

Revue
d'études du
Jazz et des
Musiques
Audiotactiles



IReMus | SORBONNE UNIVERSITÉ

CRIJMA

Centre de Recherche International sur
le Jazz et les Musiques Audiotactiles

Programme

Auteur(s) : Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny

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

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

Stable URL : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/ba316d5d>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

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

Comment citer cet article:

ARAÚJO COSTA, Fabiano, CUGNY Laurent, CAPORALETTI, Vincenzo, « Programme », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-8. Disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/ba316d5d>.

Programme

Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti, Laurent Cugny

La création d'une *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles* (RJMA) et d'un Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA) témoigne tout d'abord de la fécondité de l'échange international des savoirs et de la mise en regard d'approches musicologiques et culturelles diversifiées ainsi que de modalités de pensée autonomes et indépendantes. L'idée de la RJMA et du CRIJMA est née principalement de la prise en compte de deux aspects liés de la recherche musicologique.

La relation entre musical et culturel

Comme le rappelle Vincenzo Caporaletti au début de l'article 1, s'il est un fait aujourd'hui acquis, c'est l'inscription de la musique dans des réalités qui la dépassent *stricto sensu*. Succédant et réagissant à la longue période musicologique où un positivisme de l'analyse du texte musical et de son support privilégié, la partition, présidait à l'idéologie majoritaire, ce que l'on a pu appeler la *New Musicology* s'est chargée de montrer la variété des problèmes posés par cette vision, et de mettre en évidence toute la productivité potentielle, jusqu'alors largement ignorée, de l'inscription de l'objet musical dans une sphère plus large, sociale, anthropologique, culturelle, symbolique, politique, etc. Ce renversement majeur a connu depuis de nombreuses déclinaisons et entraîné des conséquences incalculables, parmi lesquelles notamment une transformation en profondeur de l'herméneutique et des modalités d'extraction du sens, en l'occurrence de la musique (et justement plus seulement du texte musical, comme on aurait pu le penser et le dire auparavant, déplacement fondamental). Avec cette notion de texte, c'est son support privilégié, la partition, et la pratique courante de son analyse qui ont été relativisées, voire, purement et simplement déclarées *persona non grata* dans le champ de l'investigation. Celles et ceux qui continuaient à accorder du prix à ces approches ont été regroupés dans un champ désormais séparé, baptisé *music theory*, qui s'est trouvé *de facto* coupé de celui de la *musicology*, devenue *new* (ou *critical*, voire *radical*). Si nous savons ici tous les fruits que cette vaste entreprise a portés, nous avons aussi la conviction que cette démarche doit élargir son horizon pour éviter le risque de l'enfermement (Laurent Cugny dresse, à la fin de l'article 2, un éventail des travers que l'on peut voir dans l'évolution de cette approche).

Le présent projet s'est formé dans l'idée de proposer un horizon d'investigation plus large, prenant en compte la diversité et la complexité des expressions musicales et culturelles des XX^e et XXI^e siècles, dans leurs rapports avec des changements décisifs d'ordre technologique, tels qu'on peut les observer dans le jazz et certaines musiques associées (on reviendra au point suivant sur ce périmètre). Ces mutations ont créé des dynamiques inter- et transculturelles nouvelles, aux niveaux économique et politique, mais aussi créatif.

Il vise à donner un nouvel espace à une pratique de la musicologie de ces musiques, celle de nombreux chercheurs dans le monde entier, se caractérisant par une volonté de chercher du sens aussi bien dans la matière de la musique que dans ses identités culturelles, et non pas de choisir entre l'une ou les autres. Pratique inclinée plutôt vers une herméneutique compréhensive combinant les approches analytiques, historiques et socio-anthropologiques, plutôt qu'une

herméneutique du décentrement. En un mot, il s'agit de ne pas considérer l'objet et sa matière comme de simples prétextes à la mise en valeur d'un sens dont le siège serait toujours ailleurs.

C'est ici la question de l'autonomie qui se trouve revisitée. Nous n'en appelons pas à un retour à l'autonomie mythique de la musique telle que la postulait l'ancienne musicologie, mais à une autonomie du *musical*. Une autonomie non absolue mais relative, c'est-à-dire qui fait sa part et sa place à tout ce qui dans la musique n'est pas le sonore et relève du sens, de l'identité, de la culture, de l'environnement, etc., mais qui prend acte de l'irréductibilité d'un résidu, proprement musical au sens premier. Cette position répond donc positivement à la question parfois posée de la praticabilité ontologique de ce « purement » musical, dans sa relativité *et* dans son irréductibilité. Si une telle coupure entre musical et non-musical est bien entendu problématique et doit être soumise à la question, il nous apparaît toutefois que c'est sa négation qui, dans les faits, a abouti à une dissolution pure et simple du musical.

Mais c'est le corrélat qui est sans doute le plus important. Si la *New Musicology* a démontré certainement une fois pour toutes que le musical ne pouvait être envisagé dans une mythique pureté et ne pouvait être compris sans regarder tout ce qui se trouvait autour, avant, au-dessous, etc., en retour, nous pensons que ces « autour », « avant », « au-dessous », ne peuvent, quand la musique est en cause, être entièrement compris si l'on ne prend pas en compte un musical qui n'est que du musical (voir les exemples pris par Laurent Cugny dans l'article 2 et par Fabiano Araújo Costa dans l'article 6). Cette position nous semble d'autant plus viable que les musiques que nous étudions en priorité ne se fondent pas sur la partition – objet-symbole de l'ancienne musicologie et de sa myopie épistémologique – et les représentations du musical qu'elle implique, aussi bien du point de vue de la production que de l'analyse. Les objets premiers de la pratique musicale, dont la partition fait partie, mais aussi, aujourd'hui, l'enregistrement sonore, sont précisément le lieu d'un questionnement lui aussi premier, que la Théorie des musiques audiotactiles¹, notamment, a élaboré. Pas plus, donc, de « retour à l'analyse » que de « retour à la partition », mais une reconfiguration, une prise en compte dynamique de tous les niveaux.

La question des domaines

Les trois initiateurs du présent projet ont une pratique du jazz. Pour les deux aînés (Caporaletti et Cugny), comme beaucoup de leurs confrères ayant débuté dans les années 1970, ils sont passés par certaines formes de pop et/ou de rock progressif de cette décennie avant de s'immerger totalement dans le jazz. Cette *enfance de l'art*, si elle est plutôt caractéristique d'une génération, est pourtant observable aujourd'hui chez la majorité des musiciens de jazz qui ont intégré dans leur parcours initiatique des musiques autres que le jazz, que ce soit la pop ou le rock de leur époque, le blues, le rhythm'n blues ou la soul music, certaines *world musics*, certaines musiques populaires brésiliennes et bien d'autres encore.

Dans le cadre des études musicales, il est d'usage depuis plusieurs décennies maintenant de parler de métissage (sans que cette notion soit toujours bien définie), mais on observe que le terme a servi (et sert encore) de marqueur en termes de valeur. La qualité multi-culturelle d'une musique, garantie par une forme de métissage ou une autre, se voit requise pour que ladite musique ne soit pas accusée d'être identitaire, c'est-à-dire affectée de la forme de sclérose la plus grave, sauf si elle appartient aux champs des musiques traditionnelles, où le signe de valeur s'inverse, le caractère identitaire devenant un des véhicules d'authenticité. C'est dans ce contexte

¹ La Théorie des musiques audiotactiles (TMA), a été proposée et développée par Vincenzo Caporaletti dans de nombreux écrits (Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM, 2005 ; *id.*, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007 ; *Id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili* ; 2014 ; *id.*, *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2018). Pour l'aborder, on peut, dans ce numéro, se référer à l'article 1.

que la question de la définition, du jazz par exemple, est devenue suspecte. Vouloir définir le jazz serait le produit d'une volonté discriminatoire, visant à exclure toutes les formes évolutives².

Cette question de la définition, c'est-à-dire de la détermination d'un « intérieur » du jazz, s'accompagne de son symétrique « extérieur ». Dans le grand mouvement d'élargissement de la valeur opéré par le postmodernisme, au sein de la sphère académique et en dehors des musiques « traditionnelles » prises dans leur ensemble, le jazz fut sans doute la première musique autre que la musique savante occidentale à se voir reconnaître une valeur, apportant la légitimité à son objet aussi bien qu'à son étude. La chanson, la pop, le rock devaient suivre à quelques encablures. Non seulement, il serait impensable aujourd'hui de s'étonner que jazz, chanson, pop ou rock puissent être étudiés à l'université, mais on ne voit plus quelles musiques pourraient s'y voir refuser l'entrée au simple motif qu'elles sont ce qu'elles sont (un directeur de recherche refusant de diriger une thèse de doctorat sur le métal symphonique à la Sorbonne parce que ce ne « serait pas de la musique » s'attirerait de graves ennuis).

Restait à savoir comment regrouper ces musiques qui semblaient bien avoir des traits communs mais ne pouvaient entrer dans les catégories déjà établies de la musique savante écrite d'une part, des musiques traditionnelles de l'autre. Parmi d'autres étiquettes (musiques actuelles, musiques amplifiées, musiques à succès...), l'une l'a nettement emporté, fondée sur la notion de « populaire ». Ainsi parle-t-on de « musiques populaires », de « *popular music* ». Si ces questions d'étiquetage doivent être relativisées, elles n'en gardent pas moins une opérativité. En France ou en Italie, aussi bien qu'au Brésil, le label « musique contemporaine » s'applique à la musique savante de tradition écrite approximativement depuis la décennie 1970 - voire la Deuxième Guerre mondiale -, c'est-à-dire qu'elle n'est ni totalement contemporaine ni n'englobe toutes les musiques d'aujourd'hui, mais personne ne s'en offusque car la délimitation métonymique est comprise et acceptée par tous. Il pourrait en aller de même avec cette appellation de « populaire », sinon qu'elle s'avère de plus en plus problématique face à l'urgence de dépassements des limites connotées par cette dénomination le plus souvent synonyme de « non savant » d'un côté et « non traditionnel » de l'autre.

Le terme « audiotactile », que Vincenzo Caporaletti a proposé et développé sans discontinuer depuis la fin des années 1970 aborde cette question d'une façon double. D'une part, est substitué un sens positif, et de l'autre surtout, il est procédé à une refonte globale et à une fusion, *primo* des aspects processuels, endogènes, comme le swing, le groove, l'improvisation, l'extemporisation, l'interaction musicale, *secundo* de ceux de type exogène. Ces derniers sont compris dans une perspective articulée avec les aspects processuels intrinsèques (par exemple à partir des effets d'ordre cognitif et culturel des médiations anthropologiques telles que la notation, la phonographie ou le principe audiotactile) plutôt que de façon isolée. C'est donc en termes de pratique et de processus que les musiques sont regroupées et non plus seulement dans ceux d'une naissance ou d'une réception supposées populaires toujours très difficiles à cerner. Pour prendre quelques exemples, parmi les musiques qui seraient spontanément placées dans le champ des musiques populaires, le tango, au regard du statut qu'il accorde à la partition, se rapproche, en termes de médiation cognitive et de pratique, de la musique savante européenne. Que l'on pense à la musique d'Astor Piazzolla ou à des albums tels que *Matita Perê* et *Urubu* de Antônio Carlos Jobim, ou encore, pour rester dans la sphère sud-américaine, à l'hyper-densité de la musique d'Hermeto Pascoal et aux apports expérimentaux des membres du « Grupo Música Nova » dans le tropicalisme brésilien des années 1970, lesquels témoignent également de dynamiques transculturelles tellement complexes qu'elles débordent inévitablement les limites impliquées par le recours au populaire (voir les remarques proposés par Fabiano Araújo Costa concernant le champ des Musiques populaires brésiliennes dans l'article 3).

² Ici, le spectre de la dérive paranoïaque d'Hugues Panassié et de sa conception de la « vraie musique de jazz » est évidemment très présent (voir à ce sujet Laurent Cugny, *Hugues Panassié – L'oeuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre Mesure, 2017).

D'autre part, on échappe aux rigueurs de la critériologie pour des définitions strictes de chacune de ces musiques : telle musique entre peut-être ou peut-être pas dans le champ du jazz, mais on peut constater qu'elle fonctionne, processuellement, d'une manière proche (il suffit de se rappeler tous les enregistrements transculturels sur le label ECM, réunissant des musiciens de jazz et d'autres qui n'en sont pas, chacun pouvant être par ailleurs norvégien, étatsunien, brésilien, pakistanais ou autre). Cela sans avoir à renoncer aux caractéristiques de chacune des musiques composant le tableau final, pour autant qu'on est capable de les définir (tâche qui redevient légitime, si on ressent le désir de s'y consacrer). En affirmant donc que le jazz existe, que les musiques audiotactiles existent, que la musique existe, que la musicologie existe, nous n'adoptons pas une posture rétroactivement identitaire, mais nous en appelons à regarder de nouveau les deux côtés de la pièce.

Enfin se pose le problème de la musicologie historique et de la musique de tradition écrite post-1950. La portée épistémologique de la TMA ne se limite pas aux seuls répertoires du jazz, du rock, de la pop ou de la world music contemporaine : ses instruments d'investigation reformulent sous une nouvelle lumière prospective esthétique et anthropologique aussi bien la tradition artistique occidentale que les musiques de cultures traditionnelles mondiales. En particulier, pour ce qui concerne la musique savante des XX^e et XXI^e siècles, il est nécessaire de noter que la problématique de l'enregistrement est courante, et que se présentent également d'autres questions, parmi lesquelles l'accomplissement de la gestualité instrumentale, celui de l'improvisation, et la régression de la fonctionnalité prescriptive de la composition, impliquant les problématiques de l'extemporisation. Le cadre des musiques du XIX^e siècle est un système de références réciproques, et l'étude d'un secteur jette indirectement une lumière sur l'autre.

Le Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA)

C'est avant tout pour ces raisons que trois chercheurs, un Brésilien, Fabiano Araújo Costa, un Italien, Vincenzo Caporaletti et un Français, Laurent Cugny, ont décidé d'unir leurs efforts, d'abord pour créer une revue numérique multilingue, avant d'étendre cette démarche à l'idée d'un véritable centre d'études, international et virtuel. International par vocation, et virtuel car ce centre n'a pas de siège physique hors de l'implantation des serveurs numériques dans les infrastructures de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), équipe de recherche à laquelle appartient Laurent Cugny.

Ce centre se propose ainsi de créer un portail numérique où l'on pourra trouver à terme :

- Une revue numérique, la *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, laquelle fonctionnera selon les modèles courants des revues de recherche.
- La publication sous forme numérique, dans une collection dédiée, d'ouvrages inédits ou déjà publiés sous forme papier.
- Certains textes jugés importants pour l'histoire du jazz et des musiques audiotactiles, dont plusieurs sont d'un accès limité (par exemple Ansermet 1919³, certains articles publiés dans la première série des *Cahiers du jazz*, parus entre 1959 et 1970, Keil 1966 et 1987⁴, Lewis 1996⁵, etc.).
- Une base de données bibliographiques sur la littérature de recherche spécialisée.

³ Ernest Ansermet, « Sur un orchestre nègre », *La Revue romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, n. 10, p. 10-13

⁴ Charles M.H. Keil, « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24, No. 3, Spring 1966, p. 337-349; *Id.*, « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropology*, Vol. 2, No. 3, August 1987, p. 275-283.

⁵ George Lewis, « Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal* 16 (Spring 1996), p. 91-122.

- Une base de données sur le jazz en France, qui pourra être suivie de son équivalent pour d'autres pays.
- Enfin, des journées d'étude seront régulièrement organisées pour un échange de vues « physique ».

Seule aujourd'hui, pour des raisons financières et logistiques, la revue peut voir le jour. Les autres volets seront, nous l'espérons, progressivement mis en place. Ces activités en appellent d'autres évidemment, puisque la vocation du CRIJMA est d'unifier les forces et de diversifier ses activités. Toutes les propositions et les apports seront de ce fait examinés avec la plus grande bienveillance.

La Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles : quel programme ?

La revue se propose d'accueillir des textes de recherche sur le jazz et les musiques audiotactiles dans les langues les plus diffusées. Ces textes seront, pour certains d'entre eux et autant que les moyens humains et financiers le permettront, proposés dans plusieurs langues, sous la forme de cahiers dédiés, pour en favoriser une diffusion la plus large possible.

Pour le reste, elle emprunte au modèle courant des revues de recherche. Elle dispose d'un comité de rédaction composé des trois fondateurs et d'un [comité scientifique](#) dont on trouvera la liste [ici](#). Le champ de la recherche inclut toutes les musiques dont les processus de production relèvent d'une façon ou d'une autre de l'audiotactilité telle que Vincenzo Caporaletti l'a définie dans de très nombreux textes et sur laquelle il revient ici dans l'article 1. Toutes les approches sont les bienvenues, sans exclusive aucune.

Dans ce premier numéro de la revue, Fabiano Araújo Costa, Vincenzo Caporaletti, et Laurent Cugny proposent certains fondements théoriques et trois exemples de types philologique et analytique (voir l'éditorial) mais la publication dans la revue et la participation aux activités du CRIJMA n'impliquent en rien une adhésion totale aux principes qui y sont énoncés, lesquels ne constituent qu'une proposition de base épistémologique. Cette initiative nouvelle cherche au contraire à ouvrir autant qu'il est possible le champ de recherche sur des musiques elles-mêmes très diversifiées, aussi bien en termes de sphères culturelles et géographiques que d'approches.

Qu'en est-il des sujets appelés à être traités ? Dans le chapitre introductif à *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*⁶, publié en 2003, le musicologue britannique Derek B. Scott décrivait le programme de la *Critical musicology*, dans sa différence d'avec la *New Musicology*. Il y écrivait notamment :

Critical musicologists in United Kingdom were united in agreement that one of the biggest problems that faced musicology was the collapse of the binary divide between pop and classical. It was the importance accorded to this perception that set them apart from the New Musicologists of the United States, who tended (with few exceptions) to concentrate on canonic works. The disintegration of high and low as aesthetic values had, of course, been theorized for some time by anthropologists, poststructuralists, and sociologists of culture. Yet what was urgently needed was a new theoretical model capable of embracing the values and meanings of all musical practices and musical texts. A model ready to engage with, rather than marginalize, issues of class, generation, gender, and ethnicity in music and to address matters such as production, reception, and subject position, while questioning notions of genius, canons, universality, aesthetic autonomy, and textual immanence⁷.

⁶ Derek B. Scott, *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, New York, Oxford University Press. 2003.

⁷ *Id.*, Kindle 102-111.

La rédaction de la dernière phrase peut se lire comme un exercice de rhétorique somme toute assez transparent. Sous couvert d'examen (*engage with*) et de questionnement (*questioning notions*) sont en réalité distingués les bons sujets (classe, génération, genre, ethnicité) des mauvais (génie, canons, universalité, autonomie esthétique, immanence textuelle). Le premier membre de phrase relève de la synecdoque : les sujets supposés « marginalisés » (l'étaient-ils réellement encore après l'émergence, déjà ancienne, de la *New Musicology* ?) sont appelés, non pas seulement à occuper le centre du questionnement, mais bien *tout* l'espace du questionnement. Car la dernière partie de la phrase, s'apparentant, elle, à une antiphrase, nous invite à « questionner » les sujets concernés en nous laissant comprendre l'inverse exact : il convient de *ne pas* les questionner.

Nous pensons au contraire que les uns et les autres sont légitimes, y compris ceux qui restent encore marginalisés par les musicologies culturalistes, qu'elles soient *New*, *Critical*, *Radical*, *Relational*⁸ ou autres. On est tenté alors de prendre au mot Derek Scott nous invitant à questionner ces sujets.

- Le génie : pourquoi, parmi dix, vingt saxophonistes de Kansas City, mille, dix mille musiciens de New York et des États-Unis, est-ce Charlie Parker que nous écoutons et scrutons aujourd'hui avant les autres ? Est-ce un effet de pouvoir, de manipulation, en un mot un arbitraire non musical ?
- Les canons : pourquoi Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman, Django Reinhardt, Charlie Parker, Miles Davis, Ornette Coleman, Wayne Shorter, Brad Mehldau, James Brown, Stevie Wonder, The Beatles, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Pink Floyd, The Police, Nirvana, Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Chico Buarque, Jacques Brel, Georges Brassens, Léo Ferré ? Là encore, pur effet de pouvoir, de mercantilisme, de reflets identitaires suspects ?
- Universalité : si aujourd'hui, des adolescents de Kansas City, Johannesburg, Beijing, Rome, Rio de Janeiro, travaillent les mêmes solos de Charlie Parker pendant que d'autres rejouent jusqu'à l'écoeurement le riff d'ouverture du « Seven Nation Army » de The White Stripes, est-ce une illustration de l'aliénation de dominés contaminés par l'idéologie distillée par un impérialisme étatsunien triomphant ?
- Autonomie esthétique : les solos de Louis Armstrong, 80 ans plus tard, suscitent-ils toujours en nous une émotion uniquement parce qu'ils ne nous dévoilent qu'une identité (de classe, de génération, de genre, d'ethnicité), celle de leur créateur ?
- Immanence textuelle : cette même émotion n'a-t-elle vraiment rien à voir, comme nous le dit Amiri Baraka, avec « les notes », lesquelles, en elles-mêmes insignifiantes, ne feraient que dévoiler une « psyché noire »⁹ ?

La question devient alors : ces sujets doivent-ils rester tabous pour l'éternité de toute musicologie, quelles que soient les orientations des différentes tendances ? Nous ne le croyons pas.

De même, les travaux historiques ont eu tendance à être marginalisés par cet environnement. Pourtant, ils montrent une grande vitalité, notamment dans les domaines de la biographie, de l'histoire du jazz en dehors des États-Unis, de l'histoire orale, manifestant des approches différentes telles par exemple celle de l'histoire culturelle (à la française). Les explorations en lien avec les sciences cognitives mais aussi avec la psychologie de la musique, les relations avec la philosophie (et pas seulement celle de la *French theory*) et avec la didactique de la musique sont également les bienvenues.

⁸ Cf. Georgina Born « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, 2010, p. 205-243.

⁹ Amiri Baraka *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader* (Harris, W., ed.), New York, Thunder's Mouth Press, 1999, p. 182.

Un appel à publication est donc lancé pour le n° 2, à paraître en 2019. Aucun thème n'est fixé, aucun périmètre de bienséance n'est déterminé à l'avance. Sont accueillis tous les textes, dans les langues les plus diffusées¹⁰, portant sur les musiques audiotactiles – jazz, rock, pop, blues, soul music, world music, musiques populaires brésiliennes, etc. – ou sur des aspects d'audiotactilité potentiellement identifiables dans des musiques relevant d'autres régimes, c'est-à-dire sur les processus – qu'il soient de performance, d'enregistrement, de réception, de transmission ou autres encore – aussi bien que sur les produits.

Fabiano Araújo Costa
araujo.costa.fabiano@gmail.com
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil
Fundação Capes, Brasil

Vincenzo Caporaletti
vincenzo.caporaletti@unimc.it
Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici
Conservatorio di Musica "S. Cecilia" – Roma

Laurent Cugny
Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus)

¹⁰ L'examen des textes sera toutefois suspendu à la possibilité de trouver des évaluateurs compétents dans les langues considérées.

Bibliographie

- ANSERMET, Ernest, « Sur un orchestre nègre », *La Revue romande*, Lausanne, 15 octobre 1919, n° 10, p. 10-13.
- BARAKA, Amiri, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, (Harris, William ed.), New York, Thunder's Mouth Press.
- BORN, Georgina, « For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135:2, p. 205-243.
- CAPORALETTI, Vincenzo, « La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio », in V. Caporaletti (ed.) *Ring Shout—Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1, 2002, p. 77-112.
- *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005.
 - *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
 - *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
 - *Introduzione alla Teoria delle musiche audiotattili*, Roma, Aracne, 2018.
- CUGNY, Laurent, *Hugues Panassié – L'oeuvre panassiéenne et sa réception*, Paris Outre Mesure, 2017.
- KEIL, Charles M.H., « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24, n° 3, Spring 1966, p. 337-349.
- « Participatory Discrepancies and the Power of Music », *Cultural Anthropology*, Vol. 2, n° 3, August 1987, p. 275-283.
- LEWIS, George, « Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal* 16 (Spring 1996), p. 91-122.
- SCOTT, Derek B., *From the Erotic to the Demonic – On Critical Musicology*, New York, Oxford University Press, 2003.