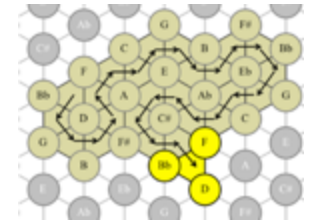
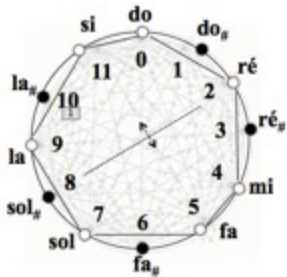


Modèles mathématiques et computationnels dans la chanson

Analyse de la musique et des répertoire III :
Musiques actuelles
(partie II : la forme ‘chanson’)



Moreno Andreatta

IRMA & ITI CREAA, Université de Strasbourg

Equipe Représentations Musicales

IRCAM / CNRS UMR 9912 / Sorbonne Université



La chanson comme objet d'étude interdisciplinaire

Le réseau Chanson. Les ondes du monde a pour but l'étude de la chanson au sein de la société française et au sein d'autres sociétés, principalement dans l'aire méditerranéenne et romane. Notre réseau pluridisciplinaire, né à Aix Marseille Université (AMU), réunit déjà de nombreux chercheurs français et étrangers (bientôt 15 universités). Il étudie la chanson comme phénomène de création, d'interprétation et de circulation culturelle.

Un réseau collaboratif

Le réseau est fondé sur l'interdisciplinarité et le partenariat avec le monde artistique et la cité. Il est né en 2014-2015 de l'action conjuguée de Perle Abbrugiati (Professeur en Études italiennes, CAER), Joël July (Maître de conférences en Lettres modernes, CIELAM) et Jean-Marie Jacono (Maître de conférences en Musicologie, LESA). Nous faisons le pari de faire travailler autour de la chanson de multiples disciplines, en relation avec des créateurs.

La chanson se prête à la collaboration des disciplines. C'est un texte, une musique, un phénomène scénique, une création esthétique et un indicateur sociologique et historique. Elle est un objet audiovisuel qui se commercialise, soumis à des principes de droit d'auteur.

Aussi intéresse-t-elle l'analyse textuelle, la musicologie, les arts de la scène, la sociologie, l'histoire, l'esthétique, l'économie, le droit, et même les sciences dures car elle est à la croisée de la compréhension et de l'émotion et fait réagir notre cerveau de façon spécifique.

➔ <https://www.lesondesdumonde.fr/>

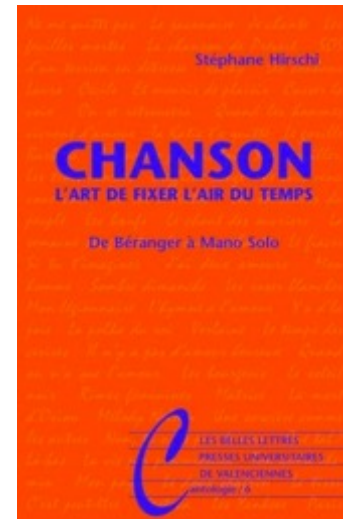


- *Cartographier la chanson contemporaine*, Actes de la 1^{ère} Biennale Les ondes du monde, direction Perle Abbrugiati et al., 2019
- *Du malentendu dans la chanson*, Actes de la 2^e Biennale Les ondes du monde, direction Joël July et Céline Chabot-Canet, 2021



La forme chanson : vers une définition ‘opératoire’

- 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 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



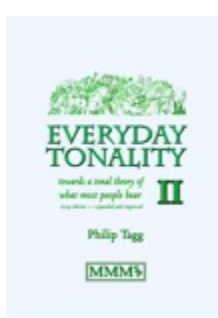
Franco Fabbri, « La chanson », in J.-J. Nattiez et al. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle* (Vol 1, « Musiques du XXe siècle », Actes Sud/Paris : Cité de la Musique, 2003).

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.

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

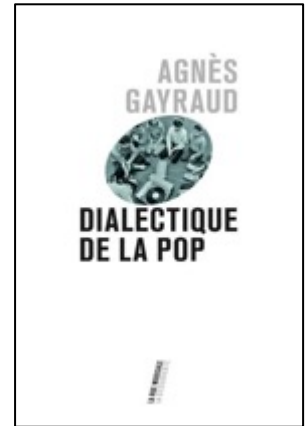
Fonctionnement des hits :

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

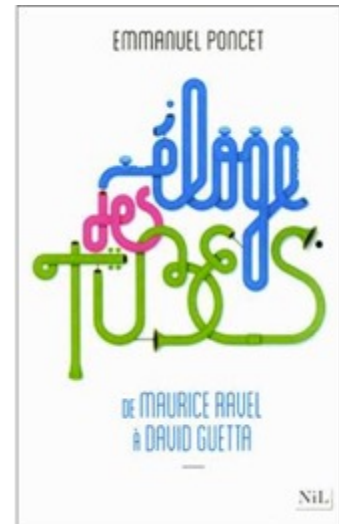
- Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, éditions La Découverte, 2018

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.

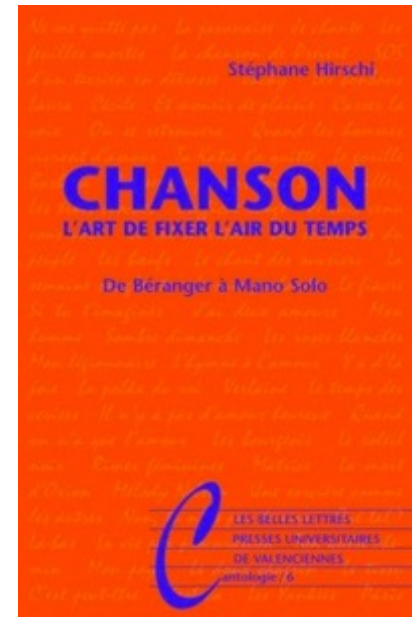


Le « refrain » dans la perspective ‘cantologique’

« 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 designer 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 ».

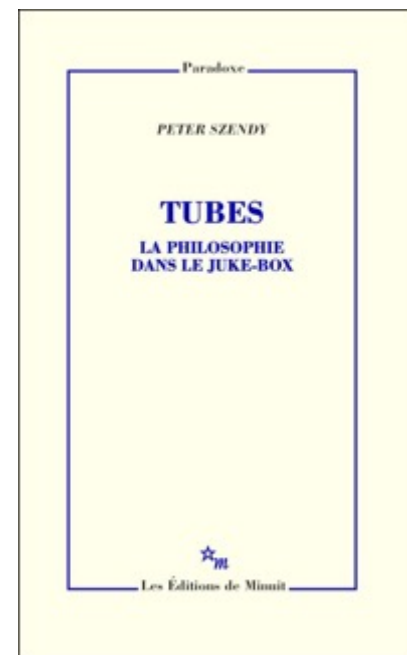
- Stéphane Hirschi, « Le refrain entre appel d’air et asphyxie », dans *Chanson, l’art de fixer l’air du temps*, Valenciennes, 2008 (+ Lexique)

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



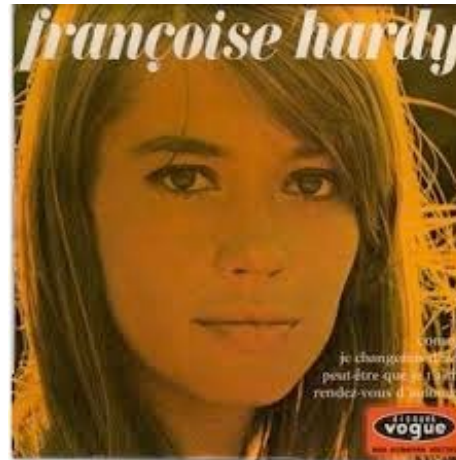
- Boris Vian, *En avant la zizique...*, Pauvert / Le livre de poche, 1997 (orig. 1958)
- Peter Szendy, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*, Les éditions de Minit, Paris, 2008

Un tube et ses arrangements...

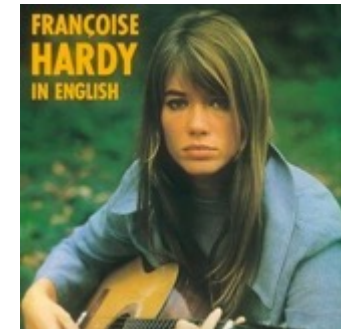
Se telefonando, 1966
(Mina)



Je changerais d'avis, 1966
(Françoise Hardy)



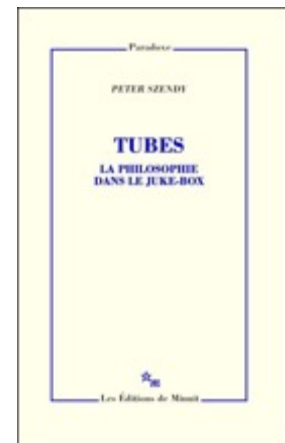
I will change my life, 1966
(Françoise Hardy)



« 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>

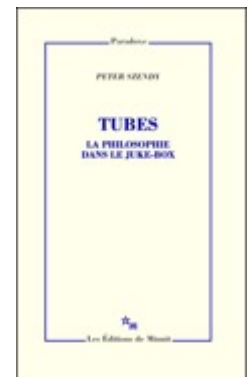
<https://www.youtube.com/watch?v=pGumyb37XYs>

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

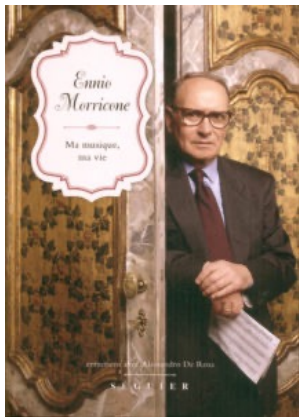
« Mais pour mieux comprendre comme ils nouent, en un noeud inouï, ces qualités apparemment incompatibles que sont le banal et le singulier, nous devons nous tourner vers l'une des pensées les plus saisissantes qui soient de cette structure chansonnière par excellence : **la reprise** ».



P. Szendy



Morricone ou la fabrique artisanale des tubes



COLLOQUE, PROJECTION ET PRESTATIONS MUSICALES

Et pour quelques notes de plus...

HOMMAGE À ENNIO MORRICONE
(1928-2020)

LUNDI 22 MARS 13H30 - 19H30

MARDI 23 MARS 9H30 - 17H30

Amphi audio
Bâtiment 1^{er} Cycles
1 rue Pierre Bérégovoy
91000 ÉVRY-COURCOURONNES

Infos et inscriptions
chloe.huv et @univ-evry.fr

www.univ-evry.fr

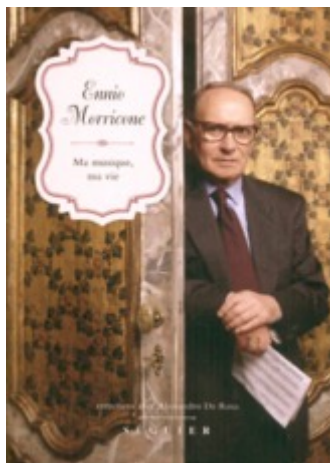
Ennio Morricone
Et pour quelques notes de plus...

Sous la direction de
Chloé Huvet

MUSIQUES
EUD

→ M. Andreatta, « Morricone ou la fabrique artisanale des tubes entre inspiration et techniques savantes », Colloque *Et pour quelques notes de plus...Hommage à Ennio Morricone (1928-2020)*, Université d'Evry, 22-23 mars 2021. In Chloé Huvet (dir.), *Ennio Morricone : Et pour quelques notes de plus...*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, p. 157-170, 2022.

Morricone, compositeur savant au service des tubes



Ennio Morricone, Ma musique, ma vie.
Entretiens avec
Alessandro De Rosa,
éditions Seguir, 2018. Traduit de l'italien
par Florence Rigollet.

À mon avis, la grandeur de Morricone vient de sa **formation érudite**. Il a eu pour maître Goffredo Petrassi, il a connu la musique de **Maderna**, de **Dallapiccola**, toute cette musique contemporaine, et je pense que tout ça lui a permis de développer une réflexion moderne et originale dans l'univers du cinéma.



C. Verdone et la comédie à l'italienne

Ces bases solides se devinent aussi dans ses **arrangements pour les chansons**, je pense surtout à *Se telefonando*, je trouve que c'est un morceau exceptionnel qui n'a pas du tout vieilli. Selon moi, sa grandeur dépend beaucoup de ses connaissances classiques et de ses maîtres véritables. **Quand tu as derrière toi une culture aussi solide, tu vas où tu veux** (p. 538-539).

➔ M. Andreatta, « Morricone ou la fabrique artisanale des tubes entre inspiration et techniques savantes », Colloque *Et pour quelques notes de plus...Hommage à Ennio Morricone (1928-2020)*, Université d'Evry, 22-23 mars 2021 (enregistrement en ligne).

Morricone, compositeur savant au service des tubes

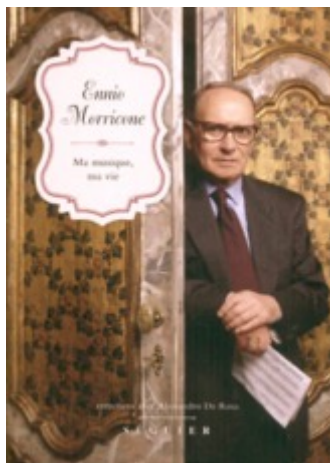
Se telefonando

(Maurizio Costanzo & Ghigo De Chiara / Ennio Morricone, 1966)

Cantus firmus



Le **thème** était à la fois **prévisible** et **imprévisible**. Les trois notes choisies pour la mélodie – *sol*, *fa #* et *ré* – n’avaient rien d’une progression rare et inhabituelle dans le panorama de la musique légère. C’était **immédiatement identifiable** et **familier pour l’auditeur**. Le côté imprévisible était donné par la **structure de la mélodie**, qui, pour des raisons de construction, avait des accents mélodiques (métriques) qui tombaient toujours sur un son différent, tout du moins jusqu’à ce que la succession des trois accents se répète. En d’autres termes, les trois sons avaient trois accents toniques différents. J’ai ensuite ajouté une **autre ligne mélodique** à la première, que j’ai obtenue grâce à ces mêmes sons dilatés, comme s’il s’agissait d’un *cantus firmus* (p. 45).



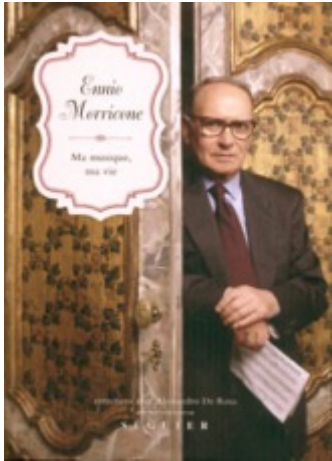
Ennio Morricone, Ma musique, ma vie.
Entretiens avec
Alessandro De Rosa,
éditions Seguir, 2018. Traduit de l’italien
par Florence Rigollet.

➔ M. Andreatta, « Morricone ou la fabrique artisanale des tubes entre inspiration et techniques savantes », Colloque *Et pour quelques notes de plus...Hommage à Ennio Morricone (1928-2020)*, Université d'Evry, 22-23 mars 2021 (enregistrement en ligne).

Le rapport de Morricone avec la musique savante



Dans mon parcours et en tenant compte de mon ambition, j'ai réagi petit à petit à ce qui me stimulait et j'en suis arrivé à des synthèses de plus en plus personnelles. Par exemple, ce fameux **été de 1958** où j'ai assisté aux cours de musique « contemporaine » à **Darmstadt**, j'ai vraiment éprouvé le besoin de réagir à ce que j'avais vu et ressenti. [...]



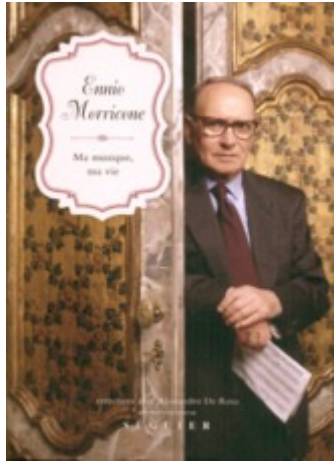
Ennio Morricone, Ma musique, ma vie.
Entretiens avec
Alessandro De Rosa,
éditions Seguir, 2018. Traduit de l'italien
par Florence Rigollet.

Ensuite, je suis devenu **arrangeur dans le monde de la chanson** et **compositeur pour le cinéma**, deux activités très éloignées de ce que j'imaginai pour mon avenir. Tout compte fait, j'ai toujours tenté de faire face du mieux possible à ce que la vie m'offrait. Aujourd'hui, au moins en ce qui concerne ma façon d'écrire, je me sens assez loin des approches de composition de mes débuts. Mais ce qui a germé de ces expériences et les techniques que j'ai acquises m'a obligé à mettre en œuvre petit à petit un processus de **transfert** et de **contamination stylistique** qui, je crois, a su de mieux en mieux définir ma voix, mon timbre et mon identité. Mais entendons-nous bien, **je n'avais pas conscience de tout ça à l'époque, je ne m'en rendais pas compte** (p. 300-301).

Ennio Morricone et le métier d'arrangeur



Mes **arrangements** étaient plus **exigeants**, aussi bien techniquement que dans leur conception. L'orchestre se retrouvait souvent confronté à des choses qu'il n'avait jamais eu l'occasion de jouer. Je faisais des paris osés en proposant des solutions assez éloignées des standards qui rassuraient les autres arrangeurs (p. 34).



Le fait de **maîtriser des langages musicaux variés**, de jouer – et de savoir écrire – dans des **styles différents** m'a donné davantage de possibilités d'être rappelé et de travailler. Le **métier de musicien** a toujours été indépendant, alors oui, c'est vrai, on peut bien gagner sa vie, mais on n'est jamais sûr de pouvoir durer (p. 36).

Je plaçais toujours la **mélodie originale de la chanson au centre**, en me débrouillant pour que l'**arrangement** garde son **autonomie**. Ça m'évitait de me focaliser sur le bon « habillage » de la ligne du chanteur ou de la section concernée, et ça me permettait de réfléchir à une **autre identité indépendante**, à la fois **complémentaire et superposable**, tout en étant cohérente avec le texte, là où il se trouve (p. 37).

Ennio Morricone, Ma musique, ma vie.
Entretiens avec
Alessandro De Rosa,
éditions Seguer,
2018. Traduit de l'italien
par Florence Rigollet.

Morricone, arrangeur pour les *cantautori*



I tried to redeem my work by introducing **classical citations** or **virtuoso instrumental passages** I learned during my studies, rather than write the normal arrangements used for songs in that period (p. 224).

What I already attempted back then was to confer **autonomy to the arrangement with respect to the melody sung** by the singers or *cantautori*, which was sometimes very beautiful and sometimes weak. In other words, **the arrangement had to speak for itself**, it had to have its own distinct signature. It seemed to me that this strategy would also work from a commercial point of view, widening the listener's interest to what was beyond the melody or the artist who was singing it. This was my aim. Yet **the result was always a commercial product, a single** (p. 226).



F. Fabbri & G. Plastino, *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, 2014
(Afterword, « Provisionally Popular: A Conversation with Ennio Morricone »)

Un compositeur au service des « tormentoni »

- « Sapore di sale » (1963), single de Paoli
- Riche orchestration
- Partie saxophone pour Gato Barbieri



Playlist 
« Cours chanson »

PM45-3204

SAPORE DI SALE

(G. Paoli) (3:30)

ENNIO MORRICONE e la sua Orchestra

LA NOSTRA CASA

(Bardotti-Carraresi) (2:48)

LUIS ENRIQUEZ, la sua Orchestra e i "Cantori Moderni"

GINO PAOLI

E' stata chiesta a Gino Paoli una sua "impressione" musicale sull'estate. Poeta inquieto ma fedele dell'amore, in "SAPORE DI SALE" Gino Paoli evoca i momenti solari pieni di torpore e le visioni che trapelano negli occhi socchiusi di un uomo che ha chiuso il proprio mondo attorno al miracolo di due che si amano.

STAB. TIPOLITOGRAFICO U. PINTO - ROM. PRINTED IN ITALY RCA ITALIANA S.P.A. - ROMA VIA TIBURTINA KM. 12

Exemples d'arrangements « savants »



« O sole mio », album *Napoli*, (1963)
de Miranda Martino

- Riche orchestration
- Procédés canoniques

Playlist 
« Cours chanson »



« Ciribiribin », album *Canzoni di sempre* (1964) de Miranda Martino

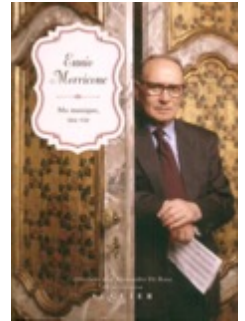
- Ostinato rythmiques
- Citations classiques

https://www.youtube.com/watch?v=TpJGu0Dagh4&ab_channel=AnielloSalatiello

Exemples d'arrangements « savants »



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

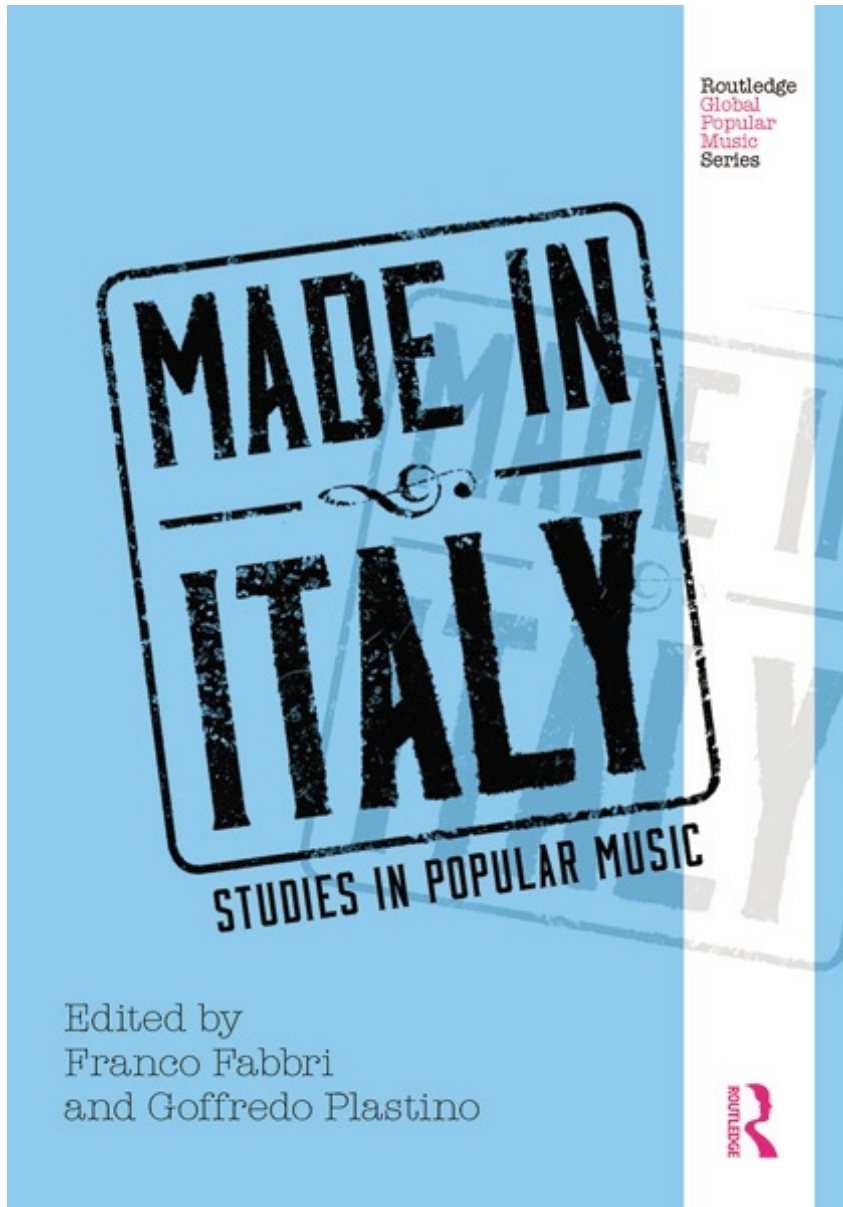


→ Principe de la suspension harmonique

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 »**



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.

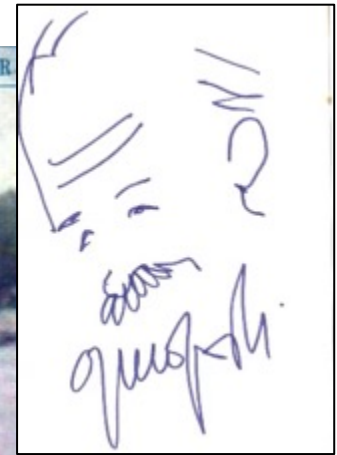
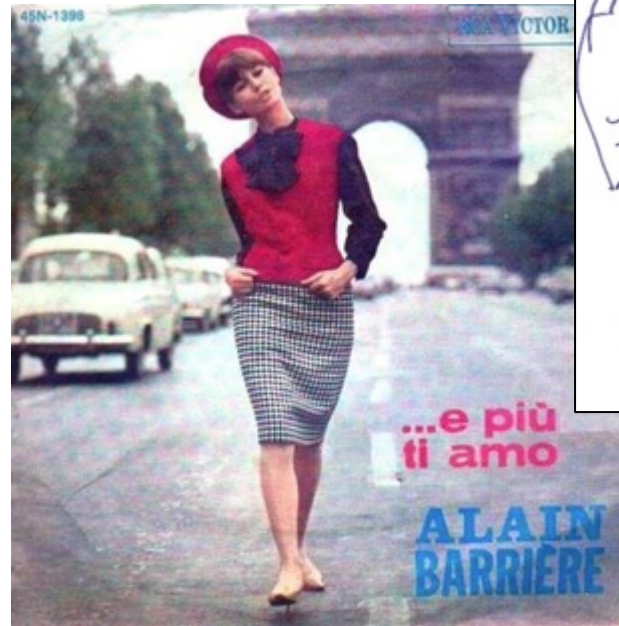


VOX
POPULAR

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>



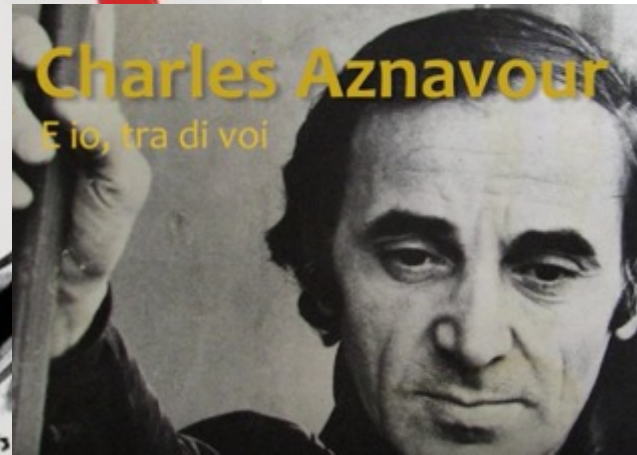
F. Battiato, *...E più ti amo* (1965) – (2008)

Traductions et adaptations : chanteur vs 'canteur'



Et moi dans mon coin (Aznavour, 1966)

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



E io tra di voi
(Aznavour, 1971)



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

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

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

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

Chanteur vs 'canteur' : permutations de genre (July / Hirschi)



« Je ne suis pas de celles qui meurent de chagrin,
Je n'ai pas la vertu des femmes de marins,



Playlist 
« Cours chanson »

« Je ne suis pas de **ceux** qui meurent de chagrin,
Je n'ai pas la vertu **des chevaliers anciens**,

Dis, quand reviendras-tu,
Dis, au moins le sais-tu,
Que tout le temps qui passe,
Ne se rattrape guère,
Que tout le temps perdu,
Ne se rattrape plus »

- Joël July, « QUE RESTE-T-IL DE NOS ETHE ? », Ph. Jousset. L'Homme dans le style et réciproquement, PUP, p. 173-192, 2015
- Stéphane Hirschi, « Un 21^e ciel en chanson. Poétique des trans(es) », europe (dossier « Poésie et chanson »), , p. 155-178, 2020

Premio Tenco ou la scène de la chanson d'auteur

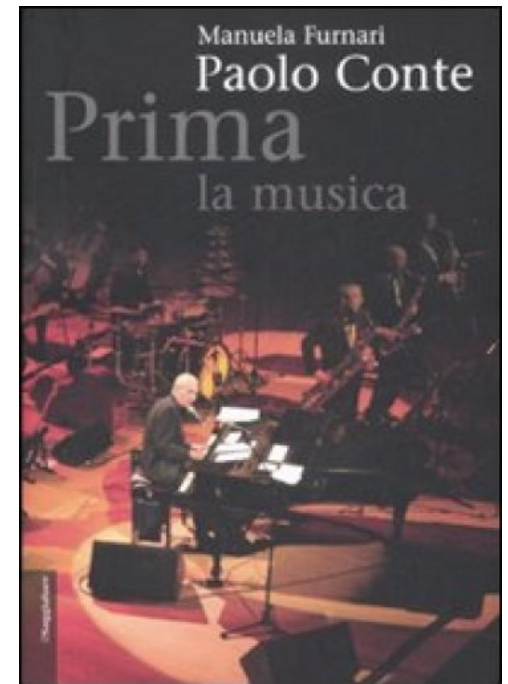
- 1974 - **Leo Ferré**, Sergio Endrigo, Giorgio Gaber, Domenico Modugno, Gino Paoli
- 1975 - Vinicius de Moraes, Fausto Amodei, Umberto Bindi, **Fabrizio De André**, Francesco Guccini, Enzo Jannacci
- 1976 - **Georges Brassens**
- 1977 - **Jacques Brel**
- 1978 - Leonard Cohen
- 1979 - Lluís Llach
- 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

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 »



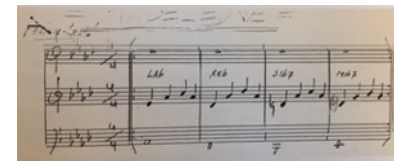
Manuela Fornari, *Paolo Conte. Prima la musica*, Il Saggiatore, 2009

Retour sur *Madeleine* : structure formelle



Prélude – 8 mesures

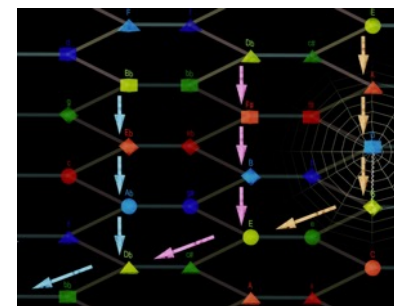
P



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...

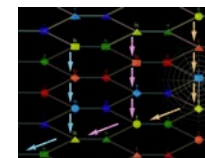
Bridge – 16 mesures

B

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

Chorus – 20 mesures

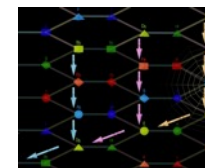
A'



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

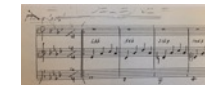


Chorus + pont – 12 + 8 mesures

A + Po

Prélude – 8 mesures

P



Verse-Refrain (V-R) vs Chorus-Bridge (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



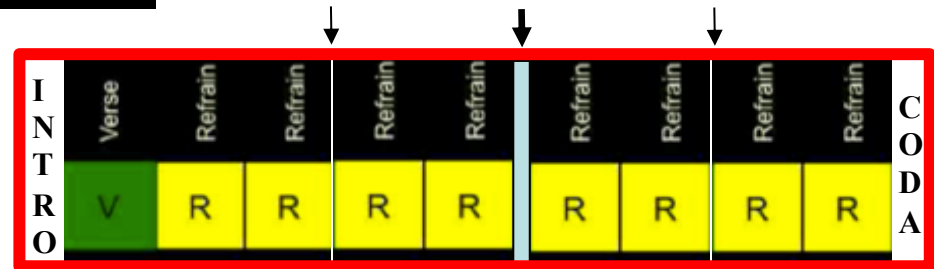
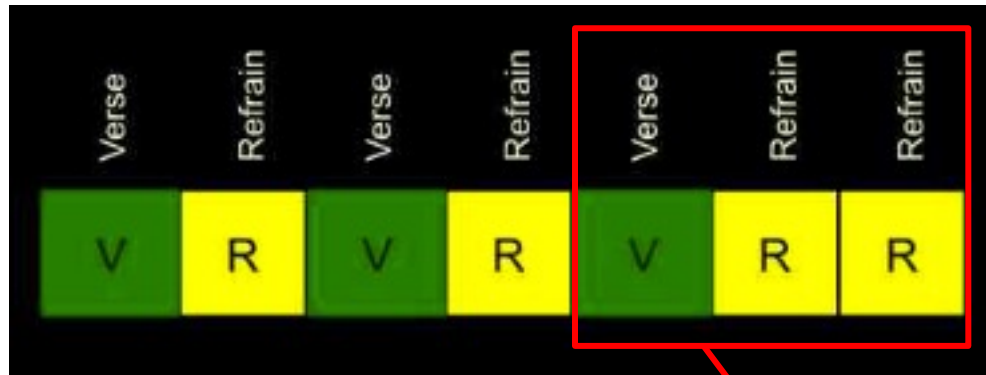
F. Fabbri



« 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)

La narrativité du schéma Verse-Refrain



- Let it Be (The Beatles)
- Like A Rolling Stone (Bob Dylan)
- Hallelujah (Leonard Cohen)
- Via Via (Paolo Conte)
- Une grande partie des **chansons à textes** en France (Brassens, Brel, Barbara, Ferré, Reggiani, ...)
- Une grande partie des **chansons d'auteur** en Italie (Tenco, Modugno, De André, Lauzi, Endrigo, ...)
- Une grosse partie des **chansons à succès** (aussi bien en France et en Italie)



« Se telefonando » (1966)

Narrativité tragique chez Luigi Tenco (1938-1967)

Vedrai Vedrai (paroles et musique de Luigi Tenco) - 1962

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
[...]

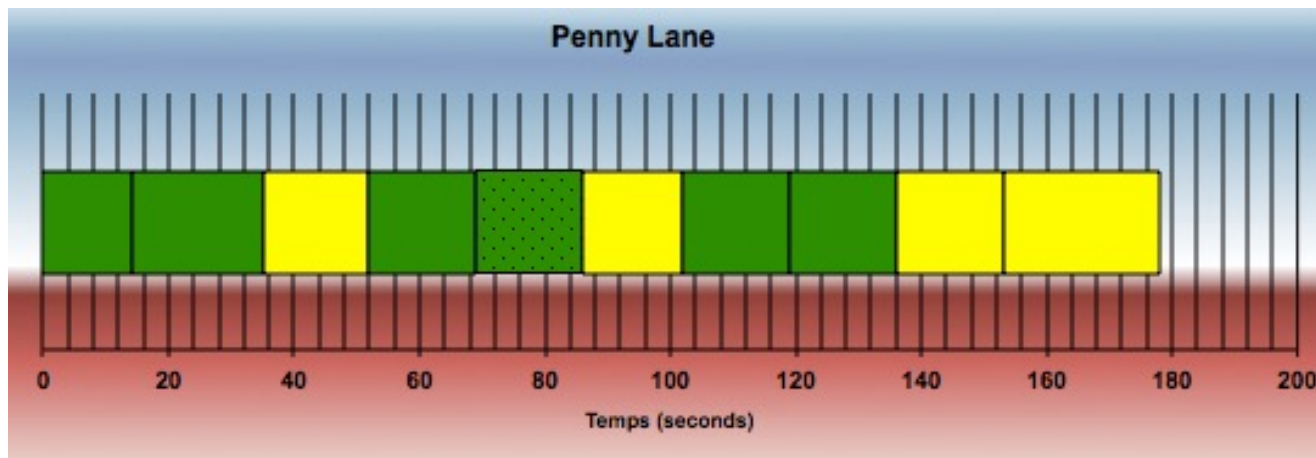
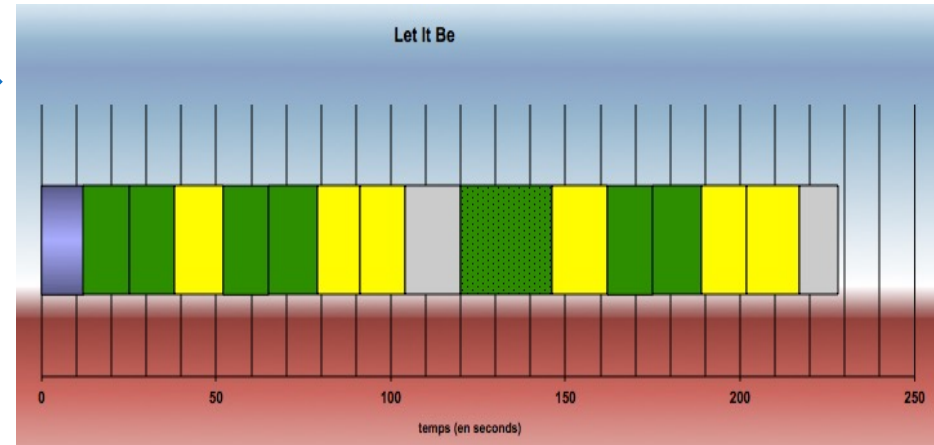
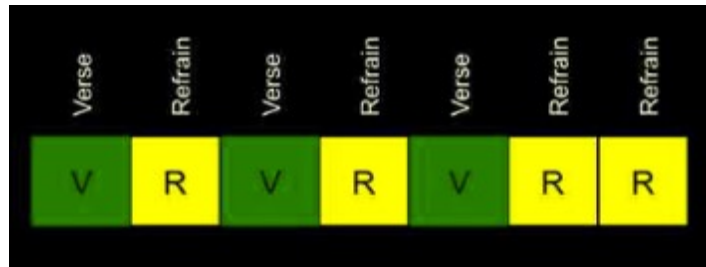


Playlist 
« Cours chanson »



Vedrai, Vedrai en version bilingue
per Pippo Pollina & Moreno Andreatta
Au Théâtre Les Trois Baudets (29/11/2016)

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



Playlist 
« Cours chanson »

- 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.

Verse-Refrain (V-R) vs Chorus-Bridge (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)