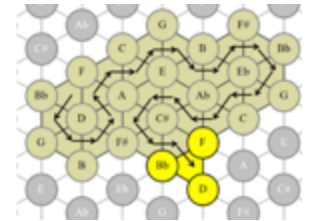


Modèles mathématiques et computationnels dans la chanson

Analyse de la musique et des répertoire III :
Musiques actuelles
(partie V: la forme 'chanson')



Moreno Andreatta

IRMA & ITI CREAA, Université de Strasbourg

Equipe Représentations Musicales

IRCAM / CNRS UMR 9912 / Sorbonne Université

Que ce qu'une chanson ?

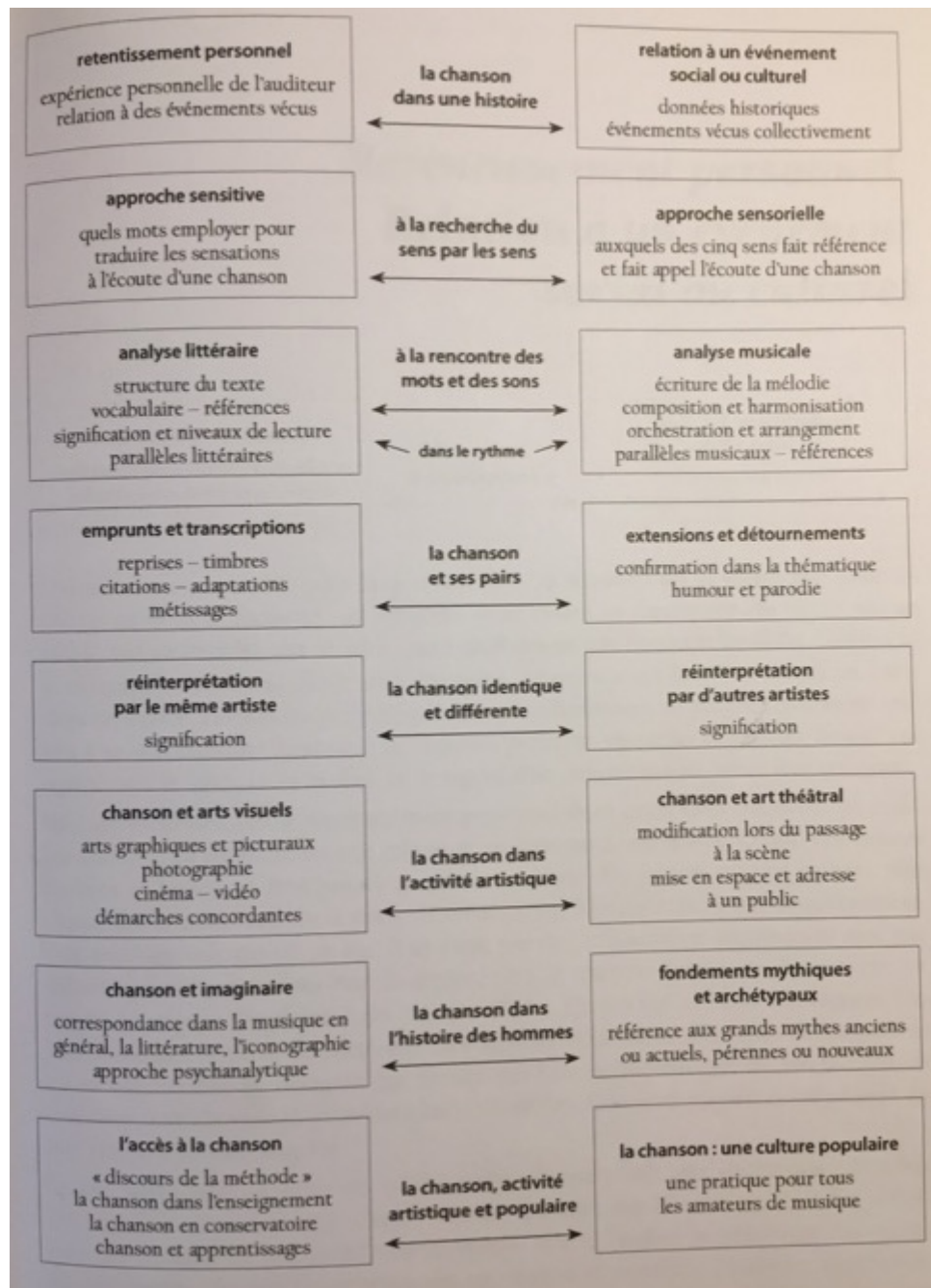
- Petite composition musicale de caractère populaire, sentimental ou satirique, divisée en couplets et destinée à être chantée (*Larousse*)
- Pièce de vers de ton populaire, généralement divisée en couplets et refrains et qui se chante sur un air (*Le Robert*)
- Une espèce de petit poème fort court auquel on joint une air, pour être chanté dans des occasions familières (J.-J. Rousseau, *Encyclopédie*)
- Forme de chanson polyphonique artistique [dont l'origine remonte] aux chants strophiques à une voix (mais pourvus d'un accompagnement instrumental improvisé) des trouvères et des troubadours du XI^e au XIII^e siècle (H. Riemann, *Dictionnaire de la musique*)
- Une chanson : un air (i.e. une composition musicale facile à fredonner, donc doublement brève [limitée par la mémorisation, limitée par le souffle] fixé par des paroles (S. Hirschi, *Chanson, l'art de fixer le temps*, 2008).

La chanson et ses étages...

La chanson n'est pas simplement un agencement de textes portés par une mélodie et une orchestration destinée à accompagner les heures des jours, elle est le révélateur de courants sociaux, de mythes, d'aspirations, de refus autant que de proclamations, de façons de voir qui ne sont pas seulement liées à la vie, l'amour, la mort, mais englobent l'ensemble de la vie quotidienne d'une population, individuelle et collective. [...] Je considère la chanson comme l'un des vecteurs de la culture française.



Gérard Authelain, *La chanson à tous les étages*, Symétrie, 2019



La chanson en tant que *genre* = type de musique

GENRE : ensemble d'événements musicaux dont le déroulement est régi par des normes acceptées par une communauté donnée.

CHANSON : une composition brève de texte et de musique.

Quelques caractéristiques du *genre* chanson :

- Simplicité formelle :

- Relative brièveté
- Présence d'éléments aisément mémorisables
 - Ligne mélodique (*hooks* ou « crochets »)
 - Structure harmonique
- Caractère modulaire = présence de segments reconnaissables :
 - Strophe [ou couplet – *verse*] / refrain [*chorus*] / pont [*bridge*]

- Politique de la répétition (Middleton)

- Répétition d'unités musicales minimales (répétition 'musématique')
- Répétition discursive



F. Fabbri



Franco Fabbri, « La chanson », in J.-J. Nattiez et al. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Vol 1, « Musiques du XXe siècle », Actes Sud/Paris : Cité de la Musique, 2003).

Des musèmes (Tagg) aux hooks...

MUSEME : la plus petite unité musicale transmettant une signification à un auditeur compétent



Ph. Tagg



HOOK : initialement conçu comme une courte mélodie, prégnante et aisément mémorisable. Les *hooks* peuvent être produits selon trois dimensions fondamentales (Burns, 1987) :

- A travers les « éléments textuels » (rythme, mélodie, harmonie, texte, *forme*)
- A travers les « éléments d'exécution » (instrumentation, tempo, improvisation)
- A travers les « éléments de production » (montage, mixage, signal de distorsion, etc.)

Le succès d'un *hook* dépend probablement de l'équilibre entre son originalité et son caractère familier, entre la stabilité structurelle et la surprise, tout cela intégré dans un processus historique (*et social*). Mais les recherches sur le sujet font encore défaut (Moore, 2003)

- Ph. Tagg, « Analysing popular music: theory, method and practice », *Popular Music*, 2, 1982, p. 37-65
- A. Moore, « La musique pop », in J.-J. Nattiez et al. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Vol 1, « Musiques du XXe siècle », Actes Sud/Paris : Cité de la Musique, 2003).
- G. Burns, « A typology of *Hooks* in Popular Records », *Popular Music*, vol. VI, n° 1, 1987, p. 1-20

Des *hooks* aux *hits* (les “tubes”)

Telle est actuellement la diffusion de la chanson ‘populaire’ moderne et sa prolifération de par le monde, que l’on peut dégager des principes fort bien définis ; et leur application stricte, effectué par des commerçants purs et simples, peut arriver à tenir lieu d’inspiration. Ainsi, compte tenu d’une mode que l’on pressent, des exigences d’un interprète en pleine ascension et qui prévoit ce que son public attend de lui, des besoins d’un éditeur aiguillonné par la concurrence ou décidé à jouer à la chanson comme à la bourse, il est possible de créer de toutes pièces, à froid ou presque, un « tube » - une chanson appelée à « faire un succès » (Vian, 1958)

→ *Le Tube* (B. Vian / voix : H. Salvador, 1957)



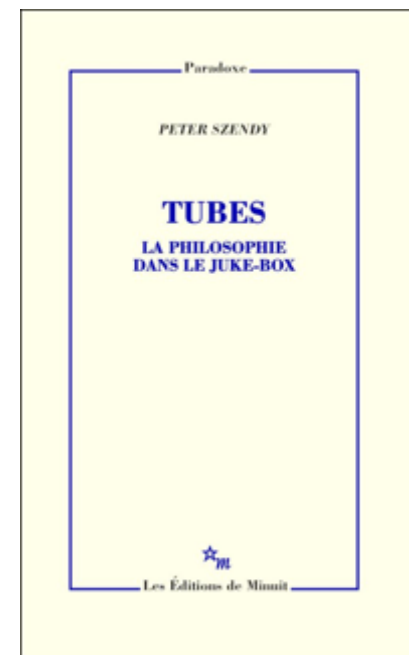
- Boris Vian, *En avant la zizique...*, Pauvert / Le livre de poche, 1997 (orig. 1958)
- Peter Szendy, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Les éditions de Minuit, Paris, 2008
- Emmanuel Poncet, *Eloge des tubes. De Maurice Ravel à David Guetta*, NiL éditions, 2012.

Considérations philosophiques sur la « logique tubulaire »

« Il s'agira donc d'essayer de *penser* les tubes. De cerner un concept, une *logique* du tube. Et de donner droit à un étonnement *philosophique* face à ce qui se présente comme une évidence même : à savoir la banalité et la singularité. [...] L'unique et le cliché, l'incomparable et l'interchangeable, la psyché et le marché : telle pourrait donc être la grande affaire des tubes. Mais pour mieux comprendre comme ils nouent, en un noeud inouï, ces qualités apparemment incompatibles que sont le banal et le singulier, nous devons nous tourner vers l'une des pensées les plus saisissantes qui soient de cette structure chansonnière par excellence : la reprise ».



P. Szendy



- Boris Vian, *En avant la zizique...*, Pauvert / Le livre de poche, 1997 (orig. 1958)
- Peter Szendy, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Les éditions de Minit, Paris, 2008
- Emmanuel Poncet, *Eloge des tubes. De Maurice Ravel à David Guetta*, NiL éditions, 2012.

Un tube et ses arrangements...

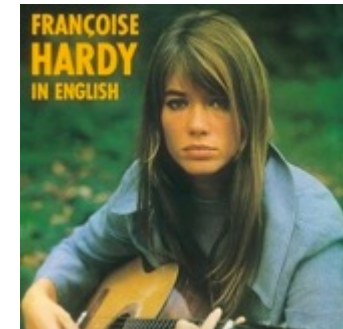
Se telefonando, 1966
(Mina)



Je changerais d'avis, 1966
(Françoise Hardy)



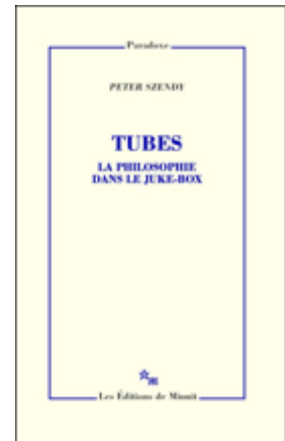
I will change my life, 1966
(Françoise Hardy)



« Mais pour mieux comprendre comme ils nouent, en un noeud inouï, ces qualités apparemment incompatibles que sont le banal et le singulier, nous devons nous tourner vers l'une des pensées les plus saisissantes qui soient de cette structure chansonnière par excellence : **la reprise** ».



P. Szendy



La signature morriconéenne dans la reprise

Riccardo Cocciante,
Bella senz'anima (1974)



Richard Cocciante,
Je t'attendais ce soir (1974)



Richard Cocciante,
Bella sin alma (1974)



<https://www.youtube.com/watch?v=q--TfAnwNro>

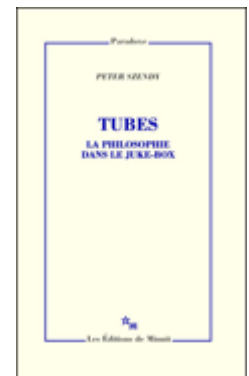
<https://www.youtube.com/watch?v=pGumyb37XYs>

https://www.youtube.com/watch?v=P10Z4pO51_0

« Mais pour mieux comprendre comme ils nouent, en un noeud inouï, ces qualités apparemment incompatibles que sont le banal et le singulier, nous devons nous tourner vers l'une des pensées les plus saisissantes qui soient de cette structure chansonnière par excellence : **la reprise** ».



P. Szendy



Des hits et des *hooks* : magie rationalisée dans la pop

Fonctionnement des hits :

1. Poétique de l'accroche

- *hook* = crochet (prévision/surprise)
- ver auditif (*Ohrwurm*, *earworm*)



A. Gayraud
(« La Féline »)



2. Relation esthétique (voir « esthétique »)

- Définir un hit par ce qu'il fait à l'auditeur plutôt que par ce qu'il est
- Désir circulaire d'écouter et réécouter sans fin (esthétique de la séduction)

3. Fabrique

- Division du travail (auteur, mélodiste, arrangeur, ...)
- La forme pop se schématise : le format « chanson »

4. Cosmétique

- Le paradoxe du tube dans son esthétique de la séduction : originalité vs familiarité et surprise vs prédictibilité

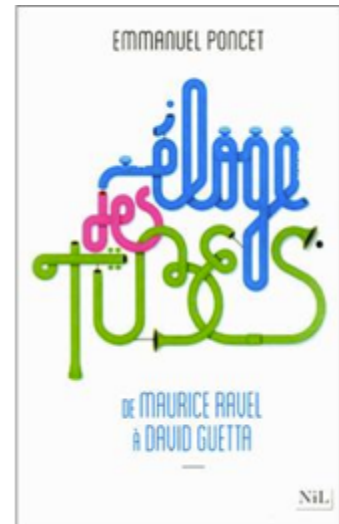
- Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, éditions La Découverte, 2018

Vers d'oreille et hooks

« Le neurologue Olivier Sacks, lui, baptise ‘vers auditifs’ ou ‘cérébraux’ ces airs qui colonisent notre environnement mental et sonore [...]. Il fait remonter l’origine de l’expression à l’allemand *Ohrwurm* – littéralement ‘vers d’oreille’ – qui désigne une chanson accrocheuse, laquelle expression fut reprise plus tard en anglais sous le terme *earworm* et a essaimé dans les années 1980.

Le *hook*, c’est *l’âme-son* d’un morceau. Ce qui cristallise une émotion, une sensation, une addiction [...]. Le *hook*, ce serait l’équivalent pour nos oreilles de ce que Barthes appelait dans *La Chambre claire* le *punctum* pour la photographie : un point, une piqûre, un détail poignant qui active une zone sensible [...] ouvre un hors-champ sonore sur le mode “ça a existé” ou “ça peut advenir” ».

- Olivier Sacks, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, Seuil, 2009.
- Emmanuel Poncet, *Eloge des tubes. De Maurice Ravel à David Guetta*, NiL éditions, 2012.

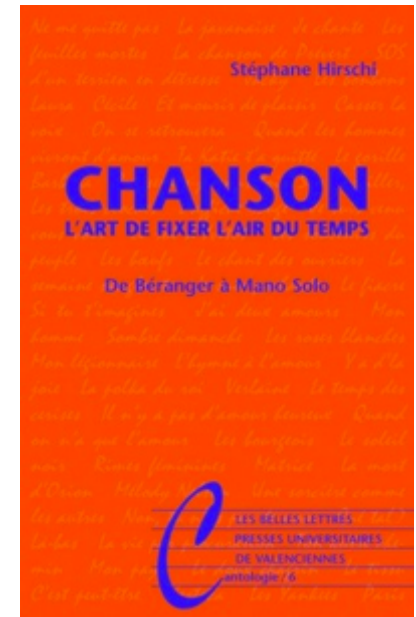


Le « refrain » dans la perspective ‘cantologique’

« Cette brièveté mémorisable du refrain ne relève pas seulement d’une logique statique, et c’est là que rebondit son ambiguïté : ce caractère mémorisable détermine également son *pouvoir de transmission à autrui*. [...] Le refrain doit donc s’entendre comme un élément complexe, vecteur à la fois de statique et de dynamique : en tant qu’élément de pause, figure du repos, du déjà connu, d’arrêt dans la progression ; mais il s’avère en même temps, du fait de sa brièveté fredonnable, *dilatable à l’infini*, car toujours répétable ».



S. Hirschi



« *Canteur* : notion opératoire en *cantologie* pour désigner dans une chanson l'équivalent du narrateur dans un roman. Personnage ou point de vue, il convient de le distinguer du *chanteur*, à savoir l'interprète qui, lui, prête son corps et sa voix le temps d'une chanson et endosse un nouveau rôle de *canteur* au morceau suivant ».

- Stéphane Hirschi, « Le refrain entre appel d'air et asphyxie », dans *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*, Valenciennes, 2008 (+ Lexique)

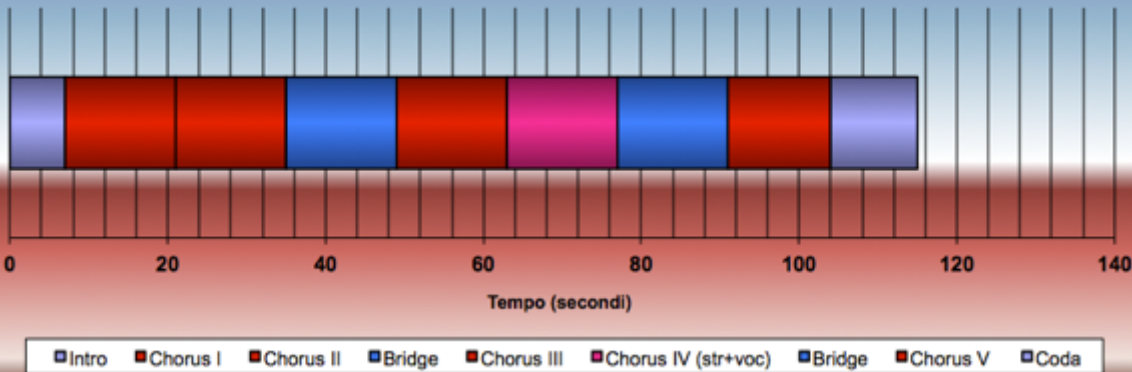
Formes et modèles des chansons (des Beatles)



F. Fabbri

- Franco Fabbri, « Forme e modelli delle canzoni dei Beatles », in Rossana Dalmonte (ed.), *Analisi e canzoni*. Univ. Trento, 1996, 169-196. (Repris dans *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, 1996)
- Franco Fabbri, « Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles' Songs », *Popular Music Worlds, Popular Music Histories, Proceedings* (Geoff Stahl, Alex Gyde eds), 2012, IASPM: 92-109.

From Me To You



Un peu de vocabulaire (Fabbri, 1996/2012)



- **Refrain** : section d'une chanson dans laquelle la musique et les paroles sont toujours répétées de la même façon tout au long de la pièce et les paroles du texte contiennent le titre de la chanson
- **Chorus** : section d'une chanson dans laquelle la musique est répétée de la même façon tandis que les paroles varient. Certaines lignes du texte (dont le titre de la chanson) sont cependant répétées à l'identique
- **Verse** : section d'une chanson dans laquelle la musique est répétée de la même façon tandis que les paroles varient sans exception.
- **Bridge** : section d'une chanson qui se positionne après les chorus et dont elle diffère par caractère harmonique et mélodique

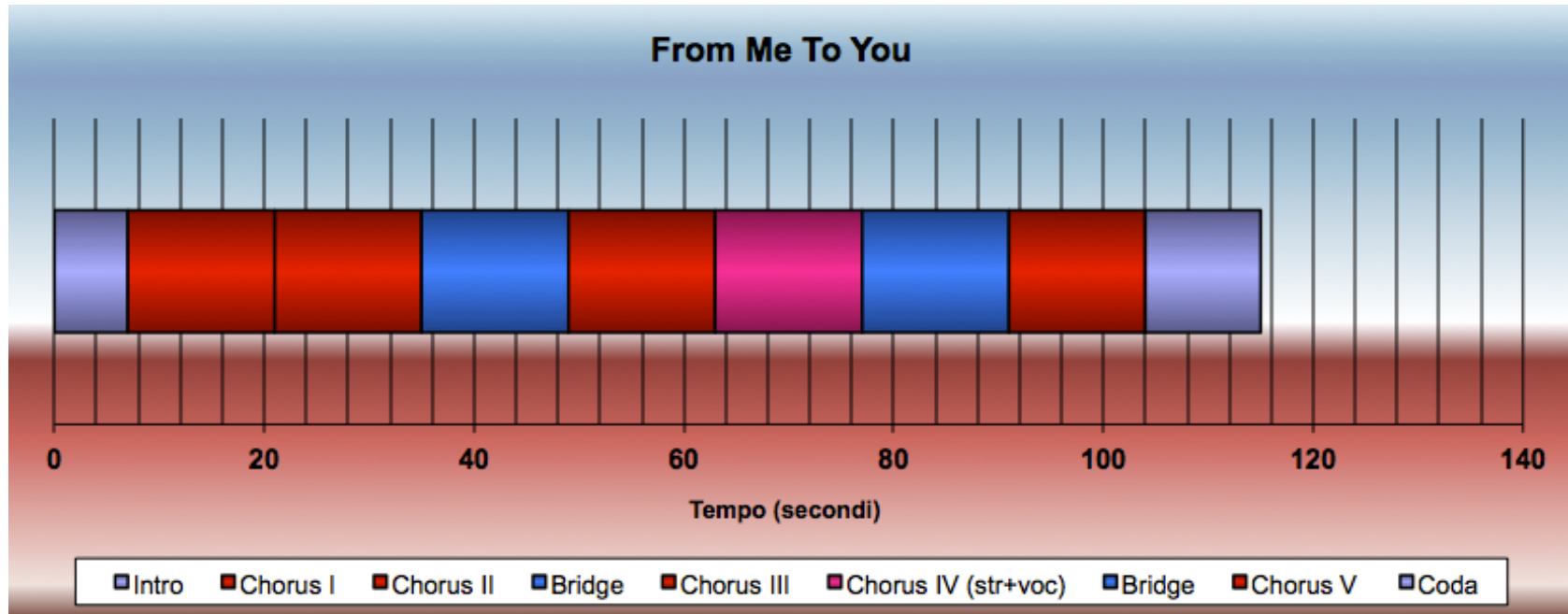


La forme Chorus-Bridge (ChB)



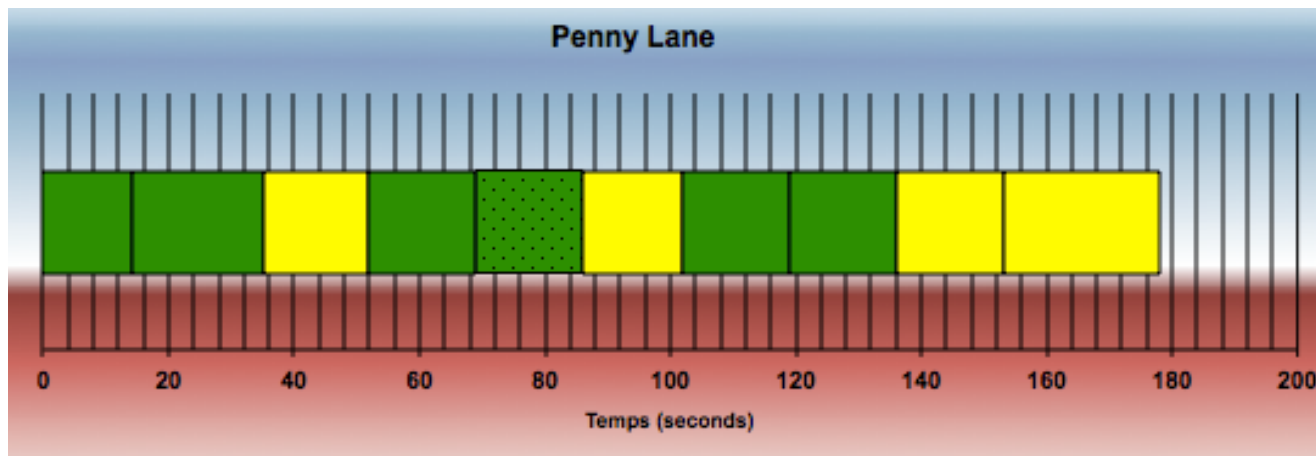
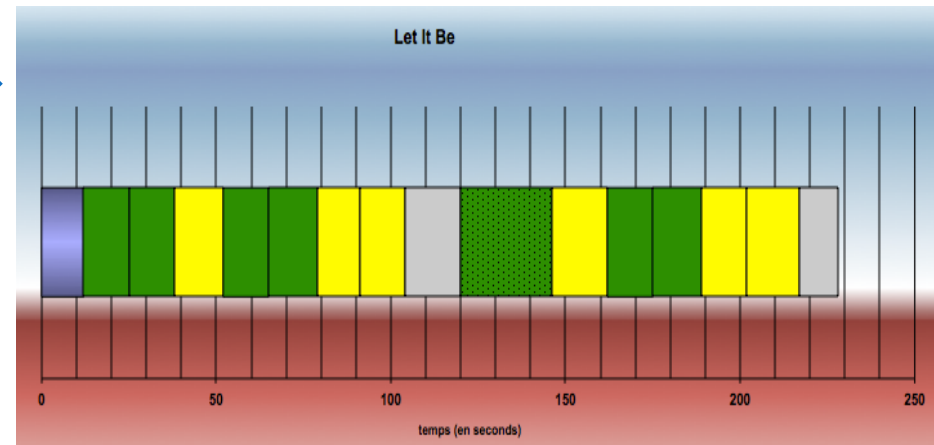
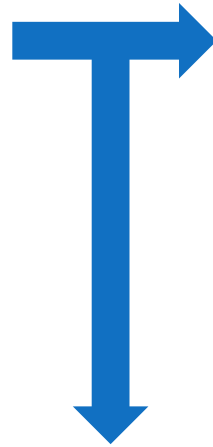
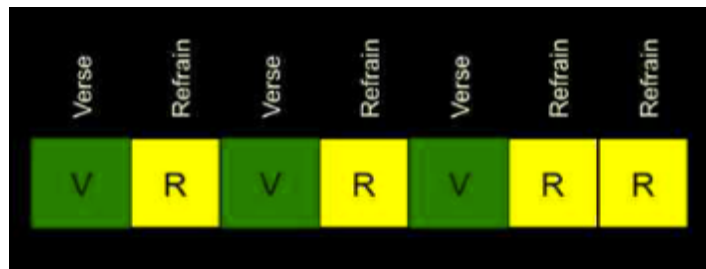
F. Fabbri

- Franco Fabbri, « Forme e modelli delle canzoni dei Beatles », in Rossana Dalmonte (ed.), *Analisi e canzoni*. Univ. Trento, 1996, 169-196. (Repris dans *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, 1996)
- Franco Fabbri, « Verse, Chorus (Refrain), Bridge: Analysing Formal Structures of the Beatles' Songs », *Popular Music Worlds, Popular Music Histories, Proceedings* (Geoff Stahl, Alex Gyde eds), 2012, IASPM: 92-109.



*Love Me Do, Please Please Me, Ask Me Why, I Saw Her Standing There, Do You Want To Know A Secret, **From Me To You**, Thank You Girl, I'll Get You, I Want To Hold Your Hand, You Can't Do That, And I Love Her, I Should Have Known Better, A Hard Day's Night, I'll Cry Instead, I'll Be Back, Any Time At All, Things We Said Today, I Don't Want To Spoil The Party, No Reply, Eight Days A Week, I Feel Fine, I'll Follow The Sun, ...*

La forme Couplet-Refrain (Fabbri) ou Verse-Chorus (Covach)



- J. Covach, « Form in Rock Music: A Primer », in *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, ed. Deborah Stein (New York and Oxford: Oxford University Press, 2005).
- J. Covach, « From 'Craft' to 'Art': Formal Structure in the Music of the Beatles », In *Reading the Beatles: Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*, ed. Kenneth Womack and Todd F. Davis, 37–54. State University of New York Press.

Schéma V-R *versus* Ch-B

Caractéristiques de la forme V-R :

- Caractère narratif
- Discursif
- Captivant
- Additif
- Téléologique
- Le centre d'intérêt (le *hook*) est à la fin

VS

Caractéristiques de la forme Ch-B

- Caractère exclamatif
- Détaché
- Soustractif
- Non-téléologique (orienté vers le début)
- Mise en scène plus que narration
- Le centre d'intérêt (le *hook*) est au début



F. Fabbri



« La structure Ch-B est fermée, sans évolution: sa condition d'existence est le resserrement, l'implosion, la réduction du *chorus* au *hook*, par un processus de rapetissement qui finit par le réduire à un point, comme l'image d'un téléviseur qui s'éteint : la structure V-R peut à l'inverse se gonfler, accumuler de nouveaux éléments, exploser. Basée sur la croissance, la structure V-R remplit sa fonction si paroles et musiques développent au mieux leur capacités narratives; à l'inverse, pour que la structure Ch-B fonctionne, il suffit que des situations efficaces soient présentées ; la structure Ch-B est une machine scénique en soi »

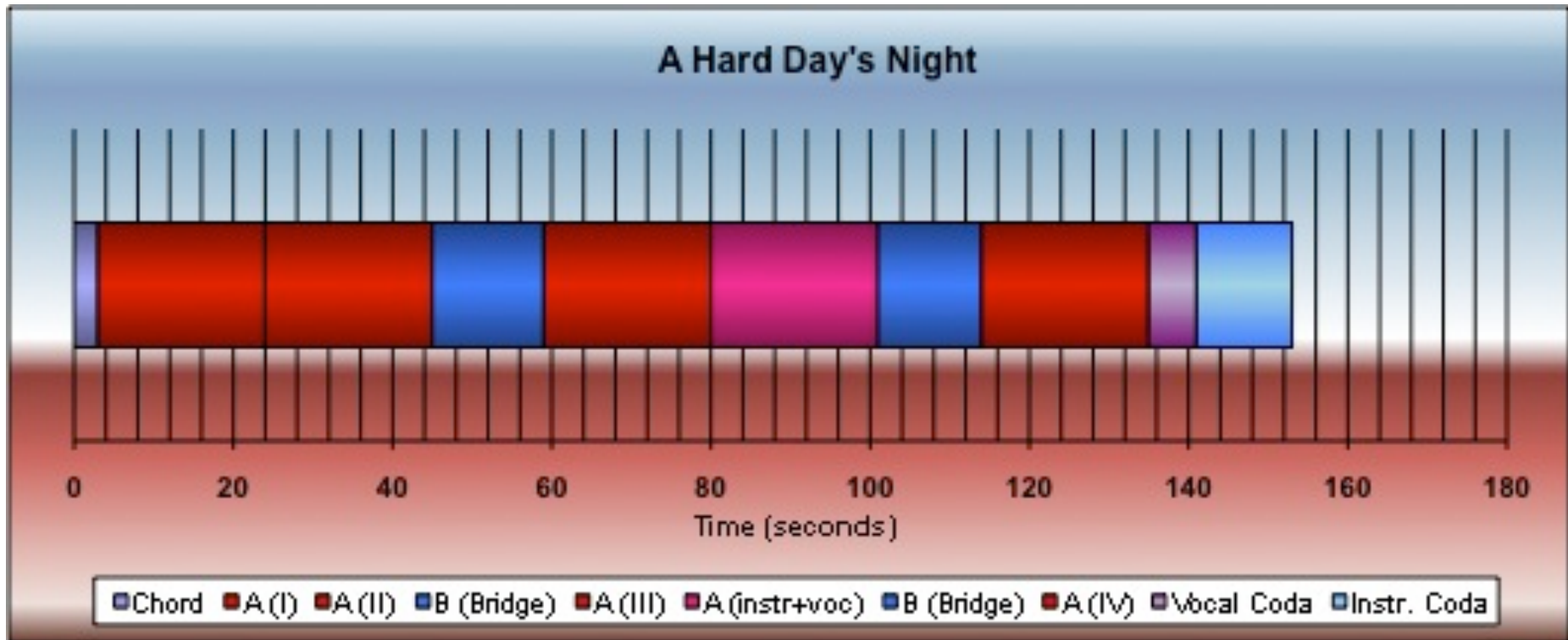
Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, 1996 (p. 67-69)



Formes et modèles des chansons des Beatles



F. Fabbri

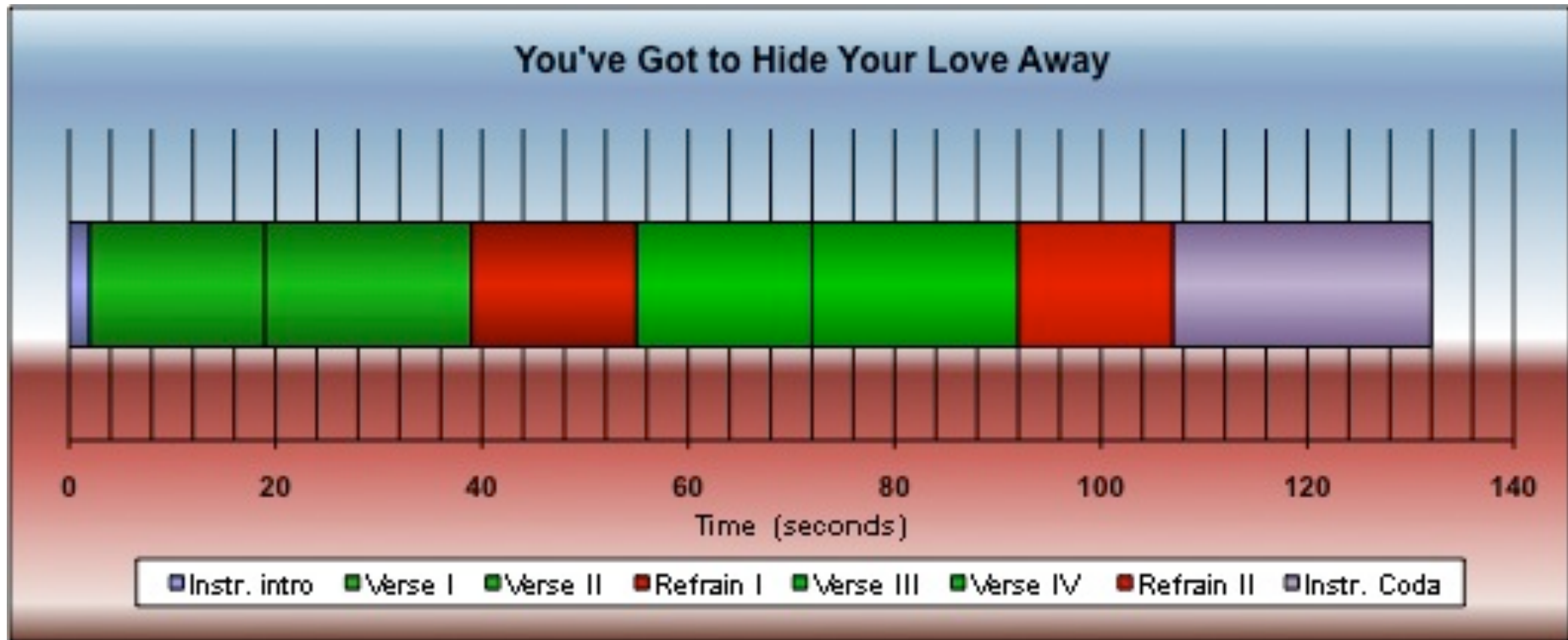


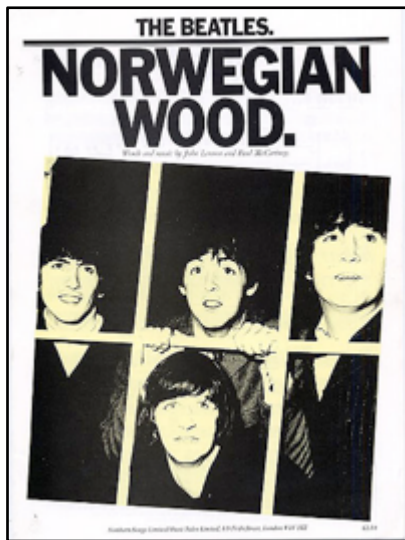


Formes et modèles des chansons des Beatles



F. Fabbri

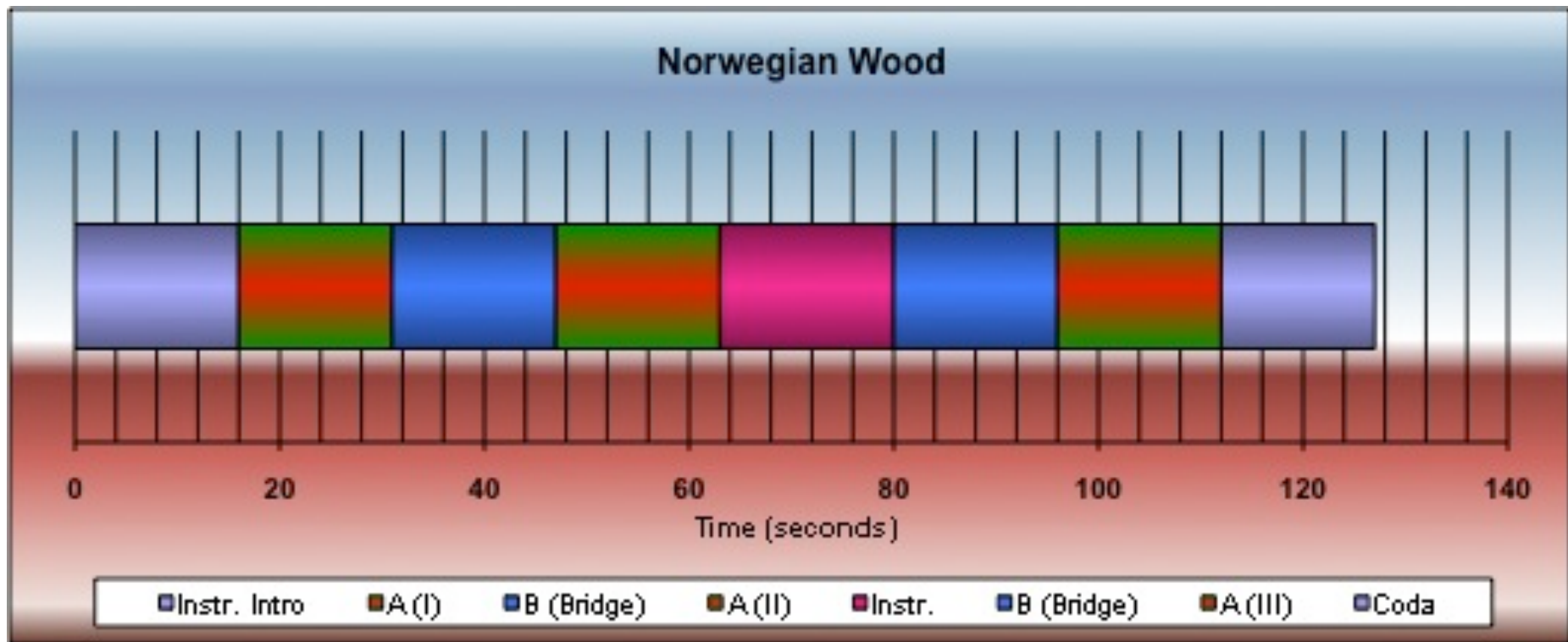




Formes et modèles des chansons des Beatles



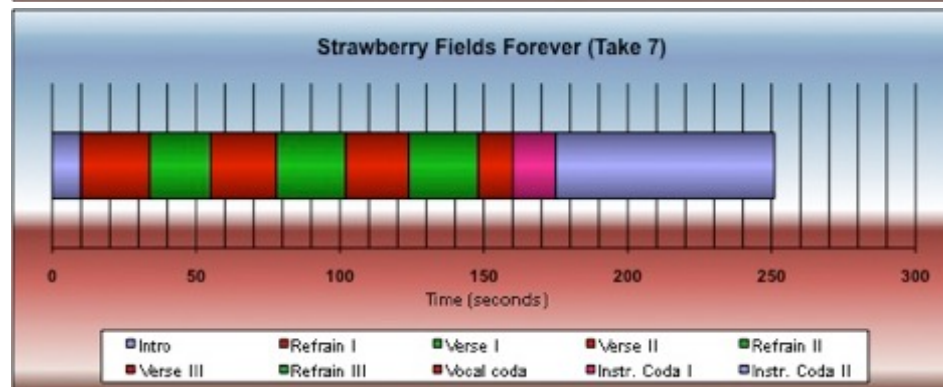
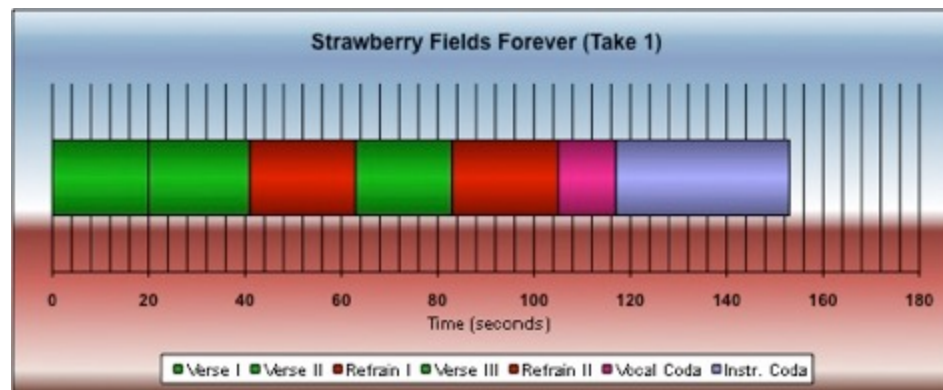
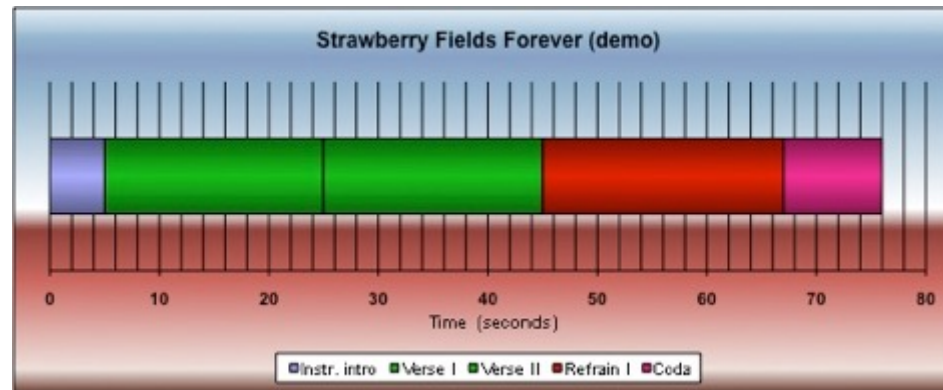
F. Fabbri



Forme ChB vs Couplet-Refrain



F. Fabbri



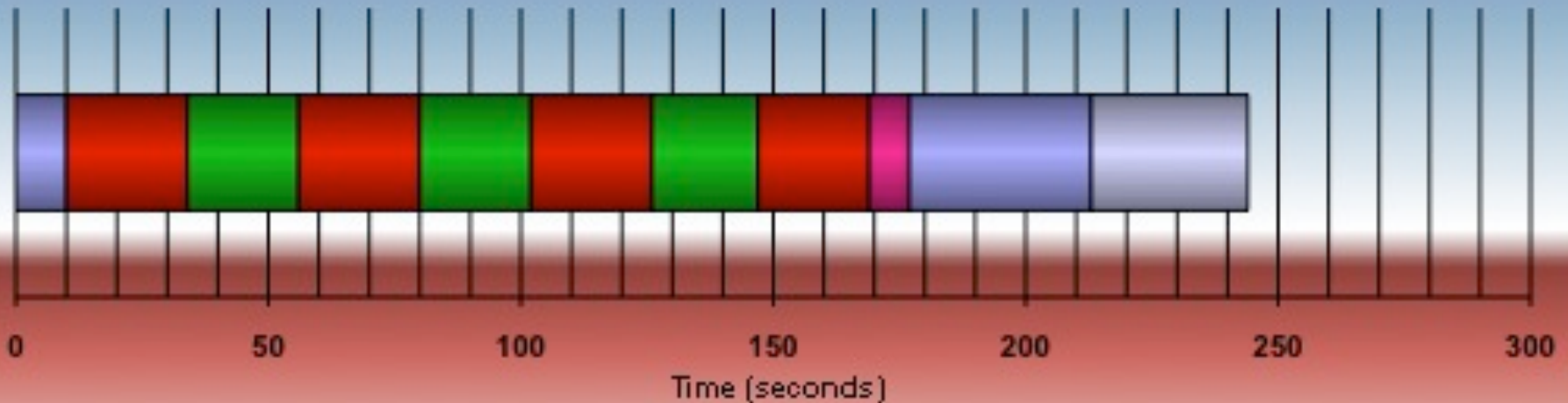


Formes et modèles des chansons des Beatles



F. Fabbri

Strawberry Fields Forever (released version)



- | | | | | | |
|-----------|------------|------------|---------------|----------------|-------------|
| Intro | Refrain I | Verse I | Refrain II | Verse II | Refrain III |
| Verse III | Refrain IV | Vocal coda | Instr. Coda I | Instr. Coda II | |

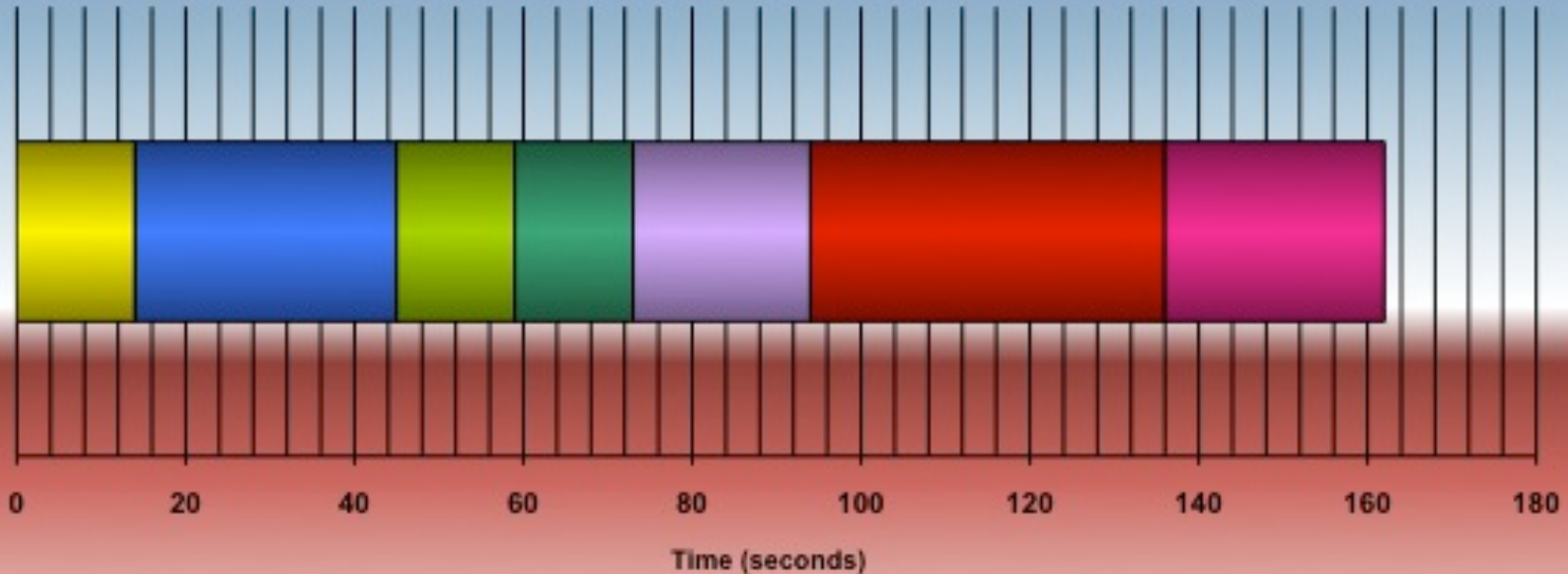
The BEATLES

Formes et modèles des chansons des Beatles



F. Fabbri

Happiness Is A Warm Gun



- | | | | |
|-------------------------|------------------------------|------------|---------------------|
| A (She's not a girl...) | B (She's well acquainted...) | C (Instr.) | D (I need a fix...) |
| E (Mother Superior...) | Refrain (Happiness...) | Coda | |

LET IT BE

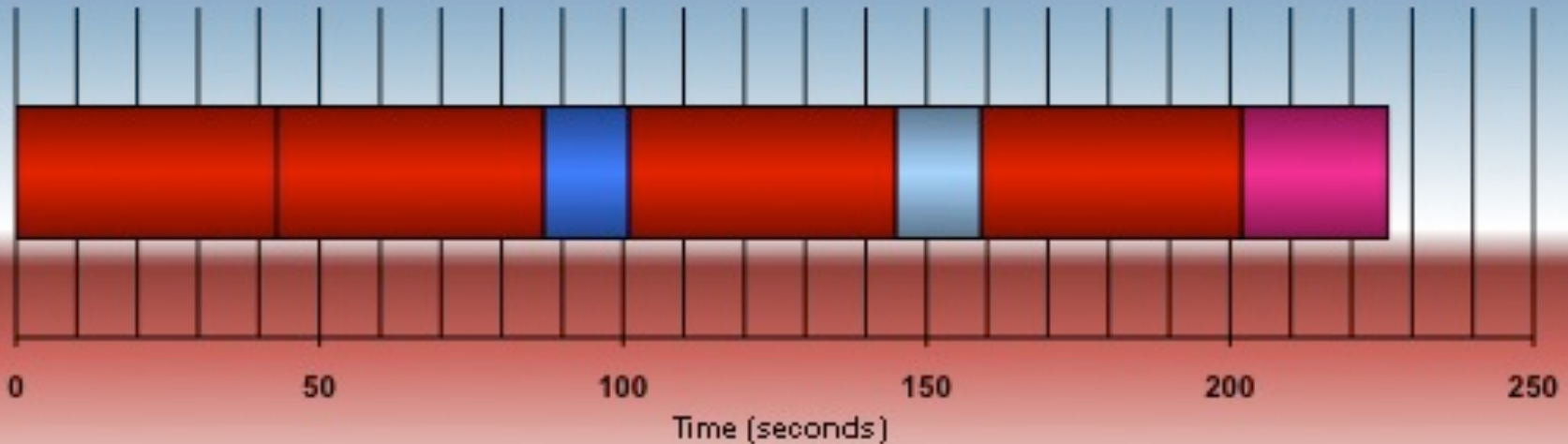


Formes et modèles des chansons des Beatles



F. Fabbri

The Long And Winding Road



■ A (I) ■ A (II) ■ B (Bridge) ■ A (III) ■ B (Bridge, Instrum.) ■ A (IV) ■ Instr. Coda

SOMETHING BEATLES

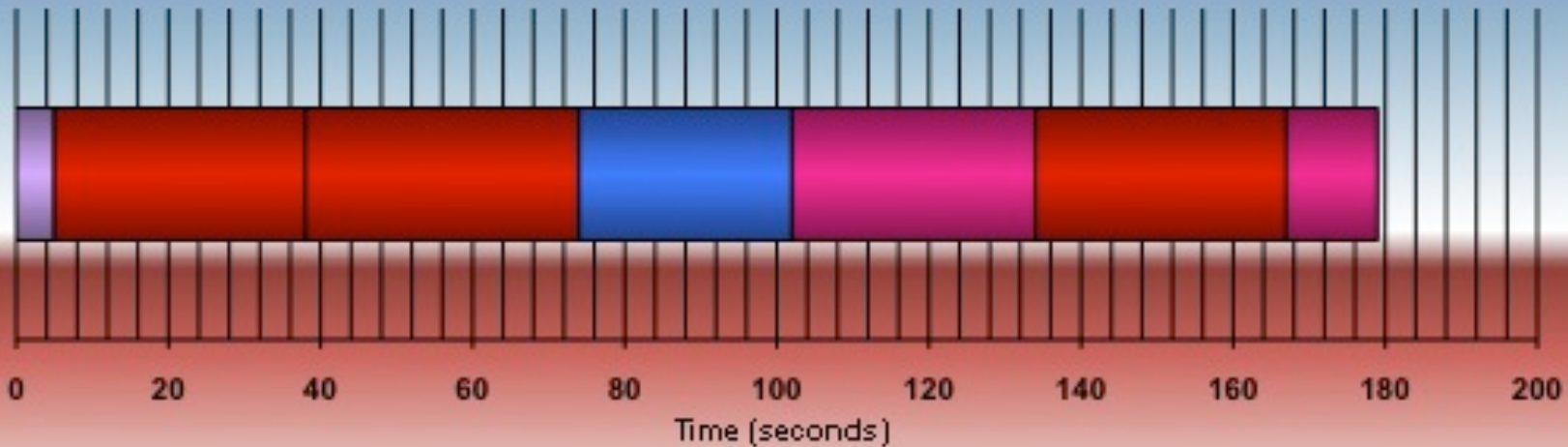


Formes et modèles des chansons des Beatles



F. Fabbri

Something



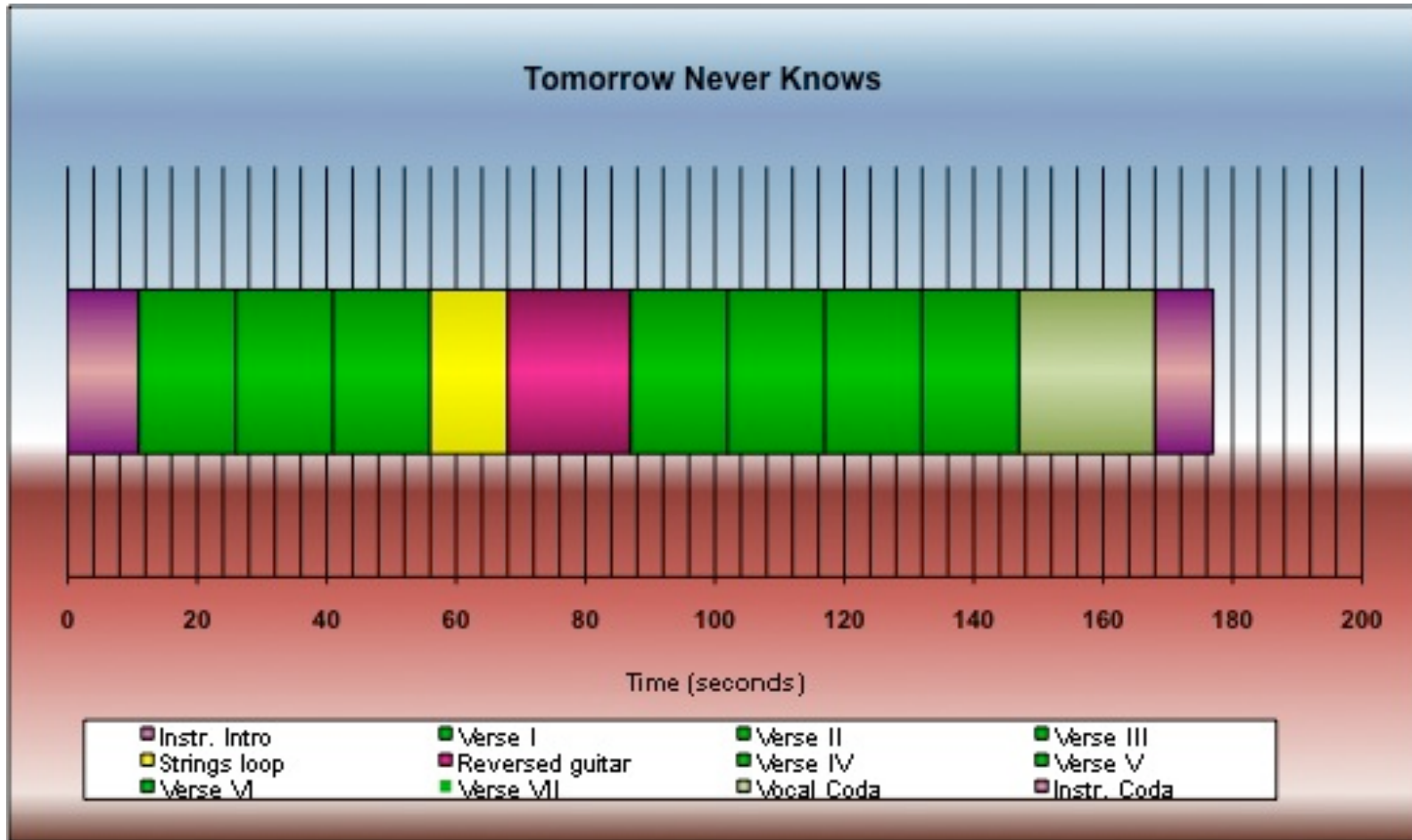
■ Instr. Intro ■ A(I) ■ A(II) ■ B (Bridge) ■ A (Instr.) ■ A (III) ■ Instr. Coda



Les Beatles et la limite de la forme chanson



F. Fabbri



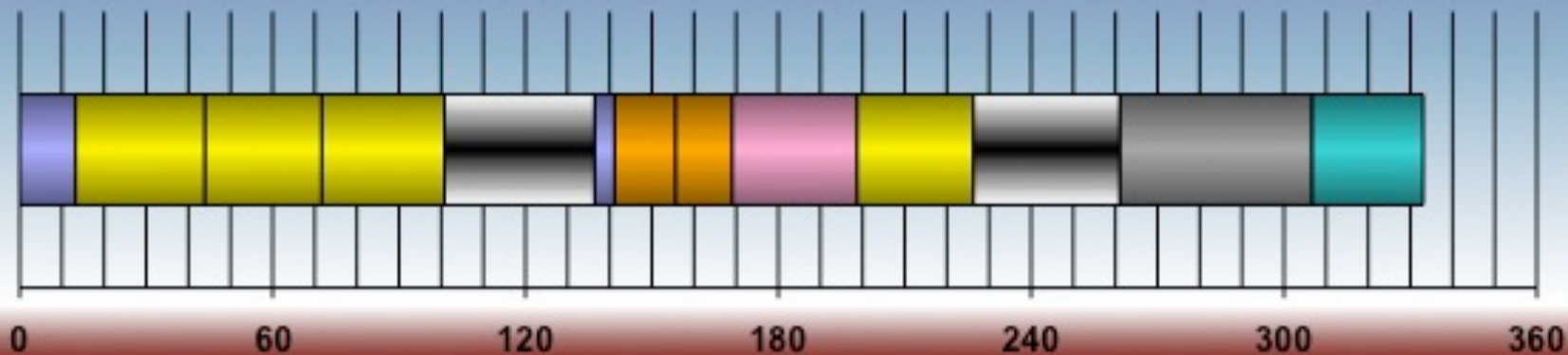


Les Beatles et la limite de la forme chanson



F. Fabbri

A Day In The Life



Time (seconds)

- | | | | | |
|--------------|-------------------|-------------------|----------------|----------------|
| Intro | Lennon verse 1 | Lennon verse 2 | Lennon verse 3 | Glissando |
| Instr. Break | McCartney verse 1 | McCartney verse 2 | Ah... | Lennon verse 4 |
| Glissando | Chord | Loop | | |

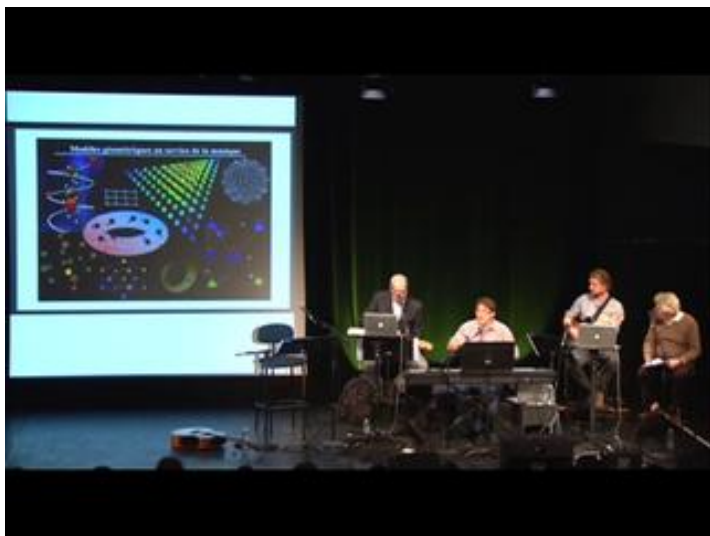
MUSIQUE SAVANTE / MUSIQUES ACTUELLES : ARTICULATIONS

JAM 2014:

Journées d'analyse musicale 2014 de la Sfam

Lundi 15, mardi 16 décembre 2014

Ircam, salle Stravinsky & Centre Georges Pompidou, Petite salle



Ce colloque est consacré aux multiples articulations qui existent entre celles qu'on appelle traditionnellement « musique savante » et « musiques actuelles ». Loin de faire le consensus, ces dénominations posent plusieurs problèmes, la musique savante étant actuelle au même titre de la *popular music*, autre dénomination utilisée pour indiquer la musique de « tradition phonographique » (pop, rock, jazz, chanson...) dont la structure complexe relève souvent d'une utilisation « savante » du matériau musical. A partir d'une discussion sur les limites d'une telle taxonomie, le colloque s'attachera à la question des articulations entre ces deux univers dont l'opposition soulève des questions musicologiques intéressantes, en particulier dans l'étude des processus créatifs et analytiques. Quel rôle jouent ou peuvent jouer les différentes représentations des structures et processus musicaux ? Quelle place occupe la formalisation mathématique et la modélisation informatique dans les processus compositionnels ainsi que dans les démarches théoriques et analytiques ?

Première journée :

<http://medias.ircam.fr/x06f9b5>

Deuxième journée :

<http://medias.ircam.fr/xeb80c1>

➔ <https://www.musimediane.com/numero-11/>

musimediane

publiée avec le concours de la SFAM

revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musicale



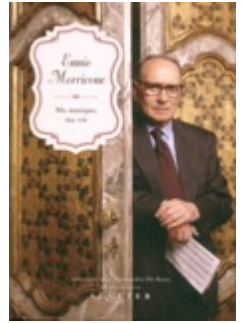
Exemples d'arrangements « savants »



« Nel corso », album *Basta chiudere gli occhi* (1964) de Gino Paoli (repris dans le film *I basilischi* de Lina Wertmüller)

→ Principe de la suspension harmonique

<https://www.youtube.com/watch?v=f9EdeYW06s>



Lorsque je travaillais pour des chanteurs, on me donnait la mélodie de la chanson et une série d'accords très simples que je devais – et voulais – respecter avec mes arrangements. En partant de cette simplicité harmonique – parfois complètement immobile et parfois (rarement) modulante –, et grâce à cet usage de la **réduction des sons**, je faisais naître des « **suspensions** » **ambiguës qui rappelaient la musique tonale mais n'en étaient pas.**

[...] je voulais quand même retrouver une complexité à l'intérieur de cette simplification et je me suis dit que la **réduction des sons était un excellent compromis.** Ce procédé m'a permis de réévaluer davantage les différentes approches de composition qui n'étaient plus dans les habitudes, parmi lesquelles la **modalité.** Une modalité et une **polymodalité libre**, qui permettent un **traitement arbitraire de chacun des modes** (p. 407-408).

Chanson d'auteur en Italie



F. Fabbri & G. Plastino, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, 2014.

En particulier :

- **Partie II, « Singer-Songwriters » :**
 - **J. Tomatis, « A Portrait of the Author as an Artist : Ideology, Authenticity, and Stylization in the *Canzone d'autore* »**
- **Afterword, « Provisionally Popular: A Conversation with Ennio Morricone »**



Retour sur *Madeleine* : structure formelle



Prélude – 8 mesures

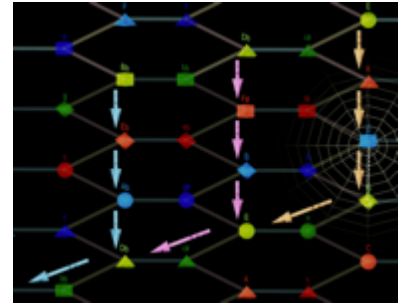
P



Qui, tutto il meglio è già qui,
non ci sono parole per spiegare ed intuire
e capire, Madeleine, e caso mai per ricordare...

Chorus – 20 mesures

A



Tanto, io capisco soltanto
il tatto delle tue mani e la canzone perduta
e ritrovata, come un'altra, un'altra vita.

Chorus – 20 mesures

A

Allons, donc, Madeleine,
certi gatti o certi uomini
svanti in una nebbia o in una tappezzeria
mai più, mai più ritorneranno, si sa
col tempo e il vento, tutto vola via...

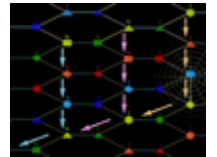
Bridge – 16 mesures

B

...ma qualcuno è tornato sotto certe carezze
da da di da da dan...

Chorus – 20 mesures

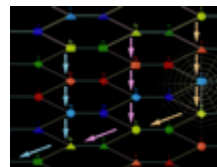
A'



Ma poi la strada inghiotte subito gli amanti,
per piazze e ponti ognuno se ne va
e, se tu vuoi, li puoi vedere laggiù, danzanti,
che più che gente sembrano foulards.

Bridge – 16 mesures

C

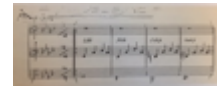


Chorus + pont – 12 + 8 mesures

A + Po

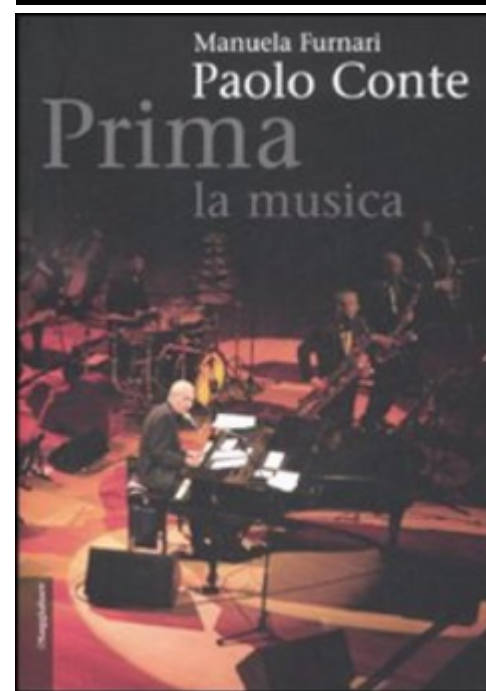
Prélude – 8 mesures

P



La chanson de Paolo Conte : « prima la musica ! »

« Il est très laborieux pour moi, comme je l'ai déjà dit, de plier la langue italienne aux exigences rythmiques et métriques de la musique. Nous savons tous que l'italien est une très belle langue, mais il est extrêmement difficile de l'adapter musicalement, en raison du manque d'élasticité des syllabes et de la rareté des mots accentués sur la dernière syllabe. Très souvent, ma vocation de musicien me porte à estropier la langue italienne ou à la mélanger avec d'autres langues pour obtenir un résultat satisfaisant du point de vue rythmique. J'ai beaucoup aimé avoir recours à d'autres langues pour leur capacité théâtrale, cinématographique, de raconter les choses au-delà du sens littéral des mots »



Manuela Fornari, *Paolo Conte. Prima la musica*, Il Saggiatore, 2009

Narrativité tragique chez Luigi Tenco (1938-1967)

Vedrai Vedrai (paroles et musique de Luigi Tenco. Tr. Partielle de Dalida) - 1962

→ <https://www.youtube.com/watch?v=agMfil25l0A>

Quando la sera me ne torno a casa
Non ho neanche voglia di parlare
Tu non guardarmi con quella tenerezza
Come fossi un bambino che ritorna deluso
Sì, lo so che questa non è certo la vita
Che ho sognato un giorno per noi

Vedrai, vedrai
Vedrai che cambierà
Forse non sarà domani
Ma un bel giorno cambierà
Vedrai, vedrai
Non son finito sai
Non so dirti come e quando
Ma vedrai che cambierà

Preferirei sapere che piangi
Che mi rimproveri di averti delusa
E non vederti sempre così dolce
Accettare da me tutto quello che viene
Mi fa disperare il pensiero di te
E di me che non so darti di più

[...]

Quand le soir je rentre chez moi
Je n'ai même pas envie de parler
Ne me regardes pas avec cette tendresse
Comme si j'étais un enfant qui revient déçu
Oui, je sais, cela n'est sans doute pas la vie
Dont j'avais rêvé un jour pour nous

*Tu verras, tu verras,
Qu'un jour ça changera
Cela ne sera pas demain
Mais un beau jour ça changera,
Tu verras tu verras,
Je ne suis pas fini tu sais,
Je ne sais pas te dire quand ni comment
Mais un beau jour ça changera.*

J'aurais préféré savoir que tu pleures,
Que tu me reproches de t'avoir déçue,
Et ne pas te voir toujours si tendre
Accepter de moi tout ce qui arrive
La pensée de toi me désespère
Ainsi que celle de moi, qui ne sait pas te donner plus

[...]

Forme V-R :

- Caractère narratif
- Discursif
- Captivant
- Additif
- Téléologique
- Le *hook* en position finale

VS

Forme Ch-B

- Caractère exclamatif
- Détaché
- Soustractif
- Non-téléologique (orienté vers le début)
- Mise en scène plus que narration
- Le *hook* est au début



Premio Tenco ou la scène de la chanson d'auteur

- 1974 - **Leo Ferré**, Sergio Endrigo, Giorgio Gaber, Domenico Modugno, Gino Paoli
- 1975 - Vinicius de Moraes, Fausto Amodei, Umberto Bindi, **Fabrizio De André**, Francesco Guccini, Enzo Jannacci
- 1976 - **Georges Brassens**
- 1977 - **Jacques Brel**
- 1978 - Leonard Cohen
- 1979 - Lluís Llach
- 1980 - Atahualpa Yupanqui
- 1981 - Chico Buarque de Hollanda, Ornella Vanoni
- 1982 - Arsen Dedic
- 1983 - Alan Stivell, **Paolo Conte**, Giovanna Marini, Roberto Vecchioni
- 1984 - Colette Magny
- 1985 - Silvio Rodríguez, Dave Van Ronk, Bulat Okudzava
- 1986 - Tom Waits, Joan Manuel Serrat
- 1988 - Joni Mitchell
- 1989 - Randy Newman
- 1990 - Caetano Veloso
- 1991 - **Charles Trenet**
- ...



Luigi Tenco

Chanson à texte / chanson d'auteur en France / Italie

Table des matières

Volume 1

Table des matières	6
Présentation formelle	10
Introduction	13
Partie 1 : Repères	35
Chapitre I. Qu'est-ce que la « canzone d'auteur » ? Définition du champ d'étude	37
1) L'apparition des néologismes	39
A. <i>Cantautore</i>	39
B. <i>Canzone d'auteur</i>	42
C. <i>Canzone d'autrice</i>	47
2) Les valeurs sous-jacentes à la notion d'auteur	51
3) Les limites du champ	55
A. La « canzone gastronomica »	56
B. La <i>linea verde</i> et la « canzone furba »	58
C. La chanson romantique	65
D. La chanson littéraire	66
E. La <i>linea rossa</i> et la chanson politique	69

Partie 2 : Spécificités méthodologiques de l'étude de chansons	169
Chapitre IV. Chanson et poésie, le malentendu	171
1) Un malentendu tenace	172
2) Eléments d'explications	182
A. Approximations conceptuelles et historiques	182
B. La légitimité culturelle de la chanson	188
3) Issues méthodologiques	189
A. La cantologie	191
B. L'étude de « l'alchimie du vers chanté »	194
C. Les études linguistiques et sémiologiques	196
D. L'étude du son	198

Partie 2 : Spécificités méthodologiques de l'étude de chansons	169
Chapitre IV. Chanson et poésie, le malentendu	171
1) Un malentendu tenace	172
2) Eléments d'explications	182
A. Approximations conceptuelles et historiques	182
B. La légitimité culturelle de la chanson	188
3) Issues méthodologiques	189
A. La cantologie	191
B. L'étude de « l'alchimie du vers chanté »	194
C. Les études linguistiques et sémiologiques	196
D. L'étude du son	198

- Céline Pruvost, *La chanson d'auteur dans la société italienne des années 1960 et 1970 : une étude cantologique et interculturelle*, thèse de doctorat, Sorbonne Universités, 2013.
- Céline Pruvost (dir., avec la collaboration de Giulia Radin, Fondazione N. Sapegno, Morgex), « Poésie et chanson de la France à l'Europe », Vox Popular n. 1/2, 2017.

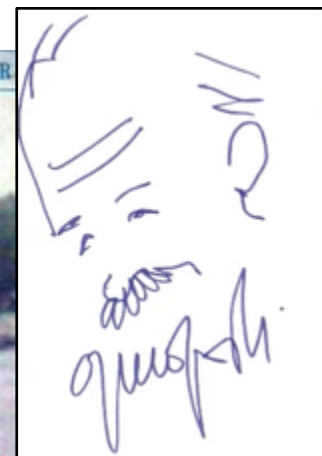
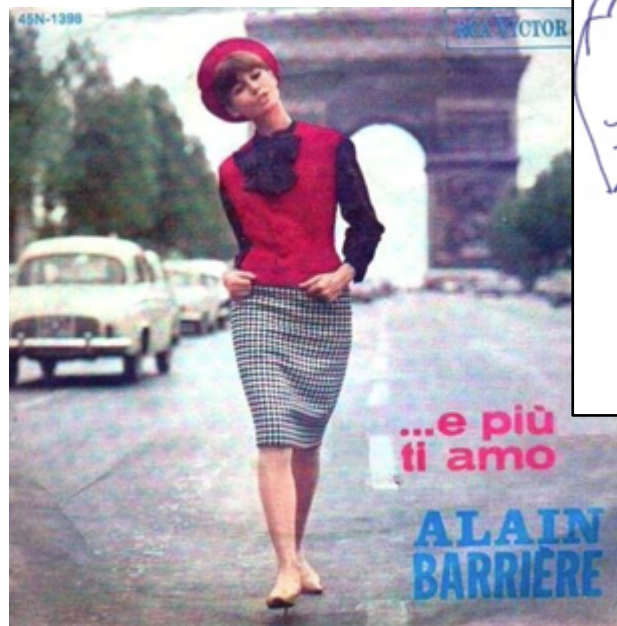


VOX
POPULAR

Passerelles franco-italiennes



Alain Barrière, *Plus je t'entends* (1963)



G. Paoli, *...E più ti amo* (1965)

...E piu' ti amo (1964) (A. Barrière - G. Paoli)
<https://www.youtube.com/watch?v=gKm9qzxDFk8>



F. Battiato, *...E più ti amo* (1965) – (2008)

Traductions, adaptations et « trahisons cantologiques »



Et moi dans mon coin (Aznavour, 1966)

<https://www.youtube.com/watch?v=C52ixdciUn4>



E io tra di voi
(Aznavour, 1971)

Lui il t'observe du coin de l'œil
Toi tu t'énerves dans ton fauteuil
Lui te caresse du fond des yeux
Toi tu te laisses prendre à son jeu

Lui di nascosto osserva te
Tu sei nervosa vicino a me
Lui accarezza lo sguardo tuo
Tu ti abbandoni al gioco suo



E io tra di voi (Aznavour/Mina, 1970)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZiqEIL7xzOo>

Lei di nascosto osserva te
Tu sei **nervoso** vicino a me
Lei accarezza lo sguardo tuo
Tu ti abbandoni al gioco suo

Chansons en version franco-italienne

Riccardo Cocciante,
Margherita (1978).
Arrangements : Vangelis



→ <https://www.youtube.com/watch?v=1ltm6kgOt-s>

Richard Cocciante,
Marguerite (1978).
Arrangements : Vangelis



Vangelis (Evángelos Odysséas Papathanassiou)