

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Laurent Cugny 11

1 LA THÉORIE DES MUSIQUES AUDIOTACTILES ET LES ÉTUDES SUR LE JAZZ

Laurent Cugny 15

1. Les quatre inconforts 16

 Populaire / savant 16

 Oralité / écriture 17

 Improvisation 18

 Noir / Blanc 19

2. Retour sur l'improvisation 20

 Cinq approches de la notion 20

Impetus - Ethos 21

 Processus-produit 23

 Le problème de la trace 25

 Idéalisme 26

 Analyse du processus 27

 Liberté 30

3. Les apports de la TMA 31

 Petit détour biographique 31

 Les concepts de Luigi Pareyson 35

 La TMA de Vincenzo Caporaletti 37

Phonographie	40
TMA et performance studies	42
L'analyse	43

2	ARRIÈRE-PLAN HISTORIQUE ET CULTUREL	
	<i>Benjamin Givan</i>	47

3	ANALYSE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET MUSICALE	
	<i>Vincenzo Caporaletti</i>	59
	1. Thématiques socio-anthropologiques/esthétiques	59
	1.1 Quelques concepts élémentaires de la Théorie de la formativité audiotactile	61
	1.1.1. Le principe audiotactile (PAT)	62
	1.1.2. La codification néo-auratique (CNA)	64
	1.1.3. Extemporisation vs Improvisation	66
	1.2 <i>Interprétation Swing et Improvisation</i> : phénoménologie des pratiques	67
	2. Aspects musicaux et techniques	71
	2.1 Structures formelles de grande dimension	71
	2.1.1. Le Concerto BWV 1043	71
	2.1.2. Structure formelle de grande dimension dans Interprétation et Improvisation	74
	2.2 Critères métriques/rythmiques et micro-rythmiques	77
	2.3 Structuration harmonique	81

2.4 Aspects mélodiques/phraséologiques	86
2.5 Phénoménologie interactionnelle de l'improvisation	89
2.5.1. <i>Improvisation</i> , Chorus I (mes. 63-94) [1:07-1:39]	90
2.5.2. <i>Improvisation</i> , Chorus II (mes. 95-118) [1:40-2:04]	90
2.5.3. <i>Improvisation</i> , Chorus III (mes. 119-150) [2:05-2:36]	91
2.5.4. <i>Improvisation</i> , Chorus IV (mes. 151-190) [2:37-3:20]	92

4 TRANSCRIPTION DE « INTERPRÉTATION SWING DU 1^{ER} MOUVEMENT DU CONCERTO EN RÉ MINEUR DE J.-S. BACH »

Vincenzo Caporaletti 95

5 TRANSCRIPTION DE « IMPROVISATION SUR LE 1^{ER} MOUVEMENT DU CONCERTO EN RÉ MINEUR DE J.-S. BACH »

Vincenzo Caporaletti / Benjamin Givan 103

6 ANNEXES

Bibliographie	117
Discographie	123
Index	125

1

LA THÉORIE DES MUSIQUES AUDIOTACTILES ET LES ÉTUDES SUR LE JAZZ



Laurent Cugny

La Théorie des musiques audiotactiles (TMA) introduit à mon sens des perspectives nouvelles sur de très anciennes questions de la musicologie du jazz. Celles-ci reviennent toujours et toujours, suscitent encore et encore les mêmes types d'affrontement pour laisser finalement un sentiment, non seulement de lassitude face à la répétition, mais aussi d'inconfort par la sensation que ces questions récurrentes sont peut-être mal posées, peut-être non pertinentes, peut-être d'un intérêt marginal.

J'en retiendrai quatre, que je résumerai dans une première partie, avant de revenir sur la question générale de l'improvisation, et enfin de réaborder la TMA.

1. Les quatre inconforts

Quatre questions, occasionnant quatre inconforts. Elles se présentent chacune sous la forme d'une opposition binaire débouchant *de facto* sur une position ontologique, en l'espèce une caractérisation du jazz :

- populaire / savant ;
- oralité / écriture ;
- improvisation / écriture ;
- Noir / Blanc.

Populaire / savant

C'est sans doute la plus ancienne, même si elle n'a pas toujours été formulée en ces termes. Les débats des années 1920 tournent beaucoup autour de cette opposition. Si tout le monde à cette époque, peu ou prou, reconnaît le caractère populaire de la nouvelle musique (sans que ni l'un ni l'autre ne soit pour autant bien définis), il est difficile pour la majorité des observateurs de se sortir des schèmes de pensée de la musique savante. C'est particulièrement vrai des musicologues français qui, pour une part d'entre eux, se réjouissent de l'apparition de cette nouvelle venue, mais la pensent de façon savante, si l'on peut dire, et surtout lui prédisent un avenir de musique savante. C'est le cas en particulier d'André Schaeffner et André Cœuroy – auteurs du supposé premier livre sur le jazz, précisément intitulé *Le Jazz*¹ – mais aussi d'Arthur Hoérée, d'Émile Vuillermoz et d'autres encore, tous membres d'un cercle académique dont *La Revue musicale* est un des organes principaux. Cette pensée, à supposer qu'elle soit homogène (mais elle l'est plus que quelques divergences pourraient le laisser supposer) s'organise autour d'un schème évolutionniste : le jazz est une nouveauté – et même une divine surprise – mais son caractère élémentaire est appelé à évoluer pour déboucher sur une « vraie musique », laquelle montrera tous les attributs d'un objet devenu noble. En particulier, la perte de ses éléments primitifs lui fera gagner ce qui lui manque : une écriture. Il est donc beaucoup question de fox-trot, de shimmy, de partitions et d'arrangements, de Paul Whiteman et d'Irving Berlin. C'est cette vision qui fera réagir d'autres observateurs comme Robert Goffin et Hugues Panassié², lesquels renverseront tout le système : c'est le primitif qui deviendra noble, le noble vulgaire, l'« exécution » qui primera sur la composition, le jazz *hot* sur le jazz *straight*.

Ces débats une fois éteints – dont on peut dire qu'ils se solderont par la victoire totale et complète des seconds (leur influence se faisant sentir encore aujourd'hui) sur les premiers (lesquels, dès les années 1930, battront en retraite et reviendront à leur véritable objet, la musique savante, la vraie) –, l'idée s'est installée que le jazz est sans aucun doute une musique populaire. Aujourd'hui, l'affirmation faussement spirituelle, « le jazz est la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes », révèle bien un doute sur la légitimité de l'étiquette, mais offre une réponse rapide et toute faite évitant de réfléchir plus avant.

¹ Cœuroy & Schaeffner 1988 (1/1926).

² Des auteurs comme Abbe Niles ou Roger Pryor Dodge les avaient précédés aux États-Unis, mais les Français n'étaient pas informés (ni sous doute intéressés) de leur existence (cf. Cugny 2012).

2.4. Aspects mélodiques/phraséologiques

Aux niveaux mélodique et rythmique-intervallique, ou sur l'« axe de succession », particulièrement pour Reinhardt, les schèmes cognitifs audiotactiles mis en œuvre similairement ne dépendent pas exclusivement de la formalisation des modèles scalaires/d'accords, mais peuvent être définis en suivant les traces inscrites dans l'interaction entre une logique relative aux doigts et la schématisation de *patterns* réalisés sur le manche de l'instrument.

En ce qui concerne la phraséologie, improvisée par les violonistes, une grande richesse rythmique et expressive s'observe dans les développements mélodiques, même si cette liberté se voit circonscrite dans des limites relativement peu aventureuses. On peut citer comme exemple les procédures impliquant des traitements de hauteurs étrangers au système normatif employé, telles que les inflexions blues, lesquelles sont assez rares (un cas, toutefois, se présente avec une quinte diminuée et une inflexion microtonale à la mes. 109 d'*Interprétation*), peut-être par respect de la tradition classique.

En analysant la phraséologie des deux violonistes, un modèle analytique consolidé ferait apparaître un type de formativité formulaire⁶⁷, avec l'utilisation de *patterns* que l'on peut retracer dans chacun de leurs style idiosyncrasiques. Nous voyons par exemple, chez Stéphane Grappelli, des traits formatifs idiomatiques (tous relevés dans *Improvisation*). Tout d'abord, une cellule monotonique « ancrée sur le temps » (et dérivée du style du premier Louis Armstrong) à la mes. 99 (voir Exemple 13; ce *pattern* se retrouve également aux mes. 58, 105, 114, 167, 171, 174 et, avec des variations, aux mes. 157, 162).



Exemple 13: *Improvisation*, mes. 99. Cellule monotonique « ancrée sur le temps » (style Armstrong)

Ou encore, une formule arpégée typique, trouvée mes. 87 (voir Exemple 14) et aussi 127.



Exemple 14: *Improvisation*, mes. 87, Grappelli, arpège

De nouveau, aux mes. 62, 94, 125-126 et 178 (voir Exemple 15), nous trouvons l'un des indicateurs stylistiques les plus typiques de Grappelli, que Matt Glaser⁶⁸ a défini comme « vibrato hystérique ». Il s'agit d'une note aiguë, hystérique, viscérale et extrêmement expressive, métriquement placée à la fin de la phrase (ou parfois à son commencement), fonctionnant comme une anacrouse, caractéristique de la sensibilité de Grappelli (mais stylistiquement dérivée du Gospel et de la musique afro-américaine en général). Ce trait stylistique est également présent au début de la répétition de l'exposition jouée par Grappelli dans *Interprétation*. Curieusement, l'exemple donné par Glaser, sans référence à *Improvisation*, est sur la note Ré₅⁶⁹, comme le sont la plupart de ses occurrences dans *Improvisation* :

⁶⁷ Parmi les pionniers de cette approche, voir Owens 1974; Kernfeld 1981; Smith 1983. Pour un retour récent sur l'analyse formulaire opposée à l'improvisation thématique, voir Givan 2014, p. 167-237. Voir aussi la synthèse proposée par Laurent Cugny (Cugny 2009, p. 443-446).

⁶⁸ Glaser & Grappelli 1981, p. 53.

⁶⁹ Glaser donne un exemple d'une version de « Oh, Lady Be Good » en Sol majeur, *ibid.*

on dirait presque que l'identité phonique de ce geste expressif implique une hauteur définie, tombant en dehors de la grammaire musicale elle-même pour devenir un *habitus* corporel.

The image shows three musical staves for Grappelli, labeled 'a', 'b', and 'c'. Each staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).
 - Staff 'a' (measures 62-63): Starts with a *ff* dynamic, followed by a wavy line indicating vibrato, and ends with a *f* dynamic.
 - Staff 'b' (measures 125-126): Starts with a *fffz* dynamic, followed by a wavy line indicating vibrato, and ends with a *fz* dynamic.
 - Staff 'c' (measures 178-179): Starts with a *fffz* dynamic, followed by a wavy line indicating vibrato, and ends with a *fz* dynamic.

Exemple 15: *Improvisation*; Grappelli, « vibrato hystérique », a) mes. 62, b) mes. 125-126, c) mes. 178

Il faut également mentionner l'inclination de Grappelli pour les passages chromatiques, comme aux mes. 159-166, analysées *infra* (Exemple 18).

De façon semblable, pour Eddie South, à côté des doubles cordes qu'il utilise dans le Finale, il convient de prendre en considération comme caractéristique idiomatique les notes répétées apparaissant mes. 78 et suivantes (voir Exemple 16), ainsi qu'aux mes. 119, 143 et suivantes, et 150. C'est une procédure que Glaser a également définie comme connotant le style de South (« les marques de fabrique incluant [la] répétition insistante d'une hauteur particulière dans une myriade de variantes par le rythme et les sons d'approche »⁷⁰).

The image shows a musical staff for Eddie South, measures 78-81. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).
 - Measure 78: A single note (G4) with an accent (^) above it.
 - Measure 79: A sequence of notes (G4, F4, E4, D4) with accents (^) above each note.
 - Measure 80: A sequence of notes (D4, C4, B3, A3) with accents (^) above each note.
 - Measure 81: A sequence of notes (G3, F3, E3, D3) with accents (^) above each note.

Exemple 16: *Improvisation*, South, notes répétées staccato, mes. 78-81

Jusqu'à présent, nous n'avons regardé que de l'information qui peut être glanée dans la chaîne syntaxique, traduite et documentée en termes de notation. Sur ce point, en ce qui concerne l'analyse du niveau mélodique, la Théorie audiotactile nous procure de nouvelles possibilités de théorie et d'enquête, à propos de la catégorisation des notions de *formule* et de *pattern*, qui sont également des concepts cruciaux pour la pédagogie et la didactique du jazz. Nous avons vu dans les sections 1.1.1 et 1.1.2 que les processus de la codification néo-auratique (CNA) en particulier reformulent la phénoménologie de la musique audiotactile pour ce qui a trait aux expressions musicales des cultures traditionnelles orales, greffant sur le jazz, esthétiquement parlant, les valeurs « apprises » de l'esthétique occidentale moderne : les principes d'originalité créative, de mobilité des normes esthétiques, de projection consciente de l'auctorialité artistique, de l'autonomie esthétique de l'œuvre, et de réception non-fonctionnelle. Toutefois, dans ce cadre, la notion de formule comme instrument conceptuel⁷¹ est largement inadéquate, par le fait qu'elle porte avec elle l'héritage de la culture orale, laquelle est entièrement inappropriée pour la phénoménologie audiotactile du jazz. De fait, les supposés *patterns* des exemples précédents ne peuvent être vus, *ipso facto*, comme ayant leur origine dans des structures orales formatives similaires, dans la mesure où la dimension cognitive de la CNA les rend, en tant que *chaînes hypercodifiées*, caractérisées par un *idiolecte artistique* subjectif. De façon

⁷⁰ Glaser & Grappelli 1981, p. 85.

⁷¹ Il faut se souvenir, que la notion de « formule » comme instrument méthodologique trouve son origine dans le contexte des études ayant trait à la transmission orale des Évangiles et plus tard des épopées slaves (voir Jousse 1925; Parry 1971; Lord 1960), dans un milieu qui est par là même complètement différent de celui connoté par l'esthétique moderne récente, comme c'est le cas pour le jazz.

Improvisation sur le 1^{er} mouvement du Concerto en ré mineur de J.-S. Bach

[Eddie South, Stéphane Grappelli, Django Reinhardt]
Paris, 25 novembre 1937

Transcription :
Vincenzo Caporaletti
et Benjamin Givan

♩ = L/5
♩ = 210

Violon 1 (South)
Violon 2 (Grappelli)
Guitare acoustique (Reinhardt)

The musical score is written for three instruments: Violon 1 (Eddie South), Violon 2 (Stéphane Grappelli), and Guitare acoustique (Django Reinhardt). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *mf*. The second system starts at measure 5 and includes a dynamic marking of *mp*. The third system starts at measure 11 and includes a dynamic marking of *f*. The guitar part features complex chordal textures and rhythmic patterns, while the violin parts provide harmonic support and melodic lines. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

16

21

26

31