

Mercredi 12 novembre

Joy Ellis

(FR) Rééquilibrer le discours. À la découverte de la vie et de l'héritage de deux pianistes de jazz britanniques.

Le piano, bien qu'initialement réservé aux femmes dans les foyers du XIXe siècle, a rapidement été apprécié et adopté par les premiers pionniers masculins qui ont reconnu sa polyvalence en tant qu'instrument pour jouer du jazz. Selon Linda Dahl :

Bien que le piano ait toujours été considéré comme un raffinement féminin souhaitable, en faire une carrière professionnelle était jugé tout à fait inconvenant pour une femme et était une option réservée principalement aux hommes. (Dahl, 1984 : 59).

En effet, l'histoire du jazz regorge de récits et d'éloges sur les grands pionniers masculins du genre, et l'on pourrait presque imaginer que les femmes étaient totalement absentes de ce milieu. Cet article tente de rééquilibrer le discours entourant l'importante contribution des femmes à la création musicale jazz en mettant en lumière les histoires de deux pianistes de jazz britanniques. Les pianistes de jazz Marian McPartland et Nikki Iles sont toutes deux largement considérées comme des techniciennes talentueuses, des innovatrices et des éducatrices passionnées. Parmi leurs œuvres respectives, on peut citer notamment Piano Jazz de McPartland, l'émission de radio la plus ancienne de NPR, et la récente invitation d'Iles à devenir chef d'orchestre principale du NDR Big Band, acclamé par la critique.

Bien qu'elles aient évolué à des époques différentes et dans des sphères musicales différentes, l'influence de ces deux musiciennes sur les scènes jazzistiques dans lesquelles elles ont été – et l'une est toujours – active[s] est considérable. À l'aide d'exemples audio, d'informations biographiques et d'autres supports imprimés et numériques, cet article propose une étude de cas sur la vie et l'œuvre de Marian McPartland et Nikki Iles. La présentation examinera l'impact de leur jeu sur le paysage jazzistique dans lequel elles évoluaient, leur influence sur d'autres musiciens et sur la scène jazzistique en général, ainsi que l'héritage qu'elles ont laissé aux générations futures.

(EN) Rebalancing the Narrative. Exploring the life and legacy of two female jazz pianists from the U.K.

The piano, although initially a preserve for female players in 19th century homes, soon became appreciated and adopted by early male pioneers who recognised its versatility as an instrument for playing jazz. According to Linda Dahl:

Though piano playing has historically been approved as a desirable feminine refinement, making a professional career of it was considered decidedly unladylike and was an option reserved largely for men. (Dahl, 1984: 59)

Indeed, jazz history is littered with accounts and accolades of the great male pioneers of the genre and perhaps, one could imagine that women were not present at all in this milieu. This paper attempts to rebalance the narrative surrounding women's important contribution to jazz musicmaking by highlighting the stories of two female jazz pianists from the U.K. Jazz pianists

Marian McPartland and Nikki Iles are both widely considered to be skilled technicians, innovators and passionate educators. Within their respective bodies of work, notable highlights include McPartland's Piano Jazz, the longest-running radio show on NPR, and Iles' recent invitation to become the Principal Conductor of the critically acclaimed NDR Big Band. Although operating at different times and in different musical spheres, both musician's impact on the jazz scenes in which they were and are active is considerable. Using listening examples, biographical information and other print and digital media, this paper offers a case study of the life and work of Marian McPartland and Nikki Iles. The presentation will consider how their playing impacted the jazz landscape they inhabited, their influence on other players and the wider scene in general, as well as the legacy they passed on to future generations.

Linda Dahl (1984), *Stormy Weather: The Music and Lives Of A Century of Jazzwomen*, New York: Pantheon Books.

Joy Ellis is a jazz pianist, composer, educator and emerging researcher based in London. She has toured throughout the U.K. supported by the Arts Council, England and Help Musicians. Performance highlights include the London Jazz Festival, the BBC Radio Theatre, Camden Jazz Café and Ronnie Scott's Jazz Club. Joy is currently undertaking a PhD at Birmingham City University exploring reasons for women's underrepresentation in instrumental jazz.

Vincent Cotro et Ludovic Florin

Identité du trio de piano au XXI^e siècle : persistance ou désintégration de la mémoire ?

Au XXI^e siècle, au sein du champ jazzistique, on ne compte plus les trios avec piano apparus sur les cinq continents du globe. Il semble ainsi y avoir une persistance particulière du format dont les orientations furent incarnées au tournant du siècle par le trio d'Avishai Cohen, Bad Plus, ou E.S.T., parmi d'autres. Selon Pierre Sauvanet, par exemple, « le trio jazz incarne un groupe musical si cohérent qu'il devient une sorte de forme sonore à lui tout seul¹. »

Toutefois, au vu de ses déclinaisons toujours plus diverses et variées, il convient de s'interroger sur la réalité actuelle de ce phénomène, et en premier lieu sur l'émancipation plus ou moins grande dont il témoigne (à travers les propos de ses acteurs comme dans leur mise en œuvre musicale) par rapport au modèle historique du trio de piano. Le laboratoire de recherche permanent que semble constituer cette formation (et qui de ce fait en renforce la centralité) renouvelle-t-il ou non au XXI^e siècle le paradigme forgé au siècle dernier ? L'hypothèse examinée au cours cette intervention sera que l'identité contemporaine de *l'art of the trio* mis en exergue par Brad Mehldau entretient un lien paradoxal avec son histoire, multipliant les points de contact entre respect et émancipation de la tradition. Après la mise en évidence du phénomène et l'illustration des aspects les plus saillants de ses évolutions récentes, nous essaierons de montrer comment deux trios singuliers – Bad Plus aux États-Unis, Punkt. Vrt. Plastik en Europe – éclairent notre questionnement.

(EN) The identity of the piano trio in the 21st century: persistence or disintegration of memory?

¹ Pierre Sauvanet, « L'art du trio. Pour une esthétique du trio de jazz », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles*, Cahier en français, n° 2, décembre 2020.

In the 21st century, countless piano trios have emerged across five continents in the field of jazz. There seems to be a particular persistence of the format, whose direction was embodied at the turn of the century by the Avishai Cohen Trio, Bad Plus, and E.S.T., among others. According to Pierre Sauvanet, for example, “the jazz trio embodies a musical group so coherent that it becomes a kind of sound form in its own right.”

However, given its increasingly diverse and varied forms, it is worth questioning the current reality of this phenomenon, and first and foremost the degree of emancipation it demonstrates (through the words of its performers and their musical implementation) from the historical model of the jazz piano trio. Does the permanent research laboratory that this formation seems to constitute (and which therefore reinforces its centrality) renew or not, in the 21st century, the paradigm forged in the last century? The hypothesis examined in this presentation will be that the contemporary identity of the *art of the trio* highlighted by Brad Mehldau maintains a paradoxical link with its history, multiplying the points of contact between respect for and emancipation from tradition. After highlighting the phenomenon and illustrating the most salient aspects of its recent developments, we will attempt to show how two unique trios—Bad Plus in the United States and Punkt. Vrt. Plastik in Europe—shed light on our questioning.

Vincent Cotro est professeur de musicologie à l’université de Tours et membre du laboratoire ICD. Ses travaux portent principalement sur l’histoire et l’analyse du jazz après 1945, une partie significative d’entre eux s’intéressant au domaine français et européen. Il a publié trois ouvrages (dont *Free Jazz* aux Presses Universitaires de Dijon, 2024) et dirigé de nombreux ouvrages collectifs dont *Musique et Formes brèves* (Peter Lang, 2018) et *À l’invisible nulle n’est tenue. Questions de genre et place des femmes dans le jazz* (avec Pierre Fargeton, Presses Universitaires François-Rabelais, 2023). Il est également traducteur (Ekkehard Jost : *Free Jazz*, Outre Mesure, 2002, Lewis Porter : *John Coltrane, sa vie, sa musique*, Outre Mesure, 2007) etc.) et chroniqueur pour la revue *Jazz Magazine*.

Ludovic Florin est enseignant-chercheur en musicologie à l’Université Toulouse Jean Jaurès depuis 2010. Ses recherches portent principalement sur les musiques audiotactiles issues du champ jazzistique. Parmi les ouvrages publiés, sont récemment parus *Chick Corea* (Éditions du Layeur, 2021) ou *Keith Jarrett* (Éditions du Layeur, 2023). Il a également traduit *Art Ensemble of Chicago, Message to Our Folks* de Paul Steinbeck pour les Presses Universitaires du Midi (2020) ainsi que *A Listener’s Guide to Free Improvisation* de John Corbett pour les Éditions Lenka Lente (2022).

Laurent Cugny

(FR) Être pianiste de jazz : l’autobiographie de Brad Mehldau

En 2023, Brad Mehldau faisait paraître la première partie de son autobiographie : *Formation – Building a Personal Canon, Part I²*. Il y retrace la première partie de sa vie, de sa naissance à ses 25 ans. Le livre est présenté comme un *Bildungsroman* à la manière des auteurs allemands des XIX^e et XX^e siècles, c’est-à-dire une tentative de compréhension par lui-même de la constitution d’un individu *via* l’examen rapproché des années de formation. Quatre sujets y sont entremêlés : l’enfance et la sexualité, la relation à la musique, l’addiction aux drogues, la littérature. Les considérations sur le piano sont relativement rares et éparées. En revanche, on

² Bristol, Equinox, 2023. La publication de la traduction par Laurent Cugny est prévue pour février 2026 aux Éditions de la Philharmonie, Paris.

trouve une description quasi ethnographique et participante de la scène new-yorkaise des années 1990, débouchant sur une réflexion en profondeur portant sur la relation des musiciens de jazz au passé, en particulier à cette période charnière où les anciens de la grande époque du jazz des années 1950 et 1960 sont toujours actifs alors que la constitution de cette même période en âge classique du jazz se précise, notamment sous la forme du néo-classicisme (Wynton Marsalis et ses épigones) et, pour les musiciens qui ne se rangent pas à cette posture, de questionnements aigus sur la direction que doit prendre la musique. Peu de considérations techniques ou purement pianistiques donc, mais une auto-introspection exhaustive de ce qu'a signifié et en quoi a consisté être un pianiste de jazz à New York, en formation au cours des années 1980 et en début de carrière professionnelle au cours de la décennie suivante. Ce sont ces divers aspects et la façon dont on peut les relier qui seront présentés au cours de cette communication.

(EN) Being a jazz pianist: Brad Mehldau's autobiography

In 2023, Brad Mehldau published the first part of his autobiography: *Formation – Building a Personal Canon, Part I*. In it, he recounts the first part of his life, from his birth to the age of 25. The book is presented as a coming-of-age novel in the style of 19th- and 20th-century German authors, that is, an attempt by the author to understand the formation of an individual through a close examination of his formative years. Four themes are interwoven throughout the book: childhood and sexuality, his relationship with music, drug addiction, and literature. Considerations about piano are relatively rare and scattered. On the other hand, there is an almost ethnographic and participatory description of the New York scene in the 1990s, leading to an in-depth reflection on the relationship of jazz musicians to the past, particularly at this pivotal period when the veterans of the great jazz era of the 1950s and 1960s were still active, while the establishment of this same period as the classical age of jazz was becoming clearer, notably in the form of neo-classicism (Wynton Marsalis and his followers) and, for musicians who did not subscribe to this stance, acute questions about the direction music should take.

So, few technical or purely pianistic considerations, but rather an exhaustive self-introspection of what it meant and what it entailed to be a jazz pianist in New York, studying throughout the the 1980s and at the beginning of a professional career in the following decade. It is these various aspects and how they can be linked that will be presented in this lecture.

Laurent Cugny est professeur émérite à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université, spécialiste de jazz. Il est notamment l'auteur de [*Las Vegas Tango - Une vie de Gil Evans*](#) (P.O.L., 1989), *Électrique – Miles Davis 1968-1975* (André Dimanche, 1993, réédition Éditions universitaires de Dijon, 2019), [*Analyser le jazz*](#) (Outre Mesure, 2009), [*Une Histoire du jazz en France – Vol. 1, du milieu du XIX^e siècle à 1929*](#) (Outre Mesure, 2014), [*Hugues Panassié – L'œuvre panassienne et sa réception*](#) (Outre Mesure, 2017), [*Recentrer la musique – Tome 1, Audiotactilité et ontologie de l'œuvre musicale : musique d'écriture, jazz, pop, rock*](#) (Symétrie, 2021), [*Recentrer la musique – Tome 2, Critique du paradigme New Musicology*](#) (Symétrie, 2024). Comme musicien, il a joué et enregistré avec Gil Evans (1987), été directeur musical de l'[*Orchestre National de Jazz*](#) (1994-1997), du [*Gil Evans Paris Workshop*](#) (2014-2018) et du [*Tentet de Laurent Cugny*](#) (2022-2024). Il a publié une quinzaine d'enregistrements sous son nom et autant comme arrangeur. Il est également l'auteur de l'opéra-jazz [*La Tectonique des nuages*](#).

Jeudi 13 novembre

Tony Whyton

(FR) Loussier Rendezvous : exploration des questions de valeur culturelle et d'identité à travers le retour à Bach chez les pianistes de jazz.

L'histoire des musiciens de jazz s'intéressant à la musique de la période baroque est longue. Il suffit de penser à des morceaux aussi variés que « Improvisation Sur le Premier Mouvement du Concerto en Re Mineur de J. S. Bach » (1937) de Django Reinhardt, « Bach Goes to Town » (1938) de Benny Goodman, « Fugue'n And Alludin' » (1964) de Roland Kirk, « 2-Part Invention - No.1 » (1975) de Lee Konitz et Warne Marsh, « Bach Reloaded » (2009) de Jenni Molloy ou encore « The Great Jazz Band » (1964) de Lee Konitz et Warne Marsh. (1964), « 2-Part Invention - No.1 » de Lee Konitz et Warne Marsh (1975), « Bach Reloaded » de Jenni Molloy (2009) ou « Reflections on Vespro della Beata Vergine » de Samuel Blaser et Paul Motian (2011) pour se rendre compte à quel point les influences baroques ont imprégné l'histoire du jazz. Si le baroque a servi de point de départ à différents instrumentistes et ensembles de jazz à travers le temps, les pianistes en particulier ont trouvé l'inspiration dans le répertoire baroque, de « Bud on Bach » (1957) de Bud Powell, qui reprend le « Solfeggietto » de CPE Bach, à « Baroque Impressions » (1995) de Cyrus Chestnut.

Compte tenu de ces influences, la musique de Bach a toujours été une référence pour les pianistes de jazz. En effet, ces derniers ont apporté des réponses variées et créatives à la musique de Bach, depuis les exclamations humoristiques de Fats Waller « Je me demandais si Bach swinguerait comme ça » et « Je parie que Bach se retourne dans sa tombe en ce moment » dans son morceau « Bach up to Me » (1936) à l'interprétation iconoclaste et éclectique d'Uri Caine des Variations Goldberg (2000), publiée pour commémorer le 250^e anniversaire de la mort du compositeur. Les pianistes de jazz ont également joué des interprétations note pour note de la musique de Bach. Citons par exemple les enregistrements ECM de Keith Jarrett, Das Wohltemperierte Klavier, livre I (1987) enregistré au piano et livre II (1991) au clavecin, ou Brubeck Meets Bach (2007) de Dave Brubeck, qui combine des interprétations de la musique de Bach avec les réarrangements ludiques de Brubeck à partir de matériaux baroques et blues.

Cet article commence par explorer l'héritage de l'œuvre de Jacques Loussier et l'absence de toute réflexion sur son engagement de toute une vie à « jazzer » la musique de J.S. Bach. Bien qu'il ait bâti une carrière couronnée de succès en faisant swinguer cette dernière, la musique de Loussier est étonnamment absente des grandes histoires (du moins anglophones) qui explorent la relation entre le jazz et la culture musicale française (Nettelbeck 2004, Mawer 2014, Perchard 2015, Vihlen McGregor 2016), ainsi que dans les publications qui ont spécifiquement cherché à explorer l'influence de la musique de Bach sur la musique contemporaine et la culture populaire en général (Elie 2012). Pendant qu'il était parmi nous, la musique de Loussier, était principalement critiquée pour son attrait commercial transcendant les genres. Par exemple, dans une critique du New York Times sur un concert du Jacques Loussier Trio au Carnegie Hall en 1975, le critique John Rockwell s'est dit « profondément consterné par l'idée même de populariser Bach » et a suggéré que la musique de Loussier « restait trop proche de Bach pour être du jazz et trop proche du jazz de cocktail/salon pour être satisfaisante ». Partant de là, j'illustre la politique des frontières établies entre les genres en analysant la campagne publicitaire humoristique des cigares Hamlet, du milieu des années 1960 jusqu'aux années 1990, qui utilise continuellement l'enregistrement de Loussier de 1960 du deuxième mouvement de la *Suite n° 3 en ré majeur*, BWV 1068, de Bach.

Dans l'esprit de Loussier, la rencontre entre le jazz, les idées stéréotypées sur la francité et la musique de Bach sert de cadre au film d'animation *Les Triplettes de Belleville* (États-Unis)/Belleville Rendezvous (Europe) sorti en 2003. Cette animation inspirée du jazz sert de point de départ à l'examen de l'évolution des valeurs culturelles au XXI^e siècle. Je mets ici en contraste la présentation dans le film de Glenn Gould comme un innovateur à la manière du jazz et le morceau « Loussier-esque » *Jazz a la Bach* (2012) de Matt Herskowitz, qui figure sur la bande originale du film, avec la critique de Keith Jarrett à l'égard des interprétations de Bach par Gould, que l'on trouve dans les notes de pochette des enregistrements ECM de Jarrett de *Das Wohltemperierte Klavier*. Je m'appuie sur cette animation – et sur les opinions de Loussier lui-même concernant ses projets jazz-Bach et Keith Jarrett – pour aborder des débats plus larges et mettre en perspective les intersections plus récentes entre le jazz et Bach, notamment *After Bach* (2018) et *After Bach II* (2024) de Brad Mehldau. Pour conclure, je m'appuie sur la déclaration de Timo Andres à propos de Mehldau selon laquelle pour jouer Bach, il faut « jongler et concilier des pensées contradictoires, avoir simultanément des opinions contradictoires » (Andres, 2018) et je suggère que les projets du XXI^e siècle tels que *After Bach* nous permettent de nous engager de manière significative dans l'héritage du jazz et la politique du genre, et d'explorer les tensions entre obéissance et innovation dans les pratiques d'interprétation du jazz et du baroque.

(EN) Loussier Rendezvous: exploring questions of cultural value and identity through Bach-jazz pianism.

There has been a long history of jazz musicians engaging with music of the baroque period. One only has to think of music as varied as Django Reinhardt's 'Improvisation Sur le Premier Mouvement du Concerto en Re Mineur de J. S. Bach' (1937), Benny Goodman's 'Bach Goes to Town' (1938), Roland Kirk's 'Fugue'n And Alludin' (1964), Lee Konitz and Warne Marsh's '2-Part Invention - No.1' (1975), Jenni Molloy's *Bach Reloaded* (2009), or Samuel Blaser and Paul Motian's *Reflections on Vespro della Beata Vergine* (2011) to get a sense of how baroque influences have permeated jazz history. Whilst the baroque has served as a point of departure for different jazz instrumentalists and ensembles through time, pianists in particular have found inspiration in baroque repertoire, from Bud Powell's 'Bud on Bach' (1957) which riffs off CPE Bach's 'Solfeggietto', to Cyrus Chestnut's 'Baroque Impressions' (1995).

Considering these influences, the music of JS Bach has been a constant reference point for jazz pianists. Indeed, jazz pianists have produced varied and creative responses to Bach's music, from Fats Waller's humorous exclamations 'I wondered if Bach would swing like this' and 'I bet Bach is turning over right now' in his track 'Bach up to Me' (1936) to Uri Caine's iconoclastic and eclectic take on the *Goldberg Variations* (2000), released to commemorate the 250th anniversary of JS Bach's death. Jazz pianists have also played note for note renditions of Bach's music. Consider for example, Keith Jarrett's ECM recordings of *Das Wohltemperierte Klavier*, book I (1987) recorded on piano and book II (1991) on harpsichord, or Dave Brubeck's *Brubeck Meets Bach* (2007) which combines renditions of Bach's music with Brubeck's own playful reworkings of baroque and blues-based material.

This paper begins by exploring the legacy of Jacques Loussier's work and the absence of any reflective engagement with his lifelong devotion to 'jazzing up' the music of JS Bach. Despite forging a successful career out of swinging Bach's music, Loussier's music is surprisingly absent from major (certainly anglophone) histories which explore the relationship between jazz and French musical culture (Nettelbeck 2004, Mawer 2014, Perchard 2015, Vihlen McGregor 2016) as well as publications that have specifically sought to explore the influence of JS Bach's music on contemporary music and popular culture more broadly (Elie

2012). During his lifetime, Loussier's music was mainly criticised for its genre-crossing commercial appeal. For example, in a *New York Times* review of a Jacques Loussier Trio performance at Carnegie Hall in 1975, the critic John Rockwell was 'actively appalled by the very notion of popularizing Bach' and suggested that Loussier's music 'stuck too close to Bach for jazz and too close to cocktail/salon jazz for satisfaction.' Building on this, I illustrate the politics of established genre boundaries by analysing the humorous advertising campaign from Hamlet cigars from the mid-1960s until the 1990s which make continual use of Loussier's 1960 recording of Bach's 2nd movement from the Suite No. 3 in D major, BWV 1068.

In the spirit of Loussier, the intersection of jazz, stereotypical ideas of Frenchness, and the music of Bach, frames the 2003 animated film *The Triplets of Belleville* (US)/*Belleville Rendezvous* (Europe). This jazz-inspired animation serves as the departure point for examining shifting cultural values in the 21st century. Here, I contrast the animation's presentation of Glenn Gould as a jazz-like innovator and Matt Herskowitz's 'Loussier-esque' *Jazz a la Bach* (2012), featured on the movie's soundtrack, with Keith Jarrett's criticism of Gould's interpretations of Bach, found in the liner notes for Jarrett's ECM recordings of *Das Wohltemperierte Klavier*. I use this animation – and Loussier's own views on his jazz-Bach projects and Keith Jarrett – to engage with wider debates and to frame more recent intersections between jazz and Bach, most notably Brad Mehldau's *After Bach* (2018) and *After Bach II* (2024). To conclude, I build on Timo Andres's statement on Mehldau that to play Bach one must 'juggle and reconcile competing thoughts, to hold simultaneous contradictory opinions' (Andres, 2018) and suggest that 21st century projects such as *After Bach* enable us to meaningfully engage with the legacies of jazz and the politics of genre, and to explore the tensions between obeisance and innovation in both jazz and baroque performance practices.

Tony Whyton is Professor of Jazz Studies at Royal Birmingham Conservatoire, Birmingham City University. He is the author of *Jazz Icons: Heroes, Myths and the Jazz Tradition* (Cambridge University Press, 2011) and *Beyond A Love Supreme: John Coltrane and the Legacy of an Album* (Oxford University Press, 2013). Whyton co-edited *The Cultural Politics of Jazz Collectives: This Is Our Music!* (Routledge, 2015), the *Routledge Companion to Jazz Studies* (Routledge, 2018) and continues to work as a co-editor for the Routledge monograph series, 'Transnational Studies in Jazz' alongside Professor Nicholas Gebhardt. From 2010-2013, Whyton worked as the Project Leader for the HERA-funded research project *Rhythm Changes: Jazz Cultures and European Identities* and from 2015-2018 he led the JPI Heritage Plus project, *Cultural Heritage and Improvised Music in European Festivals (CHIME)*.

Christa Bruckner-Haring

(FR) *Cuba Meets Jazz Meets Classic: examen du « groove » de J.S. Bach dans les œuvres des pianistes de jazz cubains contemporains*

Depuis plus de 100 ans, les pianistes de jazz jouent un rôle essentiel dans le développement du jazz cubain : De plus, des musiciens influents tels que Bebo Valdés (1918-2013), Chucho Valdés (né en 1941), Gonzalo Rubalcaba (né en 1963) et Omar Sosa (né en 1965) ont acquis une réputation mondiale en tant que pianistes de jazz talentueux. Récemment, des musiciens tels que Harold López-Nussa (né en 1983), Marialy Pacheco (née en 1983) et Jorge Luis Pacheco (né en 1984) ont encore renforcé cette position, par exemple en remportant le prestigieux Concours de piano solo de Montreux (organisé entre 2000 et 2017). Souvent issus

de familles de musiciens, les pianistes de jazz cubains créent leur propre son en combinant des éléments de la musique populaire traditionnelle et du jazz. Cependant, leur brillante technique et leurs techniques de composition sophistiquées, souvent mises en avant, reposent en grande partie sur leur formation musicale classique.

Cet article examine le rôle de la musique classique, et plus particulièrement de J.S. Bach, dans la création musicale des pianistes de jazz cubains contemporains : des analyses qualitatives du contenu d'entretiens avec certains pianistes sélectionnés permettent de comprendre comment la politique culturelle de Cuba et son approche générale de la musique classique influencent leur carrière musicale. De plus, l'analyse d'interprétations et d'arrangements sélectionnés montre comment les œuvres de Bach influencent leur style individuel de jeu et de composition. Les morceaux abordés comprennent un enregistrement du Concerto n° 7 en sol mineur de Bach par Marialy Pacheco (2025), un arrangement pour piano solo du boléro traditionnel « Silencio » de Gonzalo Rubalcaba (2006) et un arrangement pour piano du *Prélude n° 2* de Bach tiré du *Clavier bien tempéré*, livre I en do mineur, BWV 847, par Nachito Herrera (2018).

Cette recherche montre comment ces musiciens cubains sélectionnés parviennent à créer leur propre langage musical en préservant leur héritage musical cubain et en le fusionnant non seulement avec le jazz, mais aussi avec des éléments de musique classique : selon Pacheco, la musique de J.S. Bach, en particulier, « présente une qualité dansante spécifique et un groove particulier » (2025), qui s'harmonise bien avec le jazz cubain.

(EN) Cuba Meets Jazz Meets Classic: examining JS Bach's "groovyness" in works of contemporary Cuban jazz pianists

For more than 100 years, jazz pianists have been essential to the development of Cuban jazz: Moreover, influential musicians such as Bebo Valdés (1918–2013), Chucho Valdés (born 1941), Gonzalo Rubalcaba (born 1963), and Omar Sosa (born 1965) have manifested a worldwide reputation as gifted jazz pianists. Recently, musicians such as Harold López-Nussa (born 1983), Marialy Pacheco (born 1983), and Jorge Luís Pacheco (born 1984) have further strengthened this standing, for example by winning the prestigious Montreux Jazz Solo Piano Competition (held between 2000 and 2017). Often born into a musical family, Cuban jazz pianists create their individual sounds by combining elements from traditional popular music and jazz. Their frequently emphasized technical brilliance and sophisticated compositional techniques, however, are largely based on their classical music education.

This paper examines the role of classical music and specifically of J.S. Bach in the music making of contemporary Cuban jazz pianists: Qualitative content analyses of interviews with selected pianists inform how Cuba's cultural policy and general approach to classical music impact their musical careers. Moreover, analyses of selected interpretations and arrangements show how Bach's works influence their individual playing and composing styles. The discussed pieces include a recording of Bach's Concerto No. 7 in G minor by Marialy Pacheco (2025), a piano solo arrangement of the traditional bolero "Silencio" by Gonzalo Rubalcaba (2006), and a piano arrangement of Bach's Prelude No. 2 from *Das Wohltemperierte Klavier*, book I in C minor, BWV 847 by Nachito Herrera (2018).

This research demonstrates how these selected Cuban musicians successfully create their individual musical languages by preserving their Cuban music heritage and merging it with not only jazz, but also classical music elements: Particularly J.S. Bach's music, according to Pacheco, "demonstrates a specific dancing quality and has such a groovyness" (2025), which aligns well with Cuban jazz.

Christa Bruckner-Haring is an Assistant Professor and the Deputy Director of the Institute for Jazz and Popular Music Research at the University of Music and Performing Arts Graz (KUG), where she is also co-editor of the Institute's longstanding publication series *Jazzforschung / Jazz Research*, *Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research*, and *Jazz Research News*. Responsible for the Austrian portion of the HERA-funded research project *Rhythm Changes: Jazz Cultures and European Identities* (2010-2013), she continues to act as co-organizer and director of the ongoing Rhythm Changes conferences. Bruckner-Haring's research focuses on historical and sociocultural aspects as well as on musical transcription and analysis of jazz and popular music. Her work has appeared in such publications as *Transnational Studies in Jazz*, *Jazz Research Journal*, *Beiträge zur Populärmusikforschung*, *European Journal of Musicology*, the encyclopaedia *MGG*, and her monograph *Gonzalo Rubalcaba und die kubanische Musik* (2015).

Philippe Michel

« The real McCoy », différents usages du *comping* quartal aujourd'hui

Le type de *comping* qui privilégie les dispositions d'accords en quartes, généralement qualifié de "quartal comping" (*comping* quartal), est supposé aujourd'hui faire partie des ressources harmoniques des pianistes de jazz (aussi des guitaristes, et de l'orchestration), mais il est utilisé exclusivement dans un contexte "modal", c'est-à-dire dès qu'une pédale harmonique s'étend sur un nombre important de mesures. Ce mode de jeu est même devenu étroitement associé à l'image sonore assez rude d'un jazz modal post-bop très énergétique, avec ses clichés spécifiques : fondamentale (ou, disons, tonique modale) jouée dans le registre grave, le plus souvent étendue en « double stop » (ou « power chord »), voire en cluster, et mélodie (poly-)pentatonique d'accords quartals jouée par-dessus dans le medium. On associe généralement cette image sonore au pianisme iconique de McCoy Tyner, même si la palette de jeu de Tyner s'est étendue tout au long de sa carrière bien au-delà de ce qui s'apparente ici à un stéréotype de son jeu. Aujourd'hui, après le premier cercle que constituèrent Herbie Hancock, Chick Corea et la mésestimée Mary Lou Williams³, des pianistes tels que Richie Beirach, Joey Calderazzo, David Kikoski, Phil Markowitz, Carlos McKinney, Luis Perdomo, Spike Wilner, etc. ou le toujours vaillant Kenny Barron, perpétuent cet héritage de McCoy Tyner, ou tout au moins ont intégré à leur jeu cet aspect très singulier de son pianisme qui participa au *son* du Classic Quartet de John Coltrane. Un pianisme (et un son de groupe) que Tyner prolongera sous son nom propre lorsque le saxophoniste, happé par de nouvelles expérimentations (fin 1965), s'écartera du "*real McCoy*" (une formule populaire anglophone que l'on peut traduire ici par "le vrai truc", "le vrai de vrai", "l'authentique", et à laquelle fait sans doute référence, entre autres significations, le titre polysémique de l'album homonyme de Tyner, sorti en 1967⁴). Au-delà de l'usage, somme toute restrictif, de ces principes harmoniques quartals issus de Tyner, et issus avant lui pour partie de Bill Evans (avec Miles Davis pour *So What*), de Richie Powell (dont Tyner appréciait les mouvements « d'accords sur pédale »⁵, dont certains avec quartes), et issus aussi de la professeure de piano de ce dernier, Mary Lou Williams, pionnière du jeu quartal (dès 1945 dans la Zodiac Suite), il est possible d'étendre le jeu quartal à toutes sortes de contextes harmoniques, du plus énergétique au plus détendu, du plus ouvert harmoniquement au plus contraint (y compris par exemple dans le contexte très modulant des *Coltrane changes*).

³ Philippe Michel, « Le coup d'avance d'une joueuse de quartes : Mary Lou Williams », dans Côté Vincent (ed), *À l'invisible, nulle n'est tenue*, Tours, P.U. F. Rabelais, 2023

⁴ McCoy Tyner, « The Real McCoy », Blue Note, 1967

⁵ « sustaining pedal on chords », McCoy Tyner dans Stanley Dance, « Tyner Talk: John Coltrane's pianist discusses his musical background, beliefs and goals - as told to Stanley Dance. », Downbeat, 24 Octobre 1963

Démonstration performée à l'appui, je me propose *in fine* de présenter le principe et les possibles développements de ce type de *comping* quartal aujourd'hui.

(EN) “The Real McCoy,” Different Uses of Quartal Comping Today

The type of comping that favors chordal arrangements in fourths, generally referred to as "quartal comping," is now considered part of the harmonic resources of jazz pianists (and also guitarists or for orchestration), but it is used almost exclusively in a "modal" context, that is, whenever a harmonic pedal extends over a significant number of bars. This style of playing has even become closely associated with the rather crude sonic image of a highly energetic post-bop modal jazz, with its specific clichés: a fundamental (or, let's say, a modal tonic), played in the lower register, most often extended as a "double stop" (or "power chord"), or even into a cluster, and a (poly-)pentatonic melody of quartal chords played over it in the midrange. This sonic image is generally associated with McCoy Tyner's iconic piano playing, although Tyner's playing range extended throughout his career well beyond what appears here to be a stereotype of his playing. Today, after the first circle formed by Herbie Hancock, Chick Corea and the underestimated Mary Lou Williams⁶, pianists such as Richie Beirach, Joey Calderazzo, David Kikoski, Phil Markowitz, Carlos McKinney, Luis Perdomo, Spike Wilner, etc. or the ever-valiant Kenny Barron, perpetuate this legacy of McCoy Tyner, or at least have integrated into their playing this very singular aspect of his pianism which contributed to the sound of John Coltrane's Classic Quartet. A pianism (and a group sound) that Tyner would extend under his own name when the saxophonist, caught up in new experiments (end of 1965), would move away from the "real McCoy" (popular English expression which can be understood here as "the real thing", "the authentic", and to which probably refers among other meanings the polysemous title of Tyner's eponymous album, released in 1967⁷).

Beyond the somewhat restrictive use of these quartal harmonic principles derived from Tyner, and before him partly from Bill Evans (with Miles Davis for *So What*), Richie Powell (whose "sustaining pedal on chords" Tyner appreciated⁸), and also from the latter's piano teacher, Mary Lou Williams, a pioneer of quartal playing (as early as 1945 in her "Zodiac Suite"), it is possible to extend quartal playing to all sorts of harmonic contexts, from the most energetic to the most relaxed, from the most harmonically open to the most constrained (including, for example, in the very modulating context of Coltrane changes). With a performance demonstration in hand, I propose to finally present the principle and possible developments of this type of quartal comping today.

Philippe Michel est pianiste, compositeur et musicologue. Spécialiste de la musique du XXe siècle, du jazz en particulier (analyse des processus de création ; réflexion sur les limites de la notion d'œuvre). Membre du laboratoire Musidanse, équipe CISI (Composition, Interprétation, Scène, Improvisation). Son expérience pédagogique va de Professeur d'Enseignement Artistique en Conservatoire, spécialité jazz (piano), à un enseignement universitaire en analyse musicale, principalement en jazz. Il est Maître de conférences au Département Musique de l'Université Paris 8, co-responsable du Master Création Musicale et Sonore, et coordinateur de la filière « Jazz & musiques improvisées ».

⁶ Philippe Michel, « Le coup d'avance d'une joueuse de quarts : Mary Lou Williams », in Cotro Vincent et Fargeton Pierre (eds), *À l'invisible, nulle n'est tenue*, Tours, P.U.F.R., 2023.

⁷ McCoy Tyner, « The Real McCoy », Blue Note, 1967

⁸ Stanley Dance, « Tyner Talk: John Coltrane's pianist discusses his musical background, beliefs and goals - as told to Stanley Dance. », Downbeat, 24 Octobre 1963

Stephanie Vos

(FR) Remettre en question le « lignage »: réfléchir aux relations intergénérationnelles via Abdullah Ibrahim.

Cette conférence est consacrée à l'artiste sud-africain Abdullah Ibrahim (1934-), une figure qui relie trois générations de pianistes. Sur le plan stylistique, son œuvre témoigne du passage d'un jazz diasporique inspiré du jazz américain à une recherche sonore reflétant son propre contexte, une évolution qui a sans doute influencé la jeune génération de pianistes sud-africains. Les premières œuvres d'Ibrahim, datant des années 1950 et 1960, s'inspirent de Fats Waller, Thelonious Monk et Duke Ellington, reflétant, comme celles de nombreux de ses contemporains sud-africains, la forte influence du jazz américain. Cependant, ses œuvres de maturité, pour lesquelles il est plus connu, replacent sa pratique dans un contexte africain. Il développe un style multiforme qui s'éloigne des coordonnées d'un ensemble d'idiomes beaucoup plus localisés : le paysage sonore du Cap, les musiques indigènes sud-africaines comme celles des Khoï et des San, et les principes structurels africains plus larges. Il est important de noter qu'il développe ce style pendant son exil, d'abord en Europe et en Grande-Bretagne, puis aux États-Unis. Son œuvre des années 1970 et 1980 peut donc être comprise comme une construction ou une élaboration discursive et sonore de l'Afrique, plutôt que comme un simple reflet des pratiques locales en soi (Vos 2015 et Lucia 2002). Ibrahim est, à son tour, reconnu comme une influence importante par la jeune génération de pianistes sud-africains qui façonnent la scène sud-africaine post-apartheid depuis les années 2010. À travers des titres tels que « A.I. », « Dollar Adagio » (en référence au nom sous lequel Ibrahim était anciennement connu, Dollar Brand) ou à travers l'évocation idiomatique d'Ibrahim dans un morceau comme « Okhalweni », Kyle Shepherd, Bokani Dyer et Nduduzo Makhathini reconnaissent respectivement Ibrahim comme une influence déterminante. Au-delà de la simple recherche de gestes qui témoignent de l'influence d'Ibrahim, cet article examine également les assemblages de sons, d'idées et de préoccupations dans lesquels Ibrahim s'inscrit à travers les œuvres de ces jeunes musiciens. En lisant Ibrahim à travers ces artistes, je soutiens que la façon dont nous abordons Ibrahim à l'époque contemporaine n'est plus en tant que figure à part entière, mais entourée de l'aura de la figure qu'il est devenu à travers les réverbérations et l'amplification de certains aspects de son œuvre dans le travail d'autres artistes. Cela implique un décentrage d'Ibrahim lui-même en tant que sujet.

À partir de ce réseau de transmissions qui se croisent dans la figure d'Ibrahim, cette communication critique la notion de lignée. Si l'idée de « lignée » est un trope fréquent dans le jazz, je soutiens que ces lectures multigénérationnelles conduisent à une compréhension beaucoup plus dynamique et multiaxiale : non seulement autour de l'interaction intergénérationnelle entre influence et innovation, mais aussi dans la manière dont les pratiques des musiciens rapprochent ou éloignent les artistes des différents canons (américains ou autres). Cet article examine comment l'influence est réfractée : comment elle ne se transmet pas de manière nette, mais se divise en une multiplicité qui est ensuite réfractée à travers une autre pratique, dans laquelle elle devient partie intégrante d'une autre configuration, encore différente. Ce faisant, cet article retrace un itinéraire du jazz américain dans la diaspora du jazz – ses transmissions, ses hésitations et ses impasses. Selon moi, l'un des héritages durables d'Ibrahim est de mettre l'accent sur une démarche identitaire personnelle et contextualisée.

(EN) Questioning 'lineage': thinking through intergenerational relationships via Abdullah Ibrahim.

This lecture is centred around the South African artist Abdullah Ibrahim (1934-), a figure who links three generations of pianists. Idiomatically, his work shows the shift from a diasporic jazz style modelled on American jazz to one that searches for a sound that reflects his own context, a turn that has arguably shaped a younger generation of South African pianists. Ibrahim's early work of the 1950s and '60s draws on Fats Waller, Thelonious Monk and Duke Ellington, reflecting – like the work of many of his South African contemporaries – the heavy influence of American jazz. Yet his mature work, for which he is better known, resituates his practice vis-à-vis an African context. He develops a multi-faceted style that develops from the coordinates of a much more localized set of idioms: the soundscape of Cape Town, indigenous South African musics like that of the Khoi and San, and broader African structural principles. Crucially, he develops this style while he is in exile, first in Europe and Britain, and later in the United States. His work during the 1970s and '80s might therefore be understood as a discursive and sonic *construction* or *elaboration* of Africa, more than a mere reflection of local practices per se (Vos 2015, and Lucia 2002).

Ibrahim is, in turn, acknowledged as an important influence by the younger generation of South African pianists shaping the postapartheid South African scene since the 2010s. Through track titles like 'A.I.', 'Dollar Adagio' (referring to the name by which Ibrahim was formerly known, Dollar Brand) or through the idiomatic evocation of Ibrahim in a track like 'Okhalweni', Kyle Shepherd, Bokani Dyer and Nduduzo Makhathini respectively acknowledge Ibrahim as seminal influence. More than merely tracing gestures that point to the influence of Ibrahim, this paper also considers the assemblages of sounds, ideas and concerns Ibrahim is placed amidst through these younger musicians' works. In reading Ibrahim through these artists, I argue that how we come to Ibrahim in the contemporary moment is no longer as a figure in his own right, but surrounded by the aura of the figure he has become through the reverberations and amplification of aspects of his work in the work of others. This entails a decentering of the Ibrahim himself as subject. From this nexus of transmissions intersecting in the figure of Ibrahim, this paper critiques the notion of lineage. While the idea of a 'lineage' is a frequent trope in jazz, I argue that such multi-generational readings prompts a far more dynamic, multi-axial understanding: not only around the inter-generational interplay of influence and innovation, but also in the ways musicians' practices brings closer or distances the artists from the various canons (American or otherwise). This paper considers how influence is refracted: how it doesn't carry over neatly but splits into a multiplicity that is then further refracted through another practice, in which it becomes part of another, still different configuration. In so doing, this paper traces one itinerary of American jazz in the jazz diaspora – its transmissions, stutterings and dead-ends. I argue that an increasing concern with a personal, situated identity politics and is one of the enduring legacies of Ibrahim.

Stephanie Vos is a Senior Lecturer in Musicology at Stellenbosch University. Her doctoral research at Royal Holloway, University of London, focussed on South African jazz and exile under apartheid, taking a particular interest in Abdullah Ibrahim. She has also written on improvisation as ritual and, more recently, the contemporary South African jazz landscape. With Stephanus Muller, she published *Sulke Vriende is Skaars: Die briewe van Anton Hartman en Arnold van Wyk, 1947-1982* (Protea 2020), awarded the KykNet Rapport Prize for Non-Fiction and the ATKV Woordveertjie for Non-Fiction. Stephanie's writing has been published in the *South African Journal of Music Research (SAMUS)*, *herri* online journal (www.herri.org), *Playing for Keeps: Improvisation in the Aftermath* (Duke University Press, eds. Daniel Fischlin and Eric Porter) and *The Conversation Africa*.

Nicolas Moron

(FR) Réinventer l'héritage : Michael Wollny, Iiro Rantala et Édouard Ferlet à l'épreuve de la réappropriation culturelle.

Face à l'héritage écrasant des grandes figures du piano jazz du XXe siècle, les pianistes contemporains doivent repenser leur rapport à la filiation. Cette communication examine comment trois compositeurs-improvisateurs majeurs dépassent cette aporie en recourant à des stratégies de réappropriation différentes mais complémentaires qui partagent une volonté de redéfinition fondamentale de la créativité jazzistique : plutôt que de créer *ex nihilo* face au poids des figures tutélaires, elles conçoivent l'improvisation comme un acte de réappropriation où la création émerge d'un assemblage créatif. Cette reconceptualisation suggère que le piano jazz du XXIe siècle ne succède pas à ses prédécesseurs mais les réoriente, ouvrant ainsi la voie à un nouveau rapport au matériau musical.

(EN) Reinventing heritage: Michael Wollny, Iiro Rantala, and Édouard Ferlet face the challenge of cultural reappropriation.

Faced with the overwhelming legacy of the great figures of 20th-century jazz piano, contemporary pianists must rethink their relationship to tradition. This lecture examines how three major composer-improvisers overcome this aporia by employing different but complementary strategies of reappropriation sharing a desire to fundamentally redefine jazz creativity: rather than creating *ex nihilo*, facing the weight of the guardian figures, they conceive of improvisation as an act of reappropriation in which creation emerges from a creative assemblage. This reconceptualization suggests that 21st-century jazz piano does not succeed its predecessors but redirects them, thus paving the way for a new relationship with musical material.

Agrégé de musique, Nicolas Moron est maître de conférences au département de Musique et Musicologie de l'université de Rouen Normandie, et membre du laboratoire CÉRÉdI. Ses recherches portent notamment sur l'analyse musicale et les processus compositionnels dans la musique russe du tournant des XIXe et XXe siècles. Il a par ailleurs toujours entretenu un intérêt personnel pour le répertoire pianistique de jazz, notamment celui porté par le label ACT.

William Day

(FR) À la découverte de la voix à travers les styles disparates d'un pianiste : Micah Thomas et Joshua White

La « voix » d'un pianiste de jazz présente une dimension musicale cumulative : nous percevons les similitudes et les différences à travers le temps, les lieux et les groupes musicaux, ce qui enrichit chaque rencontre. Lorsque Keith Jarrett ou Fred Hersch nous surprennent encore et encore sur leur cinquantième album, la profondeur du plaisir que nous en retirons se mesure à notre familiarité avec leur jeu sur les quarante-neuf albums précédents ainsi que lors de concerts. Que se passe-t-il donc lorsqu'un jeune pianiste de jazz exemplaire du XXIe siècle est capable de jouer avec inventivité et authenticité dans un large éventail de styles pianistiques historiques, et qu'il l'a fait dans des dizaines d'enregistrements que nous pouvons écouter à tout moment en ligne, non seulement sur des albums commerciaux, mais aussi sur des vidéos

YouTube non autorisées publiées par des fans et des clubs de jazz qui diffusent leurs concerts en streaming ? La comparaison des différents styles du pianiste approfondit-elle leur signification, ou s'agit-il plutôt d'une comparaison entre différents interprètes ? Et la découverte de leur voix est-elle compromise par un monde technologique dans lequel pratiquement toutes les performances sont enregistrées et diffusées pour que le monde entier puisse les écouter ?

Dans cette étude de cas, je m'intéresse à deux jeunes pianistes de jazz américains remarquables, Micah Thomas (New York) et Joshua White (Los Angeles). Le travail solo de Thomas sur les standards rappelle de manière frappante Art Tatum et Teddy Wilson, mais il est également le pianiste de l'artiste Immanuel Wilkins, signé chez Blue Note, et du saxophoniste de free jazz Zoh Amba. Le jeu atypique de Joshua White évoque l'agilité de Cecil Taylor et la puissance de Don Pullen, mais il a également enregistré des standards et des chansons pop en accompagnant un crooner de Las Vegas. Leurs sites web mettent en avant des enregistrements qui illustrent ces approches et techniques pianistiques variées, et de nombreux autres enregistrements et approches sont disponibles sur YouTube. Pourtant, Thomas, pour sa part, a déclaré qu'il poursuivait toujours l'objectif de « former [sa] voix ». Devrions-nous en conclure que la « voix » d'un pianiste de jazz est distincte de son style ou de sa technique au piano ? Si tel est le cas, alors entendre le sens cumulatif de nos rencontres avec ces deux pianistes sera une tâche différente de celle d'entendre le jeu de Thelonious Monk, Ran Blake ou Abdullah Ibrahim. Je soutiens que la découverte de sa « voix » par un pianiste de jazz – le fait de parvenir à jouer comme lui-même – est une tâche de perfectionnisme moral (comme le nomme un courant de la pratique philosophique) plutôt qu'une tâche consistant à s'installer dans un style ou une technique particuliers et reconnaissables.

(EN) Discovering the voice in a pianist's disparate styles: Micah Thomas and Joshua White

A jazz pianist's 'voice' presents a dimension of musical meaning that is *cumulative*: we hear similarity and difference across time and place and performance groups, which deepens each encounter. When Keith Jarrett or Fred Hersch surprises us again and again on their fiftieth recording, the depth of the pleasure is measured by our familiarity with their playing on the prior forty-nine recordings as well as in live encounters. So what happens when a young exemplary jazz pianist in the twenty-first century can play across a broad historical range of piano styles with invention and authenticity, and has done so on dozens of recorded performances that we can sample anytime online, not only on commercial releases but on unauthorized YouTube videos posted by fans and jazz clubs that stream their gigs? Does the comparison of the pianist's diverse styles deepen their meaning, or is it more like comparing different *players*? And is discovering their voice undermined by a technological world in which practically every performance is recorded and posted for all the world to hear?

In this case study I consider two remarkable young American jazz pianists, Micah Thomas (NYC) and Joshua White (Los Angeles). Thomas's solo work on standards is strikingly reminiscent of Art Tatum and Teddy Wilson, but he's also the pianist for Blue Note recording artist Immanuel Wilkins and free jazz saxophonist Zoh Amba. Joshua White's outside playing calls to mind Cecil Taylor's agility and Don Pullen's power, but he's also recorded standards and pop songs accompanying a Las Vegas crooner. Their websites highlight recordings that display these varied approaches and piano techniques, with many more recordings and approaches available on YouTube. Yet Thomas, for one, has spoken of still pursuing the goal of "forming [his] voice." Should we conclude that a jazz pianist's 'voice' is distinct from their style or technique at the piano? If so, then hearing *cumulative* meaning across our encounters

with these two pianists will be a different sort of task from hearing it in the playing of Thelonious Monk or Ran Blake or Abdullah Ibrahim. I argue that a jazz pianist's discovery of their 'voice' – their coming to sound like themselves – is a *moral perfectionist* task (as one strand of philosophical practice names it) rather than a task of settling on a particular, recognizable style or technique.

William Day is Professor of Philosophy at Le Moyne College (NY, USA). He is contributing co-editor of *Seeing Wittgenstein Anew* (Cambridge UP) and has published numerous articles and chapters on topics in aesthetics, including jazz. His most recent is "Hearing Between the Lines: Impressions of Meaning and Jazz's Democratic Esotericism" (in *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*).

Nathan Arnoult

(FR) Digressions pianistiques : quand l'instrument conditionne le discours

En octobre 2023, j'organisais une expérimentation impliquant cinq pianistes de très haut niveau sur la thématique du jazz à partir de 1960. L'objectif de cette recherche visait à éclairer notre compréhension d'une musique complexe comprenant une ambiguïté harmonique certaine et dont l'état actuel de la recherche peine encore à expliciter ses véritables enjeux. Pour ce colloque, il serait intéressant d'observer ces pianistes du XXI^e siècle par le prisme de leur perception d'une musique novatrice, bien que déjà âgée d'un demi-siècle ! Ainsi, c'est à travers cinq études de cas et au moyen de quelques extraits de concerts et d'interviews que je tenterai d'explorer différentes thématiques autour du piano et plus généralement du jazz aujourd'hui : le vocabulaire harmonique, la composition au piano, la potentielle relation entre accord et mode, l'esthétique des années 1960 perçue par rapport à aujourd'hui, etc. Cette communication sera par ailleurs l'occasion d'annoncer la mise en ligne très prochaine de ces nombreuses heures d'entretien et de musique.

(EN) Piano digressions: when the instrument shapes the discourse

In October 2023, I organized an experiment involving five highly accomplished pianists on the theme of jazz from 1960 onwards. The aim of this research was to provide insight into our understanding of a complex form of music characterized by a certain harmonic ambiguity, the ins and outs of which are still difficult to explain based on the current state of research. For this conference, it would be interesting to observe these 21st-century pianists through the prism of their perception of innovative music, even though it is already half a century old! Thus, through five case studies and a few concert excerpts and interviews, I will attempt to explore various themes related to the piano and, more generally, to jazz today: harmonic vocabulary, piano composition, the potential relationship between chord and mode, the aesthetics of the 1960s as perceived today, etc. This presentation will also be an opportunity to announce the upcoming online release of these many hours of interviews and music.

Nathan Arnoult est doctorant contractuel en musicologie à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès. Il s'intéresse à l'analyse du jazz à partir des années 1960 et plus particulièrement à l'émergence d'une pratique harmonique innovante – la polyfonctionnalité – en portant une réflexion critique sur son histoire et son analyse. Lauréat de l'appel à projets « Recherches en musique : collaboration entre jeunes chercheurs/chercheuses et artistes », il invite en octobre 2023 cinq pianistes de renommée internationale pour une série d'expérimentations (test de perception, interview et concert) filmées et enregistrées portant sur ses questions de recherche.

La même année, il coordonne le dossier « Contrebasse et basse électrique » pour le numéro du baccalauréat 2024 de la revue *Musicologies Nouvelles* comprenant également deux articles sur les bassistes Eberhard Weber et Miroslav Vitouš. Deux autres textes paraissent en 2025, l'un sur la compositrice Lili Boulanger (*agrégation 2025*, *Musicologies Nouvelles*), l'autre sur les liens entre le jazz post-bop et le musicien brésilien Hermeto Pascoal (UN@ et PUB, à venir).

Vincenzo Caporaletti

(FR) Formativité improvisative et structures syntactico-cognitives dans le *Carnegie Hall Concert – Part I* de Keith Jarrett

La publication récente de la transcription sonore synchronisée et de l'analyse du *Carnegie Hall Concert–Part I* de Keith Jarrett, réalisée par Vincenzo Caporaletti, a permis un approfondissement substantiel de la poïétique improvisative du pianiste. Cette contribution vise à mettre en évidence certains traits distinctifs de cette poïétique à l'intérieur du cadre théorique de la Théorie des Musiques Audiotactiles, notamment à travers les concepts d'*extemporisation* et les *Processus A et B* d'improvisation. L'analyse, tout en intégrant les critères consolidés de segmentation et de structuration du texte musical, mobilise des catégories issues de l'atmosphérologie et l'identification de structures syntactico-cognitives qui président à la formativité improvisative de Keith Jarrett.

(EN) Improvisational Formativity and Syntactic-Cognitive Structures in Keith Jarrett's *Carnegie Hall Concert–Part I*

The recent publication of the synchronized sound transcription and analysis of Keith Jarrett's *Carnegie Hall Concert–Part I* by Vincenzo Caporaletti has enabled a deeper investigation into the pianist's improvisative poietics. This paper aims to highlight certain distinctive features of Jarrett's creative process within the theoretical framework of the Theory of Audiotactile Music, particularly through the concepts of extemporization and the Improvisation Processes A and B. The analysis, while integrating consolidated criteria for the segmentation and structural organization of the musical text, also draws on categories derived from atmospherology and on the identification of syntactic-cognitive structures that underlie the improvisational formativity of Keith Jarrett.

Vincenzo Caporaletti est professeur de musicologie générale et de musicologie transculturelle à l'Université de Macerata. Il a fondé et codirige le Centre de recherche international sur le jazz et les musiques audiotactiles (Sorbonne Université) ainsi que le Centre interuniversitaire de recherche musicologique (Université de Macerata/Conservatoire de Fermo et Pescara). Il est directeur des collections éditoriales suivantes : *Grooves. Collana di Studi Musicali Afro-Americani e Popular*, *Edizioni di Musiche Audiotattili*, *Musiche da leggere* (publiées par la Libreria Musicale Italiana-Lucca), *Musicologie e Culture* (publiée par Aracne-Roma). Il est également directeur des revues scientifiques *Acusfere suoni_culture_musicologie* (LIM), *Revue des Etudes sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles* (Sorbonne Université). Il a publié vingt-neuf monographies scientifiques et plusieurs centaines d'articles en musicologie et ethnomusicologie, traduits en anglais, en français, en portugais et en chinois.

Vendredi 14 novembre

Jeremías Iturra

(FR) Cordes frottées, sons filtrés : pratiques du piano étendu dans le jazz avant-gardiste contemporain

Cette communication examine l'évolution du piano dans le jazz contemporain à travers la pratique du « piano étendu », héritière des expérimentations des avant-gardes du XXe siècle. En analysant les démarches de pianistes tels que Cecil Taylor, Kris Davis ou Sylvie Courvoisier, elle met en lumière les transformations organologiques et esthétiques de l'instrument, devenu un véritable méta-instrument entre cordes, percussion et clavier. L'intervention interrogera les enjeux d'hybridation entre idiomes savants et populaires, ainsi que les liens entre innovation technique et héritage historique dans le jazz avant-gardiste actuel.

(EN) Bowed strings, filtered sounds: extended piano practices in contemporary avant-garde jazz.

This lecture examines the evolution of the piano in contemporary jazz through the practice of "extended piano," which draws on the experiments of the 20th-century avant-garde. By analyzing the approaches of pianists such as Cecil Taylor, Kris Davis, and Sylvie Courvoisier, it highlights the organological and aesthetic transformations of the instrument, which has become a true meta-instrument between strings, percussion, and keyboard. The presentation will examine the challenges of hybridization between classical and popular idioms, as well as the links between technical innovation and historical heritage in current avant-garde jazz.

Jeremías Iturra est compositeur, musicologue et enseignant. Membre principal du laboratoire SACRe–CNSMDP (Université PSL), il est titulaire d'un double doctorat : en Sciences, Arts, Création et Recherche (SACRe, Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris – Université PSL) et en Arts (Koninklijk Conservatorium – Vrije Universiteit Brussel). Lauréat de plusieurs concours internationaux de composition (Federico Mompou à Barcelone, Maurice Ohana à Paris, Póvoa de Varzim au Portugal, Luis Advis au Chili), il a reçu des commandes du Ministère de la Culture français ainsi que de diverses institutions. Sa musique a été présentée dans de nombreux festivals prestigieux, dont Musica (Strasbourg), Présences (Radio France) et le Festival Internacional de Música Contemporánea de Santiago au Chili, et interprétée par des formations de renommée internationale telles que l'Ensemble Intercontemporain, l'Ensemble Recherche, le Quatuor Béla ou Court-Circuit. Il a également enseigné la musicologie à l'Université Clermont-Auvergne et à l'Université de Lille.

Renato Diz

(FR) Le piano préparé comme réseau transidiomatique : repenser les techniques avancées dans le discours improvisé.

Cette présentation examine le piano préparé comme un lieu essentiel de l'improvisation musicale transidiomatique, proposant un cadre analytique interdisciplinaire qui repense les techniques avancées du piano à travers des domaines de recherche universitaires tels que l'anthropologie linguistique. S'appuyant sur les fondements théoriques du translinguisme et du transidiomatisme, cette étude remet en question les taxonomies dominantes de l'improvisation

contemporaine, en particulier les catégories désignées comme non idiomatiques, sans référent ou improvisation ouverte, en articulant la manière dont les techniques du piano préparé permettent une navigation fluide entre plusieurs idiomes musicaux dans des contextes performatifs singuliers. L'analyse part du principe que les modifications apportées au piano préparé fonctionnent comme des facilitateurs technologiques du changement de code musical, élargissant le vocabulaire timbral de l'instrument pour évoquer diverses traditions culturelles – du gamelan indonésien aux résonances du piano à pouces africain – transformant ainsi un instrument occidental culturellement spécifique en ce que l'on pourrait appeler un véhicule sonore multilingue. Cette transformation met en lumière quatre caractéristiques interdépendantes de la pratique transidiomatique : la présence simultanée de plusieurs idiomes dans des performances unifiées, le décentrage systématique des normes musicales établies, la construction d'identités expressives hybrides et la critique implicite d'une catégorisation rigide des genres qui renforce souvent les divisions socioculturelles plus larges. Au cœur de cette étude se trouve l'intégration des cadres afrologique et eurologique de George E. Lewis, qui fournissent des outils critiques pour analyser les dimensions culturelles, historiques et sociomusicales de la musique improvisée après 1950. Ces perspectives, comprises comme émergeant historiquement plutôt que comme étant ethniquement essentielles, révèlent comment différents systèmes de croyances musicales conceptualisent la pratique de l'improvisation, de l'accent mis par l'afrologique sur le récit personnel et le contexte social à la recherche eurologique de la liberté par rapport aux conventions culturelles. Le piano préparé émerge dans cette matrice théorique comme un instrument qui facilite le dialogue entre ces approches divergentes, permettant aux interprètes de transcender les frontières épistémologiques qui ont historiquement séparé la composition expérimentale des traditions d'improvisation.

(EN) “The Prepared Piano as Transidiomatic Nexus: Reconceptualizing Extended Techniques in Improvisational Discourse” by Renato Diz

This presentation examines the prepared piano as a critical site of transidiomatic musical improvisation, proposing an interdisciplinary analytical framework that reconceptualizes extended piano techniques through academic areas of inquiry such as linguistic anthropology. Drawing from the theoretical foundations of translingualism and transidiomaticism, this investigation challenges prevailing taxonomies of contemporary improvisation—particularly those categories designated as non-idiomatic, referent-free, or open improvisation—by articulating how prepared piano techniques enable fluid navigation across multiple musical idioms within singular performative contexts. The analysis proceeds from the premise that prepared piano modifications function as technological enablers of musical code-switching, expanding the instrument's timbral vocabulary to evoke diverse cultural traditions—from Indonesian gamelan to African thumb piano resonances—thereby transforming a culturally specific Western instrument into what might be termed a multilingual sonic vehicle. This transformation illuminates four interconnected characteristics of transidiomatic practice: the simultaneous presence of multiple idioms within unified performances, the systematic decentering of established musical norms, the construction of hybrid expressive identities, and the implicit critique of rigid genre categorization that frequently reinforces broader sociocultural divisions. Central to this investigation is the integration of George E. Lewis's Afrological and Eurological frameworks, which provide critical tools for analyzing the cultural, historical, and sociomusical dimensions of post-1950 improvised music. These perspectives, understood as historically emergent rather than ethnically essential, reveal how different musical belief systems conceptualize improvisational practice—from the Afrological emphasis on personal narrative and social context to the Eurological pursuit of freedom from cultural

convention. The prepared piano emerges within this theoretical matrix as an instrument that facilitates dialogue between these divergent approaches, enabling performers to transcend the epistemological boundaries that have historically separated experimental composition from improvisational traditions.

Renato Diz is a pianist, composer, producer, researcher, educator, and transdisciplinary artist based in New York. Born in Portugal, he holds a Bachelor's in Music from ESMAE-P.Porto, a Master's in Music from NYU and a Doctorate in Musical Arts from the University of Miami. He has performed internationally as a pianist/keyboardist with leading jazz, experimental, and classical artists such as Gilad Hekselman, Roy Hargrove, Miguel Zénon, Bria Skonberg, Maria Schneider, Ari Hoenig, Melissa Aldana, Steve Turre, John Benitez, Linda Briceño, Badal Roy, Scott Robinson, Anat Cohen, Gregg Field, Oscar Avillés, Camille Thurman, Randy Brecker, Lisa Fisher, Patti Austin, among others. Renato released seven recordings as co-leader/pianist/composer/producer through his label W&J Productions and participated in over 30 others. His artistic research includes music performance, poetry, photography, film, improvisation, extended techniques, and sound design. He has composed for film, dance, and collaborated on numerous intermedia projects worldwide. As an educator with two decades of experience, he has lectured extensively in institutions across the US, Europe, Africa, and South America on subjects such as piano performance, musical performance optimization techniques, improvisation, composition, arranging, and music theory.

Filippo Deorsola

(FR) Une négociation au sein des cordes : le piano préparé comme lieu de réinventions formelles, rythmiques et texturales dans le jazz.

Quelles réalités sonores peut-on trouver dans les cordes d'un piano ? C'est un instrument ambigu. Fortement représentatif du canon occidental dans le jazz et la musique classique, la disposition de son clavier et son mécanisme sont ancrés dans les pratiques et les systèmes d'accordage occidentaux : un enchevêtrement à la fois conceptuel, matériel et culturel. Pourtant, le piano a également été le théâtre d'une réinvention musicale tout au long des XXe et XXIe siècles, tant au niveau de son timbre, de son rôle que de sa texture, notamment grâce à l'utilisation de la préparation du piano qui peut élargir radicalement la palette sonore de l'instrument. À mi-chemin entre les pratiques culturelles, l'innovation et les possibilités, le piano est un sujet d'étude qui attire notre attention sur des histoires sonores multiples et contradictoires. Cette présentation réfléchit sur le piano et son mécanisme en tant que lieu de friction et de négociation matérielle entre les écologies tonales, microtonales et texturales. Je soutiens que cet espace peut être exploré physiquement et contextualisé théoriquement grâce à la préparation du piano. En m'appuyant sur mon travail de pianiste, compositeur et improvisateur au sein du trio de piano Anaphora, je considère l'improvisation et l'interaction de groupe comme des outils épistémiques incarnés grâce auxquels la préparation du piano peut être mise en œuvre collectivement et utilisée comme une forme systémique d'investigation créative et d'hybridation.

Dans ce cadre, le piano n'est pas considéré comme un outil neutre, mais comme un objet situé et contesté au sein de la spécificité culturelle occidentale. L'accordage n'est pas une action neutre, mais dénote des relations culturelles avec la perception, l'organisation et la classification du son. Par conséquent, la tonalité n'est pas seulement conceptuelle, mais définit plutôt des

habitudes de mouvement dans le son et dans la pensée. Pour cette raison, préparer le piano est un acte de désobéissance épistémique qui impose de nouveaux paramètres perceptifs à l'instrument, et par conséquent, de nouvelles conditions et possibilités expressives. Réaccordé et réorienté par une intervention physique, le piano doit explorer de nouvelles voies pour traiter l'interaction du groupe, son rôle au sein du trio et, par conséquent, l'organisation de la forme. Avant d'être un mode d'action, la préparation du piano devient ainsi un mode d'écoute et de réflexion : une manière de renouer avec le son non pas comme un phénomène neutre, mais comme quelque chose qui est façonné par l'histoire, les coutumes et les hiérarchies, et qui doit donc être ouvert à un examen critique. En déplaçant la centralité de la tonalité dans le vocabulaire pianistique, les enchevêtrements rythmiques et texturaux remplacent l'harmonie comme éléments principaux de la structure formelle. Dans cette optique, la recherche artistique sur la préparation du piano contribue à une écologie émergente de la pratique pianistique dans le jazz — notamment Benoit Delbecq [*The Weight of Light*] et Clément Merienne [*Cymes*] — dans laquelle la diversité rythmique et texturale génère des articulations formelles complexes et plurielles. Réponse contemporaine à la question de la tradition jazzistique, la préparation du piano est un espace à partir duquel les termes donnés de l'héritage musical peuvent être renégociés. Ils deviennent des terrains de friction, de résonance et de renouveau. La présentation s'articulera autour d'extraits live et enregistrés, provenant de moi-même et d'autres artistes.

(EN) A negotiation within Strings : the prepared piano as a site of formal, rhythmical and textural reinventions in Jazz

What type of sonic realities can be found within the piano strings? It is an ambiguous instrument. Strongly representative of the western cannon within Jazz and Classical music, its keyboard layout and mechanism are embedded within western tuning practices and systems: an entanglement that is at once conceptual, material and cultural. Yet the piano has also been a site of musical reinvention throughout the 20th and 21st century — both in its timbre, role and texture— notably through the use of piano preparation which can radically expand the instrument's sonic palette. Resting in-between cultural practices, innovation and possibilities, the piano is a subject of enquiry that calls our attention to multiple — and colliding — sonic histories. This presentation reflects on the piano and its mechanism as a site of friction and material negotiation between tonal, microtonal and textural ecologies. I argue that this space can be physically explored and theoretically contextualized through the use of piano preparation. Drawing from my work as pianist, composer and improviser within the piano trio Anaphora, I frame improvisation and group interplay as embodied epistemic tools with which piano preparation can be collectively enacted and be put to work as a systemic form of creative investigation and hybridization. In this framework, the piano is not treated as neutral tool but as a situated and contested object within western cultural specificity. Tuning is not a neutral action but denotes cultural relations to the perception, organization and classification of sound. Therefore, tonality is not just conceptual but rather defines habits of movement within sound and within thought. For this reason, to prepare the piano is an act of epistemic disobedience which forces new perceptive parameters — and in turn, new expressive conditions and possibilities — unto the instrument. Re-tuned and re-purposed through physical intervention, the piano must navigate new paths for treating group interplay, role within the trio and — consequently — organization of form. Before being a mode of doing, piano preparation thus becomes a mode of listening and thinking: a way of re-engaging with sound not as a neutral phenomenon, but as something shaped by histories, customs, and hierarchies and which must therefore be open to critical examination. By displacing the centrality of tonality within pianistic vocabulary, rhythmic and textural entanglements replace harmony as main elements

of form structure. In this light, artistic research into piano preparation contributes to an emergent ecology of pianistic practice within jazz — notably Benoit Delbecq [*The Weight of Light*] and Clément Merienne [*Cymes*] — in which rhythmic and textural diversity generate complex, plural articulations of form. A contemporary answer to the question of jazz tradition, piano preparation is a space from which the given terms of musical inheritances can be renegotiated. They become terrains of friction, resonance, and renewal. The presentation will be articulated through the help of live and recorded excerpts, both from myself and other artists.

Filippo Deorsola est pianiste, compositeur·e et chercheur·e italien·ne basé·e à Bruxelles. Fort·e d'une double formation en musique (licence) et en philosophie (maîtrise), son travail prend une forme hybride qui englobe des projets collectifs et solistes, la publication d'articles et la composition pour diverses formations : ensembles de chambre, instruments de gamelan javanais ou encore dispositifs électroacoustiques plus modestes.

Son activité se concentre de plus en plus sur la recherche pratique et théorique de la préparation du piano à base de bois, afin de créer des scordaturas et des accordages alternatifs. L'espace d'expression qui en résulte est kaléidoscopique, tout en restant ancré dans l'expérimentation programmatique. Celle-ci prend de multiples formes, dont l'une est le projet de trio de piano de longue date *Anaphora*. Après un premier album sorti chez Auand Records (IT) en 2022, le dernier opus du groupe, [*Bloom*], paru en janvier 2025 chez le label suédois Loumi Records, mêle jazz, textures et influences percussives issues du gamelan balinais.

Artiste plusieurs fois récompensé·e, tant en solo (Meilleur·e instrumentiste, Tremplin Jazz d'Avignon 2024) qu'avec Anaphora (Burghausen Nachwuchs-Jazzpreis 2025, Jazz Migration 2025, Keep an Eye 2024, Goethe-Culture Moves Europe 2023, VGC 2023, Italy Music Export 2022, Krokus Jazz 2022, SENA 2022), Filippo a acquis une grande variété d'expériences en tant que porteur·euse de projets, compositeur·e et musicien·ne accompagnateur·rice (notamment avec *Domen Cizej Duo*, Clean Feed Records). Iel codirige aujourd'hui EMBAT, un projet collaboratif international réunissant l'ensemble de gamelan Sandikala et Anaphora.

Piergiorgio Pirro

(FR) Piano jazz spectral : Recherche artistique et organologique autour du piano et de l'improvisation avec des concepts spectraux.

En tant que pianiste de jazz et chercheur artistique, j'explore l'intersection entre l'improvisation jazz et les constructions des compositeurs spectraux français des années 1970 et 1980, ainsi que les façons dont les modèles théoriques dérivés de la musique spectrale peuvent servir d'alternatives aux théories jazz dominantes, telles que l'harmonie fonctionnelle et la théorie des gammes d'accords.

Les développements récents du jazz spectral ont été étudiés par des compositeurs tels que Steve Lehman et Frédéric Maurin (par exemple, le Steve Lehman Octet et Ex Machina pour orchestre de jazz), caractérisés par de grands ensembles et une importance accordée à la composition qui l'emporte sur l'improvisation. En revanche, mes recherches se concentrent sur les petits ensembles de jazz et s'interrogent sur les possibilités et les limites qui apparaissent lorsque les techniques spectrales sont utilisées dans un échange improvisé continu.

J'aborde le sujet du point de vue d'un pianiste de jazz : une question cruciale est donc de savoir comment les attitudes et les techniques spectrales peuvent s'intégrer dans un contexte performatif qui inclut l'utilisation de claviers, de synthétiseurs et de contrôleurs numériques. Quelles connaissances pratiques un claviériste doit-il posséder pour développer une pratique qui implique les approximations microtonales couramment utilisées dans les compositions spectrales ? Quels sont les outils technologiques qui pourraient contribuer à faire progresser une telle pratique artistique, et comment peuvent-ils être adaptés à cet effet ?

A l'aide d'exemples enregistrés et en direct, j'illustre comment la recherche a favorisé un champ d'expérimentation artistique autour de ces questions. Je présente les résultats obtenus dans deux domaines d'intérêt principaux. Le premier concerne les moyens d'améliorer le piano afin de répondre aux exigences de l'improvisation avec des constructions spectrales. À cet égard, l'approche choisie a consisté à élargir le piano grâce à des timbres et des résonances générées électroniquement, soit en programmant des instruments logiciels microtonaux, soit en utilisant le LinnStrument, un contrôleur MIDI microtonal expressif. Le deuxième domaine traite de la manière dont l'adoption d'un paradigme spectral remodèle le rôle du pianiste au sein d'un ensemble de jazz. Je discute de la manière dont mon expérimentation artistique a suggéré à la fois des continuités et des ruptures par rapport aux fonctions traditionnelles du pianiste dans un groupe de jazz, et je réfléchis aux implications plus larges de l'intégration des concepts spectraux dans la dynamique musicale d'un groupe de jazz.

(EN) Spectral Jazz Piano: Artistic and organological research around the piano and improvisation with spectral concepts.

As a jazz pianist and artistic researcher, I explore the intersection of jazz improvisation with the constructs of the French spectral composers of the 1970s and 80s, and the ways that theoretical models derived from spectral music can serve as alternatives to predominant jazz theories, such as functional harmony and chord-scale theory.

Recent developments in spectral jazz have been investigated by composers like Steve Lehman and Frédéric Maurin (e.g., the Steve Lehman Octet and Ex Machina for jazz orchestra), characterized by large ensembles and a compositional emphasis that outweighs improvisation. In contrast, my research focuses on small jazz ensembles and questions the possibilities and limitations that arise when spectral techniques are used in a continuous improvisational exchange.

I approach the topic from the perspective of a jazz pianist: thus, a crucial question is how can spectral attitudes and techniques fit into a performative context that includes the use of keyboards, synthesizers, and digital controllers. What practical knowledge is required of a keyboardist to develop a practice that involves the microtonal approximations commonly used in spectral compositions? What are the technological tools that could help further such an artistic practice, and how can they be adapted to this purpose?

Providing recorded and live examples, I illustrate how the research fostered a field of artistic experimentation around these questions. I present findings from two main areas of interests. The first concerns ways of augmenting the piano in order to fit the demands of improvisation with spectral constructs. In this respect, the chosen approach has been to expand the piano through timbres and resonances electronically generated, either by programming microtonal software instruments or by using the LinnStrument, a microtonal expressive MIDI controller. The second area addresses how adopting a spectral paradigm reshapes the pianist's role within the jazz ensemble. I discuss how my artistic experimentation suggested both continuities and

departures from the traditional duties of the pianist in the jazz band, and reflect on the broader implications of incorporating spectral concepts into the musical dynamics of a jazz band.

Piergiorgio Pirro est pianiste de jazz, compositeur et chercheur artistique. Il a récemment publié l'album *Fold/Unfold/Refold*, dans lequel il utilise des abstractions issues de la musique spectrale en mettant l'accent sur l'improvisation. Il est actuellement assistant de recherche au Koninklijk Conservatorium Brussel et doctorant à la Vrije Universiteit Brussel en musique jazz.

Monika Herzig

(FR) Talking Jazz

Bienvenue à Piano Jazz, une émission inspirée du modèle créé par Marian McPartland il y a plus de 30 ans, qui accueille des invités de marque sur National Public Radio. L'animatrice Monika Herzig s'entretiendra avec divers pianistes invités, puis les accompagnera dans un duo improvisé. Son émission de radio et podcast Talking Jazz est diffusée régulièrement sur WICR et WETF. Elle compte à ce jour plus de 200 épisodes avec les plus grands artistes de jazz actuels et est disponible sur toutes les principales plateformes de streaming.

(EN) Talking Jazz

Welcome to Piano Jazz as modeled by Marian McPartland for over 30 years with prominent guests on National Public Radio. Host Monika Herzig will engage in conversation with a wide variety of guest pianists followed by an impromptu duet performance. Her Talking Jazz radio show and podcast is a regular feature on WICR and WETF with more than 200 episodes to date with today's leading jazz artists on all major streaming services.

Actuellement professeure de recherche artistique à l'université privée Jam Music Lab de Vienne, **Monika Herzig** est l'auteure de « David Baker – A Legacy in Music » (IU Press), « Experiencing Chick Corea: A Listener's Companion » (Rowman and Littlefield, 2017) et coéditrice de « Jazz and Gender » (Routledge, 2022). Elle est également présidente du comité de recherche du Jazz Education Network (JEN) et membre du comité de rédaction de JAZZ (Jazz Education in Research and Practice, IU Press).

En tant que pianiste de jazz, elle a fait des tournées dans le monde entier, a fait la première partie d'artistes tels que Power of Tower, Sting, Yes et sa musique a remporté les DownBeat Magazine Awards et a été diffusée sur NPR et JazzWeek. Son supergroupe entièrement féminin Sheroes a été élu l'un des meilleurs groupes de 2018 par le magazine DownBeat et sa composition « Just Another Day at the Office » figure parmi les sélections de New Standards: 101 Lead Sheets by Female Composers (Berklee Press, 2022). Monika Herzig a remporté le DownBeat Magazine Award de la meilleure chanson originale en 1994, le prix Hero 2015 de la Jazz Journalist Association, ainsi que des bourses de la NEA, de l'Indiana Arts Commission, de la MEIEA, de Jazz Tours, de MidAtlantic Arts et de l'ambassade des États-Unis, entre autres. Monika est une artiste CASIO.