

Musique et oralité

- L'improvisation -

Sixième partie



Moreno Andreatta

IRMA & ITI CREA, Université de Strasbourg

Equipe Représentations Musicales

IRCAM / CNRS UMR 9912 / Sorbonne Université



Aspects philosophiques et cognitifs : quelle ontologie pour l'improvisation ?

(entre musique savante, musique populaire et *popular music*)

+

Focus sur le
Köln Concert de
Keith Jarrett

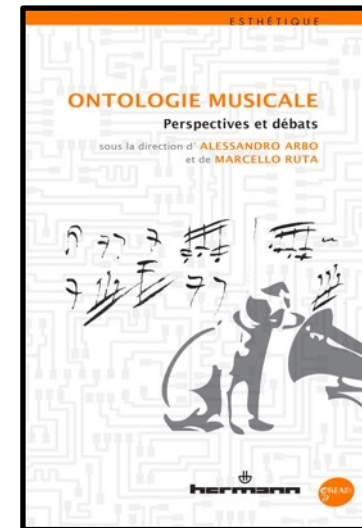
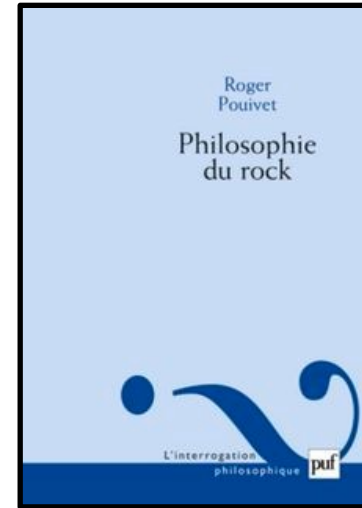


Playlist  Spotify
« Cours impro »

Réflexions philosophiques autour de l'ontologie (jazz, rock, pop)

Séminaire **MAMUPHI**

- « **Musiques actuelles et enregistrements : éclairages mathématiques et philosophiques** » (18 novembre 2017). Avec la participation de **Roger Pouivet**, Frédéric Bisson, Agnès Gayraud et Moreno Andreatta. Enregistrements vidéo en ligne : <https://medias.ircam.fr/x451a89>
- « **PhiloMath&Pop : démarches créatives et regards philosophiques sur l'‘art musical pop’** » (12 janvier 2019). Avec la participation de Agnès Gayraud, **Alessandro Arbo**, Philippe Gonin et Moreno Andreatta. Enregistrements vidéo disponibles à l'adresse : <https://medias.ircam.fr/x0d21b3>



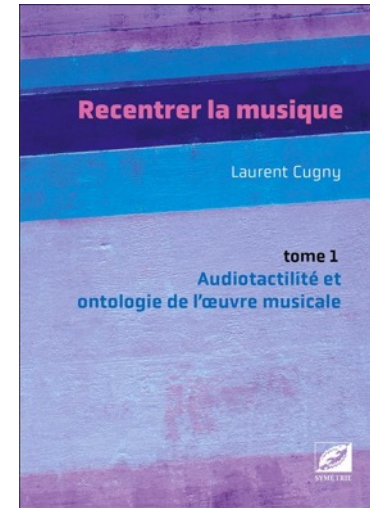
Ontologie de l'œuvre musicale : musique d'écriture, jazz, pop, rock

Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? La question est posée depuis toujours. Mais l'examen de la littérature montre qu'elle est le plus souvent traitée avec pour seul modèle l'œuvre musicale écrite, c'est-à-dire l'œuvre sur partition de la tradition savante occidentale. Qu'en est-il des **musiques d'oralité, phonographiques ou d'improvisation**, du **jazz**, de la **pop**, du **rock** ? Un autre clivage apparaît dans le corpus des textes traitant de ces questions, qui sépare la **philosophie analytique anglophone** et l'**esthétique dite continentale**. C'est à partir de ces constats que l'auteur procède à un examen minutieux des textes fondamentaux de chacune de ces tendances. Il montre ensuite que la **Théorie des musiques audiotactiles** du chercheur italien **Vincenzo Caporaletti** offre un **cadre rénové pour traiter de la question de l'être de l'œuvre musicale dans toutes ses dimensions, écrites, orales, enregistrées, improvisées**.

Après avoir exposé les principes fondamentaux de cette théorie, Laurent Cugny divise son exploration de la littérature en séparant :

- les textes ne prenant en compte que les œuvres d'écriture, à partir d'une perspective issue de l'esthétique analytique anglophone (Nelson Goodman, Peter Kivy, Jerrold Levinson) et de la philosophie continentale (Jean-Paul Sartre, Roman Ingarden, Gisèle Brelet, Boris de Schlözer, Mikel Dufrenne, Étienne Gilson, Étienne Souriau).
- textes qui élargissent à d'autres horizons :
 - o l'œuvre de jazz (Andrew Kania, Julian Dodd),
 - o l'œuvre de rock (Theodore Gracyk, Roger Pouivet),
 - o l'œuvre de pop (Agnès Gayraud).

Ce volume s'inscrit dans un projet plus large, se donnant pour ligne, comme l'indique son titre, de **Recentrer la musique, après la longue période de domination d'un décentrement prôné par la New musicology et ses prolongements**. Dans un second tome, l'auteur, à partir d'une critique du culturalisme en musique, proposera un cadre renouvelé pour l'analyse musicale, reposant sur le socle méthodologique établi dans ce premier tome et tourné vers une musique en particulier, le jazz.



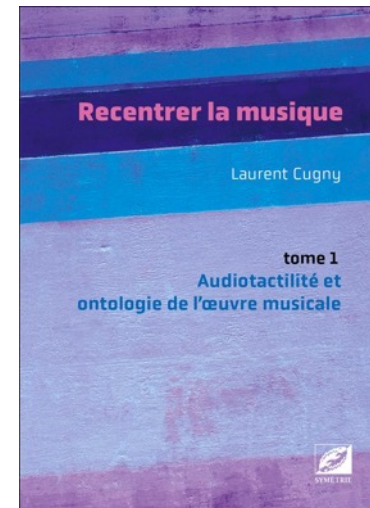
Régimes de production de la musique et ontologie de l'œuvre

Cours de Laurent Cugny (Sorbonne Université) – 2020-2021

L'objet de ce cours est de montrer que la prise en compte de régimes de production de la musique différenciés (écriture, oralité, audiotactilité, improvisation) transforme en profondeur la très ancienne question de l'ontologie de l'œuvre musicale (qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?). Cette interrogation est donc à la croisée de deux disciplines, la musicologie et la philosophie de la musique.

L'intitulé du cours est le sous-titre d'un ouvrage publié en mai 2021 aux éditions Symétrie. Les quatre séances suivront le plan du livre :

1. Qu'est-ce que l'audiotactilité ?
Présentation de la Théorie des musiques audiotactiles de Vincenzo Caporaletti, laquelle sert de cadre théorique à la partie musicologique de cette réflexion.
2. Ontologie de l'œuvre écrite
Tour d'horizon de la littérature, essentiellement philosophique, traitant de cette question. Mise en évidence de deux grandes approches, l'une anglophone d'inspiration analytique (Peter Kivy, Jerrold Levinson, Stephen Davies, etc.), l'autre continentale (Jean-Paul Sartre, Mikel Dufrenne, Étienne Gilson, Étienne Souriau, Luigi Pareyson, etc.)
3. Ontologie locales
Faut-il imaginer une ontologie propre à chacun des régimes de production de la musique ?
4. Régimes musicaux
Présentation détaillée des régimes de production de la musique et questions afférentes.



Philosophie et musicologie de l'audiotactilité

Webinaire 2021-2022 (coordonné par L. Cugny)

L'audiotactilité, notion proposée par le musicologue italien Vincenzo Caporaletti, désigne une formativité musicale particulière fondée sur la médiation auditive et corporelle, en lieu et place de la représentation visuelle que la partition instaure dans le régime d'écriture. Cette formativité se disintgue également de l'oralité en cela qu'elle incorpore à son régime l'enregistrement phonographique, comme fixation de l'ensemble des caractères propres au performeur (en particulier sonores et rythmiques) et comme support de l'œuvre. Le jazz, le rock, la pop, le blues, les musiques populaires brésiliennes, le rap, etc., sont ainsi désignés comme « musiques audiotactiles », en tant qu'elles se fondent sur cette formativité, au-delà de leurs différences idiomatiques. Mais l'audiotactilité comme concept déborde ce seul périmètre et peut se révéler pertinent pour les musiques relevant des autres régimes, écriture, oralité ou improvisation. De façon plus large encore, toute question en relation avec l'esthétique musicale en général pourra être abordée au cours de ces rencontres.

Programme et enregistrements disponibles sur :

➔ <http://repmus.ircam.fr/moreno/improvisation>

Régimes de production de la musique : audiotactilité

2018 : fondation du Centre de Recherche International sur le jazz et les musiques audiotactiles et de la *Revue d'études du jazz et des musiques audiotactiles*, en quatre langues.

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

Source : cours L. Cugny



Vincenzo Caporaletti



Laurent Cugny



Fabiano Araújo Costa

Vincenzo Caporaletti : « Une musicologie audiotactile »

[Revue d'études du jazz et des musiques audiotactiles](#), n° 1, 2018, en ligne

Philosophie et musicologie de l'audiotactilité

Revue
d'études du
Jazz et des
Musiques
Audiotactiles



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

Article : Une musicologie audiotactile

Auteur(s) : Vincenzo Caporaletti

Source : RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, Avril 2018

Publié par : Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/06b0a325>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle.

Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <http://www.iremusc.cnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotactiles>.

Régimes de production de la musique : formativité audiotactile

Source : cours L. Cugny

Formativité audiotactile (Caporaletti) : mode de production de la musique, impliquant les médiums cognitifs auditifs et corporels (par opposition au régime d'écriture où le médium privilégié est visuel).

« Une perspective innovante, pour tout le champ composite de la recherche et de la discussion sur la musique, peut provenir des études sur les traditions du jazz et du rock, lesquelles ont donné naissance à ce champ de recherche qui, depuis quelques années, s'est identifié en tant que Théorie des musiques audiotactiles ou Théorie de la formativité audiotactile. Ce modèle ne se limite pas à mettre l'accent sur les médiations anthropologiques et cognitives, sur la base des acquisitions récentes des neurosciences. Il va au-delà en théorisant le principe audiotactile (PAT) et en mettant en cause des bases épistémologiques, lesquelles s'étaient fondées sur la structure de la pensée scientifique occidentale [...], en (ré)introduisant le Sujet dans le lieu géométrique d'où l'hérédité platonico-cartésienne l'avait arraché, en l'occurrence la théorie musicale elle-même ».

Caporaletti 2018, p. 3.

Régimes de production de la musique : formativité audiotactile

Source : cours L. Cugny

Trois concepts fondamentaux de la Théorie des musiques audiotactiles

1. Principe audiotactile (PAT)

« Comment décrire cette modalité psycho-physique spécifique, soit poïétique soit rééceptive sur laquelle nous nous sommes étendu, et surtout sa qualité de médium cognitif qui induit une conception/perception de la musique et de la vie complètement spécifique, et caractérise si profondément les langages du rock, du jazz, de la world music, de la pop même ?

Je l'ai appelée principe audiotactile (PAT), dans le sens symbolique de la perception soit auditive, soit tactile – distincte de l'archétype "visif" – en tant que facteurs identifiant deux modalités spécifiques et connexes dans lesquelles l'expérience cognitive musicale du sujet s'explique, indépendamment des critères normocentrés (actifs par exemple dans la conception de la langue saussurienne ou de la théorie musicale occidentale) et des systèmes exosomatiques de codification textuelle (comme la notation), en les évoquant sous la juridiction propre "formative d'expérience" ».

Caporaletti 2018, p. 7.

Régimes de production de la musique : formativité audiotactile

Source : cours L. Cugny

Trois concepts fondamentaux de la Théorie des musiques audiotactiles

1. **Principe audiotactile (PAT)**
2. **Codification néo-auratique (CNA)**

= enregistrement phonographique

Disque : support de l'œuvre dans les musiques audiotactiles.

Fixation, a posteriori, d'un plus grand nombre de paramètres que la partition (a priori)

Rôle moteur dans la conception de la musique, sa diffusion, son apprentissage, etc.

Régimes de production de la musique : formativité audiotactile

Source : cours L. Cugny

Trois concepts fondamentaux de la Théorie des musiques audiotactiles

1. **Principe audiotactile (PAT)**
2. **Codification néo-auratique (CNA)**
3. **Extemporisation**

Opération intermédiaire entre interprétation et improvisation (exemple : thème de jazz)

L'audiotactilité entre *popular music* et musique savante



filigrane

La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines

Vincenzo CAPORALETTI

janvier 2012

[Résumé](#) | [Plan](#) | [Texte](#) | [Bibliographie](#) | [Notes](#) | [Citation](#) | [Auteur](#) | [a](#) | [A](#)

Résumés



[Français](#) [English](#)

Résumé

L'auteur envisage le concept fondamental de *principe audiotactile* comme mode constitutif essentiel tout autant qu'élément distinctif spécifique dans les procédés de production sémique des musiques qu'il appelle « audiotactiles », telles que le jazz ou le rock ou ce qu'il est convenu d'appeler *popular music*, musiques qui n'appartiennent pas à la tradition savante occidentale ni aux traditions orales. Il illustre d'abord les implications et les particularités de cette catégorie, en traçant, dans un deuxième temps, les connexions avec les procédures d'improvisation, notamment dans la musique contemporaine et dans les expériences de *free music* européenne.

Musiques traditionnelles et création contemporaine

« Plutôt que des confrontations entre ces deux phénomènes socioculturels, il faut plutôt parler, à mon sens, des relations d'échange entre musiques traditionnelles, populaires ou non – car elles peuvent être elles aussi tout à fait savantes, extrêmement complexes et nécessiter un long apprentissage –, et musiques écrites, qui renvoient le plus fréquemment aux pratiques et théories occidentales [...]. Il faut admettre que, dans le courant des »musiques actuelles«, de nombreuses tentatives de métissage témoignent de la volonté de frayer des passages entre des mondes musicaux qui restaient jusqu'à présent relativement étanches, d'engager des dialogues concrets entre les cultures. »
(Jean-Yves Bosseur, *Musiques traditionnelles et création contemporaine*, Minerve, 2022).



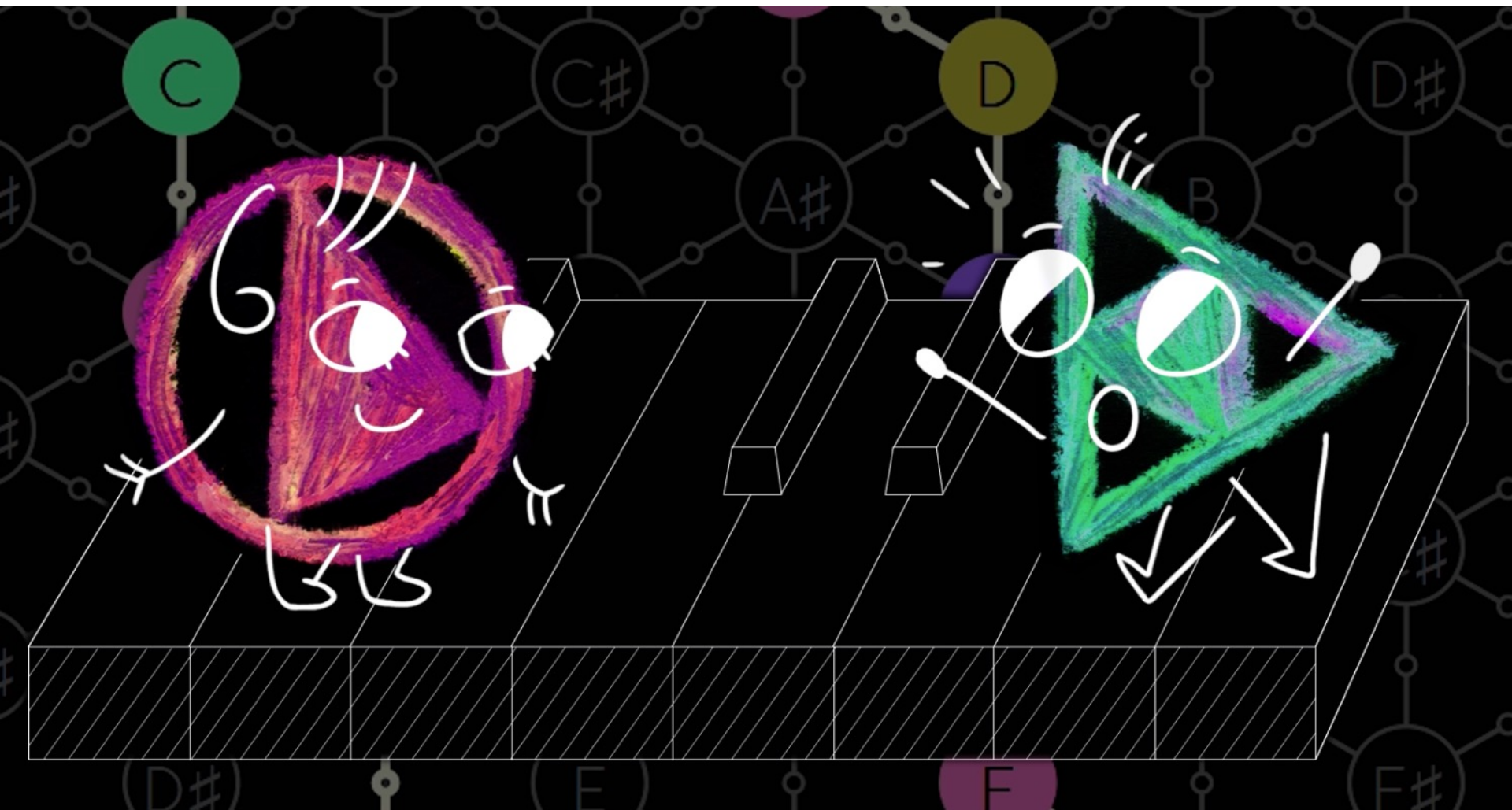
Musiques traditionnelles et création contemporaine

« [...] Parmi les points forts de l'élargissement de la conscience musicale que l'on doit à l'écoute des musiques de tradition orale depuis maintenant plus d'un siècle, on peut citer :

- La relativité du système d'organisation propre à l'harmonie classique auquel fait face la multiplicité des **pensées modales** de par le monde
- Une division de l'octave qui ne repose plus exclusivement sur le chromatisme mais intègre des **micro-intervalles**...
- Le recours à des **structures rythmiques** les plus diversifiées
- Approche nouvelle de la **temporalité**
- Palette plus étendue de **timbres**. » (Jean-Yves Bosseur, *Musiques traditionnelles et création contemporaine*, Minerve, 2022).



Retour sur le film pédagogique : la vraie nature de Mr *Tonnetz*

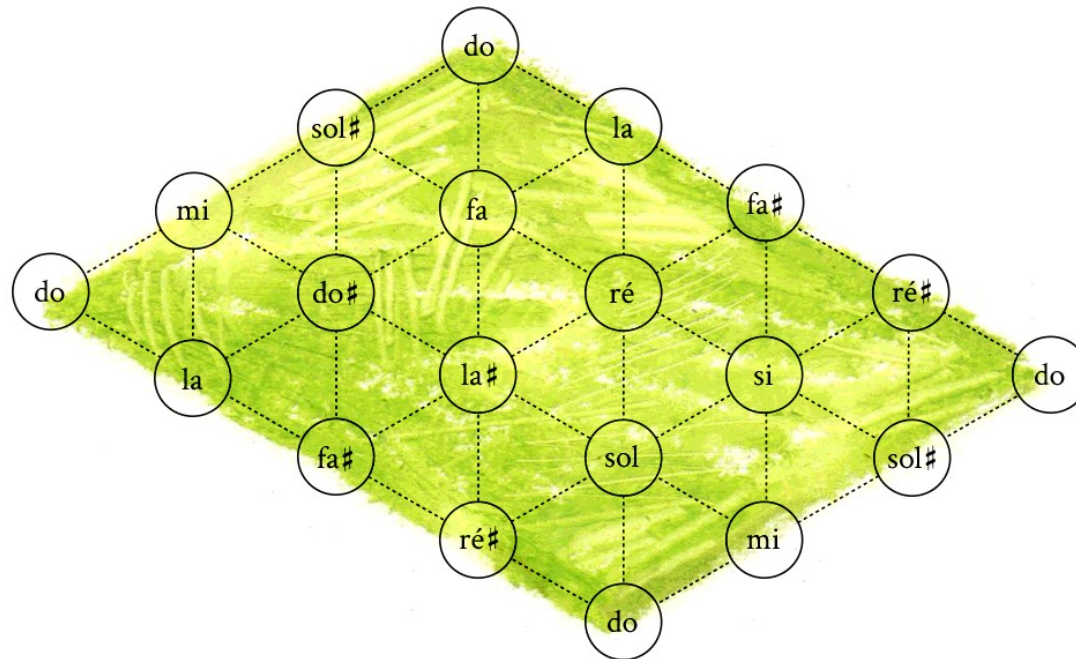


➔ www.morenoandreatta.com



AuDiMATH
AUTOUR DE LA DIFFUSION
DES MATHÉMATIQUES

La géométrie du Tonnetz



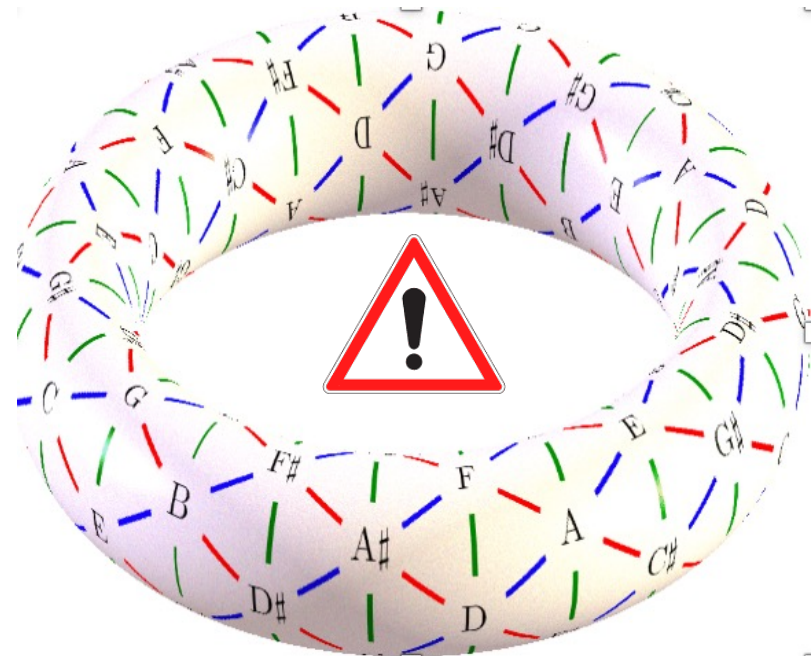
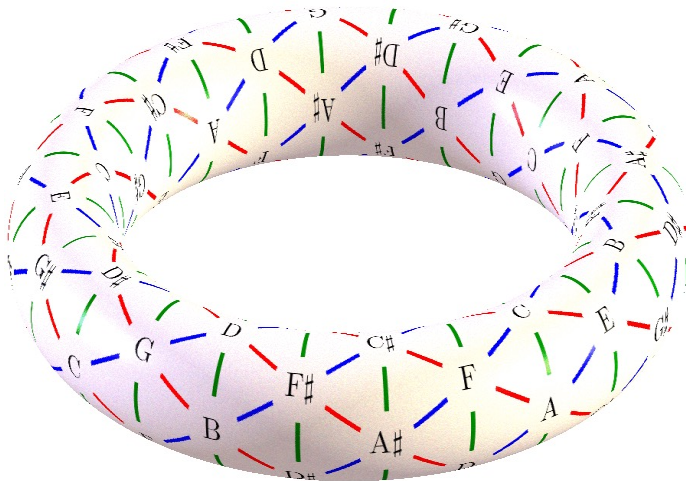
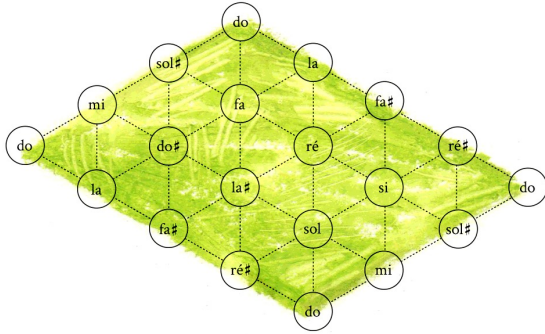
La géométrie du Tonnetz



La géométrie du Tonnetz

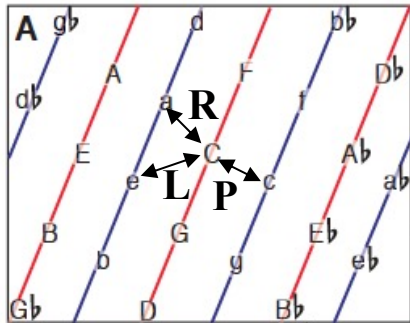


La géométrie du Tonnetz



(Source: www.wikimedia.org/)

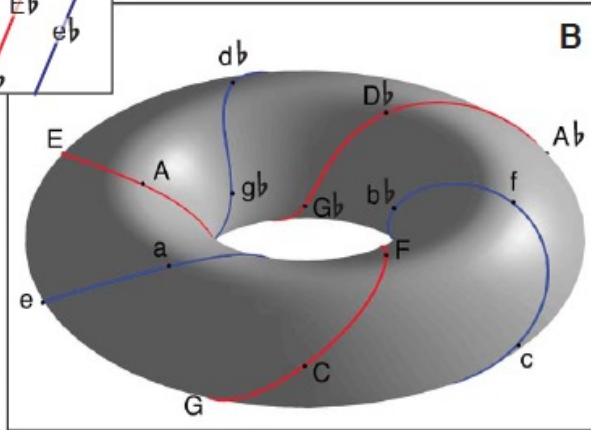
Tonnetz et neurosciences cognitives



PERSPECTIVES: NEUROSCIENCE

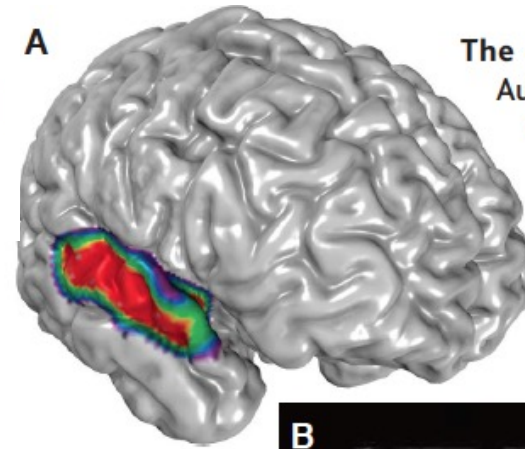
Mental Models and Musical Minds

Robert J. Zatorre and Carol L. Krumhansl

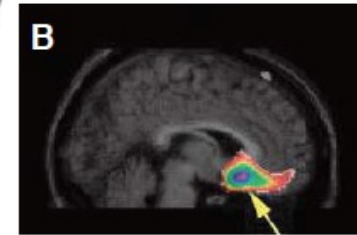


Mental key maps. (A) Unfolded version of the key map, with opposite edges to be considered matched. There is one circle of fifths for major keys (red) and one for minor keys (blue), each wrapping the torus three times. In this way, every major key is flanked by its relative minor on one side (for example, C major and a minor) and its parallel minor on the other (for example, C major and c minor).

(B) Musical keys as points on the surface of a torus.



The sensation of music. (A) Auditory cortical areas in the superior temporal gyrus that respond to musical stimuli. Regions that are most strongly activated are shown in red. **(B)** Metabolic activity in the ventromedial region of the frontal lobe increases as a tonal stimulus becomes more consonant.



➡ **Projet ProAppMaMu (CNRS)** Processus et techniques d'apprentissages des savoirs 'mathémusicaux'



E. Bisesi



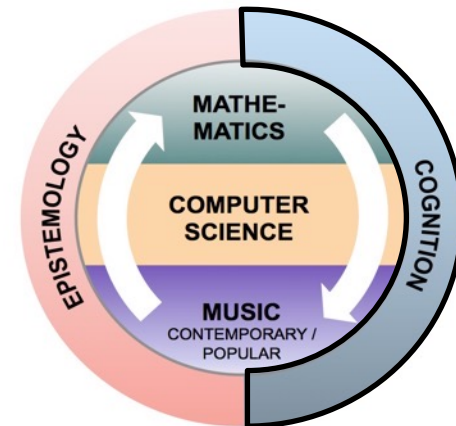
J. L. Besada



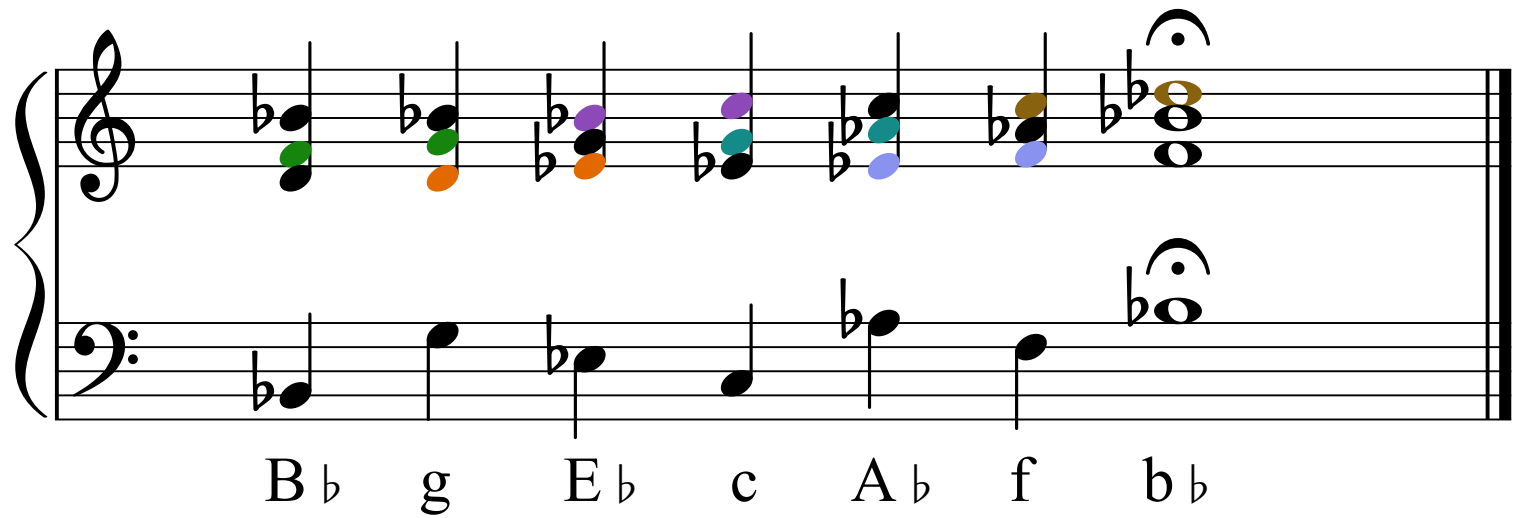
C. Guichaoua

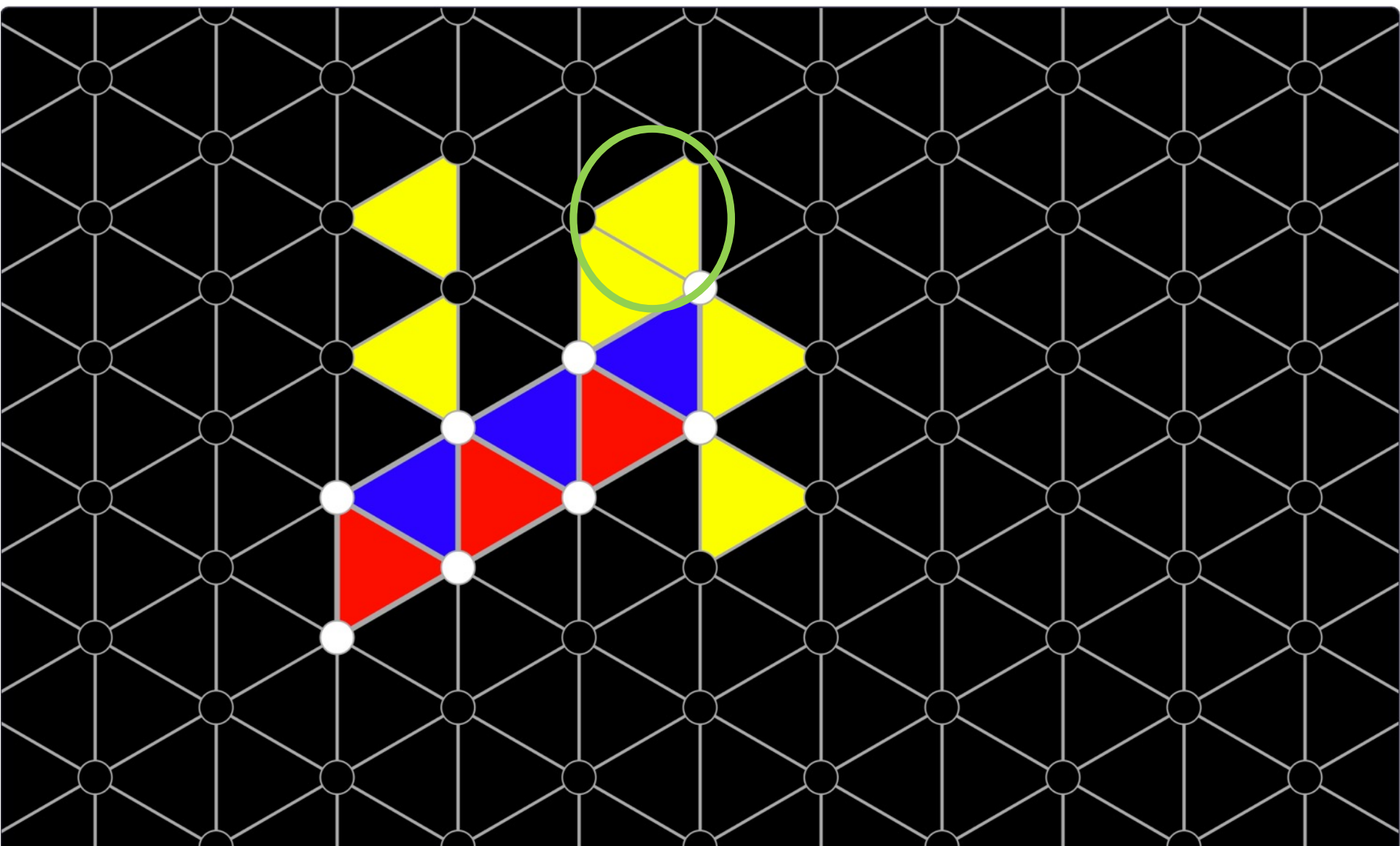


M. Andreatta

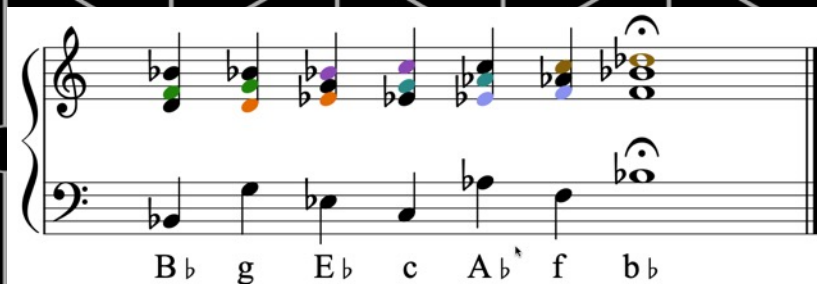
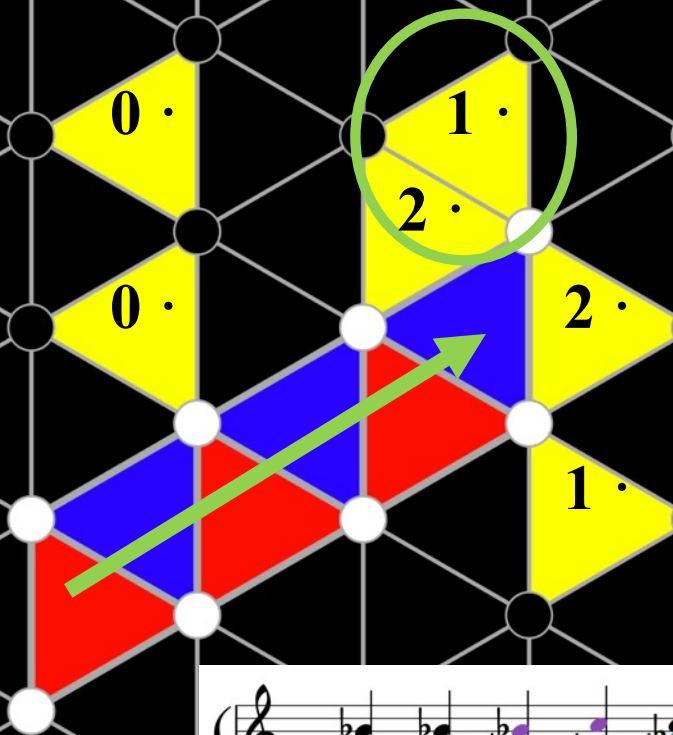


L'expérience perceptive

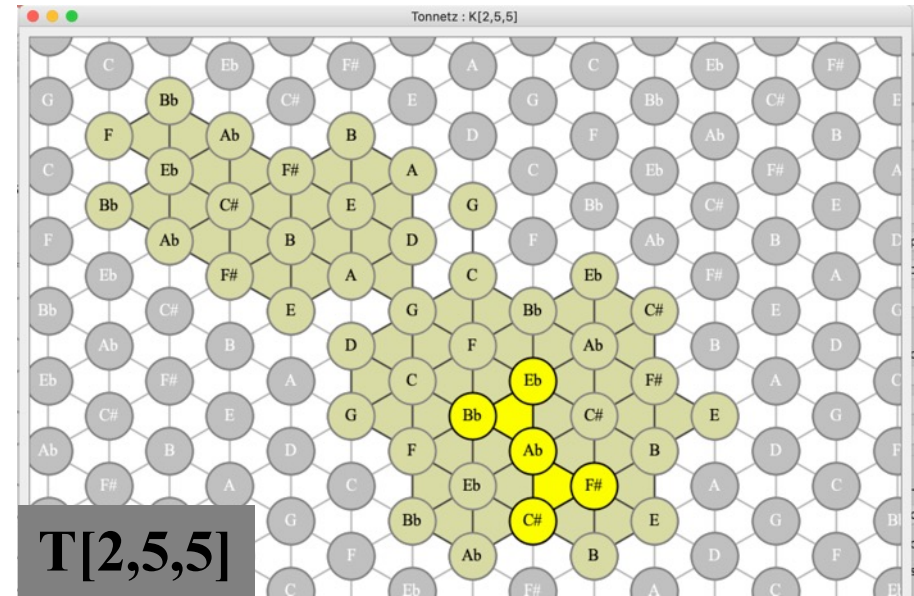
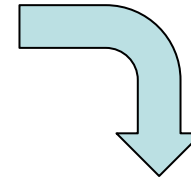
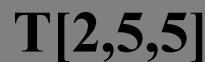




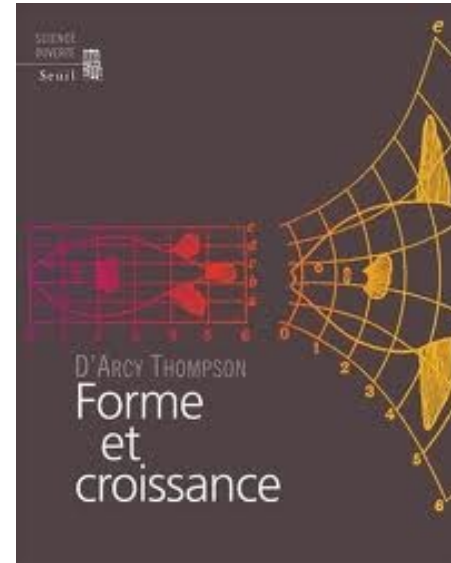
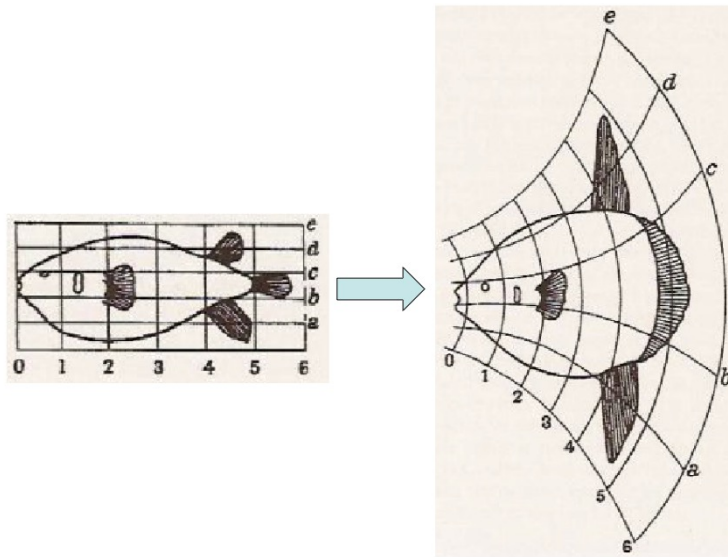
L'expérience perceptive



T[3,4,5]

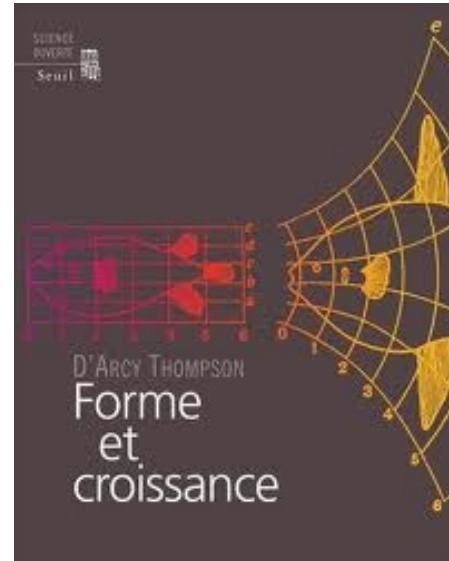
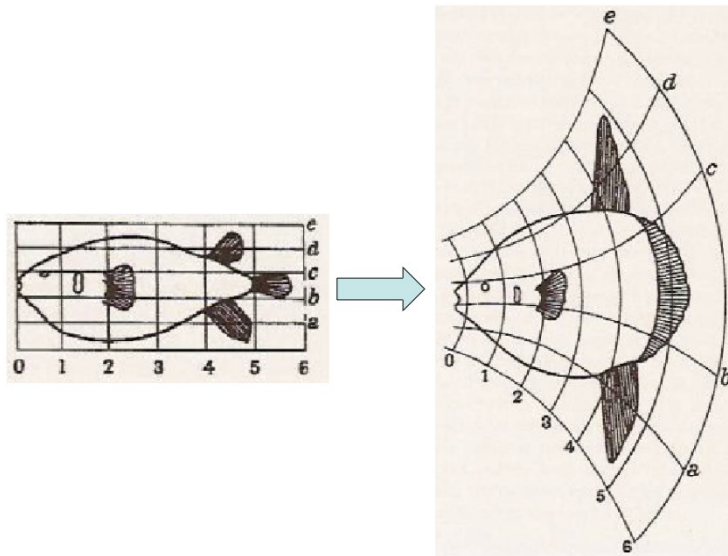


Généalogie linguistique vs géométrico-morphologique du structuralisme et ses implications en musique



« [La notion de **transformation**] me vient d'un ouvrage qui a joué pour moi un rôle décisif et que j'ai lu pendant la guerre aux États Unis: *On Growth and Form*, en deux volumes, de D'Arcy Wentworth Thompson, paru pour la première fois en 1917. L'auteur, naturaliste écossais, (...) interprétait comme des transformations les différences visibles entre les espèces ou organes animaux ou végétaux au sein d'un même genre. Ce fut une illumination, d'autant que j'allais vite m'apercevoir que cette façon de voir s'inscrivait dans une longue tradition: derrière Thompson, il y avait la botanique de Goethe, et derrière Goethe, Albert Dürer avec son *Traité de la proportion du corps humain* » (Lévi-Strauss et Eribon, 1988).

Généalogie linguistique vs géométrico-morphologique du structuralisme et ses implications en musique



« Il me semble que le **style** est l'un des outils opératoire majeurs dont nous disposons pour essayer de comprendre la corrélation entre la nature et la culture... Dans le domaine de la musique [...] il ne fait aucun doute, dans mon esprit, qu'il est possible de passer d'une mélodie classique à une mélodie moderne par une **transformation purement mathématique** dont les compositeurs sont, bien entendu, totalement ignorants. Mais le fait saillant à propos du style, c'est que l'esprit humain travaille inconsciemment dans une direction comparable à celle de la nature » (Lévi-Strauss, 1953 / tr. J.-J. Nattiez 1973).

Aspects philosophiques et cognitifs : quelle ontologie pour l'improvisation ?

(entre musique savante, musique populaire et *popular music*)

+

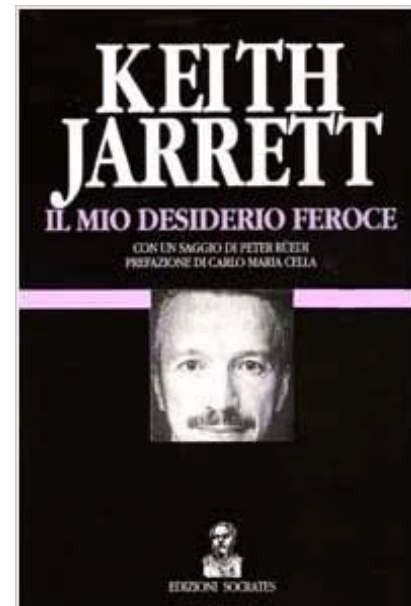
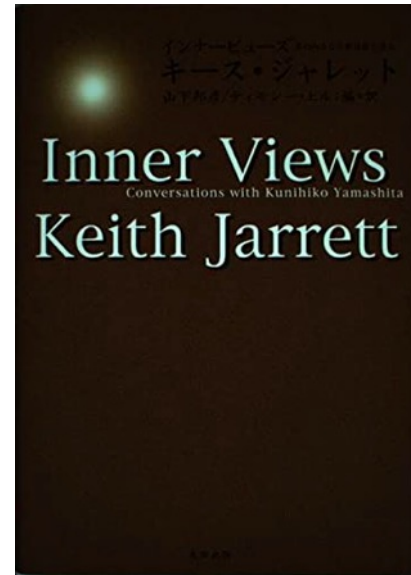
Focus sur le
Köln Concert de
Keith Jarrett



Playlist  Spotify
« Cours impro »

Keith Jarrett : une philosophie de l'improvisation *ex nihilo*

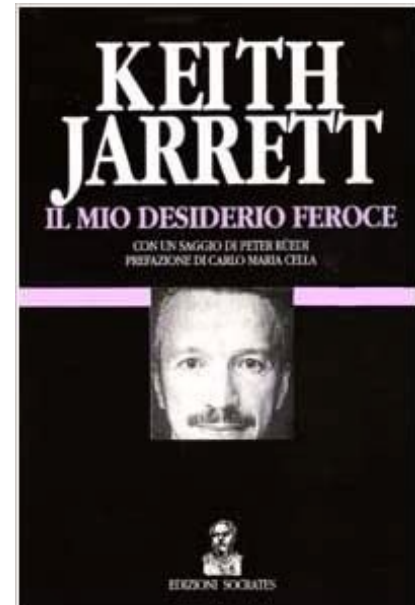
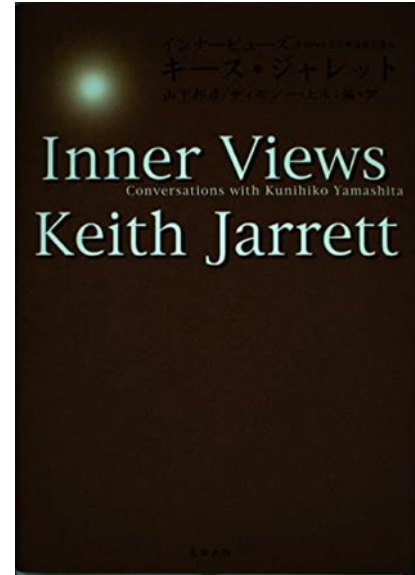
« Le vrai objectif des concerts piano solo est la recherche du noyau du processus créatif. Dans une situation déterminée il est possible que nous tous venons à connaissance [...] de quelque chose au même moment. [...] L'improvisation est quelque chose qui va au-delà de ce que la parole exprime. Il s'agit d'une grande responsabilité du moment que la transmission de l'expérience est – l'on espère – complète. C'est la manifestation profonde d'une 'volonté divine' (au sens d'une force supérieure). Cela signifie qu'en tant que pianiste on n'est pas uniquement le récepteur d'un message qui est au-delà de nos idées et pensées d'être humain, mais on est celui qui rend possible la participation des autres au travers le monde des sons. [...] L'improvisation est la façon la plus profonde, en musique, pour se mettre en contact avec le réel au moment même où celui-ci advient. »



Keith Jarrett, *Inner Views. Conversations with Kunihiko Yamashita*, Rising Inc., 1990 (tr. it. *Il mio desiderio feroce*, edizioni Socrates, 1994)

Keith Jarrett : une philosophie de l'improvisation *ex nihilo*

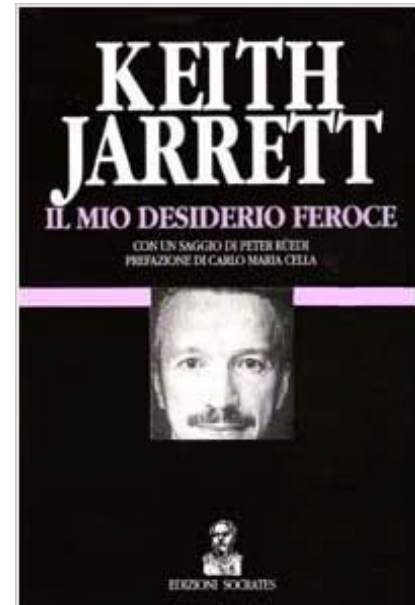
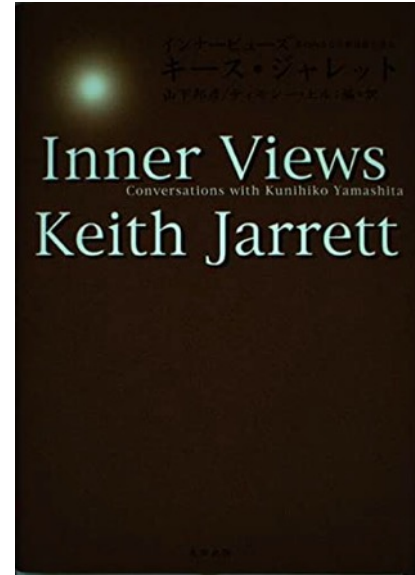
« A une époque, je voulais contrôler le processus créatif dans une forme définitive, en cherchant de découvrir des nouvelles choses pendant que je jouais. Mais cela ne marchait pas. Je ne pouvais qu'esquisser ce qui était déjà en moi. Ensuite j'ai découvert qu'il s'agissait de garantir à la musique son propre espace. Quand je cherche à éliminer tous les modèles et clichés, j'ai tout de suite des résultats surprenants : quelque chose d'incroyable arrive, dont je ne suis pas l'origine. Je dois uniquement penser à ce que je veux faire. Je tiens moi-même sous contrôle, mais pas ma musique. Je laisse que la musique sorte toute seule. J'essaie uniquement de fermer certaines portes qui seraient des sorties trop faciles »



Keith Jarrett, *Inner Views. Conversations with Kunihiro Yamashita*, Rising Inc., 1990 (tr. it. *Il mio desiderio feroce*, edizioni Socrates, 1994)

Keith Jarrett : une philosophie de l'improvisation *ex nihilo*

« L'improvisation est facile si elle se limite à être un fait uniquement mécanique. C'est complètement différent si je pense qu'il s'agit de ma toute dernière occasion pour dire aux autres ce que je sais et de dire à moi-même ce que je sais en ce moment précis mais que je connaissais pas auparavant. Ce n'est que dans l'improvisation que l'auditeur peut avoir un contact réel avec un musicien, sans la distance qui normalement existe dans d'autres types d'exécution. Chaque note, absolument chaque note, est le fruit d'une décision prise au moment même où l'auditeur l'entend. Elle n'est pas écrite sur une partition ni prévue à l'avance. Chaque note est dans l'instant même et elle est vivante. »



Keith Jarrett, *Inner Views. Conversations with Kunihiko Yamashita*, Rising Inc., 1990 (tr. it. *Il mio desiderio feroce*, edizioni Socrates, 1994)

Focus sur le *Köln Concert* de Keith Jarrett

Préface

Depuis la parution en 1975 de l'enregistrement du KÖLN CONCERT chez ECM, les pianistes, étudiants, musicologues et d'autres m'ont demandé une publication de manière à ce que d'autres musiciens aient aussi la possibilité de le jouer. J'ai jusqu'ici fermement refusé pour deux raisons: tout d'abord, ce concert était totalement improvisé, un certain soir, passé aussi rapidement qu'il est arrivé; ensuite il est impossible de transcrire différentes sections *telles qu'elles apparaissent en disque*.

Mais comme cette improvisation existe déjà sous une forme définitive (le disque) et que la transcription *représente* seulement la musique (bien qu'elle soit parfois incroyablement fidèle à celle), j'ai finalement décidé de publier cette édition autorisée.

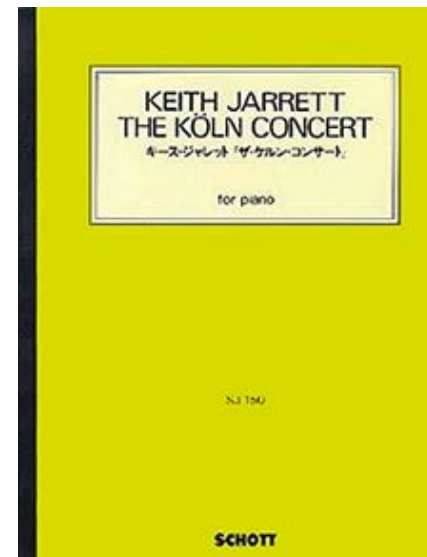
Par "autorisée" j'entends que j'ai personnellement supervisé chaque étape (presque chaque note) du processus final de transcription. Bien que cette édition s'approche le plus possible de la musique sur disque, il y a différents passages où les notes sont correctes et d'autres non, parce que j'ai joué *complètement en dehors du temps* métronomique. Nous avons donc à choisir entre des *inexactitudes*.

KEITH JARRETT
THE KÖLN CONCERT



ECM

Playlist  Spotify
« Cours impro »



Focus sur le *Köln Concert* de Keith Jarrett

Donc, nous avons décidé que la notation serait un travail alors *contre* l'exactitude, puisqu' aucune méthode de notation à notre connaissance n'était correcte pour la majorité de la pièce. On aurait besoin d'une notation *pour chaque note* pour être exact. Par exemple, aux pages 50 et 51 de la 2ème partie, il n'y a pas de possibilité d'obtenir, sur papier, le réel sens rythmique de cette section. Ceci est bien plus "allant" par le disque, mais cet "allant" ne se transcrit pas toujours par des notes sur papier. De nombreuses notes sont *déduites du sens rythmique*, d'autres dépendent des harmoniques ou de l'attaque de la note (ou des notes) précédente(s). Donc, écrire toutes les notes devrait plus donner une fausse vue du sens de cette section qu'en sélectionnant certaines. Ensuite, cette sélection ne peut pas faire revivre le réel sens de cette section *en tant qu'improvisation*, car c'est l'écoute qui détermine l'intensité de la musique.

Donc – nous observons, pour ainsi dire, une image d'improvisation (comme une sorte de reproduction de peinture). Nous ne pouvons voir la profondeur, seulement la surface.

Comme résultat à tout cela, je recommande à tout pianiste ayant l'intention de jouer le KÖLN CONCERT d'utiliser l'enregistrement comme référence finale.

Bonne chance!

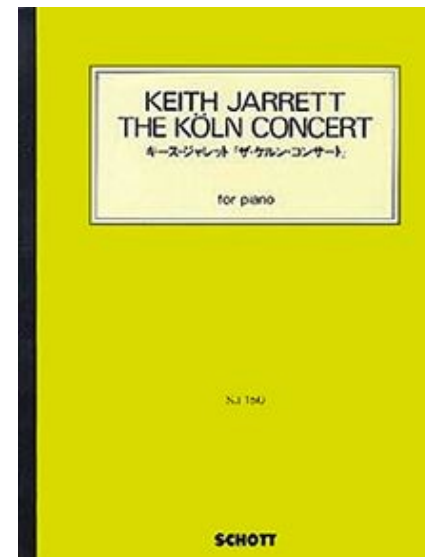
Keith Jarrett

KEITH JARRETT
THE KÖLN CONCERT

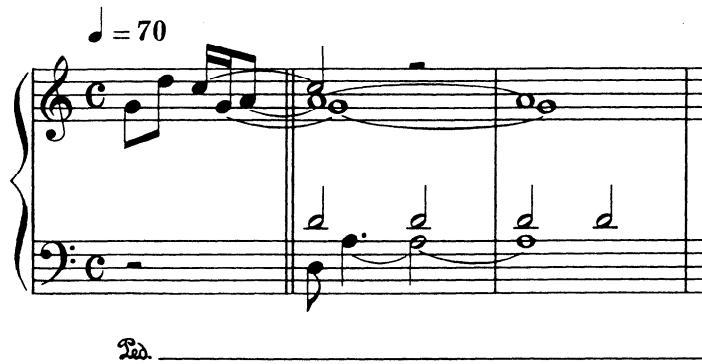


ECM

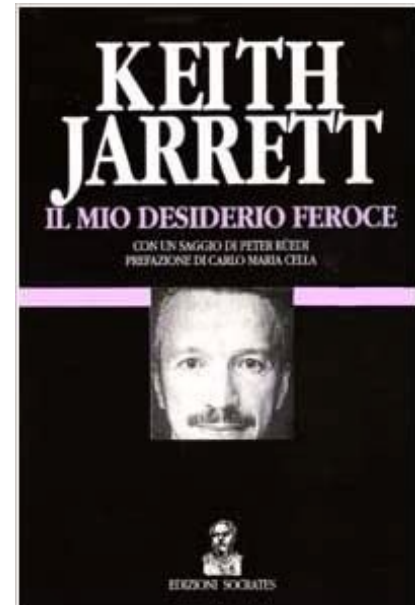
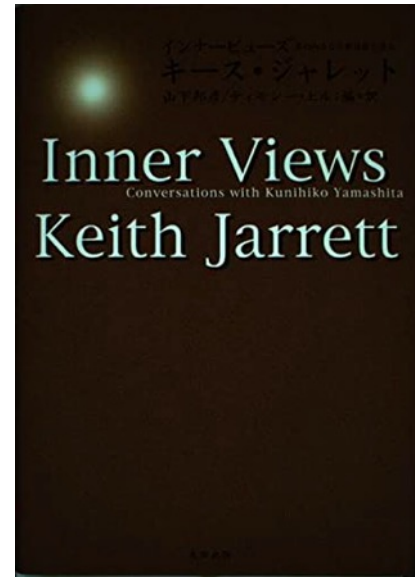
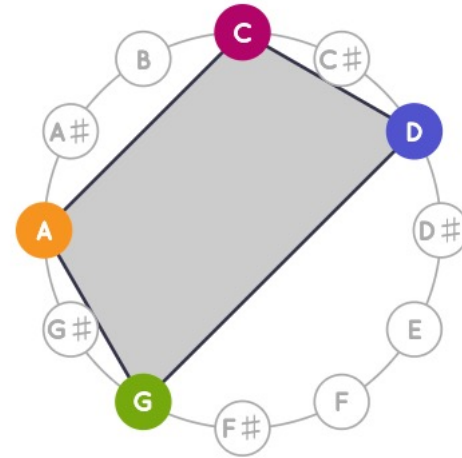
Playlist  Spotify
« Cours impro »



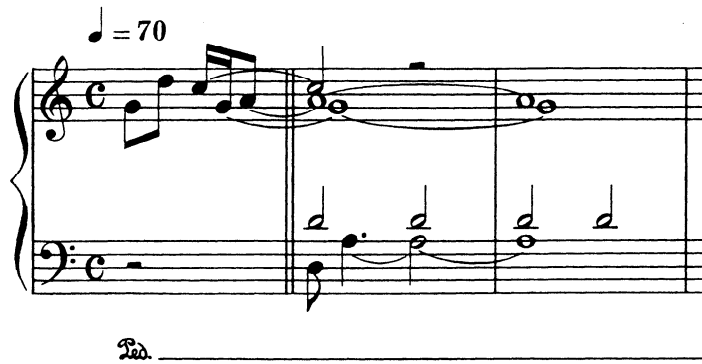
Le Köln Concert de Keith Jarrett : les quatre premières notes



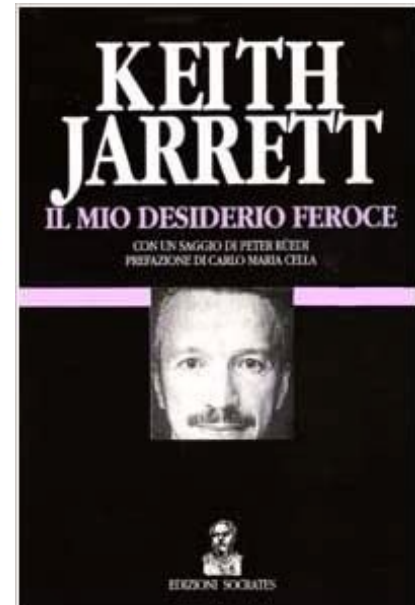
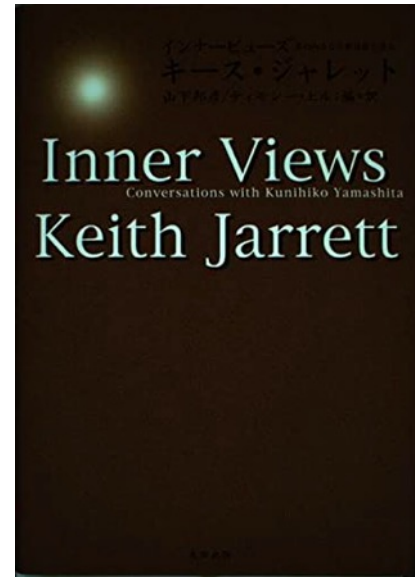
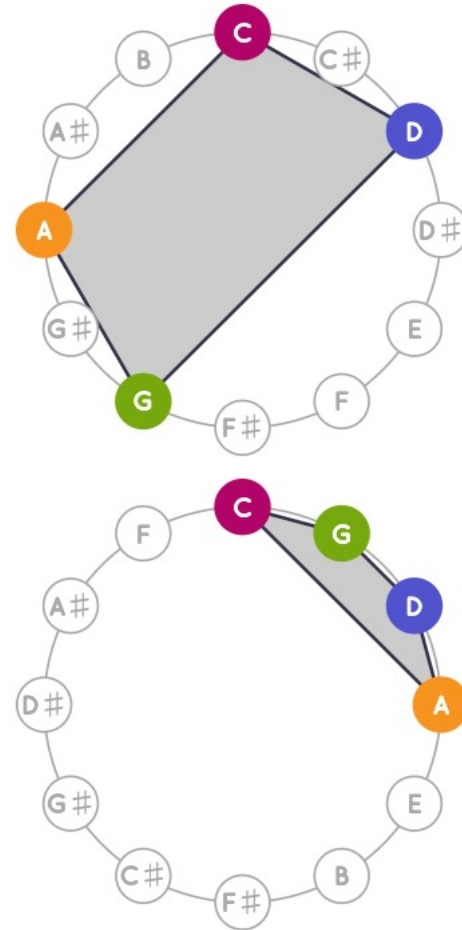
« La chose la plus importante dans mes concerts piano solo c'est la première note, ou les quatre premières notes. Si elles ont suffisamment de tension, le reste du concert vient ensuite tout seul, presque naturellement »



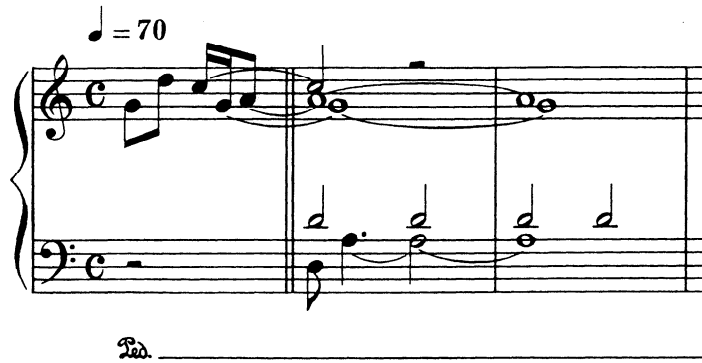
Le Köln Concert de Keith Jarrett : les quatre premières notes



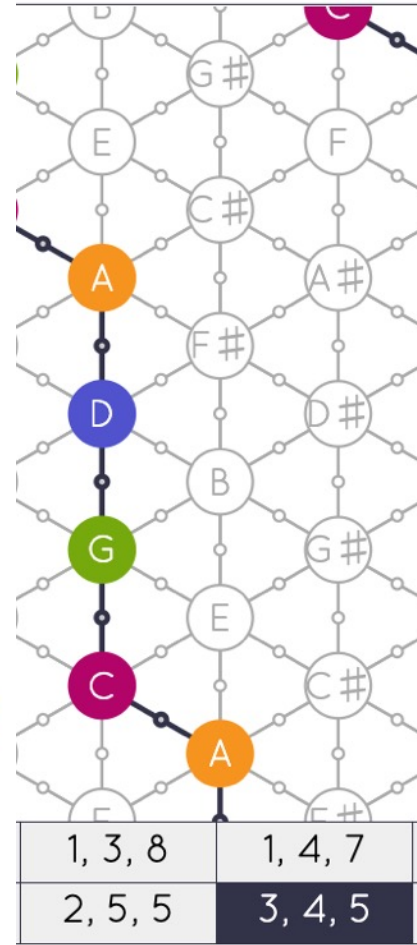
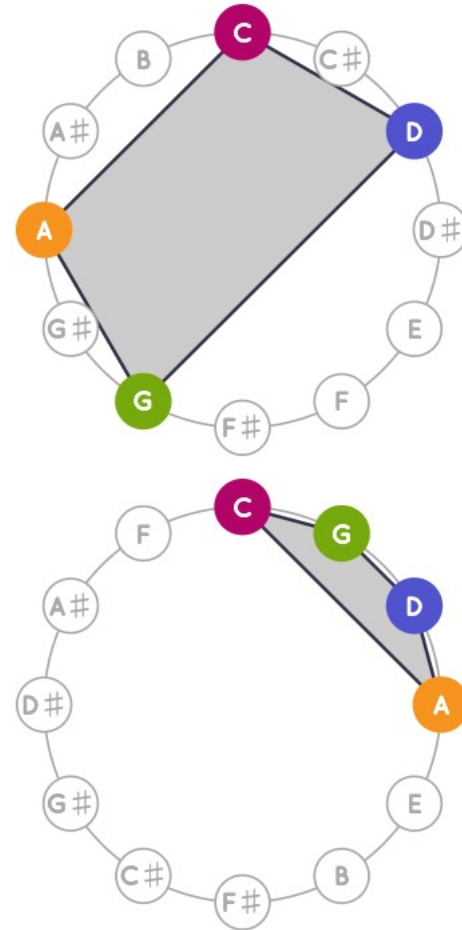
« La chose la plus importante dans mes concerts piano solo c'est la première note, ou les quatre premières notes. Si elles ont suffisamment de tension, le reste du concert vient ensuite tout seul, presque naturellement »



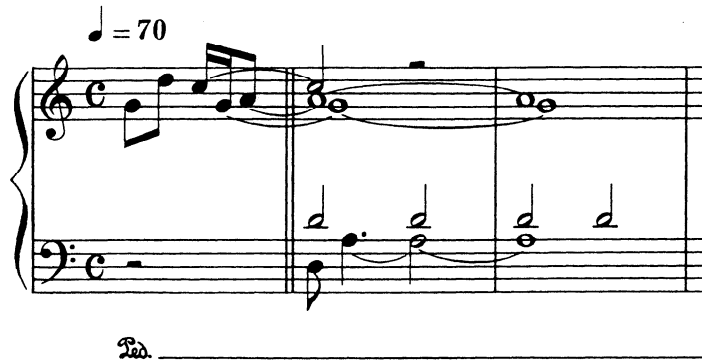
Le Köln Concert de Keith Jarrett : les quatre premières notes



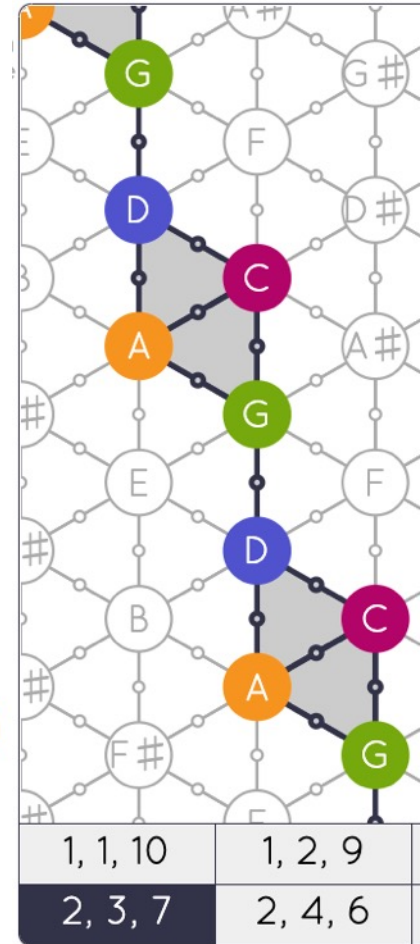
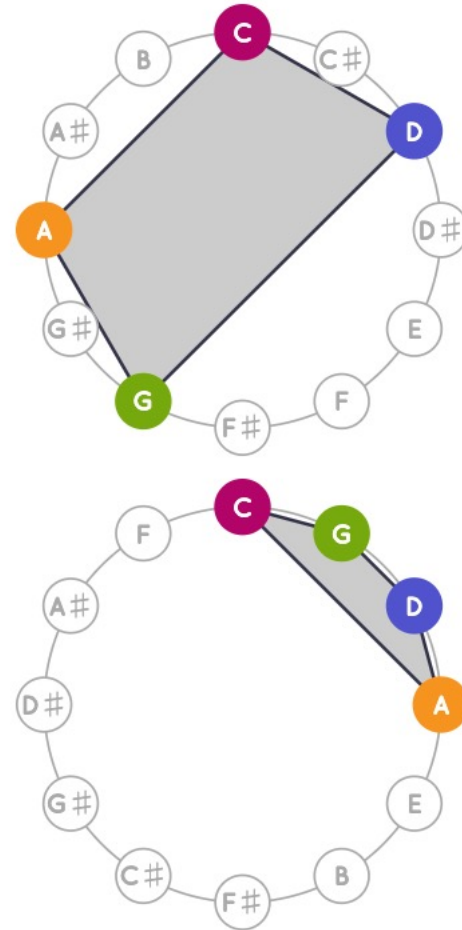
« La chose la plus importante dans mes concerts piano solo c'est la première note, ou les quatre premières notes. Si elles ont suffisamment de tension, le reste du concert vient ensuite tout seul, presque naturellement »



Le Köln Concert de Keith Jarrett : les quatre premières notes



« La chose la plus importante dans mes concerts piano solo c'est la première note, ou les quatre premières notes. Si elles ont suffisamment de tension, le reste du concert vient ensuite tout seul, presque naturellement »



Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

KEITH JARRETT THE KÖLN CONCERT

KÖLN, January 24, 1975

Part I 8

Part IIa 37

Part IIb 58

Part IIc 82

♩ = 70

The first system of the musical score, measures 1 through 5. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a tempo marking of ♩ = 70. The music is in common time (C). The bass staff has a 'Ped.' (pedal) marking under the first measure and a 'Ped.' marking under the last measure.

The second system of the musical score, measures 6 through 10. It continues the composition with similar melodic and harmonic patterns. A 'Ped.' (pedal) marking is present under the sixth measure.

hold G $\sharp$

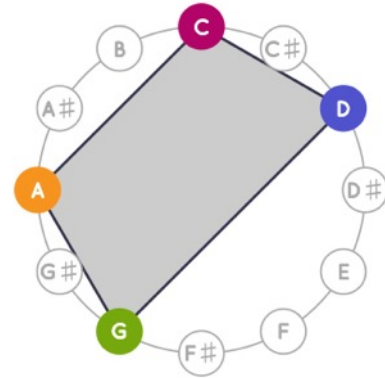
hold C $\sharp$

The third system of the musical score, measures 11 through 15. It includes specific performance instructions: 'hold G $\sharp$ ' above the first measure and 'hold C $\sharp$ ' above the third measure. The system concludes with a double bar line.

Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Ped.



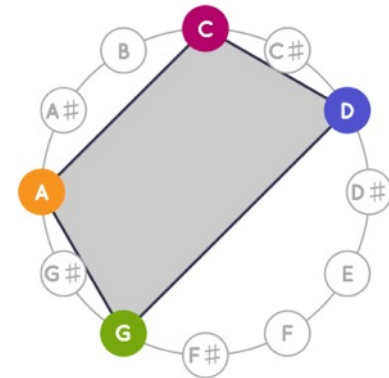
hold G $\sharp$

hold C $\sharp$

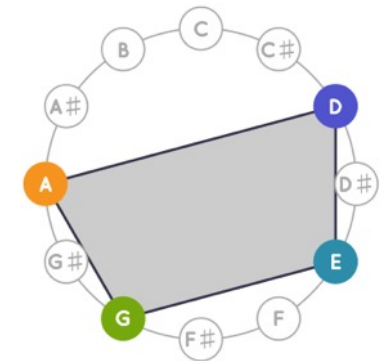
Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Two musical systems are shown, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system includes a tempo marking of ♩ = 70. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with a '7' indicating a seventh fret on the piano.



A musical system showing measures 6-10. The notation continues the melodic and harmonic development, featuring various rhythmic patterns and accidentals.



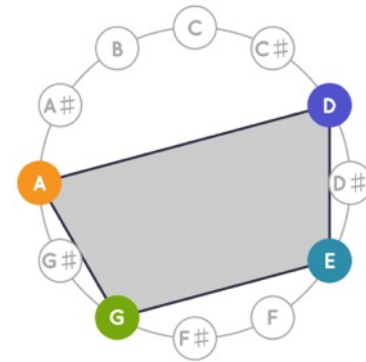
hold G $\sharp$ hold C $\sharp$

A musical system showing measures 11-15. The notation continues the melodic and harmonic development, featuring various rhythmic patterns and accidentals. The system concludes with a 'hold' instruction for G $\sharp$ and C $\sharp$.

Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Two measures of music are shown, with a tempo marking of ♩ = 70. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked with a fermata. The third measure is marked with a fermata. The fourth measure is marked with a fermata. A light blue box highlights the third and fourth measures.



Four measures of music are shown. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked with a fermata. The third measure is marked with a fermata. The fourth measure is marked with a fermata.

hold G $\sharp$

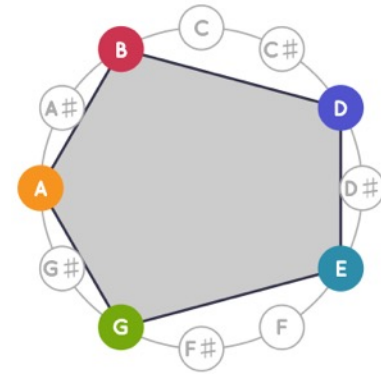
hold C $\sharp$

Four measures of music are shown. The first measure is marked with a fermata. The second measure is marked with a fermata. The third measure is marked with a fermata. The fourth measure is marked with a fermata.

Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Two measures of music are shown, with a light blue box highlighting the second measure. The tempo is marked as ♩ = 70.



Two measures of music are shown, continuing the sequence from the first system.

hold G $\sharp$

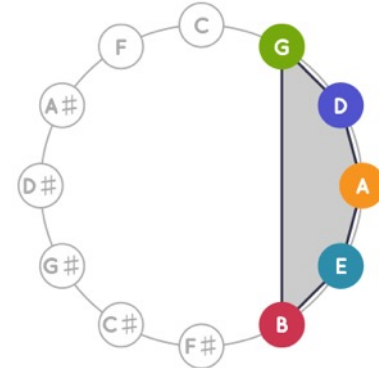
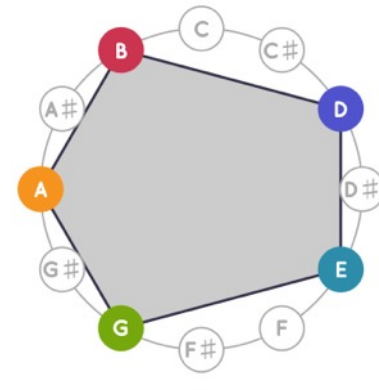
hold C $\sharp$

Two measures of music are shown, with annotations 'hold G $\sharp$ ' and 'hold C $\sharp$ ' indicating specific notes to be held.

Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Two measures of piano accompaniment are shown below the main staff, each starting with a *Ped.* (pedal) marking.



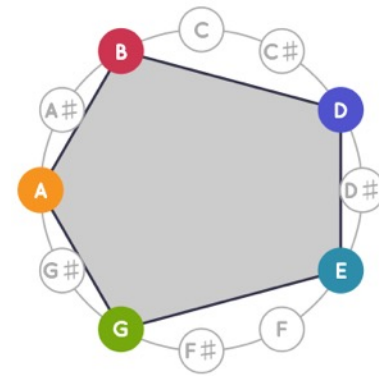
hold G $\sharp$

hold C $\sharp$

Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

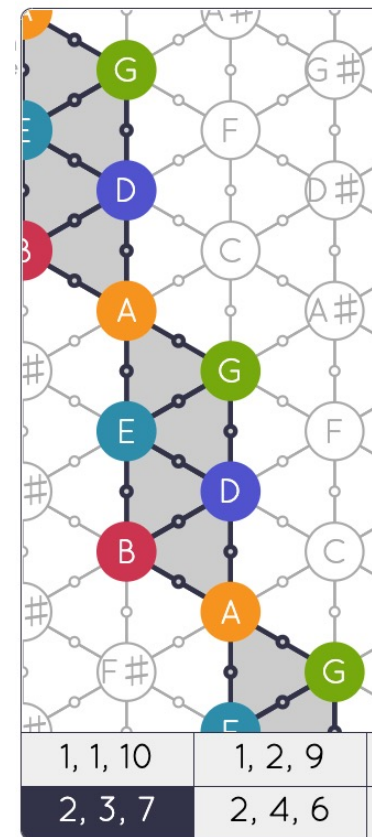
♩ = 70

Two measures of the piano accompaniment in the bass clef are shown below the first system.

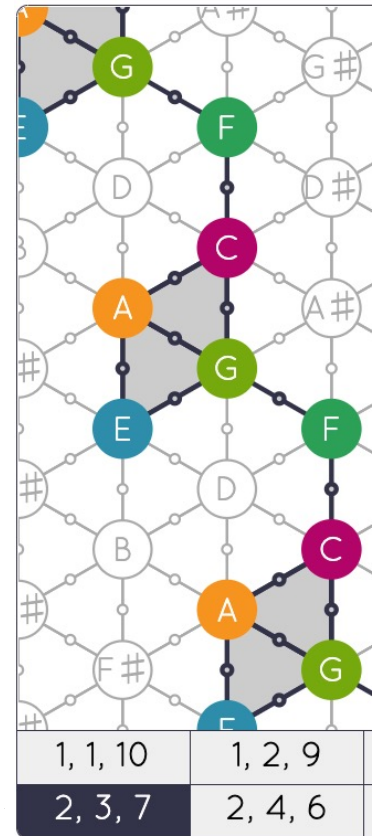
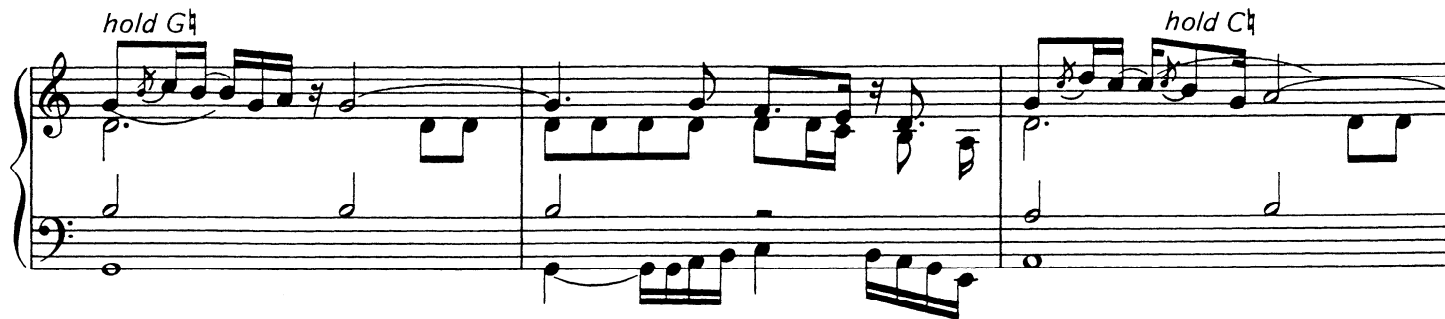
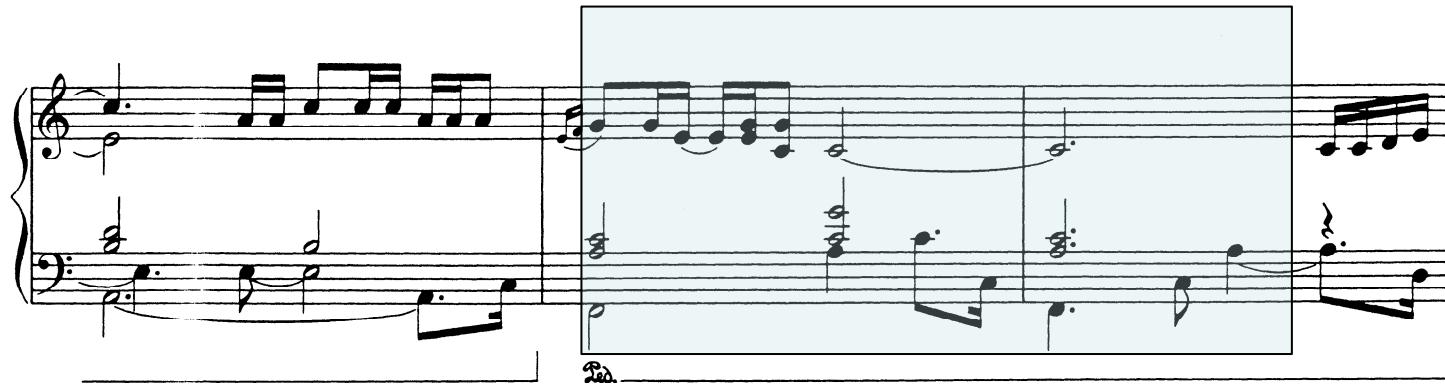


hold G $\sharp$

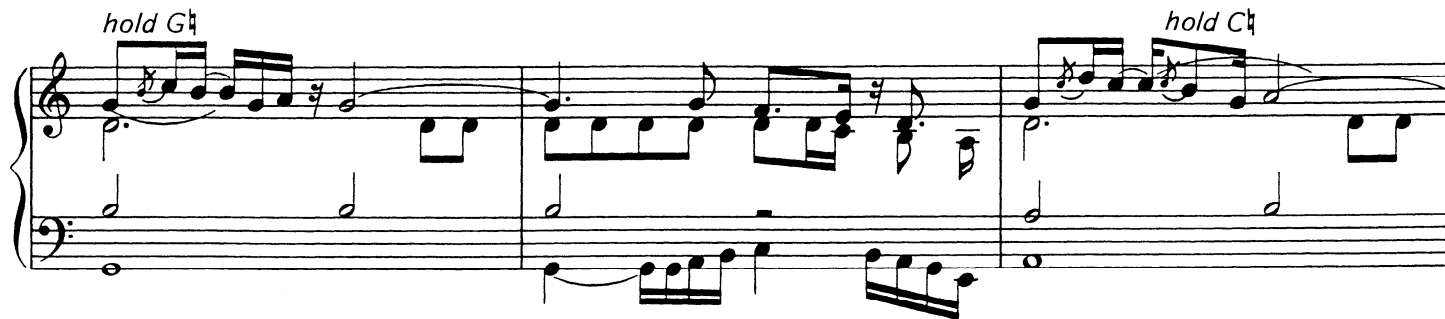
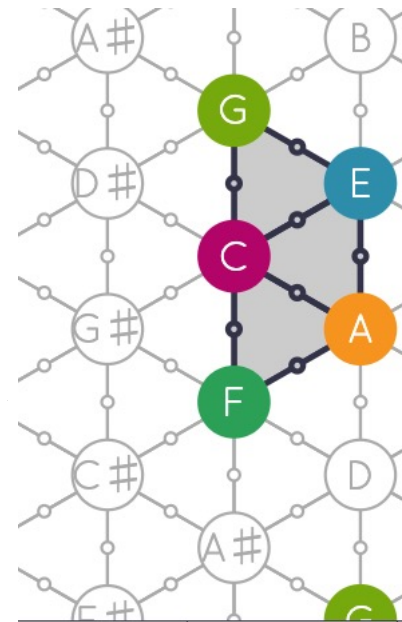
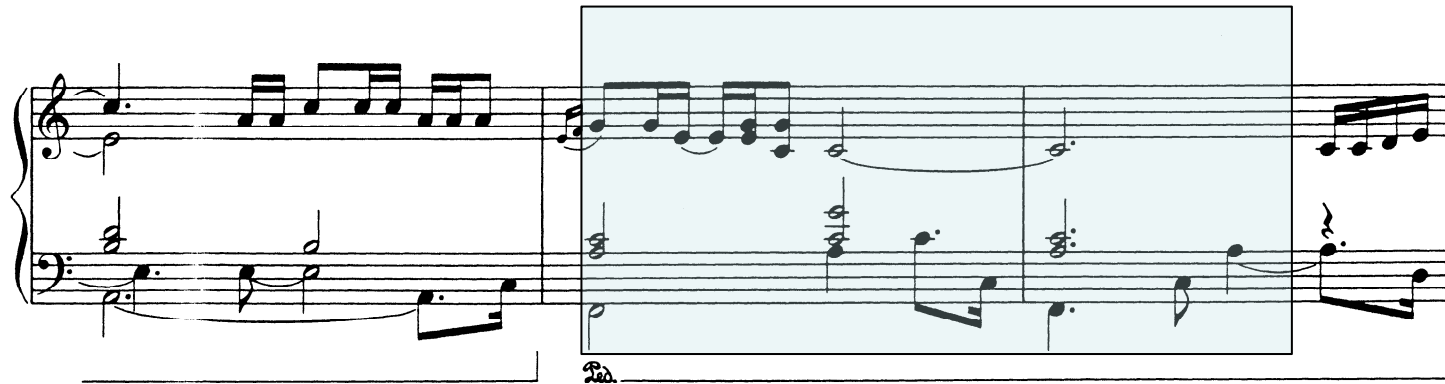
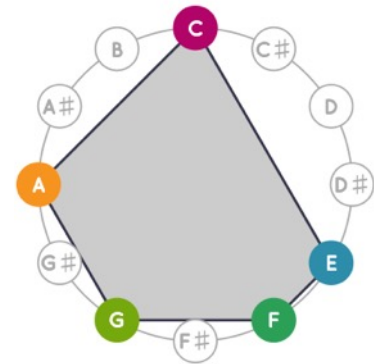
hold C $\sharp$



Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur



Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

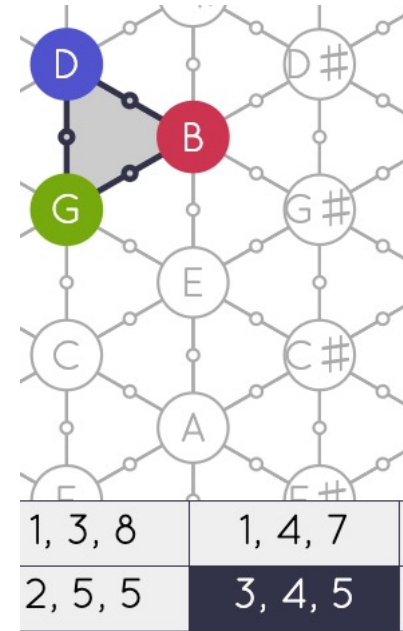


1, 4, 7	1, 5, 6
3, 4, 5	3, 3, 6

Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Two measures of music in C major, 4/4 time. The right hand features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the left hand plays a simpler accompaniment of eighth and quarter notes. Pedal points are indicated below the bass staff.



Two measures of music in C major, 4/4 time. The right hand continues the complex melodic line, and the left hand plays a similar accompaniment. Pedal points are indicated below the bass staff.

hold G $\sharp$

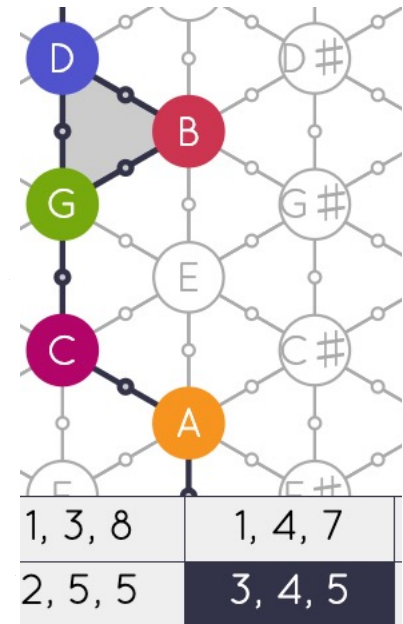
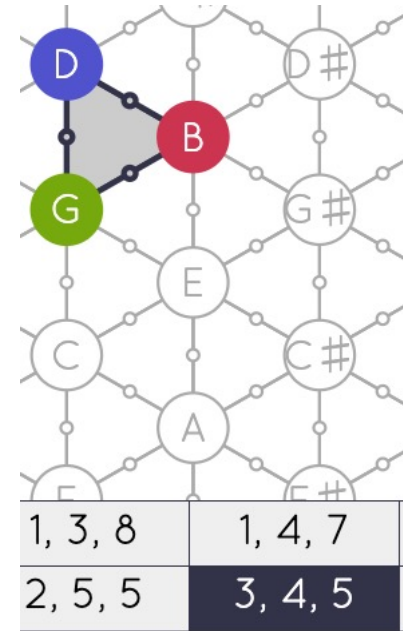
Two measures of music in C major, 4/4 time. The right hand continues the complex melodic line, and the left hand plays a similar accompaniment. Pedal points are indicated below the bass staff. A light blue rectangular box highlights measures 9 and 10. The notes G sharp and C sharp are held in the right hand.

hold C $\sharp$

Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Ped.



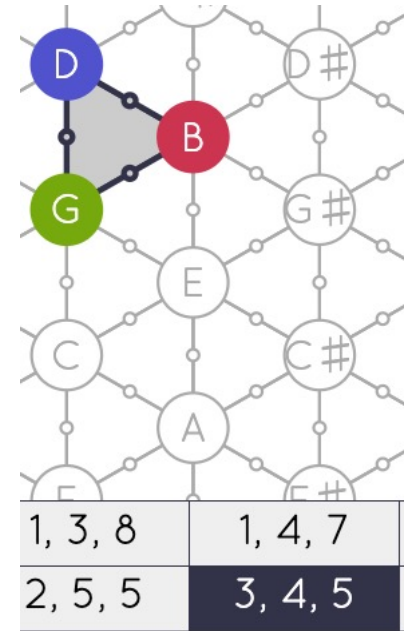
hold G $\sharp$

hold C $\sharp$

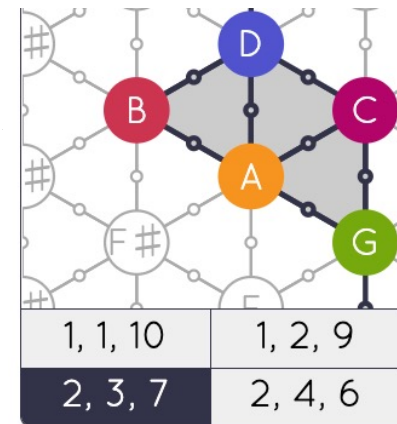
Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Ped. Ped. Ped.



Ped.



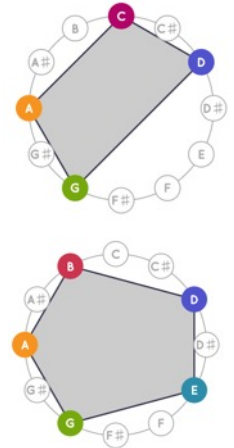
hold G $\sharp$

hold C $\sharp$

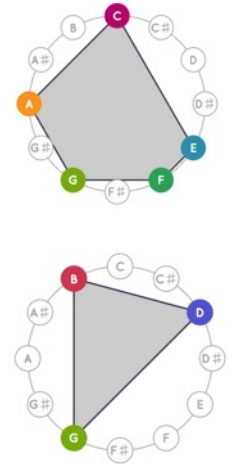
Le Köln Concert de Keith Jarrett : le motif générateur

♩ = 70

Two measures of the musical score are highlighted with a light blue background.



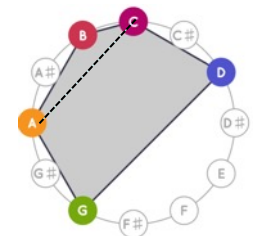
Two measures of the musical score are highlighted with a light blue background.



hold G $\sharp$

Two measures of the musical score are highlighted with a light blue background.

hold C $\sharp$



Le Köln Concert de Keith Jarrett : la partie conclusive

KEITH JARRETT
THE KÖLN CONCERT

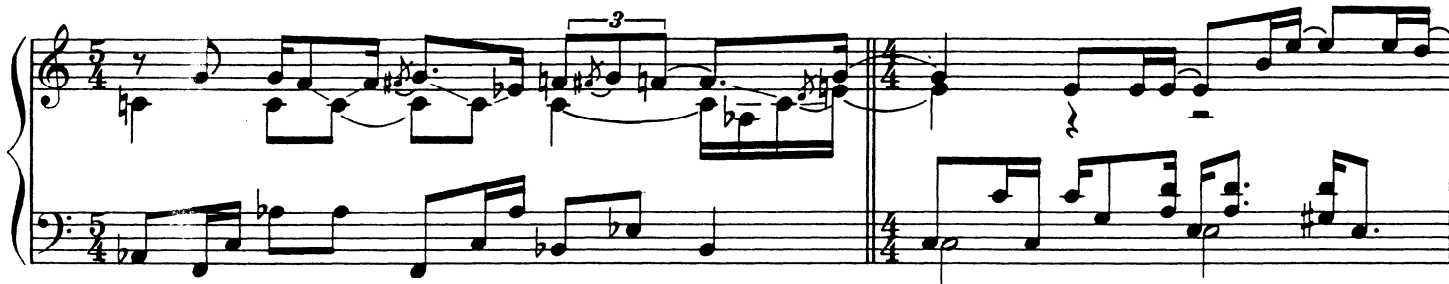
KÖLN, January 24, 1975

Part I 8

Part IIa 37

Part IIb 58

Part IIc 82



improvisation *ex nihilo* ou semi-improvisation ?

Le Köln Concert de Keith Jarrett : la semi-improvisation conclusive

Memories of Tomorrow

(Latin) ♩ = 116

Keith Jarrett

Musical score for "Memories of Tomorrow" by Keith Jarrett. The score is written for piano in 4/4 time, with a tempo of 116 beats per minute. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The bass staff includes chord symbols: Am, Am(Δ7), Am7, Em7, FMaj7, F#m7, CMaj7/G, G7sus4, CMaj7, DMaj7/F#, FMaj7, CMaj7/E, EbMaj7, A7, AbMaj7, Fm7, Bbm7sus4, CMaj7, Bbm7, Bbm7b5, Am, Fm/Ab, GMaj7, DMaj7/F#, FMaj7, CMaj7/G, G7sus4, C, Bbm7, Bbm7.

KEITH JARRETT
THE KÖLN CONCERT

KÖLN, January 24, 1975

Part I 8

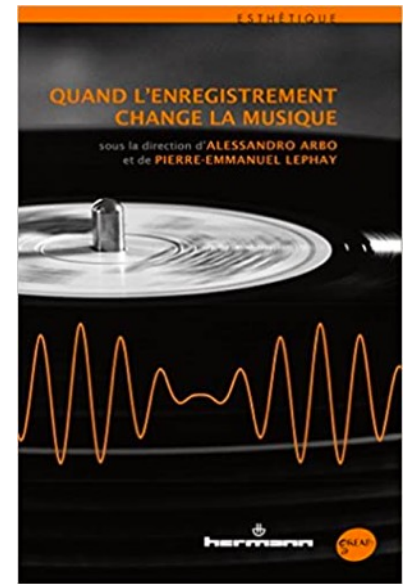
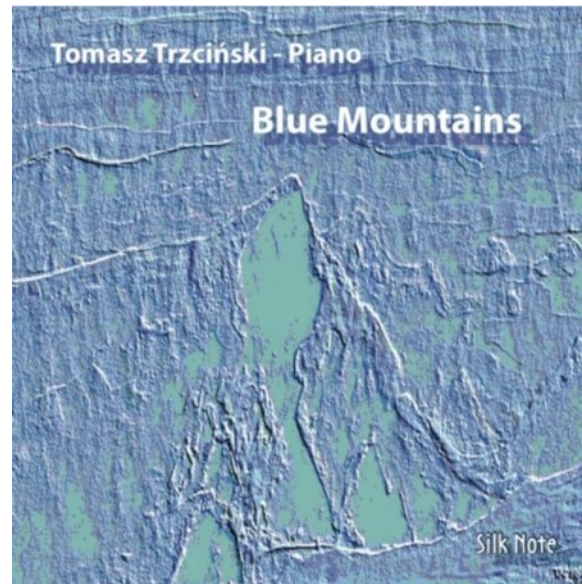
Part IIa 37

Part IIb 58

Part IIc 82



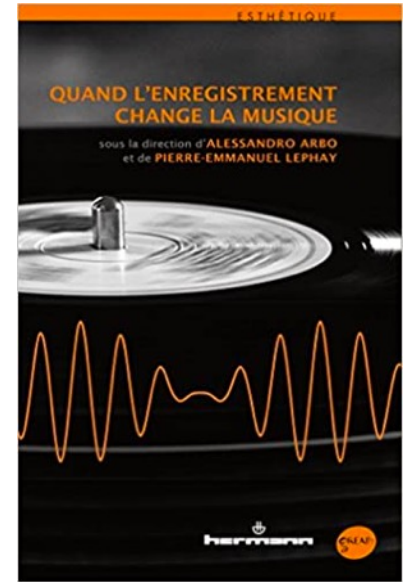
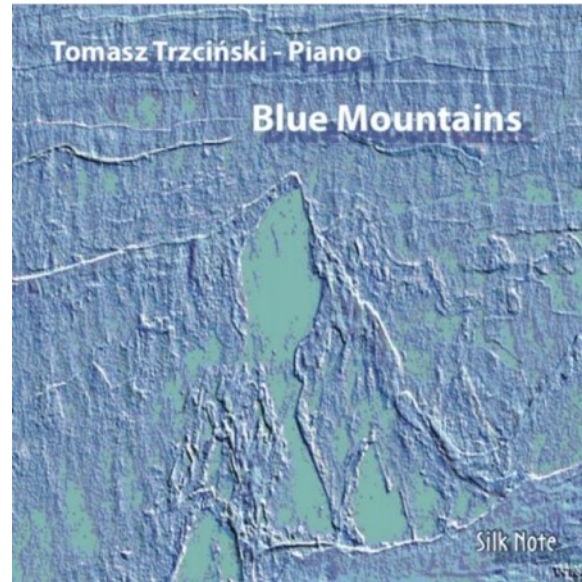
Interpréter (strictement) le *Köln Concert*



« Nous avons donc un premier enregistrement d'une performance musicale, une transcription de l'enregistrement de celle-ci puis un nouvel enregistrement de l'interprétation de cette transcription du premier enregistrement, la boucle devrait être bouclée. Pourtant le résultat final n'est pas aussi convaincant que son point de départ, et la boucle qui devait nous ramener d'un enregistrement à l'autre ne boucle pas... »

Stéphane Gasparini, « Le *Köln Concert*" de Tomasz Trzcinski », dans Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Hermann, 2017, p. 220.

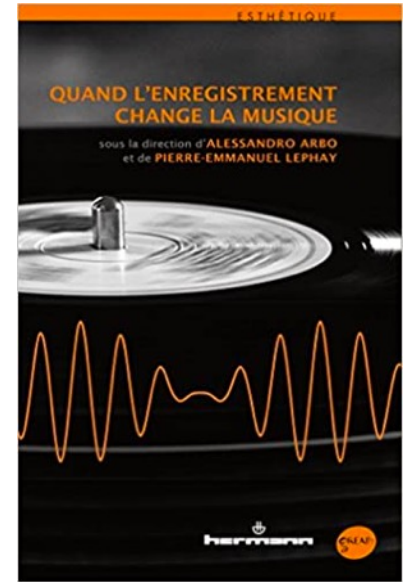
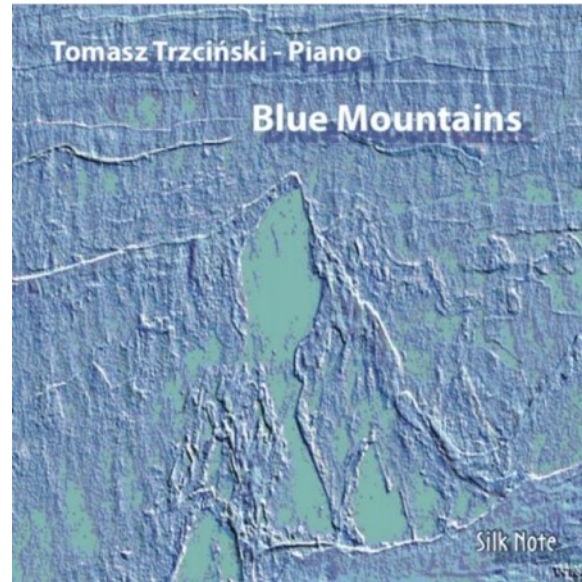
Interpréter (strictement) le *Köln Concert*



« Dans le système musical classique en effet, la partition est le référent absolu de l'interprète, mais dans le cas du *Köln Concert*, elle ne semble pouvoir remplir cette fonction [...] la transcription [...] pouvant être, *a priori*, considérée comme *descriptive* et non *prescriptive* [au sens de Charles Seeger] »

Stéphane Gasparini, « Le *Köln Concert*" de Tomasz Trzcinski », dans Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Hermann, 2017, p. 224.

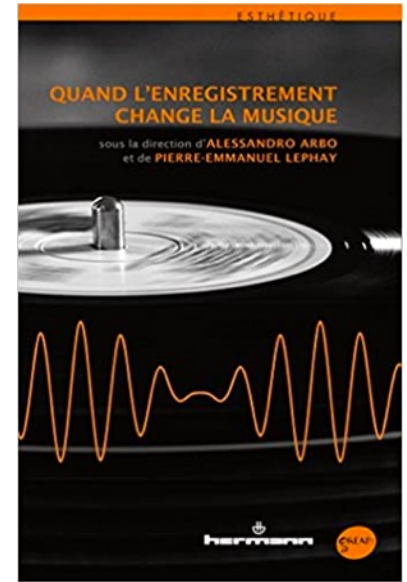
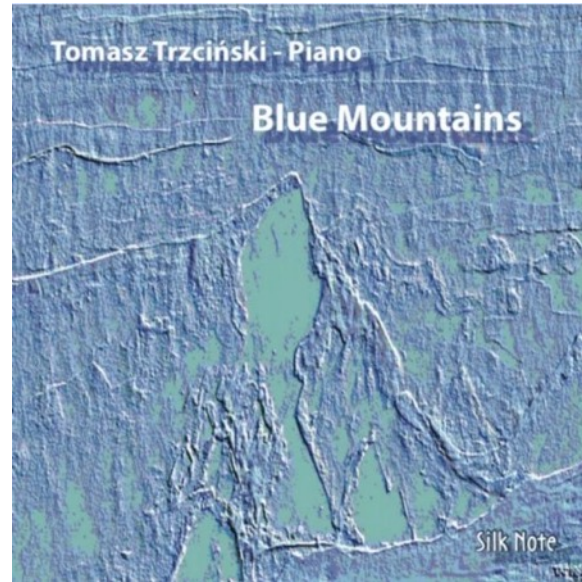
Interpréter (strictement) le *Köln Concert*



« Il y a dans les interprétations reprenant note pour note une improvisation, une sensation de tranquillité et presque de sérénité, sensation qui indique en creux que nous ne sommes justement pas, ou plus, dans un processus d'improvisation [comme l'affirme Clément Canonne] »

Stéphane Gasparini, « Le *Köln Concert*" de Tomasz Trzcinski », dans Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Hermann, 2017, p. 226.

Interpréter (strictement) le *Köln Concert*



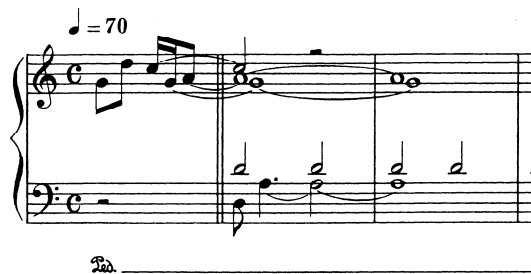
« Les copies même parfaites de *Köln Concert* ne seront, *jamais*, *Köln Concert* car, ontologiquement, il leur manquera toujours quelque chose, un manque qui les placerait d'autorité à un rang ontologique inférieur. [Tomasz Trzcinski], comprenant mal à la fois le rôle pédagogique et fréatif de l'enregistrement [...] il s'est contenté de copier là où il aurait fallu créer une nouvelle entité musicale dotée de sa propre logique interne »

Stéphane Gasparini, « Le *Köln Concert*" de Tomasz Trzcinski », dans Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Hermann, 2017, p. 238-239.

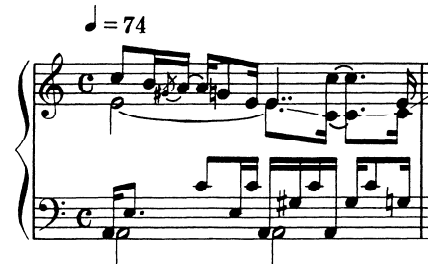
Improviser (librement) sur le *Köln Concert*



Downtown Improvisations



...



...



➔ http://repmus.ircam.fr/_media/moreno/12_Around_a_Concert.mp3