløse anvendelse af omvendning i praktisk talt alle akkorderne, hvilket undertiden fører til de særeste resultater. Her ytrer kritik sig i hvert fald kun i en advarsel imod at indtage en konservativ holdning til de harske klange<sup>7)</sup> – en advarsel Bill Evans for det meste sidder overhørig!

Men ud fra det specifikt pædagogiske sigte med bogen må denne holdning imidlertid betragtes som en styrke, og det gør bogen til et åbent og fleksibelt redskab for såvel en kunstnerisk som en videnskabelig indtrængen i emnet.

Emnets betydning skal endvidere ikke blot ses i lyset af jazzklaverspillet udvikling, idet de udvundne resultater repræsenterer en af de første milepæle i udviklingen af en selvstændig jazzharmonik. Det er ofte med føje fremhævet, at harmonikken er jazzens mindst originale element. Indtil ca. 1960 har jazz'en kun i blues'en haft et genuint harmonisk fænomen. Derudover har den mest ernæret sig ved populærmelodier, der ofte repræsenterer klassisk funktionsharmonik i dens mest bondetunge form. Rent teoretisk betyder Bill Evans' harmonik kun en udbygning af tertsstablen indenfor disse melodier, hvilket jo mere eller mindre kendetegner al jazz. Men de specielle klanglige mål med udvidelsen af tertsstablen (stor septim/lille sekund), udeladelsen af grundtonen samt den frigørelse af basspillet, som finder sted næsten samtidig, betyder reelt, i.e. auditivt, en helt ny dimension i det harmoniske plan. Der opstår en sælsom krydsning mellem funktionsharmonik og impressionistisk harmonik, som forlener harmoniangangene med en fluktuerende lethed, som oprindeligt har været ganske fremmed for de tilgrundliggende melodier.

### Om transkriptionerne:

For at skærpe forbindelsen mellem Mehegans bog og mine undersøgelser over Bill Evans, er de tre transkriptioner taget fra trioinde-spilninger fra en periode, der stadig kan have været aktuel for Mehegan under manuskriptudarbejdelsen. Ydermere er de alle fra Evans' samarbejde med Scott LaFaro og Paul Motian, en musikerkonstellation Mehegan selv fremhæver i forordet<sup>8)</sup>. Dette har dog næppe nogen større betydning, da Bill Evans' stil – navnlig hvad det harmoniske angår – har udvist stor konstans i de forløbne år.

Bill Evans: Israel (Carisi).

(Explorations: Bill Evans Trio, Riverside 351, 2. febr. 1961)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Israel" by Bill Evans. The score is written on a grand staff with two systems, labeled XI and XII. Each system contains a piano part (left and right hands) and a guitar part (left and right hands). The piano part features intricate chord voicings and melodic lines, while the guitar part provides harmonic support with similar voicings. The score includes various chord symbols such as Dm6, Dm+, Dm6, D7, Gm7, C7, Fa, Bb, Eb, E7, A7, Dm6, F7, Bb, A7, Gm7, C7, Fa, Bb, E7, A7, Dm6, and A7. The notation is dense and detailed, reflecting the complexity of Bill Evans's style.

**System XI:**

- Piano part: Dm6, Dm+, Dm6, D7
- Guitar part: Gm7, C7, Fa, Bb

**System XII:**

- Piano part: Dm6, Dm+, Dm6, D7
- Guitar part: Gm7, C7, Fa, Bb



Bill Evans: How Deep Is The Ocean (Berlin).

(Explorations: Bill Evans Trio, Riverside 351, 2. febr. 1961).

Det bemærkes, at stykket starter direkte med et improviseret kor (det transkriberede), først III. (og sidste) kor bringer melodien.

*I kor*

Chord symbols and other markings visible in the score include:

- System 1:  $Cm^7$ ,  $D^7$ ,  $G^7$ ,  $Cm^6$ ,  $A^7$ ,  $D^7$
- System 2:  $Gm^7$ ,  $A^7$ ,  $D^7$ ,  $Gm^7$ ,  $Fm^7$ ,  $B^7$
- System 3:  $B^7$ ,  $E^7$ ,  $E^7$ ,  $E^7$ ,  $E^7$ ,  $A^7$
- System 4:  $D^7$ ,  $G^7$ ,  $C^7$ ,  $F^7$ ,  $E^7$ ,  $E^7$ ,  $D^7$ ,  $G^7$
- System 5:  $Cm^6$ ,  $B^7$ ,  $A^7$ ,  $G^7$ ,  $Cm^6$ ,  $A^7$ ,  $D^7$
- System 6:  $Gm^7$ ,  $D^7$ ,  $Gm^7$ ,  $C^7$ ,  $Fm^7$ ,  $B^7$
- System 7:  $E^7$ ,  $D^7$ ,  $C^7$ ,  $Fm^7$ ,  $A^7$
- System 8:  $E^7$ ,  $G^7$ ,  $Cm^6$ ,  $C^7$ ,  $F^7$ ,  $B^7$ ,  $E^7$ ,  $G^7$

## Bill Evans: My Romance (Rodgers – Hart).

(Bill Evans: Waltz For Debby, Riverside 399, 25. juni 1961, genudsendt 1973 på Milestone 47002).

III. Kor

Chord symbols for the first system (measures 1-8):

- Measures 1-2: C<sub>6</sub> F<sub>6</sub>
- Measures 3-4: E<sub>7</sub> A<sub>7</sub>
- Measures 5-6: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>
- Measures 7-8: C<sub>6</sub> E<sub>7</sub>

Chord symbols for the second system (measures 9-16):

- Measures 9-10: A<sub>7</sub> E<sub>7</sub>
- Measures 11-12: A<sub>7</sub> A<sub>7</sub>
- Measures 13-14: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>
- Measures 15-16: C<sub>7</sub>

Chord symbols for the third system (measures 17-24):

- Measures 17-18: F<sub>6</sub> B<sub>7</sub>
- Measures 19-20: C<sub>6</sub> C<sub>7</sub>
- Measures 21-22: F<sub>6</sub> B<sub>7</sub>
- Measures 23-24: C<sub>6</sub> C<sub>7</sub>(!)

Chord symbols for the fourth system (measures 25-32):

- Measures 25-26: F<sub>6</sub> H<sub>7</sub>
- Measures 27-28: E<sub>7</sub> A<sub>7</sub>
- Measures 29-30: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>
- Measures 31-32: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>

Chord symbols for the fifth system (measures 33-40):

- Measures 33-34: C<sub>6</sub> F<sub>6</sub>
- Measures 35-36: E<sub>7</sub> A<sub>7</sub>
- Measures 37-38: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>
- Measures 39-40: C<sub>6</sub> E<sub>7</sub>

Chord symbols for the sixth system (measures 41-48):

- Measures 41-42: A<sub>7</sub> E<sub>7</sub>
- Measures 43-44: A<sub>7</sub> A<sub>7</sub>
- Measures 45-46: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>
- Measures 47-48: C<sub>6</sub> C<sub>7</sub>

Chord symbols for the seventh system (measures 49-56):

- Measures 49-50: A<sub>7</sub>
- Measures 51-52: D<sub>7</sub>
- Measures 53-54: H<sub>7</sub> E<sub>7</sub>
- Measures 55-56: A<sub>7</sub> F<sub>6</sub>

Chord symbols for the eighth system (measures 57-64):

- Measures 57-58: C<sub>6/6</sub> A<sub>7</sub>
- Measures 59-60: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>
- Measures 61-62: C<sub>6</sub> A<sub>7</sub>
- Measures 63-64: D<sub>7</sub> G<sub>7</sub>

**Noter:**

- 1) John Mehegan, *Jazz Improvisation* bd. IV, Contemporary Piano Styles. Watson Guptill Publications 1965. (Herefter refereret til som Mehegan IV).
- 2) John Mehegan, *Jazz Improvisation*, bd. I, Tonal og Rhythmic Principles. Watson Guptill – Publications 1959.
- 3) John Mehegan, *Jazz Improvisation*, bd. III, Swing and Early Progressive Piano Styles. Watson Guptill – Publications 1964.
- 4) John Mehegan, *Jazz Improvisation*, bd. II, Jazz Rhythm and the Improvised Line. Watson Guptill – Publications 1962.
- 5) Mehegan IV, s. 16–17.
- 6) *Portrait in Jazz: Bill Evans Trio*. Riverside LP 12–315. 28. dec. 1959.
- 7) Mehegan IV, s. 67.
- 8) Mehegan IV, s. 16.

**SUMMARY**

John Mehegan's *Jazz Improvisation* is one of the most valuable educational contributions in this field in recent years.

The author of the present article considers volume IV to be especially valuable. Its subject is the modern piano style as crystallized about 1960 with Bill Evans as its central figure. The article examines Bill Evans's harmony, with the double intention of grasping some of the essential principles in his style, and on the basis of this evaluating the character and importance of Mehegan's book. In documentation of the observations made regarding Bill Evans's style, three transcribed passages are given from music dating from 1961.

Translated by Gunver Krabbe.