

Université de Montréal

Du studio à la scène :
Une analyse de l'impact des interactions sur l'interprétation
mélodique en jazz

par William Damian Birbrier

Faculté de Musique

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître
en Musique option Musicologie

Mai 2019

© William Damian Birbrier, 2019

Résumé

Ce mémoire porte sur l'impact des interactions faites par le musicien lors d'une séance d'interprétation musicale en jazz incluant de l'improvisation. L'analyse est basée sur le matériel phonographique et les transcriptions de deux pièces exécutées par le trio composé de Jan Garbarek, le saxophoniste norvégien, Egberto Gismonti, le pianiste et guitariste brésilien, et Charlie Hayden, le bassiste américain. L'analyse fait une comparaison entre les mêmes pièces jouées en studio et en concert *live*, à partir d'une base théorique incluant le processus de l'improvisation ainsi que les *affordances*, concept emprunté à la psychologie écologique et adapté à la musicologie. Les résultats de cette recherche indiquent que le processus d'improvisation est affecté par les invariants liés à l'environnement de performance. Cette analyse est un premier pas vers une compréhension contextualisée des éléments environnementaux qui influencent l'improvisation dans la musique jazz.

Mots clés : improvisation, analyse, affordances, jazz, interactions, ECM, Garbarek, Gismonti, Haden, Magico, Palhaço, Cego Aderaldo, saxophone, performance studio, performance *live*, analyse comparative.

Abstract

The following master's thesis considers the impact of the interactions affecting a musician during a jazz performance including improvisation. The analysis considers the phonographic source material and transcriptions of two tracks performed by the trio composed of the Norwegian saxophonist Jan Garbarek, the Brazilian pianist and guitarist Egberto Gismonti, and the American bass player Charlie Haden. The analysis focuses on two tracks that were both recorded in studio and live during a concert of the trio, and is based on the theoretical notions of improvisation as well as affordance theory, which was originally developed in the field of environmental psychology and then adapted to musicology. The results of this research indicate that the process of improvisation is affected by the invariants relating to the location of the performance. This analysis is a first step towards a contextualized understanding of the environmental elements that can influence improvisation in jazz.

Keywords: improvisation, analysis, affordances, jazz, interactions, ECM, Garbarek, Gismonti, Haden, Magico, Palhaço, Cego Aderaldo, saxophone, studio performance, live performance, comparative analysis.

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux	v
Liste des figures	vi
Remerciements	ix
Introduction	1
Problématique	1
Objectifs et question de recherche	2
Justifications	2
Disposition	4
Chapitre 1 : L'approche théorique	6
1.1 - L'improvisation	6
1.1.1 - L'improvisation comme acte spontané	6
1.1.2 - Les éléments qui structurent l'improvisation	7
1.1.3 - Les référents	9
1.1.4 - La base de connaissances	11
1.1.5 - Les interactions durant l'improvisation	16
1.1.6 - L'interaction entre les musiciens	19
1.1.7 - L'influence de l'environnement	21
1.2 - Les topiques	22
1.3 - Les affordances	29
Chapitre 2 : Méthodologie	33
2.1 - Méthodologie d'identification des topiques	33
2.2 - Méthodologie d'identification des affordances	35
2.2.1 L'approche d'Eric Clarke	35
2.3 - La transcription	38
Chapitre 3 : Contexte	41
3.1 - Les musiciens	41
Jan Garbarek	41
Egberto Gismonti	45
Charlie Haden	46
3.2 - Les albums	47
Chapitre 4 : Analyse	52
4.1 - L'identification des topiques	52
4.1.1 – Nordestino	52
4.1.2 – Brejeiro	55
4.1.3 - Época de Ouro	57

4.1.4 – Bebop	59
4.2 - L'analyse du processus d'improvisation	62
4.2.1 – « Palhaço »	62
4.2.2 – « Cego Aderaldo »	72
Conclusion	85
Résultats	85
Limites et applicabilité	86
Bibliographie et références	88
Livres et articles scientifiques	88
Articles de journal, magazines et vidéos documentaires	91
Références phonographiques	92
Annexes	93

Liste des tableaux

Tableau 1: Sections et minutage de « Palhaço » en enregistrement en studio	62
Tableau 2: Sections et minutage de « Palhaço » en enregistrement en concert	67
Tableau 3 : Tableau comparatif entre version studio et en concert de Palhaço	72
Tableau 4: Sections et minutage de « Cego Aderaldo » en enregistrement en studio	74
Tableau 5: Sections et minutage de « Cego Aderaldo » en enregistrement en concert	79
Tableau 6 : Tableau comparatif entre version studio et en concert de Cego Aderaldo	84

Liste des figures

Figure 1: Le degré d'improvisation dans différents genres musicaux	10
Figure 2: Schématisation du processus d'improvisation selon Jeff Pressing	18
Figure 3 : Pochette des albums Magico, Folk Songs et Magico : Carta de Amor	47
Figure 4: Photo du Talent Studio, Oslo, Norvège.	48
Figure 5: Photo de la salle de concert du Amerika Haus, Munich, Allemagne.	49
Figure 6 : Exemple de la topique nordestino dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil.	53
Figure 7 : Exemple de la topique nordestino dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil.	53
Figure 8: Topique Nordestino dans « Cego Aderaldo », transcription personnelle de l'introduction sur l'album Folk Songs.	54
Figure 9: Topique Nordestino dans « Cego Aderaldo », extrait du songbook original de Gismonti.	54
Figure 10 : Exemple de la topique brejeiro dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil.	55
Figure 11 : Topique Brejeiro. Section B de Cego Aderaldo extrait du songbook original de Gismonti. Mesure 11. Partition en 6/8.	56
Figure 12 : Topique Brejeiro. Transcription personnelle du solo du saxophone de « Palhaço ». Mesure 120.	56
Figure 13 : Exemple de la topique Âge d'or dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil.	57
Figure 14 : Topique Época de Ouro. « Palhaço », extrait du songbook original de Gismonti. Mesure 3 en 3/4.	58
Figure 15 : Topique Época de Ouro. « Palhaço », Transcription personnelle. Mesure 20.	58
Figure 16 : Exemple de la topique Bebop dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil.	59
Figure 17 : Topique Bebop. « Palhaço », extrait du songbook original de Gismonti. Mesure 38 en 3/4.	60
Figure 18 : Topique Bebop. « Cego Aderaldo », Transcription personnelle. Mesure 38 en 3/4.	60
Figure 19: Extrait 1 de « Palhaço », sections comparables du songbook original de Gismonti (haut) et de la transcription personnelle (bas)	63
Figure 20: Extrait 2 de « Palhaço », sections comparables du songbook original de Gismonti (haut) et de la transcription (bas)	63
Figure 21: Extrait de la transcription personnelle de « Palhaço » sur le disque Magico: Carta de Amor	67
Figure 22 : « Palhaço » sur l'album Magico : Carta de amor. Section solo saxophone. Transcription personnelle. Mesure 102.	68
Figure 23: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Palhaço », en concert (4:51)	70
Figure 24: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Palhaço », en concert (5:47)	70
Figure 25: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Palhaço », en concert (6:09)	70

Figure 26: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Cego Aderaldo », en studio	74
Figure 27: Extrait de la transcription personnelle de « Cego Aderaldo », Ouverture, Basse et guitare	75
Figure 28: Couplet B, extrait de la partition de « Cego Aderaldo », songbook original de Gismonti.	76
Figure 29: Couplet B, extrait de la transcription personnelle de « Cego Aderaldo », en studio.	77
Figure 30: Comparaison entre deux entrées du couplet A, « Cego Aderaldo », en concert. Transcription personnelle.	80
Figure 31: Comparaison entre deux entrées du couplet B, « Cego Aderaldo », en concert. Transcription personnelle.	81
Figure 32: Extrait de la transcription personnelle de la section du solo de Garbarek, « Cego Aderaldo », en concert. Mesure 144. En 6/8.	81
Figure 33 : Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Cego Aderaldo », en concert. En 6/8.	82

*“Caminho por uma rua
Que passa por muitos países.
Se não me vêem, eu vejo
E saúdo velhos amigos.”*

Canção Amiga, Carlos Drummond de Andrade

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche Jonathan Goldman, pour sa patience et son attention exceptionnelle depuis mon arrivée à Montréal. Il me manque les mots pour démontrer l'importance de son support au travers cette étape majeure de mes études et de ma vie.

Je désire également remercier de tout mon cœur ma très chère conjointe, Marta, pour tout son appui et son dévouement durant ce parcours difficile. Merci de m'avoir montré de nouvelles idées à chaque jour (et des notions de syntaxe de la langue française). Ta capacité de compréhension de mes intentions dans la langue de Camões et leur transposition dans la langue de Molière a, sans le moindre doute, rendu la réalisation de ce projet possible.

À ma famille, pour toute votre confiance et votre appui, j'envoie des remerciements, du Brésil jusqu'en Argentine. Je remercie mes parents, Miriam et Gerardo, ainsi que mes frères, Alan, Hernan et tout spécialement Victor pour son aide dans les révisions des transcriptions et pour son partage d'idées musicales qui ont appuyé le développement de l'analyse ici présentée.

Merci à mes amis, ici, au Canada, pour votre présence constante à travers ce cheminement : Paulo, Lidia et Loulou. Je remercie également Patricia, Pablo et Alice; Isaac, Mimi, Evinha, Pedrinho et Clara pour leur précieuse aide lors de mon établissement à Montréal. Votre support m'a réellement permis de me sentir chez moi dans cette terre d'accueil. Merci aussi à David Ryshpan pour son aide dans la révision des partitions.

Je suis également reconnaissant à mes amis qui sont au Brésil : à Manu, qui, lors de chacune de nos conversations, me permettait de gagner une nouvelle perspective sur les faits de la vie. À Jack (César) et à Hélder, toujours présents et constamment prêts pour de nouvelles aventures. Et à Pedro, Vinicius et Felipe, pour le précieux cadeau de votre temps et de votre volonté d'explorer de nouvelles créations musicales qui nous enchanteront toujours.

Finalement, je désire présenter mes remerciements aux membres de la Faculté de musique de l'Université de Montréal qui m'ont si bien accueilli et qui m'ont aidé à travers tout mon parcours. J'offre un remerciement spécial à Mme. Christiane Laflamme ainsi qu'à Mme. Nathalie Fernando.

« J'ai tendance à fermer les yeux et me concentrer intensément, car j'aime écouter ce que les autres musiciens jouent. C'est ce qui me nourrit, ce à quoi je réponds. Je suis un musicien improvisateur qui essaie toujours de faire correspondre mon jeu au ton, à la texture et à la température de la musique. C'est une question de trouver un langage commun ¹. »

Jan Garbarek

Introduction

Problématique

L'histoire de la musique jazz a été marquée par une évolution constante à l'intérieur du genre. Certains diront que les origines du jazz se situent dans la Nouvelle Orléans du début du XXe siècle; d'autres diront que le jazz moderne est né au tour des années 40. À travers ces débats, un élément demeure constant : ceux et celle qui jouaient cette musique semblaient avoir la capacité de créer spontanément et intuitivement, sans préparation ni partition, des mélodies dynamiques et des rythmes électrisants. Plusieurs musicologues ont tenté d'identifier et de comprendre les mécaniques créatives qui se cachent derrière l'improvisation jazz². Certains se sont tournés vers l'analyse minutieuse des notes et des harmonies. D'autres ont cherché à comprendre les influences culturelles diverses et les expériences de vie qui ont permis à ces grands musiciens et musiciennes de créer cette musique unique. Bien que certains éléments fassent maintenant partie d'un consensus dans la recherche, plusieurs questions demeurent. Est-ce que ces performances improvisées dépendent uniquement de l'instinct créatif de l'artiste, d'un caractère personnel spécifique à sa personne? Est-ce qu'elles sont influencées par des éléments externes, comme le lieu, l'époque ou le contexte social? Est-ce une combinaison de ces facteurs internes et externes? Ce sont ces questions qui sont à la base de la recherche qui suit.

¹ Jan Garbarek, « Jan Garbarek: Improvising Is about Finding a Common Language », 6 novembre 2014, sect. Culture, <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/11210971/Jan-Garbarek-Improvising-is-about-finding-a-common-language.html>. Traduction libre : “ I tend to close my eyes and concentrate quite acutely, as I like to listen to what the other musicians are playing. That's what I feed off, what I respond to. I'm an improvising musician, always trying to make my playing fit the tone, texture and temperature of the music. It's about finding a common language.”

² Par exemple : Gunther Schuller, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller : A Collection of His Writings* (New York: Da Capo Press, 1999); André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz* (Marseille: Parenthèses, 2014); Thomas Owens, « Charlie Parker: Techniques of Improvisation » (UMI, 2001).

Objectifs et question de recherche

À travers une analyse d'un répertoire sélectionné, l'auteur propose d'explorer les éléments qui entrent en interaction dans l'improvisation du trio de jazz composé du saxophoniste norvégien Jan Garbarek, du pianiste et guitariste brésilien Egberto Gismonti et du bassiste étatsunien Charlie Haden dans les albums enregistrés en studio et en *live* à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

En prenant comme point de départ le modèle explicatif de l'improvisation proposé par Jeff Pressing et complémenté par Barry J Kenny et Martin Gellrich, l'auteur présentera la manière par laquelle les interactions affectent et font évoluer l'improvisation du trio. Pour bien cerner les éléments qui entrent en jeu dans les interactions, deux méthodes basées sur la théorie seront appliquées. À l'échelle plus large, la théorie des topiques est utilisée pour identifier les référents utilisés par les musiciens lors de l'interprétation. L'auteur a choisi d'utiliser l'approche basée sur la recherche de Victor Kofi Agawu ainsi que sur celle de Acacio Piedade. Afin de mieux comprendre les dynamiques qui régissent l'interaction lors de l'improvisation, la théorie des affordances, empruntée à la psychologie écologique et adaptée à la musicologie, est utilisée pour effectuer une analyse plus approfondie de chaque pièce. Pour cette partie, l'auteur utilise le modèle méthodologique d'Eric Clarke. À partir de cette analyse, l'objectif de la recherche sera de dresser le portrait des interactions existant entre les musiciens du trio. La question de recherche qui guide ce mémoire est la suivante : de quelle manière les interactions à l'intérieur d'une improvisation en jazz affectent-elles les actions des musiciens?

Justifications

L'approche théorique choisie a été le fruit d'un long processus d'exploration. Les facteurs qui justifient ce choix méthodologique seront présentés plus loin. Il est important de noter que la théorie centrale utilisée dans l'analyse est relativement nouvelle en musicologie et est une adaptation de la psychologie environnementale. Combinée aux notions de *Topic Theory* (ou théorie des topiques), la théorie des affordances permet une analyse globale et contextualisée. Ces deux approches ancrées dans la théorie sont complémentaires au modèle expliquant les interactions présentes lors d'une improvisation musicale.

La théorie des topiques, initialement utilisée en musicologie pour étudier la musique européenne du XVIII^e siècle, peut être utilisée de manière diverse, dépendamment de l’auteur que l’on choisit de suivre. Dans ce mémoire, nous avons fait le choix de suivre le modèle proposé par Agawu et avons utilisé comme référence la recherche de Acacio Piedade. Ce dernier a développé une liste de topiques propres à la musique brésilienne qui seront fort utiles dans notre analyse. La théorie des affordances a surtout été utilisée dans le but d’examiner la manière par laquelle la musique pouvait être instigatrice d’actions³. Cette approche, particulièrement sous la forme proposée par la recherche de Eric Clarke, permet d’examiner les détails des interactions entre les musiciens⁴. L’approche spécifique qui sera présentée dans cette recherche utilisera donc des éléments explorés par Clarke, mais se concentrera sur les affordances dans un milieu d’improvisation jazz, non pas dans la musique rock. D’après les recherches faites par l’auteur, aucune analyse d’improvisation jazz selon une méthodologie inspirée de la théorie des affordances n’a été publiée à ce jour. Cette recherche est donc un premier essai, une proposition méthodologique.

De plus, le trio particulier qui sera l’objet de cette analyse n’a, à la connaissance de l’auteur, pas été l’objet de recherche musicologique. Jan Garbarek, saxophoniste dont la présence sur la scène musicale européenne est remarquée, exécute dans ses improvisations une construction mélodique unique, obtenue par le métissage d’éléments issus du jazz nord-américain, de la musique folklorique norvégienne et de la musique savante indienne ou européenne. Cependant, et malgré la notoriété de Garbarek, le processus d’improvisation particulier par lequel ses mélodies prennent forme, soit le fondement de ses productions musicales, a été peu étudié à ce jour. Le guitariste et pianiste Egberto Gismonti présente lui aussi un style et des influences diverses. Charlie Hayden quant à lui est un des grands noms du jazz, mais trouve ses racines musicales dans la musique country et folk américaine. Que ces trois hommes soient des musiciens de renom qui viennent de milieux musicaux bien différents et diversifiés présente le potentiel de rendre la recherche d’autant plus dynamique et intéressante. Par ailleurs, le choix des musiciens, surtout Jan Garbarek et Egberto Gismonti, a été en partie fait à cause d’un attachement personnel de l’auteur de ce mémoire qui est lui-même saxophoniste et qui a grandi au Brésil. La musique de Gismonti lui est familière

³ Ruben Lopez Cano, “What Kind of Affordances Are Musical Affordances? A Semiotic Approach” Paper presented at L’ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche., no. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale. Bologna (February 2006). p. 23–25.

⁴ Eric F. Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2011). Chapitre 2. p. 48-61.

et il admire le style particulier du saxophoniste norvégien. Mis à part son goût personnel, il était intrigué par le processus créatif d'improvisation qui animait les interprétations de Garbarek, Gismonti et Haden dans ces albums emblématiques enregistrés sous étiquette ECM. Les deux pièces choisies sont « Palhaço » et « Cego Aderaldo ». Les deux pièces ont été composées par Gismonti et sont inédites au moment de l'enregistrement avec ce trio, ayant été composées quelques mois auparavant seulement. Le choix de ces pièces a été motivé par le fait qu'il était possible de trouver une version studio (sur les albums *Magico* et *Folk Songs*) et une version *live* (sur l'album *Magico : Carta de Amor*) de chaque morceau⁵. Ces pièces permettent d'avoir des conditions de performance les plus similaires que possibles : mêmes musiciens et une proximité de dates d'enregistrement entre les albums. Ces considérations réduisent le nombre de variables à considérer lors de l'analyse, tout en offrant des facteurs uniques qui ont le potentiel d'influencer les résultats et de produire des conclusions significatives.

Disposition

Le mémoire procédera en cinq parties. Premièrement, dans le chapitre 1, nous discuterons l'approche théorique utilisée dans l'analyse qui suivra. Cette section inclura une discussion des notions de l'improvisation, de la théorie des topiques et de la théorie des affordances. Ce chapitre inclura également une explication justificative quant au choix théorique utilisé.

Le chapitre 2 présentera la méthodologie utilisée. Les modèles choisis seront présentés et une description du processus d'analyse sera offerte. L'auteur présentera également des considérations justificatives en lien avec le processus de transcription.

Le chapitre 3 présentera une brève biographie de chacun des musiciens. Cette section inclura également un contexte historique de l'étiquette européenne ECM et des albums sélectionnés : les enregistrements en studio *Magico* (1980) et *Folk Songs* (1981) et l'enregistrement en concert *Magico : Carta de Amor* (2012)⁶. Ce chapitre servira à établir le contexte dans lequel les musiciens se trouvent pour mieux comprendre leurs choix musicaux.

⁵ *Magico* (München: ECM, 2005); *Folk Songs* (München: ECM Records, 1981); *Magico: Carta de Amor* (München: ECM Records, 2012).

⁶ Il est important de remarquer que même si la date de sortie du troisième album est en 2012, respectivement les albums ont été enregistrés en : 1979, 1979 et 1981. Ils font tous partie de la même tournée du trio.

Le chapitre 4 contiendra l'analyse des pièces choisies. Chaque pièce sera brièvement mise en contexte, décrite (en indiquant la structure globale et les éléments particuliers) et analysée. L'analyse commencera par l'analyse de la pièce « Palhaço » qui sera suivie de « Cego Aderaldo ». À la fin de chaque section de ce chapitre, les résultats notables seront mis en valeur.

Finalement, la conclusion sera présentée et servira à présenter les résultats les plus importants trouvés dans l'analyse. La conclusion du mémoire se fera en considérant les limites de cette recherche et en proposant des pistes d'analyse servant à l'amélioration de l'approche proposée.

Chapitre 1 : L'approche théorique

1.1 - L'improvisation

1.1.1 - L'improvisation comme acte spontané

L'action d'improviser est définie par le dictionnaire Larousse comme « produire, élaborer un discours, un texte, un morceau de musique directement, sans préparation⁷ ». Étymologiquement, le mot improvisation est dérivé du verbe latin *provideo*, qui signifie organiser à l'avance. En y ajoutent le préfixe *im*, on exprime le sens d'imprévu ou de négation de l'acte prémédité⁸. Au premier sens, il semblerait qu'une personne qui improvise est capable de créer un nouvel élément, qu'il soit textuel ou musical, de manière totalement spontanée, sans base aucune. Il s'agirait de créer un élément entier et nouveau à partir d'un néant. En réalité, ce que cette définition étymologique n'indique pas est la pratique ou la répétition d'actions précédant l'acte d'improvisation.

Si on se basait uniquement sur la définition étymologique de l'improvisation, on pourrait alors croire que certaines performances artistiques, comme l'improvisation en jazz, sont un processus quasi anarchique par lequel les musiciens créent des successions de notes, d'accords et de mélodies de manière totalement indépendante et spontanée. L'auteur Paul Berliner explique le processus précédent la capacité d'improviser de la façon suivante :

Les définitions populaires de l'improvisation qui mettent uniquement l'emphasis sur sa nature spontanée et intuitive – la caractérisant comme la création de quelque chose à partir de rien – sont incroyablement incomplètes. Cette compréhension simpliste de l'improvisation dément la discipline et l'expérience dont dépendent les improvisateurs et confond la véritable pratique et les procédés qui y sont impliqués. L'improvisation est dépendante, en fait, de l'absorption d'une large base de connaissance musicale par le penseur, incluant une myriade de conventions qui contribuent à la formulation logique, convaincante et expressive d'idées. Il n'est pas surprenant, par conséquent, que les improvisateurs utilisent des métaphores du langage en discutant cette forme d'art. Le même mélange complexe d'éléments et de processus coexiste de la même manière pour

⁷ “Définitions: Improviser - Dictionnaire de Français Larousse,” visité le 16 Août 2018, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/improviser/42044>.

⁸ Karl E. Weick, “Introductory Essay: Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis,” *Organization Science* 9, no. 5 (1998). p. 544.

les improvisateurs musicaux et les praticiens qualifiés d'une langue ; l'apprentissage, l'absorption et l'utilisation de conventions linguistiques conspirant dans la pensée de l'écrivain [...] – ou, dans le cas de l'improvisation de jazz, du musicien - pour créer une œuvre vivante⁹.

1.1.2 - Les éléments qui structurent l'improvisation

Pour illustrer de manière plus large le propos de Berliner, on peut penser à des usages communs de l'improvisation qui dépendent effectivement d'éléments appris au préalable. La créativité et l'improvisation sont deux facteurs bien présents dans la vie quotidienne de toute personne, même si nous ne prenons pas toujours le temps d'y penser ou n'en sommes pas toujours conscients. Notre capacité d'improviser dans des situations diverses est une compétence qui s'acquiert avec le temps et la pratique. Prenons par exemple la simple action de répondre à un appel téléphonique. Ce geste demande un acte spontané en réponse à une situation. Celui-ci doit être accompli avec des informations limitées et partielles à un moment fixe. En effet, personne ne peut totalement prévoir le déroulement de la conversation avant même qu'elle n'ait lieu. Un nombre quasi infini d'éléments peuvent influencer le déroulement de la conversation téléphonique qui suivra. La manière de répondre sera différente si l'on connaît l'identité de la personne nous appelant. Elle différera aussi si le sujet de l'appel est connu ou attendu, ou bien nouveau et surprenant. Un autre facteur d'influence est aussi basique que notre capacité de comprendre ce que la personne au bout du fil nous dit : la langue dans laquelle elle s'exprime, le débit de la voix, le volume de notre appareil, le bruit ambiant. Si la personne nous parlant communique dans une langue que l'on ne maîtrise pas totalement, on pourra comprendre l'idée générale, mais peut-être pas chaque mot. À ce moment, l'information incomprise ne pourra pas être utilisée comme matériel de base pour la formulation d'une réponse. On aura alors le choix d'ignorer l'information incomprise ou de combler les trous informatifs avec ce qui semble approprié. Le contexte dans lequel l'appel a lieu

⁹ Paul Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation (Chicago Studies in Ethnomusicology)* (University of Chicago Press, 2010). p. 492. Traduction libre : "The popular definitions of improvisation that emphasize only its spontaneous, intuitive nature – characterizing it as the 'making of something out of nothing' – are astonishingly incomplete. This simplistic understanding of improvisation belies the discipline and experience on which improvisers depend, and it obscures the actual practices and processes that engage them. Improvisation depends, in fact, on thinkers having absorbed a broad base of musical knowledge, including myriad conventions that contribute to formulating ideas logically, cogently, and expressively. It is not surprising, therefore, that improvisers use metaphors of language in discussing the art form. The same complex mix of elements and processes coexists for improvisers as for skilled language practitioners; the learning, the absorption, and utilization of linguistic conventions conspire in the mind of the writer or utilization of linguistic conventions conspire in the mind of the writer or speaker – or, in case of jazz improvisation, the player – to create a living work."

apporte aussi son lot d'influences. Une conversation informelle avec un ami est bien différente d'un appel formel dans un cadre professionnel, par exemple. Finalement, l'habitude contribue à la fluidité de la conversation. Pensons, par exemple, à une personne travaillant comme réceptionniste. Cet individu aura une plus grande facilité à maintenir une conversation avec son interlocuteur téléphonique qu'une personne n'ayant pas l'habitude de recevoir des appels. Si on considère un jeune enfant qui répond au téléphone pour la première fois par lui-même, il semble raisonnable de croire que la qualité de l'appel (définie ici par la facilité de transfert d'information d'un interlocuteur à un autre) sera plutôt médiocre. Bien que l'on ne réfléchisse presque jamais à ces conditions, elles influencent toutes nos actions lors d'un acte aussi banal qu'une réponse d'appel téléphonique.

On peut donc dire qu'une forme d'improvisation dans la vie de tous les jours est une succession de réceptions rapides de l'information, de choix et de réponses. Plus on a l'habitude de faire une action demandant de l'improvisation, plus on se sentira à l'aise et plus nos réponses seront appropriées et fluides. Il reste cependant utile de considérer que cette improvisation, même si elle implique son lot d'informations imprévisibles, se trouvera habituellement dans un cadre défini ou reconnaissable. Reprenons l'exemple de l'appel téléphonique. Certains paramètres de cette situation sont connus : on sait qu'en pesant sur le bouton pour répondre à un appel, on pourra communiquer avec une autre personne et échanger de l'information. On sait aussi que certaines conventions ponctuent l'action de parler au téléphone. Par exemple, on sait qu'on dit habituellement « bonjour » ou une forme de salutation lorsqu'on décroche, qu'on dit « au revoir » à la fin de l'appel, on sait qu'on ne parle pas en même temps que son interlocuteur lors de la discussion. Ces actions communes sont un cadre à l'intérieur duquel les deux interlocuteurs peuvent improviser librement tout en respectant certaines règles prédéfinies. Si un des interlocuteurs choisissait de dépasser ce cadre ou de ne pas suivre ces règles du jeu, la conversation risquerait de devenir chaotique. Par exemple, si un des interlocuteurs décide de parler en même temps que l'autre personne, la conversation ne suivra plus son cours. Si un interlocuteur décide d'utiliser l'appel téléphonique pour communiquer par des moyens non verbaux, comme mimer quelque chose ou danser au lieu de communiquer de l'information verbale, il aura totalement dépassé le cadre servant à définir le comportement habituel dans un appel téléphonique. La personne à l'autre bout du fil ne comprendra pas ce qui se passe, ne saura certainement pas comment réagir à un tel comportement et la conversation deviendra chaotique et incompréhensible.

Ces deux idées, celle de l'habitude et celle du cadre, servent d'illustration concrète pour expliquer ce qu'est l'improvisation dans différents contextes. Dans le cas d'une improvisation musicale, les circonstances et les intentions peuvent être comparables au contexte de l'appel téléphonique qui vient d'être décrit. C'est avec la compétence, l'expérience et l'attention ou la perception qu'une improvisation a la capacité de transmettre un message. De plus, dans le type d'improvisation musicale qui nous intéresse ici, un cadre défini permet de guider l'improvisation.

1.1.3 - Les référents

En effet, dans tout genre musical, il existe un cadre de paramètres définis qui nous aide à situer cette musique. On peut penser aux éléments qui définissent des genres musicaux par exemple. Ici, on peut parler des paramètres comme le rythme, les harmonies, les accords, la progression de la pièce, les mélodies, etc. Dans certains cas, l'utilisation de certains instruments traditionnels peut aussi servir de paramètre reconnaissable d'un genre musical (ex : l'utilisation du bandonéon dans le tango argentin). Ces paramètres permettent de reconnaître un genre musical et de le distinguer d'autres genres.

Lorsqu'on parle d'improvisation, ce cadre à l'intérieur duquel l'acte d'improvisation sera fait dépend de ce que l'auteur Jeff Pressing appelle les référents¹⁰. Il définit les référents comme suit : « le référent est un plan formel sous-jacent ou une image-guide spécifique à une pièce donnée, utilisé par l'improvisateur afin de faciliter la production et la modification de comportements improvisés sur une échelle temporelle intermédiaire »¹¹. Les référents peuvent être des guides basés sur une structure de nature cognitive, perceptuelle ou émotive¹². Lors de l'improvisation, les référents aident le musicien de plusieurs manières. Notamment, « comme le référent fournit du matériel pour les variations, le musicien peut allouer moins de capacité de traitement (d'attention) à la sélection et à la création de matériel »¹³. De plus, comme l'information contenue dans le référent est partagée par les musiciens jouant ensemble, il permet à chaque individu d'allouer moins d'attention constante au contenu musical produit par ses collègues. Bien entendu, il ne s'agit pas de dire que le musicien joue alors comme s'il était seul, mais plutôt de comprendre qu'il peut

¹⁰ Jeff Pressing, "Cognitive Processes in Improvisation," in *Advances in Psychology*, vol. 19, 1984, p. 346.

¹¹ Pressing. p. 346.

¹² Jeff Pressing, "Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication," in *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*, by Bruno Nettl and Melinda Russell (Chicago: University of Chicago Press, 1998). p. 52.

¹³ Pressing. p. 52.

avoir une idée générale de la direction que peut prendre la performance. Comme Pressing l'explique, la variation à l'intérieur de l'improvisation dépend des types de référents qui peuvent être utilisés et des liens que le musicien fait entre les référents et le son qu'il produit.

Comme Lehmann, Sloboda et Woody l'expliquent, en empruntant à Pressing, un degré d'improvisation est nécessaire dans toute performance d'une œuvre musicale. Cependant, la proportion d'improvisation ou de production spontanée de phrases musicales varie d'un genre musical à un autre. Les auteurs expliquent que « dans la musique jazz, le degré de liberté de l'interprète est encore plus grand quand seuls une ligne mélodique ou un accord sont donnés comme référence¹⁴ ». À l'intérieur du genre musical du jazz, il existe également des variantes de proportions d'improvisation versus exécution d'une partition préconçue. Le graphique suivant présente un survol du pourcentage d'improvisation typique dans différentes performances artistiques en relation à leur genre musical¹⁵.

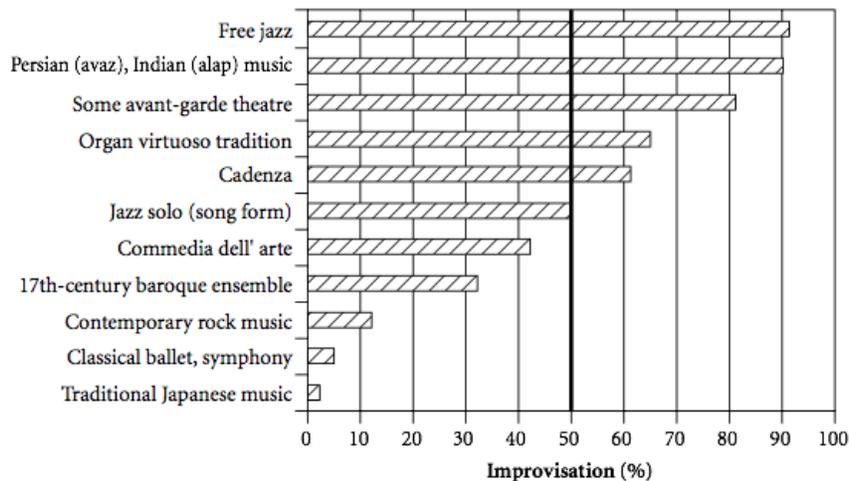


Figure 1: Le degré d'improvisation dans différents genres musicaux¹⁶

Ces degrés d'improvisation définis par Jeff Pressing sont des pourcentages relatifs. Cette sélection n'inclut que quelques genres musicaux et les pourcentages déterminés dépendent de la sélection

¹⁴Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda, and Robert H. Woody, *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills* (Oxford University Press, 2007). p.129.

¹⁵NB: Nous avons choisi d'utiliser le graphique produit par Lehmann, Sloboda et Woody malgré le fait que Pressing, l'auteur original de ce modèle, ait aussi créé un schéma. Ce choix était purement esthétique, car nous trouvons que cette forme de schéma montre d'information de manière plus claire. Pour le graphique original de Pressing, voir Pressing, « Cognitive Processes in Improvisation ». p. 347.

¹⁶ Lehmann, Sloboda, et Woody, *Psychology for Musicians*. p. 130.

d'extraits ou de morceaux de musique choisis par l'auteur lors de son analyse. Cependant, malgré ses limites, ce graphique nous permet d'observer certains éléments utiles à l'analyse du processus d'improvisation. Il nous permet également de distinguer entre des genres musicaux dont les référents sont rigides et limitent le potentiel d'improvisation et ceux qui sont des cadres plus larges qui offrent un plus grand nombre de moments d'improvisation aux musiciens.

On remarque qu'une improvisation totalement libre, sans usage de référent aucun, est improbable. En effet, comme l'explique Pressing, il y a une limite à l'improvisation « [...] car aucun improvisateur (même en improvisation libre) ne peut éviter d'utiliser du matériel appris précédemment, et aucun interprète ne peut éviter de produire certaines petites variations spécifiques à l'occasion [de la performance] »¹⁷.

Bien que Pressing s'intéresse au processus d'improvisation d'un point de vue psychologique, la schématisation qu'il fait du processus en soi est particulièrement utile pour l'analyse qui suivra. Pour l'analyse des pièces du trio Garbarek-Gismonti-Hayden au chapitre 4, il est important de noter que le matériel choisi se situe dans la catégorie du graphique appelée solo jazz basé sur une chanson. Il ne s'agit pas d'une improvisation libre, mais bien de multiples moments d'improvisation à l'intérieur de pièces définies composées préalablement par Gismonti. Une discussion plus précise des référents présents dans ces pièces sera faite au chapitre 2.

1.1.4 - La base de connaissances

À l'intérieur d'un cadre spécifique défini par les référents d'une pièce, d'autres éléments expliquent les choix musicaux des improvisateurs. Pressing explique que les connaissances acquises par le musicien dans le passé sont également des éléments qui influencent les décisions prises dans un contexte d'improvisation. Bien que la spontanéité et l'action intuitive fassent partie essentielle et englobent la démarche musicale qu'est l'improvisation, la connaissance technique musicale et surtout l'expérience sont d'une grande importance pour avoir la capacité perceptive du matériel disponible afin de réaliser une performance positive en profitant de l'intuition et de la spontanéité. En d'autres termes, sans expérience ou connaissances de base, la spontanéité ne servira pas à grande chose à un musicien désirent improviser. Comme analogie, on peut penser à la connaissance d'une langue : il faut acquérir un vocabulaire et une syntaxe de base dans une

¹⁷ Pressing, « Cognitive Processes in Improvisation ». p.346.

nouvelle langue avant de pouvoir commencer à avoir des conversations complexes ou, en d'autres mots, à improviser.

En interprétation musicale jazz, cette notion de base soutenant l'improvisation a été confirmée par l'étude de Hargreaves, Cork et Setton (1991). Dans leur étude, les chercheurs ont comparé les idées, les plans et les stratégies de deux catégories de musiciens, des novices et des professionnels, après que ceux-ci aient produit une improvisation jazz au piano. Les résultats indiquent que les interprètes novices mentionnaient rarement l'utilisation d'une stratégie ou d'un plan, alors que les interprètes aguerris parlaient de plans ou de stratégies caractérisées par des métaphores d'ordre technique, mélodique ou métaphorique¹⁸. En d'autres mots, plus les bases étaient acquises à travers la pratique, plus l'improvisation était faite de manière stratégique. On peut ajouter à cette idée le concept de pratique délibérée avancée par Ericsson, Krampe et Clemens¹⁹. En résumé, l'idée avancée par ces chercheurs est que l'expertise dans un domaine quelconque passe par la pratique active d'activités liées à ce domaine. En pratiquant, par exemple, le piano de manière assidue pendant un grand nombre d'heures, une personne peut atteindre un niveau d'ordre exceptionnel. L'auteur qui a aussi popularisé cette idée de l'excellence par la répétition, Malcolm Gladwell, cite le nombre « magique » d'heures de pratique pour devenir un expert dans un domaine à dix mille heures.²⁰ Bien que cette idée proposée par Ericsson et ses collègues et popularisée par Gladwell ait été critiquée par d'autres chercheurs et psychologues qui croient que la balance entre la pratique et le talent naturel penche plus d'un côté que de l'autre, il n'en reste pas moins qu'elle nous pointe dans la direction d'une notion importante pour l'improvisation libre en jazz : l'importance de la pratique et de bases solides pour répondre aux demandes stratégiques d'une improvisation.

Dans le modèle d'analyse de l'improvisation proposé par Pressing et repris par d'autres auteurs comme Kenny et Gellrich, cette pratique ou cette connaissance préalable de la musique est un des éléments importants expliquant le processus d'improvisation. Pressing appelle cette notion « training », ce qui peut être traduit comme formation²¹. Cette formation entre en relation avec la technique instrumentale pour Pressing. Pour Barry J. Kenny et Martin Gellrich, qui adaptent

¹⁸ Hargreaves, D. J., C. A. Cork, et T. Setton, « Cognitive Strategies in Jazz Improvisation », *Canadian Journal of Research in Music Education* 33 (1991): 47-54.

¹⁹ K Anders Ericsson, Ralf Th Krampe, et Clemens Tesch-Romer, « The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance », s. d., 44.

²⁰ Malcolm Gladwell, *Outliers: The Story of Success*, 2008.

²¹ NB : Le terme en anglais est plus large que sa traduction française. « Training » n'implique pas nécessairement une formation formelle, mais un mélange de formation et de pratique ou d'entraînement.

légèrement le modèle proposé par Pressing, ces connaissances préalables sont appelées base de connaissances²². Pour l'analyse qui suit, nous avons préféré utiliser le terme « base de connaissances ». Cette base de connaissances est composée de l'expérience de performance et de la pratique de modules et d'exercices. En d'autres termes, plus un musicien a l'occasion de jouer des pièces incluant de l'improvisation et plus ses connaissances de son instrument et sa pratique de jeu sont grandes, plus il aura d'outils pour improviser. Pressing nomme les éléments suivants comme outils présents dans la base de connaissances de musiciens : du matériel musical ou des extraits musicaux, le répertoire, les stratégies de perception, les routines de résolution de problèmes, les structures et les schémas de mémoire hiérarchisés, les programmations motrices, les sous-compétences, etc²³. Chez l'improvisateur, cette base de connaissances est stockée dans la mémoire à long terme²⁴. La base de connaissances de chaque musicien est unique. Elle dépend de la formation qu'il a suivie, du genre ou des genres musicaux qu'il a pratiqués de manière délibérée, de ses expériences d'improvisation précédentes, etc. Le développement d'une base de connaissances sera, à la base, influencé par la culture dans laquelle le musicien bâtira cette base.

Il est important de noter que l'acquisition de connaissances peut se faire de manière implicite ou explicite. L'apprentissage explicite peut être décrit comme « l'acquisition de connaissances déclaratives », tandis que l'apprentissage implicite relève de « l'acquisition de connaissances de manière incidente, sans la verbalisation complète des connaissances qui sont apprises »²⁵. L'apprentissage implicite se fait par l'exposition à des structures de connaissances. La personne comprend la logique sous-jacente, sans nécessairement pouvoir expliquer la structure qui définit la connaissance. En termes concrets, on peut penser à l'apprentissage d'une langue maternelle. Un enfant va apprendre la langue française à un jeune âge et saura s'exprimer dans cette langue sans savoir les règles grammaticales formelles de la langue. Il pourra identifier des formulations erronées avant même d'aller à l'école et d'apprendre les règles qui régissent la syntaxe et la grammaire.

²² Richard Parncutt et Gary McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (New York: Oxford University Press, 2002). p. 119. Traduction : Knowledge base.

²³ Pressing, « Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication ». p. 53.

²⁴ Pressing. p. 53.

²⁵ Barbara Tillmann and Jamshed Bharucha, "Implicit Learning of Tonality: A Self-Organizing Approach.," *Psychological Review* 107, no. 4 (2000). p. 885

Bien que la production et l'écoute de musique sous toutes ses formes soit universelle, pour l'espèce humaine, il existe des distinctions culturelles propres à la musique de certains groupes. La musique occidentale repose sur un système tonal et une échelle diatonique²⁶. Par contraste, l'échelle dans la musique classique indienne inclut 22 tons dans chaque octave²⁷. Il ne s'agit que d'un exemple parmi une panoplie de différences culturelles entre les musiques de différents groupes. L'auteur de *Music, Language and the Brain*, Aniruddh D. Patel présente un portrait plus élaboré de ces différences. L'existence de ces structures musicales spécifiques aux cultures n'est pas sans conséquence. En effet, la connaissance ou la reconnaissance de motifs culturellement spécifiques a un impact sur l'écoute et la réception de la musique. Un exemple intéressant de cette différence de perception est présenté dans la recherche de Grégory Beller et ses collègues. En faisant l'étude de la perception d'émotions chez des personnes d'origines diverses, les chercheurs sont venus à la conclusion que les émotions étaient identifiables avec une plus grande nuance lorsqu'elles étaient transmises à travers une musique culturellement familière. Ils expliquent que leurs résultats « suggèrent que l'expression affective dans la musique peut dépendre d'une combinaison de facteurs universels et de facteurs culturellement spécifiques »²⁸. La musique qui nous est familière peut aussi influencer nos choix et nos préférences. Une autre étude intéressante est celle de Gaye Soley et Erin E. Hannon, qui ont étudié les préférences de jeunes enfants à qui on présentait des extraits musicaux dont la structure métrique était familière ou étrangère. Leurs conclusions étaient que les enfants préféraient toujours les extraits qui avaient une métrique régulière, mais aussi qu'ils préféraient les extraits donc la métrique régulière était culturellement familière²⁹. Nous sommes tous constamment exposés à de la musique, de la petite enfance avec des comptines et des berceuses à l'âge adulte avec la consommation de musique comme divertissement, par exemple. Comme toutes les personnes « sont constamment exposées, dans sa vie de tous les jours, aux régularités qui sous-tendent la musique de leur culture, elles acquièrent une connaissance implicite de celles-ci »³⁰. Il est donc sensé d'affirmer que les bases de connaissances qu'un musicien pourra

²⁶ Tillmann et Bharucha. p. 886.

²⁷ Aniruddh D Patel, *Music, Language, and the Brain*. (New York: Oxford University Press, Incorporated, 2010), <http://site.ebrary.com/id/10211997>. p. 17

²⁸ Petri Laukka et al., « Universal and Culture-Specific Factors in the Recognition and Performance of Musical Affect Expressions », *Emotion (Washington, D.C.)* 13, n° 3 (juin 2013): 434-49, <https://doi.org/10.1037/a0031388>. p. 443

²⁹ Gaye Soley et Erin E. Hannon, « Infants prefer the musical meter of their own culture: a cross-cultural comparison. », *Developmental psychology* 46, n° 1 (2010): 286-92, <https://doi.org/10.1037/a0017555>. p. 290.

³⁰ Tillmann et Bharucha, « Implicit Learning of Tonality ». p. 887. Voir aussi Bharucha (1984), Dowling & Harwood (1986) et Francès (1958).

utiliser lors d'une improvisation seront influencées par l'apprentissage implicite de notions musicales culturellement familières.

Si on parle aussi d'apprentissage explicite, acquis de manière formelle et pédagogique, le contexte dans lequel le musicien est formé aura aussi une influence sur la base de connaissances de celui-ci. Considérant le fait que toute personne apprend ses bases musicales dans un contexte et une culture spécifique, on peut donc dire que les bases de connaissances de musiciens devraient inclure des éléments musicaux spécifiques à leur culture comme des systèmes métriques, des accords, etc. Bien entendu, tout musicien peut éventuellement apprendre des codes musicaux qui proviennent d'autres cultures que sa culture d'origine, de la même manière que tout individu peut apprendre une seconde langue en y étant exposé ou en l'étudiant de manière active. À titre d'exemple, on peut penser au bassiste américain Charlie Haden. Haden a grandi dans une famille de musiciens qui jouaient de la musique country et folk à la radio³¹. À un très jeune âge, Haden a commencé à chanter avec sa famille, acquérant ainsi une base de connaissances de ces genres musicaux par apprentissage implicite. En entrevue, il a affirmé qu'alors qu'il avait presque deux ans, sa mère le berçait en chantant une chanson country et qu'il a soudainement commencé à fredonner l'harmonie de la chanson ». ³² Ce n'est qu'à l'adolescence qu'il s'intéressera à la musique jazz. Il ajoutera alors à sa base de connaissances les éléments de ce genre musical et deviendra un des très grands noms du jazz³³. Barry J. Kenny et Martin Gellrich expliquent que « la base de connaissances utilisée par les musiciens improvisateurs implique typiquement l'internalisation de sources de matériel qui sont idiomatiques à ces cultures d'improvisation »³⁴. Par exemple, les auteurs mentionnent l'étude ou l'apprentissage de transcriptions de solos de jazz qui ont été joués par de grands musiciens. Même si la musique jazz ne fait pas partie de la culture musicale de tous les groupes culturels, elle

³¹ Josef Woodard, « Charlie Haden Family & Friends », *JazzTimes* (blog), consulté le 6 mai 2019, <https://jazztimes.com/archives/charlie-haden-family-friends/>.

³² « Charlie Haden: A Bassist With A Country Pedigree », consulté le 6 mai 2019, <https://www.wbur.org/npr/129476067/story.php>.

³³ By Don Heckman, « Charlie Haden Dies at 76; Grammy-Winning Bassist Pushed Boundaries of Jazz », *latimes.com*, consulté le 6 mai 2019, <https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-charlie-haden-20140712-story.html>.

³⁴ Barry J. Kenny et Martin Gellrich, « Improvisation », consulté le 6 mai 2019, <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195138108.003.0008>. p. 118

peut être apprise par un musicien et peut devenir un des outils dans sa base de connaissances. Il faudra cependant qu'il soit exposé à cette culture musicale.³⁵

1.1.5 - Les interactions durant l'improvisation

On a donc défini deux éléments importants qui influencent l'improvisation musicale : les référents, qui servent de guide ou de cadre dans lequel les moments d'improvisation auront lieu, et la base de connaissances de l'interprète, qui sont les outils qu'il possède pour exécuter son improvisation. En d'autres mots, dans le vaste territoire qu'est la performance musicale, les référents ont permis de limiter l'activité de l'improvisation à une région spécifique et la base de connaissances de chaque musicien définit les routes qu'il pourra emprunter à l'intérieur de cette région. Il reste maintenant à expliquer ce qui motive le choix d'une route plutôt qu'une autre. Les éléments à partir desquels une improvisation est bâtie ne sont donc pas créés de toute pièce ; ils relèvent de l'expérience et de l'intention du musicien lui-même, mais aussi des éléments d'influence fournis comme les référents et les autres musiciens jouant avec lui³⁶. Berliner explique :

À travers un solo, les interprètes s'occupent d'un spectre entier de possibilités incarnées par ces applications séparables, mais connexes de l'improvisation. À un moment donné, les solistes peuvent jouer des variations radicales, précomposées sur la mélodie d'une composition pratiquée et mémorisées avant l'événement en question. Le moment suivant, ils peuvent spontanément embellir la forme de la mélodie ou inventer une nouvelle phrase mélodique. Il existe un cycle perpétuel entre les éléments improvisés et préconçus faisant partie des connaissances de l'artiste et appartenant à l'ensemble complet de matériel de construction créatif³⁷.

L'improvisation est une chaîne de décisions faites en une fraction de seconde en utilisant tout le matériel disponible autour du musicien. De plus, l'improvisation implique la reprise de matériel et de modèles précomposés, des référents. Cette reprise existe en relation avec des idées inattendues

³⁵ Pour plus de détails sur l'apprentissage implicite de la musique, voir Martin Rohrmeier et Patrick Rebuschat, « Implicit Learning and Acquisition of Music ». Voir aussi Andreas C. Lehmann, John A. Sloboda, et Robert H. Woody, *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills* (Oxford University Press, 2007). et Parncutt et McPherson, *The Science & Psychology of Music Performance*.

³⁶ L'utilisation du masculin a pour but l'alléger la lecture du texte. Bien entendu, le processus sera le même peu importe le genre de la personne jouant.

³⁷ Berliner, *Thinking in Jazz*. p. 222. Traduction libre : "Over a solo's course, players typically deal with the entire spectrum of possibilities embodied by these separable but related applications of improvisation. At one moment, soloists may play radical, precomposed variations on a composition's melody as rehearsed and memorized before the event. The very next moment, they may spontaneously be embellishing the melody's shape, or inventing a new melodic phrase. There is a perpetual cycle between improvised and precomposed components of the artist's knowledge as it pertains to the entire body of construction materials."

qui sont conçues et transformées dans des conditions spéciales et spécifiques d'une performance. C'est ce qui fait de toute improvisation une création aux traits uniques³⁸. Finalement, ce qui est purement imprévu dans l'improvisation est le résultat final.

À l'intérieur d'une seule pièce, un grand nombre de choix peuvent être faits. Si on se réfère au graphique de la figure 1, on peut déterminer que dans certains genres musicaux, comme dans le jazz, il y a plus de parties improvisées et, par conséquent, plus de choix possibles. Dans une pièce de jazz basée sur une chanson, le cadre dans lequel les musiciens peuvent improviser est moins rigide que dans une pièce symphonique, par exemple. Lors de l'exécution d'une pièce musicale incluant de l'improvisation, les choix musicaux du musicien dépendent d'un ensemble de décisions faites au moment de la performance. Le graphique suivant, créé par Jeff Pressing, présente les différents éléments qui sont en interaction lors de l'improvisation et qui influencent les choix de chaque improvisateur.

³⁸ Berliner. p. 241.

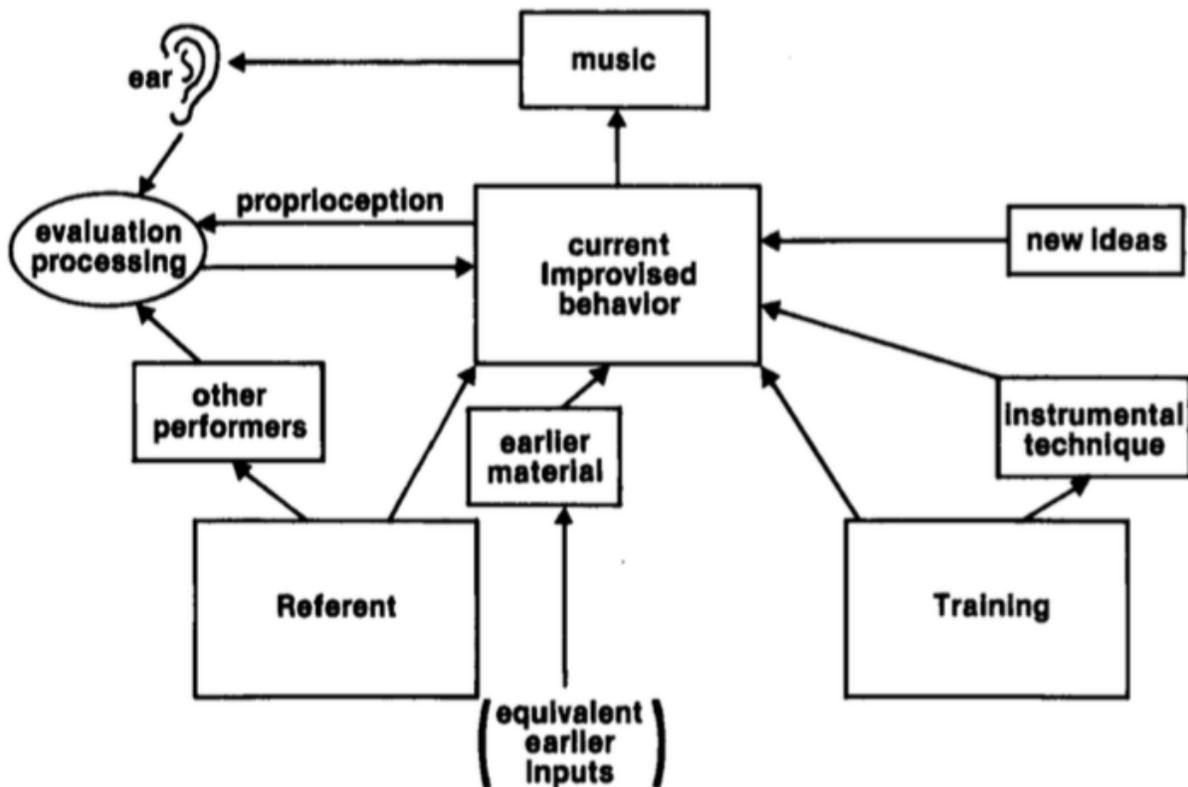


Figure 2: Schématisation du processus d'improvisation selon Jeff Pressing³⁹

Prenons le temps d'observer le processus d'improvisation schématisé dans ce graphique⁴⁰. À droite, on retrouve le « training » ou ce que nous appelons la base de connaissances du musicien. Cette base, qui inclut la technique instrumentale, vient nourrir le comportement musical improvisé qui a lieu (la case centrale du graphique). En bas à gauche, on retrouve les référents. Ceux-ci viennent nourrir l'improvisation du musicien évalué, mais aussi les autres musiciens qui improvisent avec lui. En plus des référents et de la base de connaissances, l'improvisation puise dans les nouvelles idées que l'improvisateur peut avoir ainsi que dans le matériel produit précédemment. Il peut alors s'agir de phrases mélodiques produites par le musicien ou par ses collègues un peu plus tôt dans l'improvisation. Ces intrants sensoriels aideront à produire des

³⁹ Jeff Pressing, « Cognitive Processes in Improvisation », dans *Cognitive Processes in the Perception of Art*. p. 352.

⁴⁰ Un modèle schématique semblable est proposé par Barry et Gellrich. Nous avons cependant décidé d'inclure le schéma de Pressing car il présente les informations de manière claire. Le modèle de Barry et Gellrich inclut des informations supplémentaires qui ne sont pas utilisées dans la présente analyse et qui auraient distraité le lecteur.

extrants moteurs : grâce à la combinaison d'informations, le geste d'improvisation sera produit⁴¹. Le geste musical improvisé viendra par la suite contribuer à la musique et pourra être entendu.

Un autre élément important du processus présenté ici est le processus d'évaluation. Grâce à la proprioception, ou à la conscience que le musicien a de son propre corps, il pourra évaluer son comportement musical d'improvisation. Le processus d'évaluation servira aussi à percevoir l'information musicale transmise par les autres musiciens et à évaluer le son de la musique qui est en train d'être créée. Par la suite, le processus reprendra en continu. L'improvisation est ici présentée comme un flux d'information entrant et de comportements musicaux improvisés extrants. Plus un grand nombre de musiciens participent à l'improvisation, plus il y aura d'information qui viendra nourrir le comportement d'improvisation musicale. Plus précisément, le matériel créé précédemment sera plus diversifié et l'apport d'information provenant d'autres musiciens sera aussi plus grand. Plus il y a un grand nombre d'intrants, ou d'information fournie à l'improvisateur, plus l'improvisation peut se complexifier en multipliant exponentiellement le nombre d'extrants qui viendront nourrir un nouveau comportement d'improvisation musicale.

À l'intérieur de ce flux, la part d'influence de chaque intrant peut varier d'un moment à un autre. Par exemple, si le genre musical dans lequel se situe une pièce jouée impose des référents rigides, les référents auront une plus grande influence sur le comportement de l'improvisateur que les nouvelles idées, par exemple. On peut aussi penser qu'à certains moments, les référents déterminent le comportement du musicien. Par exemple, dans une pièce qui exige le retour à une mélodie de base ou un refrain entre les sections improvisées, ce sera le référent (c.-à-d. la mélodie) qui dictera ce que le musicien va jouer.

1.1.6 - L'interaction entre les musiciens

La relation entre les musiciens est une partie fondamentale de l'interprétation du résultat ou du choix musical du musicien à un niveau individuel. Cette relation sera également centrale dans l'analyse qui suivra au chapitre 4. Dans un processus d'improvisation en groupe, on voit alors apparaître une composition de mémoire collective⁴². Pressing se concentre sur les interactions dans ses textes et ne détaille pas vraiment la nature ou l'impact spécifique de cette interaction entre les musiciens. Pour compléter cette notion, nous nous tournons vers d'autres auteurs qui présentent

⁴¹ Jeff Pressing, "Cognitive Processes in Improvisation," in *Cognitive Processes in the Perception of Art*. p. 353.

⁴² Ibid.

des approches qui peuvent compléter le modèle de Pressing. Les auteurs Lewis, Piekut et Sparti proposent l'explication suivante pour décrire l'enchaînement d'évènements ou de décisions des musiciens faisant partie d'un groupe collaboratif lors d'une improvisation :

Un musicien donné, contraint par la manière par laquelle la musique se développe jusqu'à un certain point, produit l'action musicale A, qui à son tour suggère les implications musicales A1, A2, et ainsi de suite, qui peuvent être reprises par les autres musiciens du groupe et qui seront appelées Autre 1 et Autre 2. Ces autres musiciens font alors usage d'une de ces implications possibles, déterminant ainsi le cours d'une nouvelle émergence musicale (la réponse à ces affordances n'est jamais complètement arbitraire⁴³).

La capacité d'interprétation est liée aux capacités de comprendre le matériel disponible et d'y répondre (Sparti utilise le mot *affordances* pour décrire ce matériel, concept qui sera discuté plus loin et utilisé dans l'analyse des pièces choisies pour cette recherche). Les capacités sont toutes les éléments qui forment la base d'un musicien, comme la connaissance technique musicale, l'expérience, mais aussi la position culturelle et sociale du musicien en tant que personne en interaction avec son environnement. En d'autres mots, la maîtrise des référents ainsi qu'une base de connaissances complémentaire présente chez tous les musiciens du groupe fera en sorte que les différentes informations transmises par chaque individu seront comprises par les autres membres du groupe.

Comme l'explique Ingrid Monson dans son livre, *Saying Something : Jazz Improvisation and Interaction*, les interactions entre le musicien et la musique relèvent de plusieurs niveaux d'interaction et d'analyse⁴⁴. Monson, qui est ethnomusicologue, s'intéresse tout particulièrement à la musique jazz. Elle décrit les interactions à travers trois niveaux de relations. Au premier niveau, la création musicale passe par l'interaction entre les sons. Il s'agit là d'une analyse purement empirique, basée sur l'expérience directe des ondes sonores, ou sur l'observation du son

⁴³ George E. Lewis, Benjamin Piekut, and Davide Sparti, *On the Edge A Frame of Analysis for Improvisation* (Oxford University Press, 2014), <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195370935.001.0001/oxfordhb-9780195370935-e-020>. p. 194. Traduction libre : "A given musician, constrained by the ways the music has developed up to a certain point, now produces musical act A, which in turn suggests musical implications A1, A2, and so forth, which may be picked up by the other musicians in his group, whom we will call Other 1 and Other 2. These other musicians then draw upon one of these possible implications, thus determining the course of a new musical emergent (the response to these affordances is never completely arbitrary)."

⁴⁴ Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), <http://www.SLQ.ebib.com.au/patron/FullRecord.aspx?p=432268>.

produit par l'autre musicien. Ce niveau est similaire à l'évaluation présentée dans le graphique de Pressing. Deuxièmement, la musique produite lors d'une improvisation dépend de l'interaction entre les musiciens participants à celle-ci ainsi que des communautés ou des réseaux sociaux qui les entourent. On parle ici des membres de l'auditoire qui sont présents par exemple. En effet, comme l'expliquent Kenny et Gellrich, les référents servent d'outils pour les musiciens en tant que créateurs de musique improvisée, mais aussi au public qui écoute la performance. Ils expliquent que l'auditoire filtre l'improvisation entendue à travers des référents qui relèvent de structures familières⁴⁵. C'est une manière de créer des attentes chez le public, qui pourront être respectées par les musiciens ou alors contredites pour surprendre l'auditoire. Troisièmement, l'interprétation du jazz est influencée par les variables culturelles qui affectent l'idéologie et la signification de la musique ou des extraits musicaux produits. On peut par exemple penser à la forte influence afro-américaine sur la musique jazz qui fournit un code culturel dans lequel existent les mélodies, les accords et les rythmes de ce genre musical. Si on revient au modèle de Pressing, ces variables culturelles relèveront le plus souvent de la base de connaissances de chaque musicien qui, comme expliqué plus haut, est influencé par le contexte culturel et social dans lequel cette base a été acquise.

1.1.7 - L'influence de l'environnement

Ingrid Monson nous pointe également vers un élément qui n'est pas pris en considération dans le graphique de Pressing, c'est-à-dire l'environnement où a lieu l'improvisation. Comme les pièces qui seront analysées plus loin ont été enregistrées dans des lieux très différents (en concert et en studio), nous croyons qu'il est important de prendre en considération ce contexte physique de la performance. Kenny et Gellrich proposent une version adaptée du modèle de Pressing auquel ils combinent des éléments de la recherche de Johnson-Laird⁴⁶. Ils prennent en considération l'environnement de la performance non seulement en tant que lieu physique, mais en y incluant aussi l'auditoire. Ils expliquent cet ajout comme suit : « de plus, l'élan créatif de l'improvisation dépend souvent de variables volatiles de la performance (i.e. l'interaction avec l'auditoire, les autres musiciens, des considérations acoustiques), qui sont toutes extrêmement difficiles à reproduire sous des conditions expérimentales contrôlées ou qui peuvent difficilement être prises

⁴⁵Kenny et Gellrich, « Improvisation », p. 118.

⁴⁶ P. N. Johnson-Laird, « How Jazz Musicians Improvise », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 19, n° 3 (2002): 415-42, <https://doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.415>.

en compte de manière fiable a posteriori »⁴⁷. Des exemples de considérations ou d'éléments influençant l'improvisation qui se trouveraient dans cette catégorie sont, par exemple, le bruit ambiant (si la performance a lieu dans une salle de concert où le public est attentif, dans un bar plein de gens qui discutent, ou encore dans un studio) ou le public (s'il produit des intrants visuels ou auditifs qui peuvent nourrir la performance de l'improvisateur, comme des applaudissements). Cet élément additionnel ajouté au modèle de base de Pressing sera utile lors de l'analyse des pièces du trio Garbarek-Gismonti-Hayden.

L'improvisation est un processus complexe où un grand nombre d'éléments entrent en relation dans un temps limité. Bien que cette pratique musicale ait été étudiée du point de vue de plusieurs domaines (la psychologie, l'ethnomusicologie, la sociologie, etc.), nous devons nous arrêter sur un modèle spécifique qui aidera à guider l'analyse qui suivra. Nous avons donc choisi d'utiliser le modèle proposé par Jeff Pressing. Ce modèle semble présenter un portrait complet du processus d'interactions en cause dans l'improvisation musicale. Nous baserons donc notre évaluation des pièces analysées sur ces idées de base, tout en les complétant d'auteurs qui poussent les mêmes idées plus loin (particulièrement Monson et Kenny et Gellrich). Les éléments de ce modèle qui seront particulièrement utiles à l'analyse sont le concept de référent, le concept de base de connaissances, ainsi que les interactions entre les participants de l'improvisation. Les parties du chapitre 2 qui suivent présenteront les notions des topiques et des affordances afin de rendre l'analyse des pièces choisies plus complète. Ces deux notions théoriques permettront d'identifier et d'analyser les référents des pièces et les interactions entre les musiciens.

1.2 - Les topiques

Dans la partie précédente de ce chapitre, nous avons identifié les référents comme des images ou des idées qui servent de guide ou de cadre pour l'improvisation musicale. Pressing, tout comme d'autres auteurs qui ont repris son concept, offre une définition assez ouverte et large de ce que peuvent être des référents. Il peut s'agir d'une mélodie, structure relativement claire, comme il peut s'agir d'une image, structure qui laisse plus de place à l'interprétation personnelle. Afin de mieux saisir ce que peuvent être des référents, nous nous tournons maintenant vers le concept de

⁴⁷ Kenny et Gellrich, « Improvisation ». p. 121.

topique. Les topiques serviront à mieux cerner les référents lors de l'analyse des pièces. La théorie des topiques a aussi l'avantage de pouvoir être appliquée comme outil d'analyse.

Plusieurs approches théoriques s'offrent à nous afin d'analyser une pièce de musique jazz, qu'elle comprenne de larges portions d'improvisation ou non. En premier lieu, on pourrait choisir d'utiliser la méthode classique ou traditionnelle d'analyse musicale pour la musique jazz. Ce type d'approche méthodologique a été utilisée par de nombreux musicologue et chercheurs : Lex Giel dans son analyse de la musique de Miles Davis⁴⁸, Steve Larson dans son analyse des improvisations de Bill Evans⁴⁹, ou encore Henry Martin dans son analyse de la musique de Charlie Parker⁵⁰. Normalement, les méthodes traditionnelles d'analyse pour l'improvisation jazz se préoccupent davantage avec la fonction que chaque note du solo ou de la mélodie occupe par rapport à l'harmonie⁵¹. Essentiellement, l'analyste utilisant cette approche observe les tensions harmoniques possibles, la manière d'employer les notes par rapport à l'accord (en dedans ou en dehors de l'harmonie) ou des gammes spécifiques d'un style, d'une tonalité ou d'un mode (i.e. phrygien, lydien, éolien) et tente d'en tirer des conclusions. Bien qu'elles puissent rendre visibles des motifs spécifiques au microniveau de l'interprétation, ces méthodes ne se préoccupent pas des interactions qui structurent le processus d'improvisation de manière aussi globale que ce qui est désiré pour l'analyse qui suivra dans cette recherche. En effet, l'approche analytique de Thomas Owens, Alfons Dauer ou Henry Martin, ne prend pas en considération les bases de connaissances des musiciens (influencées par l'expérience, la formation et le bagage culturel). C'est comme si on essayait de comprendre pourquoi une personne est malade en ne faisant qu'observer un échantillon de son sang au microscope : cette observation de l'infiniment petit peut fournir des indices, mais pour que diagnostic soit fait de manière optimale, il faudrait aussi observer l'environnement et les habitudes du patient de façon plus globale. De plus, cette méthode d'analyse classique retire les intentions et le pouvoir décisionnel du musicien de l'équation. Si on ne considère que la logique interne des notes et des harmonies entre elles, on délaisse le côté humain de l'improvisation en jazz. C'est à cause de l'importance des intentions et du contexte dans

⁴⁸ Lex Giel, *The Music of Miles Davis: [A Study and Analysis of Compositions and Solo Transcriptions from the Great Jazz Composer and Improviser ; for All Musicians]* (Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2004).

⁴⁹ L. Poundie Burstein, David Gagné and Carl Schachter, *Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift in Honor of Carl Schachter* (Pendragon Press, 2006). Chapitre 8. p. 103.

⁵⁰ Henry Martin, *Charlie Parker and Thematic Improvisation* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001).

⁵¹ Owens, « Charlie Parker »; Alfons Michael Dauer, *Improvisation: zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz* (Graz: Verlag nicht ermittelbar, 1971); Martin, *Charlie Parker and Thematic Improvisation*.

l'improvisation jazz que la méthode dite traditionnelle a été rejetée. Nous avons donc décidé de nous tourner vers des méthodes d'analyse qui placent davantage l'œuvre en contexte.

Comme Marina Beraldo Bastos et Acácio Piedade l'expliquent, on ne peut pas considérer l'improvisation musicale hors de son contexte. Ils écrivent que :

La nature de l'improvisation dans la musique, dans le baroque européen, dans la musique traditionnelle indienne, dans le jazz, bref, dans toutes les cultures musicales, fait en sorte que l'aspect individuel est imprégné par un discours antérieur et plus profond : la culture. En tant que membre d'une culture, l'individu est l'agent qui *parle* dans l'improvisation⁵².

L'importance du contexte, sous forme de base de connaissances comme de contraintes de l'environnement d'improvisation, est centrale pour l'explication du procédé d'improvisation de Pressing. Un élément précis de la méthode d'analyse classique parvient tout de même à fournir un indice du contexte de création plus large que le simple enchaînement de notes et d'accords. Il s'agit de l'identification de l'utilisation par le musicien, à certaines occasions, de phrases mélodiques qui appartiennent à d'autres solos ou thèmes, généralement célèbres, précédemment joués par le même musicien ou par un autre interprète. Cette citation, ou parodie mélodique, quand elle se trouve dans une analyse, prend tout de même la forme d'une série de notes particulières et identifiables, mais elle fait ressortir un élément contextuel qui s'est introduit dans le morceau joué. Le musicien introduit un élément mélodique connu de manière intentionnelle et cet ajout indique une intention de l'instrumentiste. Afin de pouvoir identifier ces citations mélodiques, faut-il encore que la personne qui écoute l'extrait joué connaisse la mélodie empruntée. La même dynamique d'emprunt peut être vue dans la communication orale : si on discute avec une personne qui utilise des anglicismes en parlant français, soit dans la tournure de phrase, la grammaire ou dans le vocabulaire, on ne pourra comprendre son message que si on comprend l'anglais. Autrement, les mots empruntés ou les structures de phrase appartenant à une autre langue n'auront pas de

⁵² Bastos, Marina Beraldo, and Acácio Piedade. "Análise de Improvisações Na Música Instrumental: Em Busca Da Retórica Do Jazz Brasileiro." *Revista Eletrônica de Musicologia-REM* 11 (2004). http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMy11/04/04-bastos-jazz.html. Traduction libre : "A natureza da improvisação em música, no barroco europeu, na música tradicional indiana, no jazz, enfim, em todas as culturas musicais, é tal que o aspecto individual está permeado por um discurso anterior e mais profundo: a cultura. Membro de uma cultura, o indivíduo é o agente que "fala" na improvisação, porém sua expressividade depende do uso de fórmulas "sintáticas" que propiciem a comunicação."

signification particulière et ne transmettront pas le message voulu. Les anglicismes peuvent même rendre le message de l'interlocuteur entièrement incompréhensible.

En musique, comme en linguistique, on peut observer la formation de « langages musicaux » influencés par l'époque et le lieu où ils se développent. L'apprentissage même d'un instrument fonctionne un peu comme l'apprentissage d'une nouvelle langue : « Vous apprenez l'alphabet, qui est comme les gammes. Vous apprenez les phrases, qui sont les accords⁵³ ». Une fois que cette base est acquise par le musicien, il peut faire usage de créativité, comme un poète qui mélange les mots et les phrases pour créer une émotion, un message, une intention. En suivant cette métaphore, l'improvisation est une forme d'expression des idées existant à l'intérieur de la langue musicale de l'interprète :

L'improvisation en jazz est comme la pensée créative dans une langue, dans laquelle le processus routinier consiste largement à repenser. En ruminant des idées qu'on avait avant, en isolant des aspects particuliers, en examinant leurs relations aux traits d'autres idées et, peut-être, en galérant pour étendre des idées en étapes modestes et les raffinant, les penseurs acquièrent typiquement un sens qui leur permet de creuser les possibilités de leurs idées⁵⁴.

Cette compréhension des codes musicaux, ou cette musicalité, est décrite par Piedade comme « une sorte de mémoire musico-culturelle partagée par une communauté et étant constituée d'un ensemble profondément imbriqué d'éléments musicaux et de significations associées⁵⁵ ». La transmission de cette mémoire collective musicale se fait de manière culturelle à l'intérieur de la communauté. Comme dans les langues, les emprunts et les influences sont possibles lors d'un contact entre les membres de différentes communautés. Piedade continue en expliquant que « la musicalité est l'espace qui rend ici possible un processus communicatif dans la composition, la performance et l'écoute musicale⁵⁶ ». En considérant la musique comme un narratif musical dans

⁵³ Maggin, Donald L. *Stan Getz: A Life in Jazz*. New York: William Morrow, 1997. p. 21. Version originale: "You learn the alphabet, which are the scales. You learn sentences, which are the chords."

⁵⁴ Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. p. 216.

⁵⁵ Piedade, Acácio T. C. "A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música". *El Oído Pensante*; Vol 1, No 1 (2013), 2013. Traduction libre : "Entendo musicalidade não como capacidade ou aptidão para a música, mas como uma espécie de memória musical-cultural compartilhada por uma comunidade, sendo constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas."

⁵⁶ Piedade, Acácio T. C. "A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música". *El Oído Pensante*; Vol 1, No 1 (2013), 2013. Traduction libre : "Desenvolvida e transmitida culturalmente na comunidade (Bauman 2003), a musicalidade é o campo que torna possível ali um processo comunicativo na composição, performance e audição musical."

lequel l'improvisateur est l'agent qui raconte l'histoire, sa mélodie possède une valeur communicative et chaque note ainsi que chaque phrase sont ses outils pour parler avec le public.

La recherche faite par Acácio Piedade nous propose une approche théorique alternative, la « Topic theory » (ou théorie des topiques). L'étymologie du mot *topique*, qui vient du grec ancien, signifie « relatif au lieu⁵⁷ ». Les pivots de la théorie sont en lien avec des caractéristiques culturelles et sociales du lieu où la musique existe. La théorie des topiques a été développée en 1980 dans le livre *Classic Music : Expression, Form and Style* du musicologue Leonard Ratner⁵⁸. Par la suite, d'autres auteurs et chercheurs ont fait usage de cette même approche théorique en y apportant leurs propres modifications. Cette théorie est présente chez d'autres musicologues comme Kofi Agawu (1991) et Robert Hatten⁵⁹ (1994). Comme le soulève Danuta Mirka dans l'introduction du *Oxford Handbook of Topic Theory*, les usages divers et modifiés de la théorie établie par Ratner ont fait en sorte que « le profil précis du concept de topique a été perdu »⁶⁰. En effet, chaque auteur définit sa propre sélection de topiques qu'il appliquera ensuite à l'analyse des pièces. Cette liberté structurée permet cependant d'appliquer la théorie des topiques à un grand nombre de pièces et d'y identifier des styles et des genres divers. Le but initial de cette théorie est d'analyser les œuvres de la période classique. La théorie des topiques cherche à comprendre la musique dans une dimension rhétorique. Elle prend aussi en compte tout ce qui est en lien avec l'expressivité, les intentions et le sens musical. Piedade explique :

Les topiques sont les figures rhétoriques dans la musique, et les comprendre implique prendre la musique comme un discours et tenir pour acquis l'intérêt communicatif du compositeur. Certaines figurations sont employées dans un narratif musical dans le but d'être compris, sinon il y a un échec communicatif qui équivaut à une *non-expression*⁶¹.

⁵⁷ Ibid. p. 9.

⁵⁸ Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York; London: Schirmer Books ; Prentice Hall Intl., 1995.

⁵⁹ Hatten, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, Interpretation*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2004.

⁶⁰ Mirka, p.2.

⁶¹ Piedade, Acácio. "Tópicas em Villa-Lobos - o excesso bruto e puro." Sao Paulo, no. Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos-USP (2009): 127-34. Traduction libre : Tópicas são figuras retóricas na música, e entendê-las implica em tomar a música como discurso e assumir o interesse comunicativo do compositor. Determinadas figurações são empregadas na narrativa musical com o objetivo de serem compreendidas, caso contrário há um fracasso comunicativo que equivale à inexpressão.

L'essence de cette théorie est de segmenter le matériel fourni et de trouver des sources pour expliquer chaque point individuellement. Dans un style musical où les éléments historiques et techniques sont bien établis, il est possible d'avoir des points, ou topiques, pour expliquer certaines intentions ou discours. Dans la musique classique, on retrouve des topiques clairement définies qui peuvent servir de clés de recherche et de comparaison d'une pièce à une autre. On peut penser, par exemple, à la topique *alla turca* (à la Turque) qui était utilisée en musique classique pour indiquer un style de jeu rappelant les marches militaires turques. Ce style fait référence aux janissaires de l'Empire ottoman et reflète la perception que les Européens de l'ouest du continent avaient de leurs voisins turcs et est-européens.⁶² Il s'agit ici d'un code ou d'un indice dans le langage musical qui était généralement compris dans le milieu musical de l'époque, en Europe⁶³. Ce code commun est un élément extramusical défini dans le temps et l'espace qui aide le musicologue à mieux comprendre un élément intramusical de la pièce. Les musicologues utilisant cette méthode d'analyse ont une banque bien définie de topiques qu'ils peuvent rechercher dans une pièce de leur choix.

Comme mentionné plus haut, différents auteurs offrent un modèle d'utilisation des topiques qui varie dans sa rigidité. Victor Kofi Agawu offre une approche qui est intéressante de par sa flexibilité. Agawu définit les topiques comme étant des signes musicaux⁶⁴. Il explique : « ils sont constitués de signifiants (une certaine disposition de la dimension musicale) et de signifiés (une unité stylistique conventionnelle, souvent mais pas toujours de qualité référentielle).⁶⁵ » Pour cet auteur, le monde des topiques est ouvert et peut inclure un nombre quasi infini d'éléments. Dans sa propre analyse, il parle non pas d'une sélection de topiques, mais d'un univers de topiques⁶⁶. D'après son approche, la condition primaire permettant de percevoir les topiques est la compétence de la personne qui écoute⁶⁷. Bien que l'approche de cet auteur offre une grande flexibilité dans l'identification et l'usage de topiques, la méthodologie et la liste de topiques qu'il propose dans sa recherche ne sont pas d'une grande utilité pour l'analyse faite ici. En effet, son analyse se rapporte

⁶² Pour une lecture plus détaillée et approfondie de ce topique, voir : Catherine Mayes, « Turkish and Hungarian-Gypsy Styles », *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 6 novembre 2014, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.009>.

⁶³ V. Kofi Agawu, *Playing with Signs*. Princeton University Press, 2016.

⁶⁴ Agawu, p. 49.

⁶⁵ Agawu, p. 49.

⁶⁶ Agawu, p. 30.

⁶⁷ Agawu, p. 49.

exclusivement à de la musique européenne du XVIII^e siècle. Les topiques de la musique classique du 18^e siècle sont définies, car le genre musical lui-même est défini. La musique de l'époque de Mozart n'est plus en changement et les éléments et les codes de genre et de style (ou topiques) qui en font partie sont fixes. On peut donc facilement définir une liste de topiques qui peuvent être justifiés dans une pièce de cette époque, mais cette liste ne sera pas nécessairement applicable dans tous les contextes et à toutes les époques. Nous garderons donc l'approche d'Agawu comme fondation méthodologique, mais la combinerons à l'usage analytique fait par Acacio Piedade.

L'utilisation de la méthode des topiques par Piedade est un modèle utile pour la recherche qui suit, car son approche présente l'utilisation de cette théorie dans la musique brésilienne ainsi que dans l'improvisation à l'intérieur de ce genre. Cette application se rapproche davantage de l'analyse de l'improvisation dans la musique jazz qui est faite ici. De plus, comme les pièces qui servent de base à l'improvisation du trio Garbarek-Gismonti-Hayden sont des compositions du Brésilien Gismonti, la sélection de topiques identifiées par cet auteur pourra être appliquée dans l'analyse qui suivra. Piedade explique son adaptation de la théorie des topiques de la manière suivante :

Originellement, la théorie des topiques est appliquée à la musique savante occidentale, mais l'adaptation à la musique populaire est possible. Aussi, c'est à partir du classicisme que la musique que nous considérons savante est présentée dans les théâtres, orientée au public. Ainsi, la musique qu'Agawu analyse peut être considérée comme ayant un caractère populaire dans l'Europe du XVIII et XIX siècle. Je crois que cette théorie ajoute une signification musicale pour la compréhension de la musique brésilienne⁶⁸.

En termes concrets, l'application de théorie des topiques dans un genre musical « populaire » pourrait être faite de la manière suivante. Prenons l'exemple du be-bop. En faisant une analyse d'une pièce de ce genre, on peut identifier une topique *Blues* par des codes musicaux clairement définis (12 Bar Blues, par exemple). Cependant, même si le be-bop contient la topique *Blues*, ce style musical n'est pas entièrement *Blues*. On y retrouve aussi des caractéristiques spécifiques

⁶⁸ Bastos, Marina Beraldo, and Acácio Piedade. "Análise de Improvisações Na Música Instrumental: Em Busca Da Retórica Do Jazz Brasileiro." *Revista Eletrônica de Musicologia-REM* 11 (2004). <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV11/04/04-bastos-jazz.html>. Traduction libre: « A princípio a "teoria das tópicas" é aplicada à música erudita ocidental, porém a adaptação à música popular é possível. Inclusive, é a partir do classicismo que a música que chamamos de erudita ocidental passa a ser apresentada em teatros e ser orientada para ouvinte, desta forma, as músicas que Agawu analisa podem ser consideradas de caráter popular na Europa do século XVIII e XIX. Acredito que esta teoria acrescenta para a compreensão da música brasileira no que diz respeito à significação musical. »

comme des accords complexes, une vitesse accélérée et des motifs rythmiques et mélodiques qui font partie du consensus structurel de ce style. Ces caractéristiques nous permettent alors de créer des topiques d'analyse « bebop » qui peuvent être appliqués dans d'autres morceaux, même des pièces récentes ou des chansons d'autres genres musicaux. C'est ce que Berliner fait pour distinguer le bebop du swing, par exemple⁶⁹.

L'idée de base de la théorie des topiques pourrait donc être appliquée à l'analyse des pièces jouées par le trio Garbarek-Gismonti-Hayden. Cette approche offre un regard contextualisé, spécifique au lieu et situé dans le temps. La théorie des topiques ne prend pas en considération l'improvisation comme processus de création. Cependant, comme les topiques sont des signes ou des signifiants qui indiquent une idée spécifique transmise par la musique ou le musicien, ils peuvent servir de référent pour les interprètes qui participent à une improvisation. Donc, afin d'analyser les pièces du trio, nous utiliserons les topiques pour identifier les référents qui servent à structurer l'improvisation et qui nourrissent l'action d'improvisation de chaque musicien.

1.3 - Les affordances

La structure qui régit les interactions, présentée en figure 2 et provenant de la recherche de Pressing, dresse un portrait assez complet du processus d'improvisation. Il établit clairement des relations entre le musicien en situation d'improvisation musicale, les référents, la base de connaissances du musicien et les autres musiciens avec qui il joue. La version de ce graphique développée par Kenny et Gellrich ajoute aussi les variables de la performance au schéma, des contraintes ou des éléments d'influence liés au lieu où se déroule la performance. Cependant, le modèle proposé par Pressing n'est pas particulièrement propice à l'analyse formelle de contenu. Dans la section précédente, nous avons présenté la théorie des topiques comme outils d'analyse permettant de cerner les référents qui guident l'improvisation. Il est également nécessaire de définir un outil qui permettra de guider l'analyse des interactions des interprètes dans l'improvisation.

L'outil de base qui servira à l'analyse des pièces présentées dans le chapitre 4 est la théorie des affordances. Ce concept a initialement été développé par le psychologue James Gibson (1979)

⁶⁹ Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. p. 807n54.

dans son traité portant sur la psychologie écologique⁷⁰, mais la théorie a par la suite été adaptée à l'étude de l'art et de la musique par plusieurs chercheurs, comme Eric Clarke⁷¹, Mark Reybrouck⁷², Ruben Lopez-Cano et Luke Windsor⁷³. Lopez-Cano explique le concept de la manière suivante :

Les affordances sont des significations fonctionnelles qui sont principalement comprises comme étant des actions-conséquences résultant de la rencontre avec des informations perceptibles du monde. L'interprétation générale de ce concept soutient que les affordances sont l'information donnée par un objet concernant les utilisations possibles qu'on peut en faire⁷⁴.

Le mot *affordance* est dérivé du verbe anglais *to afford*, qui peut être traduit par « qui se permet quelque chose ». Comme expliqué par Gibson, le verbe existe dans les dictionnaires, mais le nom commun *affordance* a dû être inventé. La signification qu'il recherchait était « quelque chose qui se réfère à l'environnement et à l'animal d'une manière nouvelle [et qui] implique une complémentarité entre l'animal et l'environnement⁷⁵ ». Sanders propose la définition suivante du concept : « les affordances sont les opportunités d'actions présentes dans l'environnement d'un organisme ; les opportunités en question incluent tout ce que l'organisme peut faire et l'environnement inclut la panoplie d'activités potentielles qui sont à la disposition de l'organisme⁷⁶ ». Cette panoplie d'actions potentielles faites en réaction à l'environnement dépend de l'information disponible dans le contexte donné ainsi que des capacités, des sensibilités et des intérêts de l'organisme qui pose l'action⁷⁷.

⁷⁰ Gibson, James J, and James J Gibson. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York; Hove, England: Psychology Press, 2015.

⁷¹ Clarke, Eric F. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2011, p. 38.

⁷² Reybrouck M, « Music as Environment: An Ecological and Biosemiotic Approach. », *Behavioral Sciences (Basel, Switzerland)* 5, n° 1 (2014): 1-26.

⁷³ Windsor, W. Luke. "An Ecological Approach to Semiotics." *Journal for the Theory of Social Behaviour* 34, no.2 (June 1, 2004): 179–98 : 180.

⁷⁴ Lopez Cano, Ruben. "What Kind of Affordances Are Musical Affordances? A Semiotic Approach". p.23–25. Accessed on 19 March 2018. Traduction libre : "Affordances are 'functional meanings' that 'are primarily understood as the action consequences of encountering perceptual information in the world'. General interpretations of this concept claim that affordances are the information given by one object about the possible uses that it is possible to do with it."

⁷⁵ Gibson, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. p. 122.

⁷⁶ J. T Sanders, "An Ontology of Affordances," *Ecological Psychology* 9, no. 1 (1997). p.108. Traduction libre : Affordances are opportunities for action in the environment of an organism, the opportunities in question include everything the organism can do, and the environment includes the entire realm of potential activity for that organism.

⁷⁷ Clarke, *Ways of Listening*. p. 91.

Pour mieux comprendre l'idée des affordances, considérons un exemple concret. Prenons, par exemple, une chaise en bois⁷⁸. Il s'agit d'un élément clairement identifiable dans un environnement. Ce que la théorie des affordances ajoute à la simple présence identifiable de cette chaise est la panoplie d'utilisations ou d'usages qui en découlent : la chaise sert à s'asseoir, à grimper pour prendre un objet en hauteur, à décorer une pièce, de trône royal, de bois pour faire un feu, d'arme pour se défendre, etc. Chaque élément, qu'il soit physique ou non, présent dans un contexte de création crée des affordances, des actions potentielles en réponse à la présence de l'objet.

Dans cette théorie, les éléments physiques de départ sont aussi appelés invariants. Ce sont des propriétés « structurelles » qui restent inchangées⁷⁹. Clarke définit ce que sont les invariants comme suit : « l'idée qu'à l'intérieur de changements continus auxquels le percepteur est exposé, il y a des propriétés invariantes⁸⁰ ». Ce sont donc des éléments qui restent les mêmes. Dans un contexte musical, on peut penser à la source d'un son, par exemple. À ce moment, une guitare serait un invariant, car l'instrument ne peut être autre chose que lui-même. Il y aura cependant une grande variation dans les affordances qui sont accordées par la guitare, qui dépendent alors de toutes les utilisations possibles qu'une personne peut faire de l'instrument. En musique, on peut aussi parler d'invariants plus conceptuels ou moins physiques. On peut penser, par exemple, à la liberté créative comme invariant dans une interprétation musicale. L'absence de contraintes, que ce soit dans la durée de la performance, le genre musical ou les demandes d'un auditoire, offre au musicien plusieurs affordances. Il peut alors décider de jouer une pièce extrêmement longue, variant le tempo et la texture du son, en dansant sur la scène s'il le désire.

Bien entendu, ces actions potentielles (affordances) seront différentes dépendamment de l'utilisateur de l'objet. Une personne qui ne sait pas écrire et qui n'a jamais vu un stylo ne pourra pas avoir une affordance définie comme « écrire une lettre ». L'expérience et le contexte culturel duquel provient la personne qui interagit avec l'objet (ou l'invariant) définiront la liste des affordances possibles. De plus, les capacités du sujet affecteront aussi les affordances possibles liées à un objet. Comme le formule très bien Clarke, « pour une personne, l'affordance dans une

⁷⁸ Ibid. p. 37-38.

⁷⁹ W. Luke Windsor et Christophe de Bézenac, « Music and Affordances », *Musicae Scientiae* 16, n° 1 (1 mars 2012): 102-20, <https://doi.org/10.1177/1029864911435734>. p. 106.

⁸⁰ Eric F. Clarke, *Ways of Listening*. p. 34.

chaise en bois est l'action de s'asseoir, tandis que pour un termite, l'affordance est de manger »⁸¹. Si on parle d'expérience ou de base de connaissances, on peut penser à la nécessité de simplement savoir quelles sont les utilisations possibles d'un invariant. Dans le cas du stylo, si l'individu en question associe le stylo à un autre outil qu'il connaît, il l'utilisera de cette manière (ex : comme une arme). Dans le modèle d'improvisation de Pressing, les invariants peuvent être exprimés comme étant les bases de connaissances, les variables de la performance (l'environnement et tout ce qui s'y trouve, en allant de la pièce aux instruments de musique) et les autres musiciens. Tous ces éléments qui viennent nourrir l'action musicale improvisée de l'interprète sont des éléments identifiables qui offrent un potentiel d'action (une affordance).

L'improvisation est régie par une panoplie d'affordances. Dans leur article sur l'usage des affordances en musique, Windsor et de Bézenac expliquent la dynamique d'affordances entre les musiciens comme suit : « Les musiciens improvisateurs savent que le potentiel d'interactions et la structure musicale qui résulte de cette interaction est largement dépendent de la combinaison des individus participants. Chaque musicien aura son propre ensemble d'efficacités qui deviendront des affordances pour les membres du groupe qui sont capables de les détecter et de les exploiter⁸² ». Le comportement de chacun des musiciens qui interagissent lors d'une interprétation musicale est une source d'actions potentielles à l'intérieur de l'improvisation. Leurs actions et les sons qui en découlent créent des affordances pour les membres du groupe. Tout ce qui est vu, ressenti et entendu rend possibles les actions qui suivent⁸³. Le contexte physique dans lequel se situe le musicien est aussi une source d'affordances. On peut parler ici de l'espace physique, comme un studio d'enregistrement, une salle de pratique ou une salle de concert, ou d'éléments contextuels ressentis, comme une limite de temps, un stress ou la nouveauté ou la familiarité du matériel joué. Tous les invariants présents lors de l'improvisation guideront les choix de l'improvisateur au cours de sa performance. Cette approche théorique offre également un modèle d'application qui sera utile à l'analyse du contenu choisi. Dans le chapitre 2, nous présenterons l'approche d'Eric Clarke basée sur les affordances qui servira de modèle pour l'analyse qui suivra.

⁸¹ Ibid. p. 37.

⁸² W. Luke Windsor et Christophe de Bézenac, « Music and Affordances », *Musicae Scientiae* 16, n° 1 (1 mars 2012), <https://doi.org/10.1177/1029864911435734>. p.110-111. Traduction libre : Improvising musicians know that the potential for interaction and the musical structure that results from that interaction is largely dependent upon the combination of participating individuals. Each player will have his/her own set of effectivities that become affordances for the group members who are able to detect and exploit them.

⁸³ Ibid, p.111.

Chapitre 2 : Méthodologie

2.1 - Méthodologie d'identification des topiques

Comme mentionné dans le chapitre 1, la notion de topiques a été introduite par Ratner et a par la suite été réinterprétée de différentes manières par différents auteurs, chacun redéfinissant la rigidité de l'application des topiques. Comme l'indique l'introduction du livre de Mirka, il ne semble pas y avoir de consensus définitif quant à la meilleure application de cette notion⁸⁴. Nous avons donc choisi d'utiliser le point de vue d'Agawu sur les topiques. Cet auteur parle d'un univers de topiques qui peuvent être identifiées. Cependant, les topiques spécifiquement identifiées par Agawu dans sa recherche sont restreintes à l'œuvre qu'il analyse et relèvent fortement de la musique classique de l'époque de Mozart. Les topiques qu'il identifie seraient difficilement applicables à la musique contemporaine du trio Garbarek-Gismonti-Hayden. Pour cette raison, nous nous sommes tournés vers la recherche de Acacio Piedade.

Dans son texte « Analyse des improvisations dans la musique instrumentale : à la recherche de la rhétorique du jazz brésilien »⁸⁵, Piedade applique lui aussi la théorie des topiques. Il se réfère à l'approche d'Agawu, ce qui lui permet de créer de nouvelles topiques qui sont particulières à la musique du Brésil. Il explique son approche comme suit : « l'adaptation de ce modèle [celui d'Agawu] à la musique populaire brésilienne est une manière d'approcher l'aspect expressif de la musicalité brésilienne sous ses différentes formes. Nous croyons qu'ils sont présents non seulement dans la musique écrite, mais aussi dans les improvisations, et nous aborderons spécifiquement cet aspect des improvisations, car nous croyons qu'on y retrouve des topiques utilisées par les musiciens dans leur recherche de communication avec le public »⁸⁶. Tout comme dans la présente recherche, Piedade a transcrit les portions d'improvisation tout en utilisant la source audio de l'enregistrement des pièces qu'il a choisies. Il identifie quatre topiques applicables à l'improvisation dans la musique jazz brésilienne : Nordestino, Brejeiro, Época de Ouro (Âge

⁸⁴ *The Oxford Handbook of Topic Theory* (Oxford University Press, 2014), <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001>.

⁸⁵ Marina Beraldo Bastos et Acácio Piedade, « Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro », *Revista eletrônica de Musicologia-REM* 11 (2004), http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/04/04-bastos-jazz.html.

⁸⁶ *Ibid.* p. 3.

d'or) et Bebop. Ces topiques seront utilisées pour identifier des référents particuliers des pièces choisies.

Comme les topiques énumérées font référence à la musique brésilienne, il est important de les expliquer. Des exemples concrets présents dans les pièces du trio Garbarek-Gismonti-Haden seront identifiés dans le chapitre 4. La topique Nordestino, ce qui signifie qui provient du Nord-Est du Brésil, une région particulièrement aride où une culture et un genre musical particulier se sont développés, se réfère à une musicalité spécifique de la musique traditionnelle de cette région. Piedade nomme parmi ses caractéristiques l'utilisation de la gamme mixolydienne et, en plus petite proportion, de la gamme dorienne⁸⁷. La topique Brejeiro fait référence aux jeux musicaux présents dans le choro. Ces dynamiques présentent des formes de défis, de brisures rythmiques, de malice. Dans la musique brésilienne, l'image évoquée par cette topique est celle de la sournoiserie espiègle. La topique Época de ouro, ou âge d'or, se réfère à « un sentiment de nostalgie lié au Brésil du passé »⁸⁸. Ces topiques présentent une musicalité se référant à des genres musicaux anciens, comme la modinha, la valse et la sérénade. Cette topique est identifiable par différents moyens comme les gruppetti, les appoggiatures et certaines approximations chromatiques. Finalement, la topique Bebop fait référence à la mélodie typique du jazz, l'utilisation de certaines conventions comme des notes d'approximation chromatiques typiques du jazz, des phrases du type de Charlie Parker, et l'utilisation de phrases dites « outside » ou à l'extérieur de la tonalité ou de l'accord de référence⁸⁹. Cette topique se réfère fortement à la musique jazz des années 1940 et à des figures comme Charlie Parker, Dizzie Gillespie et Thelonius Monk. Dans le contexte brésilien du jazz, ces topiques présentent donc un emprunt au jazz de l'Amérique du Nord. Chacun de ces topiques seront donc identifié dans les pièces choisies et représentera des référents qui aideront les musiciens en alimentant leurs improvisations.

⁸⁷ Ibid. p.4.

⁸⁸ Ibid. p.5. Traduction libre: « [...]um sentimento de nostalgia ligado ao Brasil do passado[...]»

⁸⁹ Ibid. p. 8.

2.2 - Méthodologie d'identification des affordances

2.2.1 L'approche d'Eric Clarke

La méthodologie d'analyse utilisée au chapitre 4 est en très grande partie basée sur l'application des affordances et du modèle de Gibson par Clarke dans son livre *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Sa recherche et son analyse se concentrent sur la perception et la relation entre l'acteur qui perçoit le son et son environnement. Clarke explique : « la perception est la conscience et l'adaptation continue à l'environnement et, en se basant sur cette définition générale, la signification de la perception musicale est donc la conscience du sens à l'intérieur de la musique durant son écoute⁹⁰ ». Pour comprendre les effets de cette perception et de cette interaction, Clarke adopte une approche écologique, c'est-à-dire « l'étude d'organismes en relation à leur environnement⁹¹ ». Cette approche écologique dicte que l'environnement où existe le sujet de l'analyse n'est pas un grand ensemble chaotique dans lequel aucune structure cohérente n'existe (la structure étant créée par le sujet qui observe son environnement). Plutôt, de ce point de vue, l'environnement contient des structures logiques qui le régissent et, grâce aux sens, le sujet est capable de percevoir ces structures et d'y réagir. Clarke explique : « l'approche écologique met l'accent sur les structures de l'environnement lui-même et considère la perception comme étant le capteur de ce qui est déjà de l'information perceptuelle structurée⁹² ». La perception de l'environnement est active pour tous les sujets⁹³. Une interaction existe entre l'information perçue et l'action posée par le sujet. Cette action est affectée par les invariants (les éléments de l'environnement qui sont constants, présents, et utilisables) et par les affordances (les actions possibles par le sujet face aux éléments de son environnement). Ces affordances ou actions possibles sont créées par les connaissances préalables du sujet⁹⁴. Comme Clarke l'explique : « les organismes qui perçoivent cherchent et répondent à l'information perceptuelle qui spécifie les objets et les événements dans l'environnement, et cette perception est

⁹⁰ Clarke, *Ways of Listening*. p. 4. Traduction libre : "Perception is the awareness of, and continuous adaptation to, the environment, and, on the basis of that general definition, the perception of musical meaning is therefore the awareness of meaning in music while listening to it".

⁹¹ Ibid. p. 5. Traduction libre : "[...]the study of organisms in relation to their environment[...]"

⁹² Ibid. p. 17. Traduction libre : "[...] the ecological approach emphasizes the structure of the environment itself and regards perception as the pick-up of that already structured perceptual information".

⁹³ Ibid. p. 19.

⁹⁴ Ibid. p. 23.

un processus continu qui est à la fois initié par l'action et résultant en elle⁹⁵ ». De plus, Clarke explique que le contexte social qui entoure toute action humaine fait en sorte que certaines affordances, bien qu'existantes, ne seront certainement pas priorisées. Il donne l'exemple du violon. Il explique qu'une des affordances de cet instrument serait de servir à faire un feu, mais que comme nous comprenons la nature de cet instrument à travers notre compréhension culturelle, cette action potentielle ne serait habituellement pas priorisée, surtout si on la met en compétition avec l'affordance de jouer de la musique⁹⁶. Ce détail nous ramène au modèle de Pressing où les référents positionnent l'improvisation dans un cadre où certaines restrictions existent. Donc, si nous résumons le propos spécifique de Clarke par rapport aux affordances, il présente le processus suivant : le sujet perçoit des éléments de son environnement grâce à ses connaissances et adapte son comportement en accord avec les affordances existantes pour lui et cet enchaînement de perception/action peut se répéter un nombre infini de fois dans le temps.

Le choix de l'approche méthodologique de Clarke a été motivé par plusieurs facteurs. Dans l'ensemble, cette approche méthodologique d'analyse s'imbrique aisément dans le modèle de l'improvisation proposé par Pressing. Premièrement, elle prend en considération les interactions et adaptations de comportement d'un sujet par rapport à ce qui l'entoure. Ceci permet de créer des liens avec le modèle d'improvisation proposé par Pressing qui prend lui aussi en compte les influences d'éléments externes au musicien pour expliquer le développement, fait à travers les gestes du musicien, de l'œuvre musicale improvisée. Deuxièmement, l'intérêt principal de son approche porte sur l'écoute dans un contexte moderne⁹⁷. Il sera donc aussi approprié à l'analyse musicale de la musique du trio Garbarek-Gismonti-Hayden. Troisièmement, Clarke parle d'un mélange de perceptions et d'actions relevant de l'information obtenue lors de la perception. Ce processus où l'information entrant et le comportement sortant sont en relation constante nous ramène facilement au modèle du processus d'improvisation expliqué plus haut. Quatrièmement, l'approche de Clarke explique que le sujet apprend comment utiliser avec son environnement par expérience. Cette expérience, ou ces affordances ressemblent beaucoup à la notion de base de connaissances utilisée dans le modèle de Pressing. Cinquièmement, Clarke met l'accent sur

⁹⁵ Ibid. p. 41. Traduction libre : "Perceiving organisms seek out and respond to perceptual information that specifies objects and events in the environment, and this perceiving is a continuous process that is both initiated by, and results in, action".

⁹⁶ Ibid. p. 38.

⁹⁷ Ibid. p. 9.

l'analyse du contenu de la pièce choisie à partir de l'enregistrement audio, non à partir d'un enregistrement vidéo ni à partir d'une partition transcrite⁹⁸. Dans le cas de la présente recherche, nous disposons aussi uniquement de la source audio. Une transcription a aussi été faite afin de mieux expliquer les interactions identifiées. La méthodologie de la transcription est abordée dans la section suivante de ce chapitre. Finalement, Clarke offre, dans son livre *Ways of Listening*, des exemples concrets de l'application de sa méthode d'analyse qui nous seront utiles pour guider notre propre analyse.

Un exemple d'application concrète du modèle de Clarke se trouve dans son deuxième chapitre, « Jimi Hendrix's Star Spangled Banner⁹⁹ ». Il ne s'agit pas de sa seule mise en pratique dans ce livre, mais cet exemple est d'intérêt pour cette recherche, car elle prend en considération une pièce instrumentale, tandis que d'autres exemples dans le livre s'intéressent à des chansons ayant des paroles. Clarke suit les étapes suivantes dans son analyse. Premièrement, il dresse le portrait contextuel entourant la performance. Dans notre cas, cette contextualisation est faite au chapitre 3. Deuxièmement, Clarke définit des blocs logiques à l'intérieur de la pièce qui aideront à structurer la progression de l'analyse. Cette information est donnée sous forme de tableau, avec le minutage de chaque bloc. Troisièmement, Clarke fait une analyse descriptive de la pièce en mettant en valeur les caractéristiques notables ou intéressantes selon son modèle. Dans cette analyse, il explique également les effets produits et met en relation son sujet (Jimi Hendrix) avec tous les éléments qui l'entourent. Finalement, après avoir analysé la pièce chronologiquement, par bloc, Clarke résume les points saillants retenus lors de l'analyse.

Au chapitre 4, lors de l'analyse, nous suivrons une structure sensiblement semblable à celle de Clarke. Nous l'appliquerons à la version enregistrée en studio et à la version en concert de chacune des pièces choisies. Grâce à cette comparaison, nous irons plus loin que Clarke en effectuant une comparaison des résultats entre les pièces. Le modèle de Clarke, bien qu'appliqué à un musicien solo, Jimi Hendrix, pourra être appliqué à chaque membre du trio Garbarek-Gismonti-Hayden.

Avant même de commencer l'analyse proprement dite à partir du modèle méthodologique de Clarke, il est possible d'identifier des invariants, des éléments identifiables dans l'environnement

⁹⁸ Ibid. p. 52.

⁹⁹ Ibid. 2ème chapitre.

des musiciens, qui pourront venir influencer le processus d'improvisation. Cinq catégories d'invariants ont été identifiées :

1. Les instruments : le saxophone, la guitare, le piano, la basse ;
2. Les individus présents : les autres membres du trio, le public (dans le cas des pièces sur l'album *Magico : Carta de Amor*), l'équipe technique (soit l'équipe en studio ou l'équipe de régie) ;
3. Les contraintes : les contraintes de temps (le temps d'enregistrement lié au médium ou à la disponibilité du lieu d'enregistrement, le temps de spectacle), les contraintes d'espace, les contraintes financières (surtout présentes lors de l'enregistrement en studio) ;
4. Les référents : les topiques de la musique brésilienne, les mélodies ou les thèmes des œuvres de Gismonti, les thèmes ou les images liés à la pièce (l'image clownesque de « Palhaço », qui signifie clown) ;
5. La nouveauté : la nouveauté du lieu de performance, la collaboration avec un nouveau musicien, nouvelles mélodies (pas pour Gismonti, bien entendu, mais possiblement pour les deux autres musiciens) ;

Ces invariants pourront apporter des affordances dans l'improvisation du trio qui présentera alors de nouveaux comportements dans son processus créatif musical. Les éléments de l'environnement pourront nous aider à comprendre le processus d'improvisation de manière plus structurée.

2.3 - La transcription

À la différence de la musique classique, les analyses dans la musique populaire, surtout en improvisation, sont un cas spécial en ce qui a trait aux partitions. Les sources primaires des œuvres dans le jazz sont rarement publiées avec des partitions, mais presque toujours dans le format phonographique. La solution trouvée par les analystes pour approfondir les études du jazz a été d'utiliser l'outil méthodologique de la transcription (repiquage) du solo à partir de l'enregistrement audio. Comme l'explique Laurent Cugny, il existe une distinction entre la source première d'une analyse musicale, c'est-à-dire le contenu audio qui a été enregistré, et la source secondaire, c'est-à-dire la transcription écrite. En effet, dans la source première ou l'objet audio, le même contenu est mis à la disposition de toute personne à l'écoute. Cependant, dans la version transcrite du contenu, les choix de la personne qui a transcrit les notes à partir de l'objet audio auront un impact

sur l'information véhiculée. Cugny explique : « Le processus de transcription produit une réduction ou une représentation schématique de la musique qui ne peut pas prendre en compte l'ampleur et la richesse des nuances présentes dans l'objet sonore, mais il fournit tout de même le modèle nécessaire pour permettre la discussion analytique¹⁰⁰ ». Deux transcriptions d'une même pièce musicale improvisée peuvent donc présenter quelques différences, sans pour autant qu'une d'entre elles soit dans l'erreur.

La transcription implique une certaine mesure de choix de la part de celui qui repique. Selon Hugo Ribeiro, ethnomusicologue, il faut tenir en compte qu'une transcription est déjà une forme d'analyse, parce qu'elle est un outil subjectif. L'agent transcripateur écoute et annote tout ce qu'il entend ou juge important. Il est possible que certaines notes ne soient pas présentes dans la partition de la transcription, soit parce que l'agent transcripateur ne les a pas entendues ou ne les considérait pas comme assez significatives. Par conséquent, étant donné cette possible sélection, la transcription d'une musique en elle-même peut être considérée comme une forme d'analyse dans lequel un choix est fait¹⁰¹.

Une transcription ne sera jamais absolue, mais cela ne diminue pas sa valeur ni les informations trouvées qui servent d'outil dans le processus d'analyse. Malgré toutes les limites que cet outil d'analyse présente et que Laurent Cugny explore en détail dans son livre *Analyser le jazz*¹⁰², les partitions transcrites à partir de contenu phonographique restent une source d'information nécessaire. Comme Cugny le résume habilement : « Tant qu'on ne la confond pas avec l'objet de référence (fonction qu'occupe l'enregistrement, on voit ici que les positions sur les deux questions sont liées), il n'y a pas plus de raison d'en faire l'outil unique, mesure de tout le musical, que de se priver de ses apports »¹⁰³. De plus, il faut préciser que les enregistrements phonographiques sont une partie essentielle à la compréhension d'une transcription et qu'il est suggéré de l'écoute de ceux-ci à la lecture des partitions pour obtenir une compréhension plus globale des pièces¹⁰⁴. Il est

¹⁰⁰ Laurent Cugny, « Analyzing Energy: An Experiment Based on Practising Three Solos by Bill Evans », 2018. p. 1.

¹⁰¹ Ribeiro, Hugo L. "A Análise Musical Na Etnomusicologia." *Ictus* 4 (2002). p.71. Traduction libre : "A própria transcrição de uma música, em si já pode ser considerada uma forma de análise, sendo que, quem transcreve uma música vai notar somente aquilo que ouve, ou melhor, aquilo que julga ser mais importante dentro do universo sonoro que está ouvindo."

¹⁰² Laurent Cugny, *Analyser le jazz*. Paris: Outre mesure. 2009.

¹⁰³ Ibid. p. 398.

¹⁰⁴ Les versions enregistrées des pièces sont mises en lien dans l'Annexe 1

toujours idéal de profiter de toutes les informations disponibles pour avoir un meilleur résultat d'analyse.

Dans le cadre de l'analyse qui suit, une transcription des pièces « Palhaço » et « Cego Aderaldo » a été faite pour les trois instruments présents, c'est-à-dire le saxophone de Garbarek, la basse de Hayden, et le piano ou la guitare de Gismonti. Au total, quatre pièces ont été transcrites, soit deux interprétations de chacune des deux pièces choisies. Le système de notation de partition utilisé est emprunté du livre déjà cité « Thinking in Jazz » de Paul Berliner. Le programme d'ordinateur Transcribe a été utilisé pour faciliter le processus de transcription. De plus, une vérification de la transcription a été faite par une personne neutre afin d'identifier des erreurs potentielles de transcription qui auraient été faites par l'auteur¹⁰⁵. De plus, l'auteur a fait usage du songbook d'Egberto Gismonti comme référence pour faciliter et vérifier les transcriptions¹⁰⁶. Cette référence a, entre autres, permis de confirmer que, dans la pièce « Palhaço », malgré le fait que le battement soit senti comme un rythme binaire 6/8, la composition a été écrite en rythme ternaire 3/4. Certains extraits du songbook sont aussi utilisés pour mieux illustrer la présence de certaines topiques dans les pièces choisies.

¹⁰⁵ Malgré cette vérification, une marge d'erreur est tout de même possible.

¹⁰⁶ *Songbook de Egberto Gismonti* (Genève: Mondiamusic : Gismonti, 1990).

Chapitre 3 : Contexte

3.1 - Les musiciens

Jan Garbarek

Jan Garbarek est né en 1947 à Mysen, en Norvège. Son père, d'origine polonaise, avait été déporté par le régime nazi durant la Seconde Guerre mondiale. Sa mère est norvégienne. Malgré le fait que Jan Garbarek soit né en Norvège, la citoyenneté ne lui a pas été accordée avant l'âge de 7 ans¹⁰⁷. Sa famille déménage à Oslo, la capitale, quelques années après la naissance Garbarek. L'intérêt de Garbarek pour la musique commence avec un programme de radio dans lequel il entend la fin d'une pièce qui pique sa curiosité et éveille en lui une passion pour le jazz. Afin de retrouver cette pièce intrigante, il commence à acheter des enregistrements de musique jazz. Il finit par découvrir qu'il s'agissait de la pièce *Countdown* de John Coltrane. C'est alors qu'à l'âge de quatorze ans, il décide de commencer à jouer du saxophone¹⁰⁸. Il apprend à jouer le saxophone ténor par lui-même, en expérimentant et en étudiant des morceaux de musique jazz. Durant la même époque, son intérêt et son goût musical sont influencés par Dexter Gordon¹⁰⁹. Garbarek étudie le polonais, la philosophie et la psychologie à l'université d'Oslo, mais quitte ses études durant sa première session pour se consacrer à la musique¹¹⁰.

La décennie des années 1960 est une période de rencontres pour le saxophoniste norvégien. En 1962, il gagne un concours et forme son premier groupe amateur. Par la suite, il vit de sa musique en jouant comme instrumentiste principal à travers son pays natal. Il se fait par la suite remarquer par la chanteuse Karin Krog et se joint à son groupe. En 1965, Garbarek rencontre le compositeur jazz George Russell qui l'invitera à se joindre à son big band à Stockholm. Déjà à cette époque et malgré son jeune âge, la créativité et le style de jeu de Garbarek sont particuliers. Keith Jarrett en dira plus tard qu'en entendant la musique de Garbarek sur un album, il se dit : « je ne veux pas oublier ça! [...] Je me suis dit qu'un jour ce son prendrait une place importante. Il

¹⁰⁷ Michael Tucker, *Jan Garbarek: Deep Song* (Hull: University of Hull Press, 1998).

¹⁰⁸ Sabina Melikova, « "Jazz Dünyası" - Biography - Jan Garbarek », *Jazz Dünyası*, 2004, <http://jazzdunyasi.jazz.az/content/view/82/55/lang,en/>.

¹⁰⁹ « Jan Garbarek Group - www.garbarek.com », consulté le 3 septembre 2018, <http://www.garbarek.com/>.

¹¹⁰ Melikova, « "Jazz Dünyası" - Biography - Jan Garbarek ».

[Garbarek] n'était qu'un enfant à cette époque¹¹¹ ». À l'époque, Garbarek avait 19 ans. La collaboration entre Garbarek et Russell durera jusqu'en 1971. En 1968, Garbarek forme un quartet avec Terje Rypdal, Arild Andersen et Jon Christensen, avec qui il avait déjà collaboré dans le passé. C'est la même année que Garbarek devient connu en Europe alors qu'il est choisi comme représentant de la Norvège dans un concours musical à l'échelle européenne.

En 1969, le fondateur de la compagnie de production de disques ECM, Manfred Eicher, invite Garbarek à se joindre à sa maison de production. Garbarek enregistre son premier album avec ECM, *Afric Pepperbird*, en 1970. C'est le début d'une longue histoire de collaboration entre le saxophoniste norvégien et la maison de production au son bien particulier¹¹². En effet, entre 1970 et 1978, Garbarek apparaît comme *leader* sur vingt-trois enregistrements d'ECM et participe dans vingt-sept autres albums¹¹³. La décennie des années 70 sera marquée par une accumulation d'influences diverses sur le style de Garbarek. En 1970, Garbarek passe sept soirées d'affiler à écouter les spectacles du Miles Davis Band dans lequel Keith Jarrett jouait. En 1972, Eicher suggère une collaboration entre le saxophoniste et le pianiste. Durant l'hiver de 1973, Garbarek voyage aux États-Unis pour enregistrer avec Jarrett. L'enregistrement se poursuivra à Stuttgart au printemps de l'année suivante¹¹⁴. Les musiciens enregistrent l'album *Belonging* très rapidement. Garbarek commente : « c'était gros pour moi de pouvoir jouer avec Keith. J'adorais vraiment sa musique et avoir cette opportunité – ça me rendait tellement concentré. Je me disais *joues de ton mieux du premier coup*¹¹⁵ ». Ian Carr décrit cet album ainsi : « l'album *Belonging* se positionne avec les meilleurs enregistrements de quartets du jazz car il est entièrement superlatif: les compositions, l'entremêlement fluide du jeu, le niveau d'inspiration et l'improvisation brillamment concentrée des quatre musiciens¹¹⁶ ». La collaboration de Jan Garbarek avec Keith Jarrett le propulse dans la scène musicale jazz internationale.

En 1972, Garbarek lance l'album *Tryptikon*. Dans cet album, il s'intéresse à la musique folklorique norvégienne. Ce retour vers son pays d'origine était en quelque sorte inévitable. En entrevue,

¹¹¹ Ian Carr, *Keith Jarrett: The Man and His Music* (London: Paladin, 1992). p.35.

¹¹² L'étiquette, dont le moto est « le plus beau son après le silence », a produit des albums de genres très variés tout en étant particulièrement reconnue pour ses enregistrements jazz. Pour une histoire et une analyse complète de l'œuvre de l'étiquette ECM. voir : Steve Lake et Paul Griffiths, *Horizons Touched: The Music of ECM* (London: Granta Books, 2007)..

¹¹³ Simon Frith, *Popular Music. 2 2* (London: Routledge, 2004). p.77.

¹¹⁴ Carr, *Keith Jarrett*. p.76.

¹¹⁵ Carr. p.77.

¹¹⁶ Carr.p.77

Garbarek explique : « que je le veuille ou non, je suis pris dans un certain vocabulaire ou une certaine phraséologie qui est liée à la musique folklorique norvégienne¹¹⁷ ». L'intérêt de Garbarek pour la musique folklorique ne se limite pas aux mélodies de la Norvège. En effet, il voit un lien clair entre les musiques folkloriques de toutes sortes de régions, de l'Amérique à l'Asie. Il explique que ce qui motive son intérêt est une volonté de revenir aux racines musicales qui ont été délaissées par l'abstraction du jazz moderne¹¹⁸. Cet intérêt fait en sorte que Garbarek se tourne vers des collaborateurs issus de traditions musicales diverses : la musique de différentes régions du globe et de différentes époques. Commence alors une période d'exploration de genres musicaux pour Garbarek. Il s'intéresse, entre autres, à la musique indienne et pakistanaise¹¹⁹. Cet intérêt pour la musique du sud de l'Asie date cependant des années 1960. Alors que Garbarek s'ouvre à la musique jazz à travers l'œuvre de John Coltrane, il découvre que celui-ci a un intérêt prononcé pour la musique de Ravi Shankar. Il explore donc la tradition musicale indienne¹²⁰. Son intérêt continu pour la musique sud-asiatique le mène à enregistrer différents albums avec des musiciens de cette région. On retrouve, entre autres, l'album *Making Music* (ECM, 1987) où Garbarek collabore avec le flûtiste Hariprasad Chaurasia, le guitariste John McLaughlin ainsi que le percussionniste Zakir Hussain. Le saxophoniste enregistre également *Ragas and Sagas* (ECM, 1992) avec plusieurs musiciens pakistanais. Cet album en collaboration avec Ustad Fateh Ali Khan, Deppika Thathaal, Nazim Ali Khan et Shaukat Hussain est plus qu'une fusion superficielle de genres musicaux. Garbarek s'aventure dans le monde de la musique sud-asiatique¹²¹. Les critiques de cet album parlent du saxophoniste comme d'un caméléon qui a su s'adapter aux pièces pakistanaises à travers son improvisation.

Garbarek s'intéresse également à la musique polyphonique médiévale. En 1993, il enregistre l'album *Officium* au monastère de Saint-Gérolde, en Autriche, avec l'ensemble vocal Hilliard Ensemble. À la surprise du saxophoniste, l'album atteint 1,5 million d'exemplaires vendus¹²². Ce projet collaboratif à l'intersection de la musique jazz et de la musique religieuse médiévale produit

¹¹⁷ E. C. M. Records, « ECM Records - Garbarek », ECM Records, consulté le 1 septembre 2018, <https://www.ecmrecords.com/artists/1435045732/jan-garbarek>.

¹¹⁸ Melikova, « "Jazz Dünyası" - Biography - Jan Garbarek ».

¹¹⁹ James McConnachie et al., *World Music. Volume 2, Volume 2*, (London; London; New York: Rough Guides ; Distributed by the Penguin Group, 2000). p.114.

¹²⁰ Melikova, « "Jazz Dünyası" - Biography - Jan Garbarek ».

¹²¹ McConnachie et al., *World Music. Volume 2, Volume 2*,. p.114.

¹²² Garbarek, « Jan Garbarek ».

une musique nouvelle. *Officium* est, sans aucun doute, l'un des grands succès de la carrière de Garbarek¹²³.

On peut donc dire que Jan Garbarek a été influencé par un grand nombre d'éléments de sa vie : ses origines polonaises et norvégiennes, sa collaboration avec des musiciens de plusieurs nationalités aux expériences et aux styles variés, sa montée vers la reconnaissance internationale qui lui ont permis d'entrer en contact et de jouer avec des musiciens de tous les coins du monde et son intérêt pour les styles musicaux divers. Garbarek lui-même admet que ces influences variées subies par sa musique lui ont permis de jouer plus que du jazz¹²⁴.

Les caractéristiques de son style et son dévouement au saxophone sont bien appréciés et reconnus parmi les musiciens qui le côtoient et les critiques qui l'écoutent. Dans le livre *Deep Song*, Michael Tucker dit du style de jeu de Garbarek :

Le son que possède un saxophoniste est le résultat de plusieurs facteurs : l'imagination, la structure osseuse et le contrôle du souffle, par exemple. Il y a aussi le facteur du travail. Il y a eu des mois et des mois durant lesquels Garbarek a pratiqué des éléments relativement simples, comme maintenir de longues notes, pendant aussi longtemps que six ou sept heures par jour. Le résultat en a été un contrôle extraordinaire des dynamiques du jeu au saxophone. Pour Eberhard Weber, qui a été un collègue constant du groupe de Garbarek depuis le début des années 1980, Garbarek est « *le* musicien des dynamiques – quelque chose de rafraîchissant. » Lorsque le pianiste anglais John Taylor a fait une tournée avec le quintette de Garbarek et Weberin à la fin des années 1970 [...], il a été frappé par le souci considérable que Garbarek avait pour son son : « Jusqu'à ce moment, John Surman était le seul saxophoniste avec qui j'avais joué qui portait une telle attention à la projection de son son pour que celui-ci soit comme il le voulait, soir après soir. Jan voyageait avec son propre microphone et son équipement Lexicon [pour le réverbe] ; je me souviens que, avant les vérifications techniques du son de chaque concert, il passait à travers une poignée d'anches, testant chacune d'elles minutieusement¹²⁵.

¹²³ Melikova, « "Jazz Dünyası" - Biography - Jan Garbarek ».

¹²⁴ Steve Lake and Paul Griffiths, *Horizons Touched: The Music of ECM* (London: Granta Books, 2007). p.48.

¹²⁵ Tucker, *Jan Garbarek*. p.23. Traduction libre : "The sound that a saxophonist has is the result of many things : imagination, bone structure and breath control, for example. There is also the factor of work. There have been months upon months when Garbarek has practised relatively simple things, such as holding long tones, for anything up to six or seven hours a day. The result has been an extraordinary control of the dynamics of saxophone playing. For Eberhard Weber, who has been a constant colleague in Garbarek's groups since the early 1980's, Garbarek is "*the* player of dynamics – a something fresh." When the English pianist John Taylor toured with Garbarek and Weberin the late-1970's quintet [...], he has struck with by the considerable care which Garbarek took with his sound : "Until then, John Surman was the only saxophonist I'd played with who'd paid a similar amount of attention to projecting his

Jan Garbarek est donc un musicien de haut niveau, au style distinctif qui est un sujet idéal pour le type d'analyse qui sera faite dans ce mémoire.

Egberto Gismonti

Egberto Gismonti est le guitariste et pianiste présent sur les albums à l'étude. Il est né en 1947, dans la partie intérieure de l'État de Rio de Janeiro, dans la petite ville de Carmo, au Brésil. D'origine italienne et libanaise, Gismonti grandit dans une famille aux fortes affinités musicales. Il apprend à jouer le piano à l'âge de 5 ans et approfondit sa connaissance du répertoire classique avant d'aller à Paris dans les années 1960. Il entrera alors en contact avec la musique moderne. En France, il étudie la composition, l'orchestration et l'analyse avec Jean Barraqué ainsi qu'avec Nadia Boulanger. Boulanger eut une grande influence sur Gismonti et le poussa à revenir vers son intérêt pour le langage musical brésilien.

Bien qu'il ait eu une éducation formelle au piano, Gismonti apprend la guitare par lui-même. En même temps, il explore l'usage de guitares moins communes, soit celles à huit, dix, douze et quatorze cordes. Son apprentissage initial au piano laisse une marque indéniable sur son style de jeu à la guitare. Il rentre éventuellement au Brésil et y poursuit une carrière musicale. Il explore d'autres facettes de la musique de son pays natal, passant un temps avec la tribu amérindienne *Yawaiapiti*, dans la région du *Alto Xingu*, en Amazonie, afin d'apprendre la musique de ce peuple. Pendant les années 1970, Gismonti a beaucoup exploré la musique instrumentale, l'improvisation et l'expérimentation¹²⁶. Il a été un pionnier de l'utilisation du synthétiseur dans la musique brésilienne. Il collabore avec de grands noms de la musique brésilienne et, à cette époque, il devient nationalement reconnu grâce à ses participations aux troisièmes et quatrièmes éditions du *Festival Internacional da Canção* (le Festival international¹²⁷ de la chanson, un concours télévisé de composition et d'interprétation qui a lancé la carrière de plusieurs grands musiciens du Brésil). Il y présente « O sonho » (le rêve) en 1968 et « Mercador de serpentes » (Marchand de serpents) en 1970.

sound as he wanted it, night after night. Jan travelled with his own microphone and Lexicon [reverb] set-up; I remember that, before the sound-check of every concert, he would go through several handfuls of reeds, testing each of them out, very thoroughly."

¹²⁶ Kesia D. Rodrigues, « Musica Popular Instrumental Brasileira (1970-2005) : Uma abordagem subsidiada pelo estudo da vida e obra de oito pianistas ».UFRJ. 2006.

¹²⁷ À noter : le terme international dans le titre de ce concours est trompeur et ne servait qu'à donner du statut au programme. Le festival de chansons n'incluait que des participants brésiliens.

C'est aussi dans les années 1970 qu'il reçoit une invitation pour enregistrer, avec le percussionniste Nana Vasconcelos, l'album *Dança das Cabeças* sous l'étiquette ECM. Le disque paraît en 1976. Après le succès de ce premier album, il lance chaque année qui suit un nouvel album, soit en solo ou en groupe : *Sol do Meio Dia* (1977), *Solo* (1978), *Magico* (1979), *Sanfona* (1980), *Folk Songs* (1981) et plusieurs autres. Au cours de sa carrière, il lance plus de vingt albums sous l'étiquette ECM. Plus tard, il lance également sa propre étiquette, Carmo, où il continue à enregistrer ses œuvres. Il rachète par la suite les droits de toutes ses compositions. Egberto Gismonti a aussi participé à la composition de trames sonores pour des films, pour le théâtre, pour le ballet et pour la télévision.

Charlie Haden

Le bassiste américain Charlie Haden est né en 1937 dans une famille exceptionnellement douée pour la musique. Les membres de sa famille jouaient de la musique folk américaine à la radio et le jeune Charlie Haden est devenu chanteur du groupe the Haden Family¹²⁸. Un peu comme Garbarek, l'éducation musicale d'Haden a commencé avec de la musique folklorique et son intérêt pour le jazz est venu avec l'écoute de pièces de grands musiciens jazz. Dans le cas du bassiste, un concert de Charlie Parker et Stan Kenton a éveillé son intérêt pour la musique jazz. En 1957, il déménage à Los Angeles pour poursuivre une carrière de musicien jazz et pour étudier au Westlake College of Music. À la fin des années 60, il fait partie du Ornette Coleman Quartet. Entre 1967 et 1976, il fait partie du Keith Jarrett trio, une influence qu'il a en commun avec Jan Garbarek¹²⁹. En 1969, il forme son premier groupe, le *Liberation Music Orchestra* (LMO), avec lequel il expérimente grandement. Bien que les membres de ce groupe changent, on y retrouve toujours des grands noms de la musique jazz. Durant les années 1970, Haden prend plusieurs positions politiques. Cette tendance se poursuit dans la décennie suivante avec l'album *The Ballad of the Fallen*. Les deux albums suivants incluent aussi des positions politiques fortes, dont l'opposition à l'apartheid, au racisme aux États-Unis, et à l'invasion de l'Iraq par les troupes américaines. En 1982, Haden fonde le programme d'études jazz au California Institute of the Arts. Le but de ce programme est de mettre l'accent sur le style personnel que chaque musicien doit développer et

¹²⁸ Matthew Duersten, « Remembering Charlie Haden—In His Own Words Los Angeles Magazine », *Los Angeles Magazine* (blog), 15 juillet 2014, <https://www.lamag.com/culturefiles/remembering-charlie-haden-in-his-own-words/>.

¹²⁹ « Bio | Charlie Haden », consulté le 4 septembre 2018, <http://www.charliehadenmusic.com/bio>.

sur la connexion qu'il existe entre les musiciens d'un petit groupe à l'intérieur du processus créatif. Haden reçut de nombreux prix et bourses au cours de sa carrière. Il décède en 2014, à Los Angeles¹³⁰.

Dans son jeu, Haden est plus qu'un accompagnateur musical; il transforme la contrebasse en un participant dynamique de l'improvisation. Il garde une indéniable influence de ses origines musicales folk¹³¹.

3.2 - Les albums

Les albums qui nous intéressent dans la présente recherche sont *Magico* (1980), *Folk Songs* (1981) et *Magico : Carta de Amor* (2012). Bien que les dates de sortie de ces albums diffèrent, les enregistrements ont été faits environ à la même époque, soit en juin 1979 (*Magico*), en novembre 1979 (*Folk Songs*) et avril 1981 (*Magico : Carta de Amor*)¹³². L'enregistrement des deux albums *Magico* et *Folk Songs* ont été faits au studio *Talent Studio*, à Oslo, en Norvège. Le concert duquel a résulté l'album *Magico : Carta de Amor* a eu lieu au *Amerika Haus*, à Munich, en Allemagne. Entre ces enregistrements, les trois musiciens ont continué à jouer ensemble en tournée.

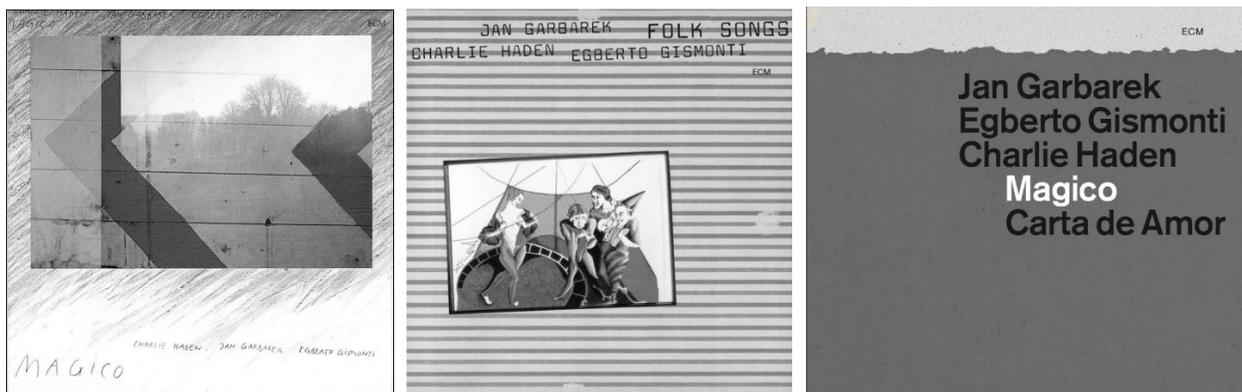


Figure 3 : Pochette des albums *Magico*, *Folk Songs* et *Magico : Carta de Amor*

¹³⁰ « Remembering Jazz Legend Charlie Haden, Who Crafted His Voice In Bass », NPR.org, consulté le 6 mai 2019, <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2014/07/11/330772721/remembering-jazz-legend-charlie-haden-who-crafted-his-voice-in-bass>.

¹³¹ « Bio | Charlie Haden ».

¹³² Paul Griffiths, *ECM Complete Catalogue*, vol. 1. ECM Records. 2013.



Figure 4: Photo du Talent Studio, Oslo, Norvège¹³³.

Le *Talent Studio*, situé à Oslo, en Norvège, a été en fonction de 1975 à 1982¹³⁴. Le studio contenait une salle d'enregistrement de 270 m², une salle de contrôle de 60 m² et avait une légendaire console faite sur mesure de 24 pistes de marque Helios¹³⁵. C'est dans ce même studio qu'un grand nombre de disques de l'étiquette ECM ont été enregistrés, dont *Magico* et *Folk Songs*, qui ont été enregistrés sous la supervision de l'ingénieur sonore Jan Eric Kongshaug¹³⁶. Ce dernier était aussi

¹³³ Arvo Sigvaldsen, « The Guest Book of Talent Studio », s. d., <http://www.talent.as/uploads/userfiles/files/talentstudio1975-1982.pdf>. Consulté le 2 Mai 2019.

¹³⁴ « About Us », consulté le 6 mai 2019, <http://www.talent.as/en/index.php?pageID=29>. Visité le 2 Mai 2019.

¹³⁵ « Helios - Various Consoles », HistoryOfRecording.com, consulté le 2 mai 2019, https://www.historyofrecording.com/Helios_Various-Consoles.html.

¹³⁶ Sigvaldsen, « The Guest Book of Talent Studio ». Consulté le 2 Mai 2019.

le fondateur et créateur du renommé studio *RainbowStudio*, partenaire de ECM dans l'enregistrement et le mixage de plus de 600 disques de l'étiquette allemande à partir de 1970¹³⁷.



Figure 5: Photo de la salle de concert du Amerika Haus, Munich, Allemagne¹³⁸.

La Amerika Haus, lieu d'enregistrement de *Magico : Carta de Amor*, est une salle à l'histoire particulière. La Amerika Haus fut fondée en 1945, tout juste après la fin de la Seconde Guerre mondiale, et avait comme objectif de promouvoir la rééducation et la démocratisation des Allemands selon un modèle américain¹³⁹. Au cours de la Guerre froide, cette institution culturelle adapta son rôle principal à l'atmosphère politique de l'époque et se concentra sur le maintien et la stabilisation des relations transatlantiques, se concentrant principalement sur un public jeune¹⁴⁰. Étant donné l'époque à laquelle le concert du trio Garbarek-Gismonti-Hayden a eu lieu et la provenance des musiciens, on serait porté à croire que ce concert pouvait faire partie de cette mission du Amerika Haus. Cette salle a aussi été le lieu d'enregistrement de plusieurs autres

¹³⁷ Bjørn Stendahl, « Jan Erik Kongshaug », dans *Norsk biografisk leksikon*, 28 septembre 2014, http://nbl.snl.no/Jan_Erik_Kongshaug.

¹³⁸ « Theater », consulté le 2 mai 2019, <https://www.amerikahaus.de/veranstaltungen/theater/>.

¹³⁹ « History », consulté le 2 mai 2019, <https://www.amerikahaus.de/en/about-us/history/>.

¹⁴⁰ Ibid

disques de l'étiquette ECM¹⁴¹. La salle de concert semble être équipée et pensée selon des standards sophistiqués de l'époque (en termes de disposition, d'équipement technique, de matériaux de construction, etc.). Elle peut accueillir environ 500 spectateurs et a une préparation acoustique qui permet d'y présenter des concerts de plusieurs genres. Bien que nous n'ayons pas d'information précise sur le public présent lors du concert du trio, nous pouvons raisonnablement supposer que les gens présents étaient des Allemandes ou des Nord-Américains ayant un certain intérêt pour la musique instrumentale et l'improvisation, et possédant une base de connaissances musicales qui leur permet d'apprécier cette musique qui est loin d'être de la musique légère.

La réception de ces trois albums fut très positive. John Kelman écrit : « *Carta de Amor* est un rappel d'un moment particulier dans le temps où les intérêts panculturels et multigenre de trois artistes aux origines et aux éducations musicales vastement différentes pouvaient se joindre dans un rare synchronisme »¹⁴². Sur cet album on dénote une ouverture chez les musiciens qui leur permet de s'exprimer librement. Michael Tucker décrit dans son livre ses impressions du trio :

Dans les nombreux concerts du trio desquels j'ai été témoin en 1980 et 1981, Garbarek était parfaitement en accord avec "feeling brésilien", dès que nécessaire. D'un autre côté, l'objectif du trio Haden-Garbarek-Gismonti n'était pas de jouer de la musique américaine, norvégienne ou brésilienne dans l'espoir de démontrer les habiletés de chaque musicien à jouer la musique du pays des autres avec une « authenticité » historique, pour ainsi dire. L'objectif du trio était de faire de la musique créative. Le critique R.C. Smith note, " [Garbarek] a capturé l'esprit de l'improvisation, l'a libéré de l'idiome national et l'a relâché pour qu'il rame jusqu'aux confins du globe"¹⁴³.

¹⁴¹ Tyran Grillo, « Ralph Towner: Solo Concert (ECM 1173) », *Between Sound and Space: ECM Records and Beyond* (blog), 8 octobre 2011, <https://ecmreviews.com/2011/10/08/solo-concert/>; Tyran Grillo, « Art Ensemble of Chicago: Urban Bushmen (ECM 1211/12) », *Between Sound and Space: ECM Records and Beyond* (blog), 16 novembre 2011, <https://ecmreviews.com/2011/11/15/urban-bushmen/>.

¹⁴² All About Jazz, « Jan Garbarek / Egberto Gismonti / Charlie Haden: Jan Garbarek / Egberto Gismonti / Charlie Haden: Magico - Carta de Amor », All About Jazz, consulté le 3 mai 2019, <https://www.allaboutjazz.com/jan-garbarek-egberto-gismonti-charlie-haden-magico-carta-de-amor-by-john-kelman.php>. Traduction libre : "Carta de Amor is a reminder of how a particular point in time, when the pan-cultural and cross-genre interests of three artists from vastly different backgrounds and musical upbringings, could come together in rare synchronicity".

¹⁴³ Tucker, *Jan Garbarek*. p.242. Traduction libre : "The several concerts which I witnessed by this trio in 1980 and 1981 found Garbarek perfectly in tune "au feeling brésilien", whenever necessary. On the other hand, the point of the Haden/Garbarek/Gismonti trio was not to play American, Norwegian or Brazilian music in the hope of demonstrating each musician's ability to play the music of the other's countries with full historical "authenticity", as it were. The point of the trio was to make *creative* music. As the reviewer R. C. Smith once noted, " [Garbarek] has captured the spirit of improvisation, freed it of national idiom, and set it loose to roam the reaches of the globe".

Alyn Shipton de la BBC écrit dans sa critique de *Magico : Carta de Amor*, « le bénéfice principal d'écouter cette musique maintenant, comme si elle était entièrement nouvelle, est l'engagement passionné des trois protagonistes. L'étincelle incisive du jeu de Garbarek n'est plus aussi omniprésente de nos jours, et même dans son propre Quartet West, Haden est rarement aussi exposé et si audacieux. Gismonti ancre le tout, égalant ses homologues européen et américain à la moindre occasion ¹⁴⁴ ».

Le choix de ces albums a été fait de façon stratégique afin de permettre l'analyse comparée des pièces sélectionnées. Ces pièces sont « Palhaço » et « Cego Aderaldo ». Chacune de ces pièces est présente en deux versions : un enregistrement en spectacle (sur l'album *Magico : Carta de Amor*) et en enregistrement en studio (sur *Magico* et sur *Folk Songs*). Les environnements d'enregistrement distincts serviront à déterminer des éléments comparables relatifs au contexte lors de l'analyse.

¹⁴⁴ Alyn Shipton, « BBC - Music - Review of Jan Garbarek, Egberto Gismonti and Charlie Haden - *Magico: Carta de Amor* », consulté le 1 mai 2019, <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/bcq4/>. Traduction libre : “The main benefit of hearing this music freshly now, as if it was entirely new, is the passionate commitment of all three protagonists. The punchy spark in Garbarek’s playing is not quite so omnipresent nowadays, and even in his own Quartet West, Haden is seldom so totally on show, so exposed and so daring. Gismonti anchors it all, matching his European and American counterparts at every turn.”

Chapitre 4 : Analyse

Après avoir écouté à plusieurs reprises les sources audio et avoir effectué la transcription des sections qui seront analysées, nous avons identifié les topiques présentes dans les pièces. Nous avons pris comme référence les topiques identifiées par Acacio Piedade qui sont expliquées au chapitre 2. Ces topiques de la musique brésilienne sont des référents majeurs pour les musiciens participant à l'improvisation. Il est logique qu'étant donné le fait que le compositeur de ces pièces soit un musicien brésilien, des référents relevant de cette tradition musicale nationale soient utilisés lors de l'improvisation.

4.1 - L'identification des topiques

4.1.1 – Nordeste

La topique *nordestino*, du portugais, signifiant « qui vient du nord-est », est en lien avec la musique typique du nord-est brésilien et a pour référence les divers genres musicaux de cette région, tel que le *baião*, le *forró*, le *maracatu* et d'autres. Comme le précise Piedade, « la musicalité du nord-est est ressource fortement imprégnée dans l'expression de l'identité brésilienne¹⁴⁵ ». L'échelle des modes myxolydiens, dorien et myxolydien #4 (lydien b7) sont des exemples de sonorités qui caractérisent la topique *nordestino*. Dans les extraits qui suivent sont tirés de musiques connues du répertoire du nord-est brésilien et servent d'exemple de cette topique. On peut considérer dans le premier extrait l'utilisation du mode mixolidien et, dans le deuxième extrait, l'utilisation du mode mixolidien #4.

¹⁴⁵ Acácio Piedade, « Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical », *Revista eletrônica de Musicologia-REM* XI (Setembro 2007), http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html. Traduction libre : “a musicalidade nordestina é um recurso fortemente empregado na expressão da brasilidade”.

O ovo

Hermeto Pascoal



Chá de Panela

Guinga e Aldir Blanc



Figure 6 : Exemple de la topique nordestino dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil¹⁴⁶.

Une autre caractéristique notable de la topique *nordestino* est l'utilisation de mélodies descendantes en tierces. Ceci est exemplifié dans l'extrait qui suit, provenant de la chanson connue « Asa Branca » de Luiz Gonzaga et Humberto Teixeira.

Asa Branca

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira



Figure 7 : Exemple de la topique nordestino dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil¹⁴⁷.

La topique Nordestino peut être identifiée dans la pièce « Cego Aderaldo ». L'identification de cette topique vient de l'utilisation de la gamme mixolydienne #4, gamme typique de la musique du Nord-Est brésilien. On en voit un exemple dans les extraits suivants.

¹⁴⁶ Partition tirée de Marina Beraldo Bastos, « Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental » (Monography, 2008).

¹⁴⁷ Partition tirée de Marina Beraldo Bastos, « Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental ».

0m39s

Acoustic Guitar

Bass

Figure 8: Topique Nordestino dans « Cego Aderaldo », transcription personnelle de l'introduction sur l'album Folk Songs.

7

solo

Piano

Figure 9: Topique Nordestino dans « Cego Aderaldo », extrait du songbook original de Gismonti.

La topique Nordestino est des plus appropriées pour la pièce « Cego Aderaldo », car celle-ci porte le nom d'un chansonnier de cette région du Brésil qui a eu un grand impact sur la musique brésilienne. Plus de détails sur le contexte entourant le titre de cette pièce seront fournis plus loin dans l'analyse. On peut voir que la topique Nordestino pourra servir de référent pour les musiciens lors de l'improvisation. Elle revient de manière récurrente dans le songbook de Gismonti et fait partie de l'introduction de la pièce enregistrée en studio. Elle pose une restriction et donne une référence aux improvisateurs car elle permet, malgré l'improvisation, de maintenir le style musical particulier de la pièce.

4.1.2 – Brejeiro

Cette topique est caractérisée par une coupure du sens rythmique et de la mélodie, une variation, d'une phrase musicale afin d'attirer l'attention ou de simplement apporter une touche ludique au jeu entre les musiciens. « Brejeiro » est un mot dont la traduction la plus proche est chenapan. Son sens se rapporte à un joueur de tours, une nature ludique, un défi. Cette topique trouve son origine dans le genre musical du *choro*, qui est dérivé du samba instrumental ainsi que d'un des instruments solistes classiques de ce genre, la flûte : « Le brejeiro est profondément lié à plusieurs genres, comme le choro, apparaissant ainsi à travers le rôle du flûtiste des groupes de musiciens formés à la fin du XIXe siècle, musicien qui mettait habituellement au défi ses collègues avec des phrases irrégulières et rapides, démontrant une certaine virtuosité instrumentale¹⁴⁸ ». Dans la figure suivante, un déplacement rythmique est visible, créant ainsi une mélodie aux gestes joueurs, moqueur.

Assanhado

Jacob do Bandolim



Figure 10 : Exemple de la topique brejeiro dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Acácio T. C. Piedade, « Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira », *DAPesquisa* 1, n° 2 (2005), http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf. Traduction libre : «O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava seus acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental».

¹⁴⁹ Partition tirée de Marina Beraldo Bastos, « Tópicas na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental ».

La topique Brejeiro est identifiable dans les deux pièces choisies. Ce premier extrait, tiré du songbook de Gismonti, présente cette topique.

The image shows a musical score for Figure 11. It consists of a melody line and a piano accompaniment. The melody line is in 6/8 time and features a rhythmic displacement characteristic of the Brejeiro style. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the right and left hands. The chords are labeled as E[sus4], E[sus4], C[ma9], and E[sus4].

Figure 11 : Topique Brejeiro. Section B de Cego Aderaldo extrait du songbook original de Gismonti. Mesure 11. Partition en 6/8.

La topique Brejeiro est identifiable par le déplacement rythmique de la mélodique qui cause une brisure par rapport à l'anticipation rythmique. Cette anticipation est visible dans la 13^e mesure de la partition ci-dessus.

The image shows a musical score for Figure 12. It consists of a saxophone solo line and a piano accompaniment. The solo line is in 3/4 time and features a rhythmic displacement characteristic of the Brejeiro style. The solo is marked with a '120' and includes chords Dbmaj7, Cm7, and Bbm7. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

Figure 12 : Topique Brejeiro. Transcription personnelle du solo du saxophone de « Palhaço ». Mesure 120.

Cet extrait de partition provient de la transcription de la pièce « Palhaço » qui se trouve sur l'album *Magico : Carta de Amor*. On y voit également un exemple de la topique Brejeiro. Dans la première

ligne, correspondant au saxophone soprano, Garbarek utilise des *glissandos* qui créent une ambiguïté mélodique et qui rappellent une espièglerie. Il est intéressant de noter que bien que ces topiques proviennent de références brésiliennes, elle est ici utilisée par le saxophoniste norvégien.

4.1.3 - Época de Ouro

La topique Âge d'or est en lien avec la nostalgie et la musique du début du XXe siècle, tel que le tango brésilien, la valse brésilienne, la *modinha* (musique d'origine portugaise)¹⁵⁰. La simplicité et le lyrisme mélodique accompagné d'ornementations, comme des appoggiatures et des gruppettos, sont des caractéristiques marquées de cette topique. L'exemple qui suit montre ces caractéristiques.

Um a Zero

Pixinguinha

Parte C



grupeto

Sonoroso

K-Ximbinho



aproximações cromáticas

Figure 13 : Exemple de la topique Âge d'or dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil¹⁵¹.

La topique Época de Ouro (EO), ou âge d'or, est identifiable dans la pièce « Palhaço ». La figure suivante montre un extrait de cette pièce telle que présentée dans le songbook de Gismonti.

¹⁵⁰ Marina Beraldo Bastos, « Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental ».

¹⁵¹ Partition tirée de Marina Beraldo Bastos, « Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental ».

Figure 14 : Topique *Época de Ouro*. « *Palhaço* », extrait du songbook original de Gismonti. Mesure 3 en 3/4.

On peut remarquer la présence d'un gruppetto dans la troisième mesure de la main droite du piano. Ce type de motif est un des éléments de la topique *Época de ouro* identifiés par Piedade. Cet extrait ne présente qu'un exemple de ce motif qui est récurrent dans toute la pièce. Ce motif est aussi présent dans les enregistrements du trio. La figure suivante en est un autre exemple.

Figure 15 : Topique *Época de Ouro*. « *Palhaço* », Transcription personnelle. Mesure 20.

Le même type de gruppetto est présent dans la 22^{ème} mesure de cette figure qui provient de la transcription faite à partir de l'album *Mágico : Carta de Amor*.

4.1.4 – Bebop

La topique Bebop est liée, selon Piedade, à l'influence et aux emprunts d'éléments du jazz des années 40, hors du langage brésilien. Comme exemples de cette topique, on peut noter l'utilisation de tensions dissonantes à l'accord, des phrases du Bebop (comme des phrases mélodiques de Charlie Parker) et l'utilisation d'échelles et de phrases à l'extérieur de la tonalité originale¹⁵². Plus bas, on peut noter l'utilisation d'anticipations, de tensions dissonantes, de chromatismes caractéristiques de la topique Bebop.

Viva o Rio

Hermeto Pascoal

The image shows a musical score for the piece "Viva o Rio" by Hermeto Pascoal, specifically for the double bass (contrabaixo). The score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first staff (measures 1-4) features chords B^bmaj7, A7(9), and A^b7(9|11). The second staff (measures 5-8) features chords G7(9), C13, F13, F7(9), D7(9), and G7. The third staff (measures 9-12) features chords C7, F7, B^bmaj7, Em7(9), A7(9), Dmaj7, and D/C#. Annotations include "antecipações" (anticipations) under measures 2-4, "bebop" under measures 7-8, and "antecipação" (anticipation) under measure 9. The word "bebop" also appears under measure 11.

Figure 16 : Exemple de la topique Bebop dans des pièces musicales du Nord-Est du Brésil¹⁵³.

Finalement, la topique Bebop est présente dans les deux pièces choisies. Le premier extrait présenté en premier lieu provient du songbook et inclut le thème mélodique de la chanson « Palhaço ». Le chromatisme de la mélodie, le premier accord aux tensions harmoniques particulièrement fortes et la brisure du rythme qui rend ce passage accéléré sont des caractéristiques qui nous permettent d'identifier la topique Bebop.

¹⁵² Bastos et Piedade, « Análise de improvisações na música instrumental ».

¹⁵³ Partition tirée de Marina Beraldo Bastos, « Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental ».

The image shows a musical score for the piece 'Palhaço' in 3/4 time. It consists of three staves: a top staff (likely saxophone), a middle staff (likely guitar), and a bottom staff (bass). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff features a melodic line with two triplet markings over eighth notes. The middle staff includes chord symbols: A♭[#?] and D♭[add9], and also contains triplet markings. The bottom staff shows a bass line with a triplet of eighth notes and a chromatic descending line.

Figure 17 : Topique Bebop. « Palhaço », extrait du songbook original de Gismonti. Mesure 38 en 3/4.

La figure suivante, tirée de la transcription de « Cego Aderaldo » sur l’album *Folk Songs*, présente également des traits qui permettent d’identifier la topique Bebop. Alors que la première ligne, appartenant au saxophone, joue la mélodie originale de la chanson, la seconde ligne, celle de la guitare, suit le rythme de la mélodie du saxophone, mais fait usage de notes dissonantes et chromatiques. Ce type d’usage de notes dissonantes et chromatiques est une caractéristique de la topique Bebop tel qu’identifiée par Piedade.

The image shows a musical score for the piece 'Cego Aderaldo' in 6/8 time. It consists of three staves: a top staff (saxophone), a middle staff (guitar), and a bottom staff (bass). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff features a guitar line with chromatic and dissonant notes, following the rhythm of the saxophone. The bottom staff shows a simple bass line with eighth notes.

Figure 18 : Topique Bebop. « Cego Aderaldo », Transcription personnelle. Mesure 38 en 3/4.

Après cette première phase de l'analyse, on peut voir que des topiques de la musique jazz brésilienne sont présentes dans les pièces choisies. Ces topiques, tout comme les mélodies originales des pièces composées par Gismonti, pourront servir de référent pour le trio de musiciens. Il est important de rappeler que, tel que mentionné au chapitre 1, les pièces qui nous intéressent ne relèvent pas d'une proportion d'improvisation très élevée. En effet, lors des performances du trio, les mélodies des chansons de Gismonti reviennent de manière régulière, ce qui rend les pièces reconnaissables et fournit des référents aux musiciens. Lors des improvisations, ces référents pourront à la fois nourrir l'improvisation en fournissant de l'information musicale utile et encadrer le processus d'improvisation. Elles serviront de guide et d'inspiration.

En plus de référents, le processus d'improvisation est nourri par les bases de connaissances de musiciens qui participent à la création de l'œuvre improvisée. Le chapitre 3 a fourni de l'information sur cet élément. On se rappellera que Garbarek, Gismonti et Hayden viennent tous de régions différentes, ont acquis leurs bases musicales dans des contextes très différents les uns des autres, et ont ensuite acquis des connaissances très variées. Par exemple, Gismonti a étudié le piano en France, Garbarek a collaboré avec des musiciens venant d'Asie et s'est intéressé à la musique folklorique norvégienne, Hayden trouve ses racines dans la musique folk et country avant d'explorer le jazz américain. Ce sont tous des musiciens de haut niveau, ce qui, raisonnablement, laisse croire qu'ils possèdent une grande maîtrise de leurs instruments respectifs. Nous avons également une idée de base de l'environnement et du contexte dans lequel les performances musicales sélectionnées ont eu lieu. Les lieux ont été décrits au chapitre 3 et pourront être considérés lors de l'analyse plus détaillée des pièces.

Nous avons maintenant en main tous les morceaux qui entrent en jeu dans l'improvisation selon le modèle présenté par Jeff Pressing (et complété la considération de l'environnement ajoutée par Barry et Gellrich) : les référents, la base de connaissances, les autres musiciens, les variables de performance présentes dans l'environnement. À partir de cette base d'information, il est maintenant possible d'appliquer une analyse plus approfondie et détaillée du processus d'improvisation. Dans la section suivante de l'analyse, la méthode proposée par Clarke (et expliquée dans le chapitre 2) sera mise en pratique.

4.2 - L'analyse du processus d'improvisation

4.2.1 – « Palhaço »

Enregistrement en studio

La première pièce choisie est intitulée « Palhaço » sur l'album intitulé *Magico*¹⁵⁴, ce qui signifie clown en portugais. Il s'agit d'une composition originale d'Egberto Gismonti. Cette pièce a été lancée sur l'album solo *Circense* du guitariste et pianiste brésilien, paru en 1980 sous étiquette EMI¹⁵⁵. Il serait donc juste d'affirmer qu'au moment des enregistrements avec Garbarek et Haden, Gismonti a proposé une de ses compositions les plus récentes. Gismonti a affirmé en entrevue que l'inspiration derrière cette pièce est la trame sonore des œuvres cinématographiques du réalisateur italien Federico Fellini composées par Nino Rota¹⁵⁶. Sur cet enregistrement, Gismonti est au piano. Sur l'album *Magico*, enregistré en studio, la pièce « Palhaço » a une durée de 5 minutes et une seconde. La pièce est divisée de la manière suivante :

Temps du début de la section (minutes : secondes)	Section	Musiciens participants de la section
0 :00	Ouverture	Gismonti et Haden
0 :16	Couplet A	<i>tutti</i>
1 :13	Couplet B	<i>tutti</i>
1 :55	Solo (Gismonti)	Gismonti et Haden
2 :48	Couplet A	<i>tutti</i>
3 :43	Couplet B	<i>tutti</i>
4 :18	Interlude (Gismonti)	Gismonti et Haden
4 :44	Couplet A	<i>tutti</i>
5 :01	Fin	<i>tutti</i>

Tableau 1: Sections et minutage de « Palhaço » en enregistrement en studio

Au premier abord, on remarque que Gismonti prend une place plus imposante que les deux autres musiciens, notamment en jouant le solo et l'interlude de la pièce. Il n'y a aucun solo de saxophone, ce qui est très peu commun pour Garbarek. Habituellement, il joue au moins un solo sur les

¹⁵⁴ sur l'album : *Magico* (München: ECM, 1988).

¹⁵⁵ "Circense, Egberto Gismonti. Songs, Reviews, Credits. AllMusic. visité le 10 Août 2018, <https://www.allmusic.com/album/circense-mw0001006279>.

¹⁵⁶ Faro, Fernando. "Programa Ensaio entrevista Egberto Gismonti". Documentary. *Programa Ensaio*. Tv Cultura. 1992.

morceaux d'autres albums. Cette caractéristique inhabituelle sera discutée plus en détail plus loin. Haden est particulièrement effacé dans ce morceau. Il joue des notes répétitives qui marquent le début de chaque mesure. Il y a peu de notes jouées par le bassiste. On remarque également que la répartition des sections du morceau est faite de manière proportionnelle. Chaque section dure environ une minute ou environ 30 secondes. De plus, si on compare la transcription de cet enregistrement de « Palhaço » avec le carnet de chant, qui a été approuvé par Gismonti, on remarque que la version ici à l'étude est tout à fait semblable à la partition de base de la pièce. En voici quelques exemples comparables.



Figure 19: Extrait 1 de « Palhaço », sections comparables du songbook original de Gismonti (haut) et de la transcription personnelle (bas)



Figure 20: Extrait 2 de « Palhaço », sections comparables du songbook original de Gismonti (haut) et de la transcription (bas)

Cet enregistrement est donc assez fidèle à l'original du morceau composé par le pianiste brésilien. On peut identifier certains passages d'improvisation libre au piano (par exemple, durant le solo de Gismonti entre 1:55 et 2:48), mais Garbarek n'improvise pas. Le saxophone présente un timbre chaud et est joué de manière homogène à travers l'enregistrement. On peut remarquer quelques

particularités dans le jeu du saxophoniste. Dans le couplet B, Garbarek fait usage de glissando prononcé (vers 1:13). À travers la pièce, mais surtout vers 1:26, on entend un effet de réverbération intense dans le son du saxophone. Il s'agit là d'un ajout lors du mixage de la pièce. Finalement, en termes rythmiques, le tempo de ce morceau est *andante* et constant et la noire a une durée de 78 BPM.

On peut relever certaines tendances spécifiques dans ce morceau. Premièrement, Jan Garbarek semble modérer son style de jeu particulier qui va souvent dans des extrêmes sonores. Le saxophoniste norvégien est reconnu pour les particularités de son style de jeu, que ce soit dans le timbre ou la créativité mélodique de son jeu au saxophone. Dans l'enregistrement studio de « Palhaço », Garbarek ne fait cependant pas de grandes variations. Il présente plutôt un style de jeu homogène et suit assidûment Gismonti en doublant les notes du piano avec un léger décalage, délaissant ainsi certains aspects typiques de son jeu. Pour comprendre cette approche du saxophoniste, il faut considérer son interaction avec la pièce et le compositeur de celle-ci, ainsi que les contraintes techniques de l'enregistrement de l'album. Il faut se souvenir que cette pièce est une composition originale de Gismonti et aussi qu'elle est particulièrement récente lorsque le trio enregistre l'album *Magico*. De plus, Garbarek et Gismonti n'avaient pas collaboré l'un avec l'autre avant d'enregistrer cet album. On peut donc avancer que la version réduite de Garbarek est motivée par un certain respect de l'œuvre de Gismonti ou encore une volonté de ne pas éclipser la pièce de son collègue. En n'introduisant pas son style particulier qui diffère de la pièce originale du pianiste, Garbarek laisse toute la place à la création musicale de Gismonti.

L'absence de solo du saxophone ainsi que l'absence du 3^e couplet de la pièce peuvent également être expliquées par les limites techniques de l'enregistrement en studio. *Magico* a été enregistré sur disque vinyle LP. Le médium apporte des limites temporelles, car chaque face ne peut contenir qu'un temps limité d'enregistrement, soit environ 22 minutes par face. Cette restriction n'aurait jamais été présente dans un enregistrement plus récent, sur disque compact ou sur MP3. Les musiciens ont donc dû choisir de prioriser les solos du pianiste et de couper un couplet pour s'accommoder au disque vinyle. On peut avancer que l'unique présence de solos de Gismonti peut avoir été motivée par le fait qu'il s'agit d'une de ses compositions originales. Il est également important de noter que l'homogénéité et l'absence de pointes extrêmes dans le jeu du saxophoniste sont exagérées par la compression du mixage faite en postproduction. Finalement, on peut également avancer l'hypothèse que l'enregistrement studio implique de plus grandes restrictions

temporelles liées au financement de celui-ci. Habituellement, lorsque des artistes enregistrent en studio, ils ont un temps limité qui est attaché au coût de la location du local et aux frais de l'équipe technique présente. Les musiciens ont donc une pression temporelle (ou financière) tout à fait pratique qui les incite à délaisser les expérimentations. Le style de Garbarek ne reste cependant pas absolument absent de la pièce : une *reverb* dans le son du saxophone peut être entendue à travers la pièce, comme une subtile signature du saxophoniste norvégien ou un clin d'œil à ceux qui peuvent y reconnaître son style de jeu particulier. Cet effet est particulièrement audible vers 1:26.

Deuxièmement, on dénote un degré d'hésitation ou de prudence dans le jeu de Garbarek. Il y a une grande écoute entre les musiciens à travers toute la pièce et, comme démontré plus haut, une absence quasi totale de déviation par rapport à la partition de base créée par Gismonti. « Palhaço » est une nouvelle pièce pour le saxophoniste et l'enregistrement de celle-ci a été fait lors de la première collaboration entre les trois artistes, c'est-à-dire l'enregistrement de *Magico*¹⁵⁷. Ils doivent donc s'aider les uns les autres. On remarque que le rôle de Haden est de marquer le premier temps de chaque mesure avec la note fondamentale de l'accord, ce qui facilite le jeu du saxophoniste et du pianiste. Il y a là un marqueur facilement identifiable. De plus, le décalage entre Garbarek et Gismonti suit une tendance particulière et constante : Gismonti joue les notes avant Garbarek. Il semble que le pianiste arrive ainsi à guider le saxophoniste à travers les différentes mélodies de sa composition. Gismonti est le leader de cette performance, ce qui est approprié étant donné qu'il est le compositeur de la pièce. De plus, au début des mesures, Garbarek semble être constamment légèrement en retard par rapport à Gismonti. En considérant le contexte de cet enregistrement, on peut croire que cette pièce est nouvelle, peu connue et a été relativement peu pratiquée par le trio. Il est donc logique que ceux-ci soient prudents et tentent de se guider les uns aux autres. Le décalage entre le saxophone et le piano pourrait être volontaire, mais peut être expliqué de manière plus logique par une hésitation chez Garbarek. Cette association semble plus logique étant donné les considérations contextuelles de la performance. Comme il s'agit de mélodies nouvelles, Garbarek n'est pas totalement à l'aise avec cette pièce qui, de plus, est la composition d'un autre musicien. Il y pourrait y avoir là un élément de pression supplémentaire. Il semble raisonnable de croire que, par respect professionnel, Garbarek voudrait jouer la pièce du

¹⁵⁷ *Magico*, 2005.

pianiste le mieux possible, surtout si le compositeur de la pièce est présent lors de l'enregistrement. Considérant les propos de Garbarek en entrevue ainsi que les commentaires d'autres musiciens, il semble raisonnable de croire qu'il est particulièrement perfectionniste et prend soin de performer à un haut niveau, même lors d'une première performance. Il reste que peu importe le dévouement et le perfectionnement de la technique de Garbarek, la prudence est toujours de mise lors d'une nouvelle performance. Une véritable fluidité de jeu ne peut être acquise qu'avec une pratique à plus long terme. C'est une réalité pour tous les musiciens professionnels.

On peut donc affirmer que, dans l'enregistrement studio de la pièce « Palhaço », Garbarek a dû répondre par ses choix musicaux à des éléments environnementaux particuliers : le fait qu'il jouait une nouvelle pièce, avec un nouveau collaborateur qui en était aussi le compositeur et les restrictions techniques du médium d'enregistrement. Il a répondu à ces facteurs environnementaux ou situationnels en se basant sur son expérience comme musicien. Il suit assidument les indices de ses collègues, habitude qu'il a probablement acquise par son apprentissage par imitation et sa collaboration avec des musiciens provenant de plusieurs régions et traditions musicales, et tente de jouer le mieux possible, habitude qu'il dit avoir lui-même.

Enregistrement en concert

Considérons maintenant la même pièce jouée dans un contexte différent. La section suivante présentera « Palhaço » telle qu'enregistrée sur l'album *Magico : Carta de Amor*¹⁵⁸. Il s'agit ici d'une version en concert de la pièce de Gismonti. Cet enregistrement a été fait après celui analysé ci-dessus. Cette distinction temporelle sera considérée dans l'analyse. Cette pièce est la neuvième parmi onze morceaux et a une durée totale de 9:12. On remarque déjà que cette version du morceau est presque deux fois plus longue que celle enregistrée en studio. En termes de structure, la version en concert se divise de la manière suivante :

¹⁵⁸ *Magico: Carta de Amor*. München: ECM Records. 2012.

Minutage au début de la section (minutes : secondes)	Sections	Musiciens participants de la section
0 :00	Ouverture	Gismonti et Haden
0 :15	Couplet A	<i>tutti</i>
1 :13	Couplet B	<i>tutti</i>
1 :54	Couplet C	<i>tutti</i>
2 :25	Solo (Gismonti)	Gismonti et Haden
4 :01	Solo (Haden)	<i>tutti</i>
4 :40	Solo (Garbarek)	<i>tutti</i>
6 :43	Couplet A	<i>tutti</i>
7 :34	Couplet B	<i>tutti</i>
9 :12	Fin	<i>tutti</i>

Tableau 2: Sections et minutage de « Palhaço » en enregistrement en concert

On voit ici qu'en plus de la longueur, la structure de la pièce diffère de la version sur l'album *Magico*. On y voit apparaître un troisième couplet (couplet C) qui existe dans le cahier de chant de Gismonti, mais qui n'est pas présent dans la version en studio. De plus, chacun des membres du trio a droit à un solo. Haden est beaucoup plus présent dans cette version que dans l'enregistrement en studio. Il fait un solo et est beaucoup plus créatif à travers la pièce. Le simple nombre de notes jouées par le bassiste est également plus grand. Garbarek et Gismonti continuent de faire les mêmes notes et mélodies, encore avec un certain décalage. Les entrées du saxophoniste ne sont cependant pas en retard. Gismonti semble moins devoir guider Garbarek à travers la mélodie. En effet, il embellit certaines sections qui étaient restées silencieuses dans la version studio. En voici un exemple :

The image shows a musical score excerpt for three instruments: Saxophone, Piano, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score is labeled '0m48s' at the beginning. The Saxophone part starts with a rest, followed by notes numbered 1 through 7. Above the notes are chord symbols: Abmaj7 and Gb. The Piano part has a triplet of eighth notes. The Bass part has a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

Figure 21: Extrait de la transcription personnelle de « Palhaço » sur le disque *Magico: Carta de Amor*

On remarque que Garbarek ne suit pas Gismonti dans ces embellissements et entre à nouveau à la mesure suivante. En plus d'une longueur de pièce plus grande, le tempo de cette interprétation est plus rapide que dans la version analysée précédemment. On entend ici un tempo *andante*

moderato. Dans le cas présent, la noire a une longueur de 90 BPM. Il est également intéressant de noter que cette version est particulièrement dynamique : les musiciens jouent parfois fort et parfois doucement, ils font d'intenses *crescendo* et *diminuendo*.

Le solo de Garbarek est une improvisation d'environ deux minutes. Il est le dernier des solos pour balancer la présence du saxophone dans le morceau. En introduisant les solos au piano et à la basse avant, l'impact de la réintroduction de Garbarek est plus grand. Le point de départ, ou l'action d'improvisation initiale auquel Garbarek répond, est le solo de Haden. Au début du solo, Garbarek fait des phrases mélodiques plutôt courtes et laisse des silences entre chaque phrase afin de bien écouter les suggestions des deux autres musiciens. Il y a alors un échange d'idées musicales ou de propositions mélodiques. À 4:28 et à 4:45, Gismonti fait une phrase mélodique qui est acceptée par Garbarek et reprise par celui-ci à 5:31 et 5:46 (démonstré par la figure 7).

The image shows a musical score for the saxophone solo section of the piece 'Palhaço'. The score is written for Soprano Saxophone, Piano (a) and (b), and Bass. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a 'Cm7' chord. The second measure is marked with a 'Bbm7' chord. The saxophone part features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piano part consists of chords and single notes. The bass part features a simple line of notes. The score is transcribed for measures 102, 103, 104, and 105.

Figure 22 : « Palhaço » sur l'album *Magico : Carta de amor*. Section solo saxophone. Transcription personnelle. Mesure 102.

Par la suite, le solo de Garbarek s'accélère. Ce changement de rythme crée un contraste lors du retour à la mélodie de base de « Palhaço », qui est beaucoup plus lente. Durant le solo, le son du saxophone est particulier et clownesque, surtout à partir de 6:09. L'effet choisi par Garbarek rappelle les effets sonores couinants des numéros de cirque, ou encore *Baby Elephant Walk* de

Henry Mancini¹⁵⁹. Ce choix de Garbarek est clairement en lien avec le titre de la chanson. Il montre également comment une interaction choisie par Garbarek a été motivée par un niveau d'analyse différent du simple son : il s'agit ici d'un choix dans l'improvisation qui est motivé par une référence culturelle. Lors du retour à la mélodie du couplet A, Garbarek continue à jouer de cette manière, mêlant ainsi un élément de son improvisation avec la mélodie de Gismonti.

Comme il s'agit ici d'un morceau enregistré en concert, le contexte de la performance est affecté par un plus grand nombre de facteurs (ou d'affordances). On peut penser à la présence du public, l'environnement sonore de la salle de concert, l'équipe technique, le niveau de stress des musiciens, etc. De manière générale, l'élément le plus marquant de ce contexte de performance est la liberté qu'elle apporte au jeu du trio. Cette liberté peut être vue à travers deux sous-catégories d'affordances : la liberté du jeu « live » (en contraste avec le contexte plus restrictif et perfectionniste du studio d'enregistrement) et la liberté de jeu indiquée par la collaboration entre les musiciens.

Ainsi, on peut voir un lien entre le contexte d'improvisation en concert et la volubilité de l'improvisation. Le flux d'échange d'information est plus grand et les musiciens produisent un plus grand nombre d'actions musicales improvisées. Pour commencer, lors d'un concert, les musiciens n'ont pas les mêmes contraintes temporelles que lors de l'enregistrement du disque vinyle. Bien entendu, ils ne peuvent pas jouer un temps démesuré, mais ils ne doivent pas considérer leurs limites temporelles à la seconde près. C'est ce qui peut expliquer l'ajout d'un couplet supplémentaire (couplet C) et de solos pour chacun des musiciens. Ils peuvent également se permettre d'expérimenter dans leurs solos et de développer certains thèmes et certaines mélodies.

De façon générale, le contexte de concert est plus libre que celui du studio. L'ambiance est moins formelle; plus décontractée. Cette atmosphère est particulièrement présente lors de l'interprétation de « Palhaço ». En effet, cette pièce est le dernier morceau du trio avant le rappel. Les applaudissements à la fin de la pièce sont considérablement plus longs que sur les autres pièces de l'album. De plus, les deux derniers morceaux de l'album sont des pièces qui avaient déjà été jouées plus tôt dans le concert. Ces deux éléments confirment donc que « Palhaço » est bien la dernière pièce au programme du concert. On serait porté à croire que le stress initial de la performance n'est

¹⁵⁹ Album: *Hatari*. Paramount. "Hatari". New York: RCA Victor. 1962.

plus présent, mais aussi que les musiciens sont décontractés et un peu fatigués. Cette réalité fait en sorte que leurs improvisations sont plus créatives, plus libres. Comme il y a moins de contraintes, ils peuvent se faire plus de suggestions les uns aux autres et, par le fait même, jouent plus de notes et de mélodies différentes. Cette expérimentation est particulièrement visible chez Garbarek, qui explore beaucoup plus dans cette version de « Palhaço ». Notons les sections suivantes de son interprétation :

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains four measures with chords Eb7, Abmaj7, Dbmaj7, and Cm7. The second staff contains five measures with chords F7, Bbm7, Eb7, Abmaj7, and Dbmaj7. There are triplets and accents marked in the second staff.

Figure 23: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Palhaço », en concert (4:51)

The image shows two staves of musical notation starting at measure 103. The first staff has a Bbm7 chord. The second staff has Bbm7, Eb7, and Abmaj7 chords. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

Figure 24: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Palhaço », en concert (5:47)

The image shows two staves of musical notation starting at measure 117. The first staff has chords Abmaj7, Ab7, Dbmaj7, and Cm7. The second staff has a Bbm7 chord. The music consists of melodic lines with slurs and accents.

Figure 25: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Palhaço », en concert (6:09)

On peut noter que le solo de Garbarek peut être séparé en trois sections. La première est plus prudente et reste semblable au thème joué jusqu'à présent. Dans la deuxième section, le nombre

de notes augmente énormément. Dans la troisième partie du solo, il utilise des *glissandos* entre les notes, produisant l'effet clownesque décrit plus haut.

L'atmosphère décontractée de la fin du concert fait aussi en sorte que les musiciens soient légèrement moins attentifs les uns aux autres. Par exemple, au tout début du morceau, alors que le public applaudit encore la pièce précédente, Gismonti commence à jouer « Palhaço ». Normalement, il aurait dû attendre la diminution du son des applaudissements. Les deux autres musiciens doivent alors s'adapter à cette entrée surprenante du pianiste. Garbarek suit Gismonti sans problème. Cependant, Haden est pris de court et manque son entrée en ne comptant pas une mesure. Ce n'est pas une erreur qui réduit drastiquement la qualité de l'interprétation, mais elle démontre que le trio est moins concentré et à l'écoute de ce que chaque membre fait, comme c'était le cas lors de l'enregistrement studio.

La liberté de jeu du trio Haden-Garbarek-Gismonti est aussi visible dans la manière que les musiciens ont d'interagir durant la performance. Il y a une dynamique de propositions et de réponses importante entre les musiciens. On peut noter cette particularité à 5:40, lorsque Gismonti reprend la mélodie jouée par Garbarek. À ce moment de l'improvisation, la proposition de Garbarek est devenue l'action qui a été acceptée par Gismonti et à laquelle le pianiste a répondu par une interaction sous forme d'imitation. De manière courante, une telle imitation en improvisation jazz libre est un signe de communication et d'approbation. Les musiciens se lancent des idées lors des improvisations et choisissent, ou non, de répondre aux suggestions de leurs collègues. On se souviendra que Garbarek ne fait pas de suggestions lors de l'enregistrement en studio. Il suit plutôt assidument Gismonti. En concert, il prend une plus grande place créative en improvisant des suggestions et en laissant son style de jeu particulier ressortir (ex : les textures particulières, les variations intenses, le rythme changeant). On serait aussi porté à croire que la plus grande aisance du trio vient de leur plus longue collaboration. Alors que l'enregistrement studio de l'album *Magico* datait des débuts de leur collaboration, l'interprétation en concert a été faite plusieurs mois plus tard. Entre ces deux performances, les trois musiciens ont fort probablement pu pratiquer et se familiariser avec les codes et les styles de jeu de leurs collègues de scène.

On remarque donc que les musiciens improvisent avec plus d'interactions lors de l'interprétation en concert de la pièce « Palhaço » que lors de l'enregistrement studio. En studio, le contexte

d'enregistrement apportait des contraintes particulières en termes techniques et le manque de familiarité du trio rendait leur jeu prudent. En contraste, lors du concert, les musiciens jouaient dans une atmosphère détendue, n'avaient pas de contraintes de temps et étaient plus à l'aise ensemble. Par conséquent, ces éléments externes à la musique expliquent les différences d'interprétation entre ces deux morceaux.

Tableau comparatif entre version studio et en concert

	Version en studio	Version en concert
Tempo (bpm) :	78	90
Minutage :	5 :01	9 :12
Forme :	ABABA	ABCAB
Ordonnance des solos :	Gismonti	Gismonti; Haden; Garbarek

Tableau 3 : Tableau comparatif entre version studio et en concert de Palhaço

4.2.2 – « Cego Aderaldo »

La pièce « Cego Aderaldo » est aussi une composition de Gismonti. Dans ce morceau, le musicien brésilien joue sur une guitare à douze cordes, instrument qu'il utilise couramment dans ses performances en solo¹⁶⁰. Haden et Garbarek continuent à la basse et au saxophone soprano, respectivement. La composition de cette pièce date environ de la même époque que « Palhaço » et est donc aussi une nouveauté pour Haden et Garbarek. Le titre signifie « L'aveugle, Aderaldo » et est une composition en hommage à une figure importante de la musique du Brésil. En effet, Aderaldo Ferreira de Araújo, plus connu sous le nom de Cego Aderaldo, était un chanteur et improvisateur originaire de la région du Nord-est brésilien, né en 1878¹⁶¹. Cette partie du large pays d'Amérique du Sud est une région extrêmement aride et quasi désertique. La vie y est rude et les populations qui y habitent sont particulièrement pauvres. Aderaldo connut une vie difficile et devint particulièrement reconnu à cause de son habilité à improviser des paroles de chansons. Ce talent de troubadour des temps modernes lui permit de gagner sa vie en voyageant à travers sa

¹⁶⁰ Pour plus d'information sur l'utilisation de la guitare à douze cordes par Egberto Gismonti, voir Juliano Camara Santos, « A Composição e a Performance Violonística de Egberto Gismonti », s. d., 218.

¹⁶¹ «Cego Aderaldo: Biografia». Visité le 16 Août 2018. <http://rabeca.org/?fd=102>.

région. Aderaldo est une figure de référence dans la musique traditionnelle du Brésil, spécialement en ce qui a trait à la musique de la province du Ceará¹⁶². La musique folklorique ou traditionnelle de cette région du Brésil a des caractéristiques qui lui sont propres et qui la distinguent de la musique d'autres provinces du pays. Une des particularités de ce style de musique régionale est son mode myxolydien. Cette musique a des particularités tellement distinctes que le musicologue brésilien Acácio Piedade a défini dans sa recherche une toponymie spécialement pour la musique traditionnelle du Nord-Est brésilien. Gismonti a donc trouvé son inspiration pour la pièce « Cego Aderaldo » dans l'histoire de cet homme du début du 20^e siècle et dans la musique particulière de sa région¹⁶³.

Enregistrement en studio

La version enregistrée en studio de la pièce « Cego Aderaldo » est présente sur l'album *Folk Songs* du trio Haden-Garbarek-Gismonti. L'enregistrement de celui-ci a été fait après l'enregistrement en studio de *Magico*, mais avant l'enregistrement en concert qu'on retrouve sur *Magico : Carta de Amor*. On peut donc affirmer en toute confiance que les musiciens étaient plus familiers lors de cet enregistrement que lors de l'enregistrement studio de « Palhaço ». La structure générale de la pièce peut être présentée de la manière suivante :

Minutage au début de la section (minutes : secondes)	Sections	Musiciens participants de la section
0 :00	Ouverture	Gismonti et Haden
0 :58	Couplet A	<i>tutti</i>
1 :11	Interlude	Gismonti et Haden
1 :21	Couplet A	<i>tutti</i>
1 :31	Interlude	Gismonti et Haden
1 :38	Couplet B	<i>tutti</i>
2 :19	Solo (Garbarek)	<i>tutti</i>
4 :06	Solo (Gismonti)	Gismonti et Haden
4 :35	Couplet A	<i>tutti</i>
4 :46	Interlude	Gismonti et Haden
4 :56	Couplet A	<i>tutti</i>
5 :08	Interlude (petite improvisation de Haden)	Gismonti et Haden
5 :19	Couplet B	<i>tutti</i>

¹⁶² Cláudio Portella, *Cego Aderaldo: a vasta visão de um cantor*, 2013.

¹⁶³ Luiz Fiaminghi et Jorge Linenburg, *Cegos Cantadores Rabequeiros Do Sertão Nordestino*. 2014.

5 :52	Interlude	Gismonti et Haden
7 :54	Fin	<i>tutti</i>

Tableau 4: Sections et minutage de « Cego Aderaldo » en enregistrement en studio

La structure est composée de deux parties ayant le même format (Couplets A-A-B) et environ la même durée, séparées par les solos de la guitare et du saxophone. Entre chacun des couplets, on retrouve un interlude qui est joué par Gismonti. Cet interlude faisant le pont entre chaque couplet est en fait une mélodie provenant d'une autre composition de Gismonti intitulée *Ciranda*¹⁶⁴. À l'intérieur de ces courtes parties, Haden et Gismonti indiquent clairement le moment auquel il y a transition entre l'interlude et le couplet. Ceci est fait en insistant sur certaines notes et sert d'indice pour Garbarek. Le saxophoniste peut ainsi confortablement débiter la mélodie du couplet qui doit suivre. À travers toute la pièce, Gismonti et Garbarek jouent les mêmes notes dans les couplets. Les notes sont donc aussi dédoublées dans « Cego Aderaldo », comme elles l'étaient dans « Palhaço ». Dans cette interprétation, le tempo de la pièce est *allegro*. La noire est à 130 BPM. Le solo du saxophoniste norvégien dure environ 2 minutes et est assez répétitif. Garbarek suit une certaine mélodie et n'expérimente pas beaucoup dans cette section d'improvisation libre. On remarque dans l'extrait de la transcription ici-bas que Garbarek utilise presque exclusivement *mi*, *fa* et *sol*.

Figure 26: Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Cego Aderaldo », en studio

Vers la fin du solo de saxophone, l'intensité et le dynamisme de jeu diminuent grandement. Garbarek accorde ainsi de la place aux idées et aux propositions mélodiques des deux autres

¹⁶⁴ Santos, « A Composição e a Performance Violonística de Egberto Gismonti ».

musiciens et indique aussi clairement qu'il a terminé son solo. Cette définition claire des limites de chaque section de la pièce est présente non seulement dans le solo de Jan Garbarek, mais aussi à travers toutes les parties de « Cego Aderaldo ». Il y a là un effet de clarté qui permet aux musiciens du trio d'imbriquer chaque partie l'une à la suite de l'autre.

Malgré cet aspect de base bien défini et structuré, cet enregistrement en studio comporte quelques particularités. Premièrement, l'ouverture de la pièce menée par Gismonti comporte une phrase mélodique typique du style musical traditionnel du Nord-Est du Brésil. Ceci n'est pas une coïncidence : Gismonti a composé cette pièce en hommage à un musicien folklorique de cette région et la référence passe non seulement par le titre de la pièce, mais aussi par l'utilisation de cette phrase mélodique typique. Il est intéressant de remarquer que Haden tente d'imiter cette phrase mélodique dans l'ouverture, mais n'y parvient pas parfaitement.

0m39s

Acoustic Guitar

Bass

Figure 27: Extrait de la transcription personnelle de « Cego Aderaldo », Ouverture, Basse et guitare

Cette copie imparfaite de la mélodie brésilienne est un exemple d'utilisation de référent par deux musiciens différents. Ce qui est obtenu dans chacun des cas est semblable et comparable, pas identique. Haden et Gismonti ont des parcours musicaux différents et des références culturelles distinctes. Les connaissances particulières de Gismonti lui permettent de produire certaines mélodies car elles lui accordent des outils particuliers, des affordances qui lui sont spécifiques. L'invariant disponible pour les deux musiciens est le même : la topique Nordestino. Cependant, comme les deux musiciens n'ont pas les mêmes expériences et, par le fait même, les mêmes bases de connaissances, ils ne peuvent pas produire exactement les mêmes éléments musicaux. En d'autres termes, comme Haden ne connaît fort probablement pas la musique traditionnelle du

Nord-Est brésilien (topique Nordestino), du moins pas autant que Gismonti, il lui est impossible de reproduire celle-ci et il doit donc se résoudre à imiter la mélodie traditionnelle produite par Gismonti du mieux qu'il le peut. En d'autres mots, la base de connaissances de Haden ne lui accordait pas les affordances nécessaires pour produire exactement la même mélodie que Gismonti, ce dernier ayant des référents culturels brésiliens particuliers. Ce processus aurait pu avoir lieu entre n'importe quel couple de musiciens dans le trio, car ils ont tous des expériences personnelles et des origines culturelles différentes.

Deuxièmement, l'interlude débutant à 5:08 est différent des autres interludes. Ici, Haden s'avance dans une petite improvisation qui rend cette section légèrement différente des autres interludes. Cette différence n'affecte cependant pas fondamentalement l'ensemble de la pièce. Troisièmement, la fin du couplet B de « Cego Aderaldo » joué par le trio Haden-Garbarek-Gismonti comporte une variation constante par rapport à la version de Gismonti présentée dans son livre de chant.

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Cego Aderaldo'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). Measure numbers 21, 25, and 28 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 21-24):** The vocal line features a melodic line with eighth and quarter notes. The guitar accompaniment includes chords: Bm, Am, G#m, F#m, Em, and F#m/C [ma9]. There are two double bar lines with repeat signs (slashes) between measures 22 and 23.
- System 2 (Measures 25-27):** The vocal line continues with a similar melodic pattern. The guitar accompaniment includes chords: C(13), Bb/C, C, C, D/C, C, Bb/C, C(13), C(13), Bb/C, and C.
- System 3 (Measures 28-29):** The vocal line concludes with a few notes. The guitar accompaniment includes chords: C, D/C, C, Bb/C, C(13), and C[ma9]. There is a double bar line with a repeat sign (slash) at the end of measure 29.

Figure 28: Couplet B, extrait de la partition de « Cego Aderaldo », songbook original de Gismonti.

The image shows a musical score for three staves. The first staff contains a melodic line with three triplet markings and a dynamic marking of *mf*. The second staff continues the melody with another triplet marking and a dynamic marking of *mp*. The third staff provides harmonic accompaniment with chord symbols: Cmaj7(9), F, Solo Garbarek 2m19s Bb, and Cmaj7(9), along with a dynamic marking of *mp*.

Figure 29: Couplet B, extrait de la transcription personnelle de « Cego Aderaldo », en studio.

Cette partie allant de 2:00 à 2:13, puis de nouveau répétée de 5:43 à 5:55, semble être un ajout, résultat d’une création collaborative entre les trois musiciens.

Finalement, bien que Garbarek semble plus à l’aise dans cet enregistrement que dans celui de « Palhaço » (en studio), on note un décalage dans les entrées du saxophone dans la mélodie. Garbarek laisse Gismonti jouer la première mesure seul et entre dans la deuxième phrase de la mélodie des couplets. Cette particularité du jeu du saxophoniste peut être remarquée à plusieurs reprises. Par exemple, à 1:36, Gismonti commence seul et Garbarek commence à 1:38, à l’intérieur du couplet B. Le même phénomène est observable à 5:19. Considérant le fait que Garbarek fait la même chose de façon consistante dans les deux couplets B, il ne s’agit donc pas d’une erreur technique de sa part. En contraste, le retard dans son entrée au couplet A à 1 :21 est une erreur de la part du saxophoniste. On peut se rendre à cette conclusion car l’entrée de Garbarek plus tard que Gismonti n’est faite qu’une fois dans les quatre couplets de type A.

On peut donc remarquer que dans cet enregistrement, Gismonti reste le *leader* et guide les deux autres musiciens. La structure de la pièce est claire et on y retrouve des repères clairs qui permettent aux membres du trio de suivre le déroulement ou la structure de la pièce. Le degré d’improvisation à travers le morceau est limité : si on regarde seulement les couplets et les interludes, qui, ensemble, occupent une grande proportion de la pièce, on remarque qu’il n’y a pas d’improvisation. De plus, le délai dans les entrées de Garbarek lors du début de couplets est fort probablement un signe de prudence. Le saxophoniste peut ainsi être certain de commencer à jouer la mélodie parfaitement. La prudence de Jan Garbarek est également visible dans son solo, qui est

répétitif et comporte peu d'exploration stylistique et mélodique. Il ne s'agit pas là d'un défaut, mais d'un signe de prudence. Comme dans « Palhaço », on pourrait croire que le contexte d'enregistrement studio de cette pièce est à la source de cette prudence des musiciens. Ils sont ici aussi limités par le temps d'enregistrement et doivent se guider les uns les autres afin de bien enchaîner les différentes parties du morceau. Ce focus servant à se guider mutuellement est moins notable dans cet enregistrement que dans l'enregistrement studio de « Palhaço ». On peut ici argumenter qu'étant donné le fait que cet enregistrement a eu lieu plus tard, les trois musiciens étaient fort probablement plus à l'aise dans leur jeu en trio. Ce serait là la conséquence d'un plus grand temps de répétition ensemble. Plus des musiciens jouent ensemble, plus ils comprennent facilement les repères ou les indications produites par leurs collègues. On pourrait comparer ce phénomène au langage parlé. Par exemple, si deux personnes parlent la même langue, mais ont des accents différents, elles commenceront par se parler en prenant soin d'articuler clairement pour se faire comprendre. Par la suite, plus ces deux personnes auront discuté, plus elles seront à l'aise avec les particularités de l'accent de l'autre et moins elles auront besoin de s'attarder à clarifier leur propos. En résumé, Gismonti, Garbarek et Haden suivent une structure musicale précise et définie, proposent des repères sonores clairs pour se guider entre eux et limitent le temps et la créativité de leur improvisation dans cet enregistrement en studio.

Enregistrement en concert

Considérons maintenant la version enregistrée en concert de « Cego Aderaldo ». L'enregistrement analysé dans la section ci-dessous est extrait de l'album *Magico : Carta de Amor*. Il a été enregistré après la version en studio. On pourra ici faire des inférences en lien avec l'analyse de la pièce « Palhaço » qui se trouve sur le même album, car le contexte de la performance était le même. La version jouée en concert de « Cego Aderaldo » a une durée de 9:50, soit environ deux minutes de plus que la version en studio. Il s'agit de la troisième pièce parmi les onze morceaux joués lors de ce concert. La structure de l'interprétation en concert suit le format suivant :

Minutage au début de la section (minutes : secondes)	Sections	Musiciens participants de la section
0 :00	Ouverture	Gismonti et Haden
0 :52	Couplet A	<i>tutti</i>
1 :07	Interlude	Gismonti et Haden
1 :27	Couplet A	<i>tutti</i>
1 :40	Interlude	Gismonti et Haden
1 :54	Couplet B	<i>tutti</i>
2 :20	Solo (Garbarek)	<i>tutti</i>
4 :50	Solo (Gismonti)	Gismonti et Haden
6 :50	Couplet A	<i>tutti</i>
7 :00	Interlude	Gismonti et Haden
7 :14	Couplet A	<i>tutti</i>
7 :23	Interlude	Gismonti et Haden
7 :30	Couplet B	<i>tutti</i>
7 :58	Interlude	Gismonti et Haden
9 :50	Fin	<i>tutti</i>

Tableau 5: Sections et minutage de « Cego Aderaldo » en enregistrement en concert

On remarque que la structure présentée dans le Tableau 4 est identique à celle présentée dans le tableau 3. On peut donc affirmer qu'à la base, les parties de la pièce ont été allongées dans leur durée, mais que leur enchaînement reste le même. Le tempo de cette interprétation est *vivace*. La noire est de 158 BPM. Le tempo et le début de chaque mesure sont bien marqués par Haden, ce qui a comme fonction de servir de point de repère pour tous les membres du trio. On remarque que cet accent mis par Haden comme guide est encore plus marqué dans l'interprétation en concert que lors de l'enregistrement en studio. Comme dans la version de *Folk Songs*, Gismonti et Garbarek font les mêmes notes et mélodies, en même temps. Le musicien brésilien joue ici aussi sa guitare à douze cordes. L'interprétation de Garbarek est constante : ses entrées sont situées en même temps de la mesure, tant dans le couplet A que dans le couplet B. Comme dans la version enregistrée en studio, cette entrée se fait après le début de la mesure qui est jouée uniquement par Gismonti.

0m52s Am

Soprano Saxophone

Acoustic Guitar

Bass

mf

7m14s 182

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mf

Figure 30: Comparaison entre deux entrées du couplet A, « Cego Aderaldo », en concert. Transcription personnelle.

1m54s 19 C

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mp

7m30s

191 C

Sop. Sax. *mp*

A. Gtr.

Bs.

Figure 31: Comparaison entre deux entrées du couplet B, « Cego Aderaldo », en concert. Transcription personnelle.

Garbarek ne fait aucune erreur notable dans ses entrées. La seule particularité remarquable se trouve à 0:21, lorsqu'on peut entendre un son d'air, un souffle provenant du saxophone. Il s'agit peut-être d'une hésitation de Garbarek qui croyait devoir entrer à ce moment durant une partie jouée par Gismonti et qui s'est rendu compte que ce n'était pas le cas.

Lors du concert, le solo de Garbarek est limité par la vitesse rapide du jeu. Cela implique des restrictions rythmiques pour le saxophoniste. Garbarek explore donc d'autres aspects de la pièce. Il produit des motifs mélodiques et rythmiques répétitifs. On peut voir sur l'extrait de transcription suivant que le solo du saxophoniste inclut des répétitions rapides de la même courte mélodie.

Soprano Saxophone

144 145 146 147 148 149

mp

Acoustic Guitar

Bass

Figure 32: Extrait de la transcription personnelle de la section du solo de Garbarek, « Cego Aderaldo », en concert. Mesure 144. En 6/8.

Figure 33 : Extrait de la transcription personnelle du solo de Jan Garbarek, « Cego Aderaldo », en concert. En 6/8.

Ce motif répété rappelle le son produit par la guitare de Gismonti. Garbarek produit également des variations dans la dynamique de son jeu. Malgré le large nombre de notes jouées et la vitesse rapide de l'interprétation, Garbarek maintient une grande qualité sonore et une justesse totale. Il s'agit ici d'un défi technique pour tout saxophoniste qui pourrait délaissier la justesse pour se concentrer sur la production rapide de notes. On voit très clairement dans ce solo le niveau de rigueur et de maîtrise technique que possède Jan Garbarek. Il fait usage de *glissando* à travers son solo, ce qui lui permet d'explorer les particularités du son du saxophone. Il est le seul musicien du trio qui peut explorer ce type de particularité du son, car chacun d'eux est restreint par les limites sonores de leur instrument. À l'intérieur des possibilités sonores uniques de son instrument, Garbarek crée des textures particulières qui apportent de la valeur, de la complexité et de la texture sonore à la pièce.

Il est aussi intéressant de dénoter les interactions à l'intérieur du trio entre 3:16 et 4:36. Au début de cette partie, Haden joue une phrase mélodique qui est ensuite reprise par Garbarek au saxophone, avec une variation. À 4:09, Gismonti imite à la guitare une autre phrase mélodique qui avait été jouée par le saxophoniste. Tout de suite après, à 4:13, Garbarek répond à Gismonti en imitant lui aussi la phrase mélodique qui vient d'être produite à la guitare. Un troisième échange entre les deux musiciens a lieu à 4:17. À ce moment, Gismonti imite à nouveau la mélodie de Garbarek. L'effet sonore résultant rappelle le son du vent ou d'un petit tourbillon. Finalement, à 4:36, Haden se joint aux deux autres musiciens dans cette « conversation » mélodique. Il propose une phrase mélodique semblable, mais qui rappelle plutôt une onde ou une vague de vent. Son registre de jeu est plutôt aigu, chose qu'il ne fait habituellement pas à l'extérieur des solos. Cette déviation technique est un signe que Haden a voulu se démarquer et prendre sa place dans la conversation mélodique du trio. L'effet mélodique semblable, mais distinct est le résultat des

limites sonores de la basse. Alors que le saxophone et la guitare avaient la capacité de produire des effets mélodiques très semblables, la basse ne pouvait pas créer exactement le même effet. Malgré cette distinction, on peut voir dans cet extrait une communication rapide entre les trois improvisateurs; une conversation faite par mimétisme.

On peut donc voir que les versions en studio et en concert de la pièce « Cego Aderaldo » ne présentent pas autant de différences marquées que les deux versions de « Palhaço ». Même si elles sont moins nombreuses, que peut-on déduire des différences dans le jeu du trio, et plus spécifiquement dans le jeu de Jan Garbarek? Une distinction majeure entre les deux versions de « Cego Aderaldo » est la plus grande présence d'interactions entre les musiciens dans l'improvisation. En en considérant que la proportion de segments improvisés à l'intérieur du morceau, on remarque déjà que la version enregistrée en concert comprend une plus grande proportion d'improvisation que la version enregistrée en studio. On peut également avancer que le contexte temporel de cette performance a un impact sur la manière qu'ont les musiciens de jouer. Comme dans le cas de « Palhaço », les membres du trio ont une plus grande expérience de collaboration lors du concert que lors de l'enregistrement en studio pour la simple raison que *Magico : Carta de Amor* a été enregistré plusieurs mois après *Folk Songs*. Les musiciens sont donc plus confortables dans leur collaboration, car ils ont probablement joué plus d'heures ensemble. De plus, l'aspect temporel à l'intérieur du concert enregistré sur cet album apporte un autre élément d'intérêt. Comme « Cego Aderaldo » est la troisième pièce du concert, le niveau d'attention et de stress des musiciens est à un point particulier. On peut avancer que le stress initial est moins présent que durant les deux premiers morceaux, mais que les musiciens ne sont pas fatigués comme ils le seraient à la fin du concert, durant l'interprétation de « Palhaço ». On remarque donc dans leur jeu qu'ils sont très attentifs les uns aux autres et qu'ils arrivent alors à se communiquer un grand nombre de messages. Ces interactions entre les membres du trio font en sorte que les portions d'improvisation dans la pièce sont plus nombreuses et plus créatives que celles enregistrées en studio. Les trois musiciens font plusieurs chaînes d'actions et de réactions, s'imitant mutuellement. Ils explorent également les possibilités sonores qu'offrent chacun de leurs instruments. Dans le cas de Garbarek, on remarque qu'il explore intensément les opportunités sonores en termes de mélodies et de texture de son. Bien que les deux solos de « Cego Aderaldo » soient relativement répétitifs par nature, celui enregistré en concert se démarque par cette exploration particulière. La communication entre les musiciens est également visible dans la technique de jeu de Gismonti à

la guitare : il utilise un *slap* particulier qui lui permet de communiquer avec Haden et de lui proposer des idées. En bref, l'interprétation de « Cego Aderaldo » faite en concert présente une plus grande liberté de jeu et de créativité car les musiciens communiquent beaucoup plus les uns avec les autres et peuvent ainsi explorer de nouvelles voies musicales. À la base, cette liberté trouve sa source dans le contexte de concert où les instrumentistes ne doivent pas s'inquiéter d'une limite temporelle et dans la plus longue collaboration entre les trois individus.

Tableau comparatif entre version studio et en concert

	Version en studio	Version en concert
Tempo (bpm) :	130	158
Minutage :	7 :54	9 :50
Forme :	AABAAB	AABAAB
Ordonnance des solos :	Garbarek; Gismonti	Garbarek; Gismonti

Tableau 6 : Tableau comparatif entre version studio et en concert de Cego Aderaldo

Conclusion

Résultats

L'analyse de « Palhaço » et de « Cego Aderaldo » a permis de définir certains aspects qui distinguent les performances en studio des enregistrements en concert, surtout lorsqu'on considère l'improvisation. En considérant des éléments extérieurs tels que les invariants qui viennent influencer la performance musicale d'un improvisateur, comme les interactions avec les autres musiciens (invariante 2) et le contexte d'enregistrement des pièces (invariantes 2, 3 et 5), on arrive à observer des phénomènes musicaux particuliers qui ne seraient pas nécessairement perçus ou identifiés dans une analyse basée uniquement sur les partitions de transcriptions.

La présence constante d'invariants dans les contextes spécifiques étudiés permet d'identifier des éléments qui sont constamment présents dans un contexte et non dans l'autre. On peut également identifier des invariants qui sont présents de manière constante dans les deux pièces : les instruments, les autres musiciens, les thématiques. Cette présence constante, tant en studio comme en concert et tant dans « Palhaço » comme dans « Cego Aderaldo », fait en sorte que certaines affordances sont constamment présentes à travers les morceaux analysés. On peut penser à l'invariante de nouveauté (invariant 5) qui crée une affordance de jeu prudent et attentif chez Garbarek.

On remarque que, de façon générale, les interprétations faites en concert contiennent une plus grande proportion d'improvisation, une plus grande ouverture pour la créativité, dans les dynamiques, la texture et l'échange de phrases mélodiques entre musiciens, ainsi qu'un plus grand nombre de notes jouées sur une plus longue période de temps. On retrouve dans le concert des éléments contextuels, qui offrent des affordances plus créatives aux musiciens. Principalement, on y voit plus une plus de liberté par l'absence de certains invariants qui venaient affecter l'improvisation lors de l'enregistrement en studio. Par exemple, l'absence relative de contrainte de temps lors du concert¹⁶⁵ fait en sorte que les musiciens peuvent explorer d'avantage les rythmes et mélodies des pièces, ou encore ajouter des solos. La combinaison entre cette quasi-absence de contrainte de temps et l'invariant de nouveauté fait également en sorte que le saxophoniste explore

¹⁶⁵ Bien sûr, le spectacle ne pouvait pas durer indéfiniment, mais quelques minutes de plus ou de moins dans la performance ne posaient pas de problème dans ce contexte.

davantage lors des improvisations en concert, se sentant à l'aise avec la pièce et produisant des textures sonores en lien avec les thèmes de pièces, les référents qui guident et limitent l'improvisation. Il utilise sa base de connaissances et sa connaissance technique de son instrument pour repousser les limites de son jeu et explorer la texture et la dynamique du son. Aussi, il présente une plus grande aisance dans sa performance. Lorsque les musiciens sont bien situés grâce aux référents dans les pièces, ils sont capables de communiquer des idées musicales entre eux et d'explorer d'avantage les possibilités sonores offertes par leurs instruments.

En conclusion, si on extrapole à partir de cette recherche limitée, ce que cette analyse semble indiquer est que les musiciens qui font de l'improvisation en jazz vont avoir tendance à produire une plus grande variété de comportements musicaux improvisés dans un contexte de concert comparativement à un contexte d'enregistrement en studio, principalement à cause de la plus grande liberté accordée par ce contexte. Cette conclusion est confirmée par l'expérience personnelle de l'auteur. Dans ce contexte, les musiciens ont moins de contraintes, par exemple la limite de temps d'enregistrement, ce qui leur permet de développer leurs nouvelles idées, leurs solos, leurs variations basées sur les référents mélodiques et ainsi ils peuvent nourrir et développer leurs interactions d'avantage durant le processus d'improvisation.

Limites et applicabilité

Comme cette recherche ne présente qu'une première tentative d'application des théories choisies à l'analyse de l'improvisation jazz, il serait important que d'autres études semblables soient faites pour confirmer l'exactitude et la fiabilité de cette méthode. Par exemple, l'application de cette méthode à d'autres albums de Garbarek, Gismonti ou Haden, ou encore à d'autres artistes jazz pourrait permettre d'approfondir nos connaissances musicologiques de l'improvisation jazz. Il est certain que de nouvelles analyses pourraient contribuer au raffinement de la méthode appliquée ici.

D'autres recherches pourraient venir compléter cette approche. On peut penser à une étude beaucoup plus large, faite avec des méthodes quantitatives, afin de comparer la proportion d'interprétation improvisée à l'intérieur d'un grand nombre de pièces de jazz. Une telle recherche pourrait confirmer les résultats obtenus en indiquant que les pièces jouées en concert contiennent une plus grande proportion d'improvisation, élément créatif par nature.

La recherche présente aussi des limites liées au biais potentiel de l'auteur. L'auteur de ce texte est lui-même musicien jazz et saxophoniste. Cette expérience permet d'identifier ou de considérer certains éléments des pièces d'un point de vue pratique. On peut penser à une compréhension les indications de prudence dans le jeu du trio, surtout avec Garbarek car il est le soliste et est souvent mis de l'avant dans les pièces, ou une perception de confort ou d'hésitation chez les musiciens. Étant conscient de ce biais potentiel, l'auteur a fait tout son possible pour garder une perspective neutre lors du processus d'analyse. Il faudrait tout de même que d'autres individus au parcours différent considèrent la même méthode et le même thème d'analyse afin de confirmer la validité des conclusions.

L'auteur espère que cette première proposition d'approche aura su intéresser le lecteur et aura offert une perspective novatrice dans la compréhension de l'impact des interactions sur l'interprétation de musiciens lors d'improvisations jazz.

Bibliographie et références

Livres et articles scientifiques

- Agawu, V. Kofi. *Playing with Signs*. Place of publication not identified: Princeton University Press, 2016.
- Bastos, Marina Beraldo. « Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental ». Monography. Florianópolis : Udesc, 2008.
- Bastos, Marina Beraldo, et Acácio Piedade. « Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro ». *Revista eletrônica de Musicologia—REM* 11 (2004). http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html.
- Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation (Chicago Studies in Ethnomusicology)*. University of Chicago Press, 2010.
- Carr, Ian. *Keith Jarrett: The Man and His Music*. London: Paladin, 1992.
- Clarke, Eric F. *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2011.
- Cugny, Laurent. *Analyser le jazz*. Paris: Outre mesure, 2009.
- . « Analyzing Energy: An Experiment Based on Practising Three Solos by Bill Evans », 2018, 37.
- Dauer, Alfons Michael. *Improvisation: zur Technik der spontanen Gestaltung im Jazz*. Graz: Verlag nicht ermittelbar, 1971.
- Duersten, Matthew. « Remembering Charlie Haden—In His Own Words Los Angeles Magazine ». *Los Angeles Magazine* (blog), 15 juillet 2014. <https://www.lamag.com/culturefiles/remembering-charlie-haden-in-his-own-words/>.
- Ericsson, K Anders, Ralf Th Krampe, et Clemens Tesch-Romer. « The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance », s. d., 44.
- Faro, Fernando. « Programa Ensaio entrevista Egberto Gismonti ». Documentary. *Programa Ensaio*. Tv Cultura, 1992.
- Frith, Simon. *Popular Music*. 2 2. London: Routledge, 2004.
- Giel, Lex. *The Music of Miles Davis: [A Study and Analysis of Compositions and Solo Transcriptions from the Great Jazz Composer and Improviser ; for All Musicians]*. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2004.
- Gismonti, Egberto. *Songbook de Egberto Gismonti*. Genève: Mondiamusic : Gismonti, 1990.
- Gladwell, Malcolm. *Outliers: The Story of Success*, 2008.
- Griffiths, Paul. *ECM Complete Catalogue*. Vol. 1. ECM Records, 2013.
- Grillo, Tyran. « Art Ensemble of Chicago: Urban Bushmen (ECM 1211/12) ». *Between Sound and Space: ECM Records and Beyond* (blog), 16 novembre 2011. <https://ecmreviews.com/2011/11/15/urban-bushmen/>.
- . « Ralph Towner: Solo Concert (ECM 1173) ». *Between Sound and Space: ECM Records and Beyond* (blog), 8 octobre 2011. <https://ecmreviews.com/2011/10/08/solo-concert/>.
- Hargreaves, D. J., C. A. Cork, et T. Setton. « Cognitive Strategies in Jazz Improvisation ». *Canadian Journal of Research in Music Education* 33 (1991): 47-54.
- Hodeir, André. *Hommes et problèmes du jazz*. Marseille: Parenthèses, 2014.
- Johnson-Laird, P. N. « How Jazz Musicians Improvise ». *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 19, n° 3 (2002): 415-42. <https://doi.org/10.1525/mp.2002.19.3.415>.

- Kenny, Barry J., et Martin Gellrich. « Improvisation », s. d. Consulté le 6 mai 2019. <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195138108.003.0008>.
- Lake, Steve, et Paul Griffiths. *Horizons Touched: The Music of ECM*. London: Granta Books, 2007.
- Laukka, Petri, Tuomas Eerola, Nutankumar S. Thingujam, Teruo Yamasaki, et Grégory Beller. « Universal and Culture-Specific Factors in the Recognition and Performance of Musical Affect Expressions ». *Emotion (Washington, D.C.)* 13, n° 3 (juin 2013): 434-49. <https://doi.org/10.1037/a0031388>.
- Lehmann, Andreas C., John A. Sloboda, et Robert H. Woody. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford University Press, 2007. <http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780195146103.001.0001/acprof-9780195146103>.
- Lewis, George E., Benjamin Piekut, et Davide Sparti. *On the Edge A Frame of Analysis for Improvisation*. Oxford University Press, 2014. <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780195370935.001.0001/oxfordhb-9780195370935-e-020>.
- Lopez Cano, Ruben. « What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach » Paper presented at L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche., n° Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale. Bologna (février 2006): 23-25.
- Martin, Henry. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2001.
- Mayes, Catherine. « Turkish and Hungarian-Gypsy Styles ». *The Oxford Handbook of Topic Theory*, 6 novembre 2014. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.013.009>.
- McConnachie, James, Orla Duane, Simon Broughton, et Mark Ellingham. *World Music. Volume 2, Volume 2.* London; London; New York: Rough Guides ; Distributed by the Penguin Group, 2000.
- Melikova, Sabina. « “Jazz Dünyası” - Biography - Jan Garbarek ». *Jazz Dünyası*, 2004. <http://jazzdunyasi.jazz.az/content/view/82/55/lang,en/>.
- Monson, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. <http://www.SLQ.ebib.com.au/patron/FullRecord.aspx?p=432268>.
- Owens, Thomas. « Charlie Parker: Techniques of Improvisation ». UMI, 2001.
- Parncutt, Richard, et Gary McPherson. *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Patel, Aniruddh D. *Music, Language, and the Brain*. New York: Oxford University Press, Incorporated, 2010. <http://site.ebrary.com/id/10211997>.
- Piedade, Acácio. « Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical ». *Revista eletrônica de Musicologia-REM* XI (Setembro 2007). http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/11/11-piedade-retorica.html.
- Piedade, Acácio T. C. « Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira ». *DAPesquisa* 1, n° 2 (2005). http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf.
- Portella, Cláudio. *Cego Aderaldo: a vasta visão de um cantador*, 2013.

- Pressing, Jeff. « Cognitive Processes in Improvisation ». Dans *Cognitive Processes in the Perception of Art*, 19:345-63. North-Holland: Anthony J. Chapman et W. Ray Crozier (dir.), 1984. [https://doi.org/10.1016/S0166-4115\(08\)62358-4](https://doi.org/10.1016/S0166-4115(08)62358-4).
- . « Psychological Constraints on Improvisational Expertise and Communication ». Dans *In the Course of Performance : Studies in the World of Musical Improvisation*, par Bruno Nettle et Melinda Russell, 47-67. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Reybrouck M. « Music as Environment: An Ecological and Biosemiotic Approach. » *Behavioral Sciences (Basel, Switzerland)* 5, n° 1 (2014): 1-26.
- Rodrigues, Kesia D. « Musica Popular Instrumental Brasileira (1970-2005): Uma abordagem subsidiada pelo estudo da vida e obra de oito pianistas ». Text, UFRJ, 2006.
- Rohrmeier, Martin, et Patrick Rebuschat. « Implicit Learning and Acquisition of Music ». *Topics in Cognitive Science* 4, n° 4 (2012): 525-53. <https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01223.x>.
- Sanders, J. T. « An Ontology of Affordances ». *ECOLOGICAL PSYCHOLOGY* 9, n° 1 (1997): 97-112.
- Santos, Juliano Camara. « A Composição e a Performance Violonística de Egberto Gismonti », s. d., 218.
- Schachter, Carl, L. Poundie Burstein, et David Gagné. *Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift in Honor of Carl Schachter*. Pendragon Press, 2006.
- Schuller, Gunther. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller : A Collection of His Writings*. New York: Da Capo Press, 1999.
- Shipton, Alyn. « BBC - Music - Review of Jan Garbarek, Egberto Gismonti and Charlie Haden - Magico: Carta de Amor ». Consulté le 6 mai 2019. <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/bcq4/>.
- Sigvaldsen, Arvo. « The Guest Book of Talent Studio », s. d. <http://www.talent.as/uploads/userfiles/files/talentstudio1975-1982.pdf>.
- Soley, Gaye, et Erin E. Hannon. « Infants prefer the musical meter of their own culture: a cross-cultural comparison. » *Developmental psychology* 46, n° 1 (2010): 286-92. <https://doi.org/10.1037/a0017555>.
- Songbook de Egberto Gismonti*. Genève: Mondiamusic : Gismonti, 1990.
- Stendahl, Bjørn. « Jan Erik Kongshaug ». Dans *Norsk biografisk leksikon*, 28 septembre 2014. http://nbl.snl.no/Jan_Erik_Kongshaug.
- The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford University Press, 2014. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199841578.001.0001>.
- « Theater ». Consulté le 6 mai 2019. <https://www.amerikahaus.de/veranstaltungen/theater/>.
- Tillmann, Barbara, et Jamshed Bharucha. « Implicit Learning of Tonality: A Self-Organizing Approach. » *Psychological Review* 107, n° 4 (2000): 885-913.
- Tucker, Michael. *Jan Garbarek: Deep Song*. Hull: University of Hull Press, 1998.
- Weick, Karl E. « Introductory Essay: Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis ». *Organization Science* 9, n° 5 (1998): 543-55.
- Windsor, W. Luke, et Christophe de Bézenac. « Music and Affordances ». *Musicae Scientiae* 16, n° 1 (1 mars 2012): 102-20. <https://doi.org/10.1177/1029864911435734>.
- Woodard, Josef. « Charlie Haden Family & Friends ». *JazzTimes* (blog). Consulté le 6 mai 2019. <https://jazztimes.com/archives/charlie-haden-family-friends/>.

Articles de journal, magazines et vidéos documentaires

- « About Us ». Consulté le 3 mai 2019. <http://www.talent.as/en/index.php?pageID=29>.
- « Bio | Charlie Haden ». Consulté le 4 septembre 2018. <http://www.charliehadenmusic.com/bio>.
- « Cego Aderaldo: Biografia ». Consulté le 4 septembre 2018. <http://rabeca.org/?fd=102>.
- « Charlie Haden: A Bassist With A Country Pedigree ». Consulté le 2 mai 2019. <https://www.wbur.org/npr/129476067/story.php>.
- « Circense - Egberto Gismonti | Songs, Reviews, Credits ». AllMusic. Consulté le 4 septembre 2018. <https://www.allmusic.com/album/circense-mw0001006279>.
- « Définitions : improviser - Dictionnaire de français Larousse ». Consulté le 4 septembre 2018. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/improviser/42044>.
- Duersten, Matthew. « Remembering Charlie Haden—In His Own Words Los Angeles Magazine ». *Los Angeles Magazine* (blog), 15 juillet 2014. <https://www.lamag.com/culturefiles/remembering-charlie-haden-in-his-own-words/>.
- Faro, Fernando. « Programa Ensaio entrevista Egberto Gismonti ». Documentary. *Programa Ensaio*. Tv Cultura, 1992.
- Garbarek, Jan. « Jan Garbarek: Improvising Is about Finding a Common Language », 6 novembre 2014, sect. Culture. <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/11210971/Jan-Garbarek-Improvising-is-about-finding-a-common-language.html>.
- Griffiths, Paul. *ECM Complete Catalogue*. Vol. 1. ECM Records, 2013.
- Grillo, Tyran. « Art Ensemble of Chicago: Urban Bushmen (ECM 1211/12) ». *Between Sound and Space: ECM Records and Beyond* (blog), 16 novembre 2011. <https://ecmreviews.com/2011/11/15/urban-bushmen/>.
- . « Ralph Towner: Solo Concert (ECM 1173) ». *Between Sound and Space: ECM Records and Beyond* (blog), 8 octobre 2011. <https://ecmreviews.com/2011/10/08/solo-concert/>.
- Hatari: From the Paramount Release « Hatari »*. New York: RCA Victor, 1962.
- Hancock, Herbie, Doug Biro, and Jon Fine. *Herbie Hancock Possibilities*. Los Angeles (California), Magnolia Home Entertainment ; Continental film, 2009.
- Heckman, By Don. « Charlie Haden Dies at 76; Grammy-Winning Bassist Pushed Boundaries of Jazz ». *latimes.com*. Consulté le 6 mai 2019. <https://www.latimes.com/local/obituaries/lame-charlie-haden-20140712-story.html>.
- « Helios - Various Consoles ». *HistoryOfRecording.com*. Consulté le 6 mai 2019. https://www.historyofrecording.com/Helios_Various-Consoles.html.
- « History ». Consulté le 6 mai 2019. <https://www.amerikahaus.de/en/about-us/history/>.
- « Jan Garbarek Group - www.garbarek.com ». Consulté le 3 septembre 2018. <http://www.garbarek.com/>.
- Jazz, All About. « Jan Garbarek / Egberto Gismonti / Charlie Haden: Jan Garbarek / Egberto Gismonti / Charlie Haden: Magico - Carta de Amor ». *All About Jazz*. Consulté le 6 mai 2019. <https://www.allaboutjazz.com/jan-garbarek-egberto-gismonti-charlie-haden-magico-carta-de-amor-by-john-kelman.php>.
- Records, E. C. M. « ECM Records - Garbarek ». ECM Records. Consulté le 1 septembre 2018. <https://www.ecmrecords.com/artists/1435045732/jan-garbarek>.
- « Remembering Jazz Legend Charlie Haden, Who Crafted His Voice In Bass ». NPR.org. Consulté le 6 mai 2019. <https://www.npr.org/sections/ablogsupreme/2014/07/11/330772721/remembering-jazz-legend-charlie-haden-who-crafted-his-voice-in-bass>.

Shipton, Alyn. « BBC - Music - Review of Jan Garbarek, Egberto Gismonti and Charlie Haden - Magico: Carta de Amor ». Consulté le 6 mai 2019. <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/bcq4/>.

Sigvaldsen, Arvo. « The Guest Book of Talent Studio », s. d. <http://www.talent.as/uploads/userfiles/files/talentstudio1975-1982.pdf>.
« Theater ». Consulté le 6 mai 2019. <https://www.amerikahaus.de/veranstaltungen/theater/>.

Woodard, Josef. « Charlie Haden Family & Friends ». *JazzTimes* (blog). Consulté le 6 mai 2019. <https://jazztimes.com/archives/charlie-haden-family-friends/>.

Références phonographiques

Circense. EMI. 1985

Folk Songs. München: ECM Records, 1981.

Magico. München: ECM, 2005.

Magico: Carta de Amor. München: ECM Records, 2012.

Annexes

Annexe 1

Palhaço

Magico

Egberto Gismonti

♩ = 78

Intro

Soprano Saxophone

Piano

Bass

début 0m15s

Ab

5
Sop. Sax.

Pno.

Bs.

topique EO

10

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mp

3 Eb/G Ab

16

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

Gb

20

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

3 Db/F Eb/G

24 $A\flat$

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

28 $F\flat$ $G\flat$

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

32 $E\flat/G$ $A\flat$

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

36 Fm Gb

Sop. Sax. *mf*

Pno.

Bs.

40 fin 1m49s début 2m46s

Eb/G Ab Db

Sop. Sax. *mp*

Pno.

Bs.

44 Ab/C Fm Bbm

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

48 Eb Ab Db

Sop. Sax.

Pno. topique EO

Bs.

53 Fm Bbm Ebsus4 Ab

Sop. Sax.

Pno. p mp

Bs.

59 Gb Db/F Eb/G

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

64 A^b

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

Detailed description: This system covers measures 64 to 67. The Soprano Saxophone part begins with a melodic line in measure 64, marked with a slur and a crescendo hairpin. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Bassoon part plays a simple bass line. The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the chord is A-flat major. The dynamic is mezzo-forte (mf).

68 F^m G^b

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

topique EO

Detailed description: This system covers measures 68 to 71. The Soprano Saxophone part has a melodic line with a slur and crescendo hairpin. The Piano part features a complex texture with a 'topique EO' annotation in measure 69, indicating a specific technique. The Bassoon part plays a steady bass line. The key signature remains three flats. The chords are F minor and G-flat major. The dynamic is mezzo-forte (mf).

72 E^b/G A^b

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

Detailed description: This system covers measures 72 to 75. The Soprano Saxophone part continues with a melodic line, marked with a slur and a crescendo hairpin. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The Bassoon part plays a simple bass line. The key signature is three flats. The chords are E-flat major/G minor and A-flat major. The dynamic is mezzo-forte (mf).

76 Fm Gb Eb/G Ab

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

82

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

p

pp

85 Abmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

fin 5m07s

Annexe 2

Palhaço

Magico : Carta de Amor

Egberto Gismonti

♩ = 90

Intro début 0m14s Abmaj7

Soprano Saxophone

Piano

Bass

mp 3 topique EO

5 Gb Db/F

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

10 Eb/G Abmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

15

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

3

topique EO

Detailed description: This system covers measures 15 to 19. The Soprano Saxophone part begins with a whole rest in measure 15, followed by a quarter rest in measure 16, and then a melodic line starting in measure 17. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a triplet in the right hand in measure 17, labeled 'topique EO'. The Bassoon part provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

20

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

G \flat

D \flat /F

3

topique EO

Detailed description: This system covers measures 20 to 23. The Soprano Saxophone part has a whole rest in measure 20, then a quarter rest in measure 21, and a melodic line starting in measure 22. The Piano part has a busy accompaniment with a triplet in the right hand in measure 22, labeled 'topique EO'. The Bassoon part has a simple line with quarter notes and rests. Chord changes to G \flat and D \flat /F are indicated above the staff.

24

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

G \flat

Abmaj7

3

3

Detailed description: This system covers measures 24 to 27. The Soprano Saxophone part has a melodic line starting in measure 24, with a triplet in measure 25. The Piano part has a complex accompaniment with triplets in both the right and left hands in measure 25. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 24, with a triplet in measure 25. Chord changes to G \flat and Abmaj7 are indicated above the staff.

29

Sop. Sax.

Measures 29-31 of the Soprano Saxophone part. Measure 29 is a whole rest. Measure 30 contains a quarter rest followed by a quarter note G4. Measure 31 contains a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

Pno.

Piano accompaniment for measures 29-31. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The left hand plays a simple bass line with quarter notes.

Bs.

Bassoon part for measures 29-31, consisting of a simple bass line with quarter notes.

32

Sop. Sax.

Measures 32-34 of the Soprano Saxophone part. Measure 32 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 33 contains a whole rest. Measure 34 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

Fm7

Db/F

Gb

Pno.

Piano accompaniment for measures 32-34. Measure 32 has a rhythmic eighth-note pattern. Measure 33 has a whole rest in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 34 has a rhythmic eighth-note pattern.

topique EO

Bs.

Bassoon part for measures 32-34, featuring a simple bass line with quarter notes.

36

Sop. Sax.

Measures 36-38 of the Soprano Saxophone part. Measure 36 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 37 contains a whole rest. Measure 38 contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.

Eb/G

Abmaj7

topique Brejeiro

Pno.

Piano accompaniment for measures 36-38. Measure 36 has a rhythmic eighth-note pattern. Measure 37 has a whole rest in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 38 has a rhythmic eighth-note pattern.

Bs.

Bassoon part for measures 36-38, featuring a simple bass line with quarter notes.

40 Fm7 Db/F Gb

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

44 Abmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

49 Db/F Eb/G Cm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

53 Fm7 Bbm7 Eb7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

56 Abmaj7 Dbmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mp

60 Cm7 F7 Bbm7 Eb7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

64 Abmaj7 Db/F fin 2m25s

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

début solo saxophone 4m40s

67 Dbmaj7 Cm7 Fm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

71 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

76 Cm7 F7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

3
topique EO

81 Dbmaj7 Cm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

topique Brejeiro

85 Bbm7 Eb7 Abmaj7

Sop. Sax.

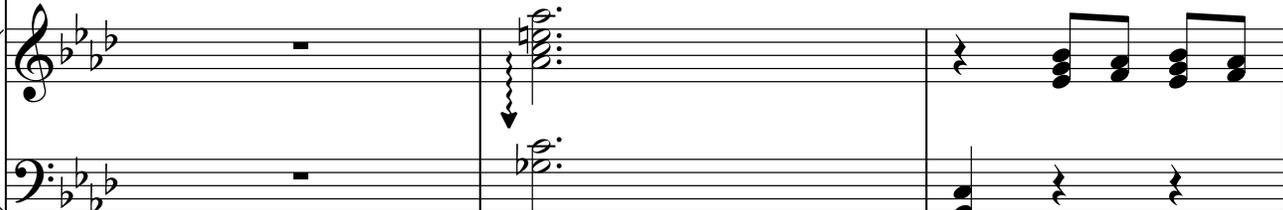
Pno.

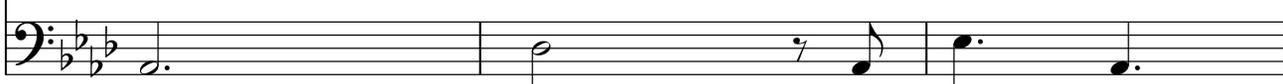
Bs.

3
topique Brejeiro

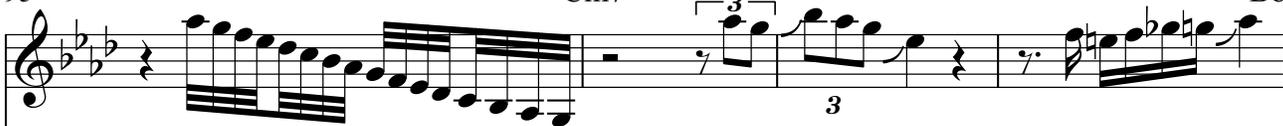
90 Ab7 Dbmaj7

Sop. Sax. 

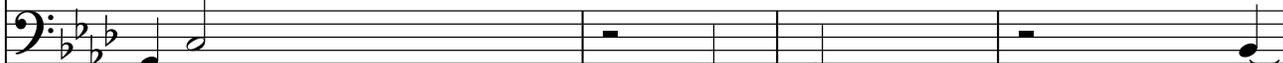
Pno. 

Bs. 

93 Cm7 Bbm7

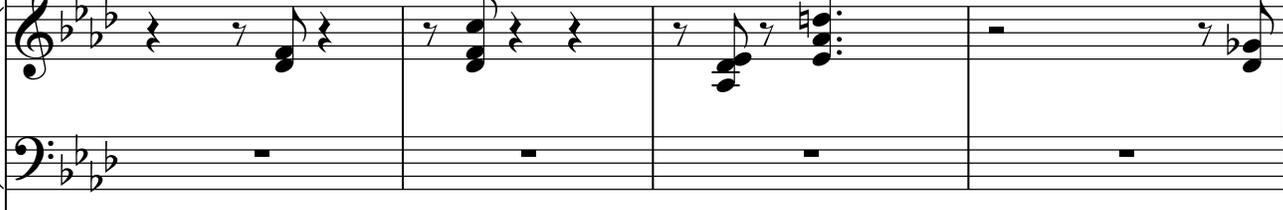
Sop. Sax. 

Pno. 

Bs. 

97 Cm7 Db

Sop. Sax. 

Pno. 

Bs. 

101

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

Cm7

topique Brejeiro

104

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

Bbm7

topique Brejeiro

106

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

Bbm7

Eb7

109 Abmaj7 Dbmaj7

Sop. Sax.

Pno. *topique Be-bop*

Bs.

112 Cm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

114 Bbm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

116 Eb7 Abmaj7 Ab7

Sop. Sax. *3 3 3 3* *topique Brejeiro*

Pno.

Bs.

120 Dbmaj7 Cm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

124 Bbm7 Eb7

Sop. Sax. *topique Brejeiro*

Pno.

Bs.

128 Abmaj7 Ab7 Dbmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

131

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

132 Cm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

133

Sop. Sax. *3 topique Be-bop3 3 3 Bbm7 topique Brejeiro*

Pno.

Bs.

135

Sop. Sax. *Eb7 Abmaj7 Ab7 Dbmaj7 mf 3*

Pno.

Bs.

140

Sop. Sax. *Cm7 F7*

Pno.

Bs.

143 Bbm7 Eb7 Eb7(b9)

Sop. Sax.

Pno. *topique Brejeiro*

Bs.

145 Abmaj7 Ab7 Dbmaj7 Cm7

Sop. Sax.

Pno. *sempre staccato*

Bs.

149 F7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

151 **Bbm7** **Ebsus4** **Abmaj7**

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

Detailed description: This system covers measures 151 to 153. The Soprano Saxophone part features a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a half note. The Piano part has a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The Bassoon part plays a simple melodic line. Chords are indicated above the staff: Bbm7, Ebsus4, and Abmaj7. The dynamic marking *pp* is present in measure 153.

154 **Gb** **Db/F**

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mp legato

3

Detailed description: This system covers measures 154 to 158. The Soprano Saxophone part has a melodic line with a trill in measure 158. The Piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, marked *mp legato*. The Bassoon part plays a simple melodic line. Chords are indicated above the staff: Gb and Db/F. Trills in the piano and saxophone parts are marked with a '3'.

159 **Eb/G** **Abmaj7** **a tempo**

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

rall.

cresc.

rall. **a tempo**

Detailed description: This system covers measures 159 to 161. The Soprano Saxophone part has a melodic line. The Piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes, marked *cresc.*. The Bassoon part plays a simple melodic line. Chords are indicated above the staff: Eb/G and Abmaj7. Tempo markings *rall.* and *a tempo* are present above the Soprano Saxophone and Bassoon staves.

162

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

3

164

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mf

166

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

Fm7

169 G \flat Eb/G Abmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

172

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mp

174 Fm7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

mp

177 G \flat Eb/G Abmaj7

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

rit. .

182

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

186 fin 9m12s

Sop. Sax.

Pno.

Bs.

Annexe 3

Cego Aderaldo

Folk Songs

Egberto Gismonti

$\text{♩} = 44$

Intro

début 0m58s Am

♩

Soprano Saxophone

Two measures of a musical staff in 6/8 time, showing a whole rest in the first measure and a dotted half rest in the second measure.

Two measures of a musical staff in 6/8 time. The first measure contains a quarter rest followed by eighth notes. The second measure contains eighth notes. A *mp* dynamic marking is below the first measure, and the text "topique Nordestino" is below the second measure. A double bar line with a slash is at the end of the second measure.

Acoustic Guitar

$\text{♩} = 44$

Two measures of a musical staff in 6/8 time, showing a whole rest in the first measure and a dotted half rest in the second measure.

Two measures of a musical staff in 6/8 time. The first measure contains quarter notes. The second measure contains quarter notes and eighth notes. A double bar line with a slash is at the end of the second measure.

Bass

Two measures of a musical staff in 6/8 time, showing a whole rest in the first measure and a dotted half rest in the second measure.

Two measures of a musical staff in 6/8 time. The first measure contains quarter notes. The second measure contains quarter notes and eighth notes. A double bar line with a slash is at the end of the second measure.

Sop. Sax.

Three measures of a musical staff in 6/8 time. Measure 4 starts with a 4-measure rest. Measures 5 and 6 contain eighth notes. A double bar line with a slash is at the end of measure 6.

A. Gtr.

Three measures of a musical staff in 6/8 time. Measure 4 starts with a 4-measure rest. Measures 5 and 6 contain quarter notes and eighth notes. A double bar line with a slash is at the end of measure 6.

Bs.

Three measures of a musical staff in 6/8 time. Measure 4 starts with a 4-measure rest. Measures 5 and 6 contain quarter notes. A double bar line with a slash is at the end of measure 6.

7 7/8 7/8 7/8

Sop. Sax. *topique Nordestino*

A. Gtr.

Bs.

10 *fin 1m10s* *début 1m21s*

Sop. Sax. *E* *Am*

A. Gtr.

Bs.

14

Sop. Sax. *topique Nordestino*

A. Gtr. *topique Be-bop*

Bs.

16

Sop. Sax. *topique Nordestino*

A. Gtr. *topique Be-bop*

Bs.

19

Sop. Sax. *fin 1m31s E* *début 1m35s C* *topique Brejeiro*

A. Gtr.

Bs.

23

Sop. Sax. *topique Brejeiro*

A. Gtr.

Bs.

27

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

31

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

35

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mf

39

Sop. Sax. *topique Brejeiro*

A. Gtr.

Bs.

43

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

45

Sop. Sax. *topique Brejeiro* Cmaj7(9)

A. Gtr.

Bs.

48 F débur solo saxophone B \flat
2m19s

Sop. Sax. *mp* topique Nordestino

A. Gtr.

Bs.

Cmaj7(9)
52

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

55 F

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

58 B \flat Cmaj7(9)

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

61 F

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mf

65 B \flat Cmaj7(9)

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

69 Cmaj7 F

Sop. Sax. *mp*

A. Gtr.

Bs.

73 Bb Cmaj7

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

77 F

Sop. Sax. *mf*

A. Gtr.

Bs.

81 B \flat C/G

Sop. Sax. *mp* topique Nordestino

A. Gtr. 8

Bs.

84 Cmaj7 F

Sop. Sax. *mf* topique Brejeiro

A. Gtr. 8

Bs.

87 B \flat Cmaj7

Sop. Sax.

A. Gtr. 8

Bs.

90 F

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

94 B \flat Cmaj7

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

98 F

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

3 3 3 3
topique Be-bop

101 B \flat Cmaj7

Sop. Sax. *mf*

A. Gtr.

Bs.

104 Cmaj7(9) F B \flat

Sop. Sax. *f* topique Be-bop

A. Gtr.

Bs.

107 Cmaj7 F

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

111 B \flat Cmaj7

Sop. Sax. *mp* *p*

A. Gtr.

Bs. 3

115 fin 4m06s début 4m35s Am

Sop. Sax. *mp* topique Nordestino

A. Gtr.

Bs.

118

Sop. Sax. topique Nordestino

A. Gtr.

Bs.

122 E fin 4m45s

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

début 4m56s

125 Am

Sop. Sax. *mp* topique Nordestino

A. Gtr.

Bs.

128

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

131 E fin 5m07s

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

début 5m19s

134 Cmaj9

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mf topique Brejeiro

137

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

141 Cmaj9 Am

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

topique Brejeiro

145

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

149

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

153

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

3

3

3

157

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

160

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

Cmaj7(9)

fin partie
saxophone 5m55s

Annexe 4

Cego Aderaldo

Magico : Carta de Amor

Egberto Gismonti

$\text{♩} = 58$
Intro

Soprano Saxophone

Acoustic Guitar

Bass

début 0m52s Am

mf

4

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

topique Nordestino

7

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

topique Nordestino

10 fin 1m02s début 1m27s

Sop. Sax. *mf* topique Nordestino

A. Gtr.

Bs.

14 topique Nordestino

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

17

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

19 fin 1m37s début 1m54s C

Sop. Sax. *mp* topique Brejeiro

A. Gtr.

Bs.

23

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

28 Am

Sop. Sax. topique Brejeiro

A. Gtr.

Bs.

33

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

topique Brejeiro

38 C

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mp

42

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

46 Cmaj7(9)

Sop. Sax. *mf*

A. Gtr.

Bs.

50 F/C Solo Garbarek

Sop. Sax. *mp*

A. Gtr.

Bs.

54 Bb C

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

58 F

Sop. Sax. *mf*

A. Gtr.

Bs.

63 Bb C Cmaj7(9)

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

67 F Bb

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

72 C

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

76 F Bb

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

81 C F

Sop. Sax.

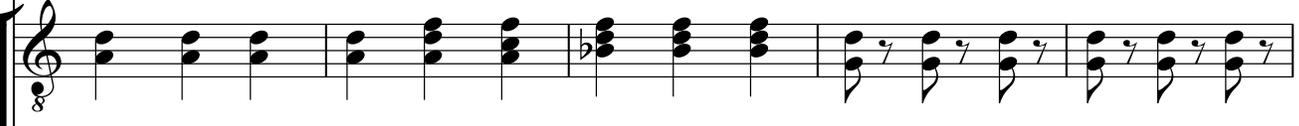
A. Gtr.

Bs.

topique Brejeiro *f*

85 B \flat C

Sop. Sax. 

A. Gtr. 

Bs. 

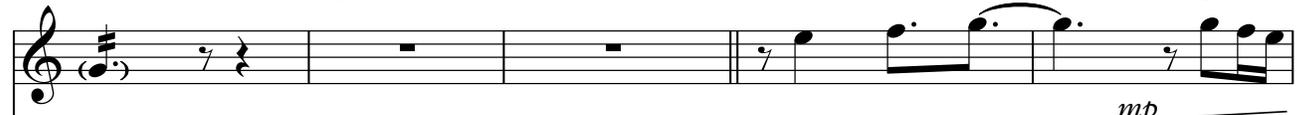
90 F B \flat

Sop. Sax. 

A. Gtr. 

Bs. 

95 C F

Sop. Sax. 

A. Gtr. 

Bs. 

mp 

100 B \flat C

Sop. Sax. 

A. Gtr. 

Bs. 

105 F B \flat

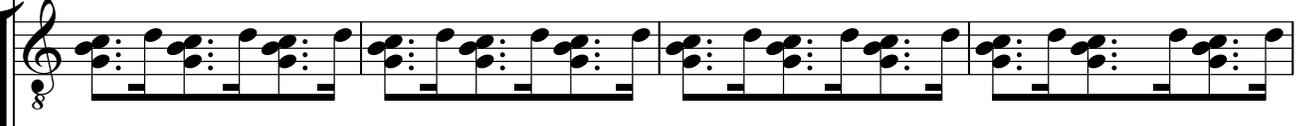
Sop. Sax. 

A. Gtr. 

Bs. 

110 C F

Sop. Sax. 

A. Gtr. 

Bs. 

114 B \flat

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

117 C

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

121 F

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

topique Brejeiro

124 B \flat C

Sop. Sax. *topique Be-bop*

A. Gtr.

Bs.

128 F B \flat

Sop. Sax. *topique Brejeiro*

A. Gtr.

Bs.

133

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

138 F Bb C

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

143

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mp

147 F F/E

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

2

153 F B \flat

Sop. Sax. *f*

A. Gtr.

Bs.

158 C F

Sop. Sax. *mf*
topique Be-bop

A. Gtr.

Bs.

163 B \flat C

Sop. Sax. *mp*

A. Gtr.

Bs.

167 Bb

Sop. Sax. *p*

A. Gtr.

Bs.

172 C fin 4m49s début 6m50s Am

Sop. Sax. *mp* *mf*

A. Gtr.

Bs.

176

Sop. Sax. *topique Nordestino*

A. Gtr.

Bs.

180 fin 6m58s

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

Musical score for measures 180-182. The Soprano Saxophone part features a melodic line with slurs and accents. The Acoustic Guitar part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Bass part provides a steady bass line.

début 7m14s

183

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

mf

Musical score for measures 183-185. The Soprano Saxophone part begins with a rest and then enters with a melodic line marked *mf*. The Acoustic Guitar and Bass parts continue with their respective parts.

186

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

topique Nordestino

Musical score for measures 186-189. The Soprano Saxophone part is marked 'topique Nordestino' and features a rhythmic pattern. The Acoustic Guitar and Bass parts provide accompaniment.

190 fin 7m23s début 7m30s

Sop. Sax. 

A. Gtr. 

Bs. 

193 C

Sop. Sax. 
mp

A. Gtr. 

Bs. 

topique Brejeiro

198 Am

Sop. Sax. 
topique Brejeiro

A. Gtr. 

Bs. 

203

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

207

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

C

211

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

215

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

217

Sop. Sax.

A. Gtr.

Bs.

Cmaj7(9)

Fin de la partie
du saxophone : 7m59s