



Rapport de recherche Montreux Jazz Digital Project SageX 94918

Exploration d'archives du Montreux Jazz Festival
sous l'angle de la performance – Une étude de cas.
Miles Davis et *New Blues* (1986, 1988, 1989, 1990)

Julien Boss (HEMU), Charlotte Graber (EPFL)

Juin 2021



« Miles offre au public la chance insigne d’assister en direct à l’alchimie de la création musicale. Les deux claviers plaquent des accords évasifs, tandis que batterie et percussions tapotent de façon inoffensive. Miles se concentre ; il écoute. Son index esquisse quelques directives. Et puis, d’une note de trompette ou de synthé, il lance la machine. Elle démarre en souplesse, elle s’emballe, c’est soudain la folie furieuse : la basse (Benny Rietveld) claque comme un fouet, batterie et percussions (Marylin Mazur) s’enchevêtrent frénétiquement, la guitare (Foley) ou le sax (Kenny Garrett) se déchaînent en solos rageurs. Immobile au milieu de la tourmente qu’il a déchaînée, Miles, sphynx d’ébène, se contente d’indiquer par petites touches de claviers les inflexions qu’il entend apporter à sa musique. (...) L’évacuation de la trompette n’est pas dommage : Miles est avant tout un chef, mieux, un catalyseur d’orchestre. »

L’Hebdo, 14 juillet 1988.

Ce rapport écrit est à consulter en parallèle au montage vidéo contenant les extraits de concerts commentés.

Un accès au montage vidéo est disponible sur demande en prenant contact avec les chercheurs : charlotte.graber@epfl.ch ou julien.boss@hemu-cl.ch.

Ce travail est dédié à la mémoire de Christian Steulet.



Table des matières

Remerciements	4
Introduction et objectifs	5
1. Méthodologie	6
2. Préparation théorique	7
2.1 Analyse de performance	7
2.2 La sémiotique	8
2.3 L'espace rituel	9
3. Analyse.....	10
3.1 Rushes vidéo	10
3.2 Le morceau <i>New Blues</i>	10
3.3 Le dispositif scénique	12
3.4 Passage de solo	13
3.5 Attitude et rôle de leader	16
3.6 L'utilisation des synthétiseurs par Miles Davis	17
3.7 Montage audio	18
4. Conclusion.....	19
5. Bibliographie.....	21
6. Annexes	23
6.1 Première grille d'analyse	23
6.2 Dispositifs scéniques et setlists	24
6.3 Découpage des bandes vidéo originales et time codes	26
6.4 Fiches Suisa des concerts de Miles Davis	30

Remerciements

Les chercheurs tiennent à remercier les personnes et les institutions qui ont rendu possible ce travail de recherche :

Angelika Güsswell – HEMU Vaud Valais Fribourg - Directrice de la recherche

Alain Dufaux – EPFL - Responsable opérationnel du Centre MetaMedia (MMC)

Alexandre Camus – EPFL - Auteur de la thèse "Faire valoir un patrimoine. Comment une école polytechnique investit la numérisation de la collection audiovisuelle d'un festival musical"

Olivier Bruchez – EPFL – Informaticien au Cultural Heritage & Innovation Center

Alexandre Gross - Cameraman à la Télévision Suisse Romande et producteur indépendant. Il a travaillé au Montreux Jazz Festival de 1981 à 2009 en tant que cameraman et responsable de la planification.

Claude Nobs Foundation

Centre pour les Patrimoines Culturels et l'Innovation à l'EPFL

HES-SO - Haute École spécialisée de Suisse occidentale

HEMU Vaud Valais Fribourg – Haute École de Musique

IRMAS – Institut de recherche en musique et arts de la scène

Introduction et objectifs

La recherche présentée dans ce rapport a pour sujet l'analyse de performance filmée. Elle trouve son origine dans une nouvelle collaboration entre l'HEMU (Haute École de Musique Vaud Valais Fribourg) et l'EPFL (École polytechnique fédérale de Lausanne), en particulier le Centre pour les Patrimoines Culturels et l'Innovation (anciennement Centre Metamedia) qui a pour mission de numériser et de conserver la collection audiovisuelle des archives du Montreux Jazz Festival depuis sa création en 2010. Une station de consultation de ces archives a été installée en 2018 à l'Ejmathèque, la bibliothèque multimédia de l'EJMA (Ecole de Jazz et de Musiques Actuelles de Lausanne). Ce poste de consultation donne accès aux élèves, étudiant.e.s et professeur.e.s, à la presque totalité du contenu des archives audiovisuelles du Montreux Jazz Festival, soit plusieurs milliers d'heures de vidéos. Cette collection est unique et couvre une grande partie de l'histoire musicale de la seconde moitié du XX^{ème} siècle : "It's the most important testimonial to the history of music, covering jazz, blues and rock" déclare le producteur Quincy Jones en 2009 depuis son studio de New York, lors de la présentation du projet de numérisation des 14'000 bandes concernées ». ¹ En effet, une grande majorité des concerts qui ont eu lieu au Montreux Jazz Festival a été enregistrée depuis la première édition en 1967 jusqu'à nos jours. Cela représente des milliers de concerts disponibles dans la meilleure qualité possible du moment. ² La collection a été inscrite au registre Mémoire du monde à l'UNESCO en 2013 et la Fondation Claude Nobs a été créée la même année pour assurer la préservation de l'archive et son financement.

Jusqu'à présent, le poste de consultation de l'Ejmathèque a été utilisé en majorité par des étudiant.e.s ou des professeur.e.s dans un objectif de découverte ou de recherche personnelle. Dans une perspective d'une utilisation plus large, il semblait intéressant de se pencher sur le potentiel pédagogique et musicologique de cette collection.

En relation avec les archives audiovisuelles du Montreux Jazz Festival et par le biais de l'EPFL, plusieurs projets liés aux domaines de la technologie, du traitement de signal, de la collecte de données ou de la sociologie ont vu le jour jusqu'à présent. ³ Néanmoins, le présent projet de comparaison de concerts est bien un des premiers qui concerne uniquement les contenus musicaux et surtout qui est mené à l'extérieur de l'EPFL. L'utilisation de ces archives dans le cadre de la formation musicale tertiaire est prometteuse puisque, malgré les restrictions existantes liées aux droits d'auteurs pour l'exploitation des vidéos, la loi Suisse sur le droit d'auteur (LDA, RS 231.1) prévoit une exception pour la recherche et l'éducation permettant l'utilisation et la diffusion de matériel protégé dans le cadre de l'enseignement. Le présent projet de recherche pourrait donc ouvrir à une application concrète dans le cadre institutionnel, en invitant au visionnage et à l'utilisation de certains concerts durant des cours d'histoire de la musique ou dans le cadre d'ateliers par exemple.

¹ http://www.ressi.ch/num18/article_138, consulté le 28 décembre 2020

² Le site de la Claude Nobs Foundation donne les chiffres actualisés de la base de données : <https://www.claudenobsfoundation.com/>

³ Un résumé des projets existants peut être consulté sur le site internet du centre :

<https://www.epfl.ch/innovation/domains/fr/centre-dinnovation-dans-les-patrimoines-culturels/projet-montreux-jazz-digital/>



La plus-value de l'image filmée par rapport à l'audio uniquement, nous a guidé tout au long de nos réflexions. L'objectif de la recherche « Montreux jazz digital project » était dès lors de répondre aux questions suivantes :

- Que peut apporter l'analyse de l'image à la compréhension d'une performance musicale filmée ?
- Quels sont les paramètres à prendre en compte lors d'une telle analyse ?
- Quelles applications pédagogiques peuvent résulter de ce travail ?

Au vu de la quantité des vidéos disponibles, un choix a dû être opéré pour pouvoir se concentrer sur le potentiel de recherche de cette collection et plus largement de la musique filmée sur la base d'une étude de cas. Ce choix s'est arrêté sur les concerts de Miles Davis à Montreux. Sa musique, libre et ouverte à la spontanéité de chacun des membres de son groupe, ainsi que les nombreuses expressions de Miles Davis lui-même nous ont amené à penser que ce choix conduirait à une grande quantité d'informations intéressantes à traiter.

Nous nous sommes rapidement aperçus que le champ de recherche autour de la question de l'analyse de performance était assez nouveau mais surtout qu'il recelait un grand potentiel pour le domaine musical et musicologique. Ce projet a donc pour but de défricher un champ d'analyse comparative dans le domaine de la performance musicale retranscrite sur un support audiovisuel.

1. Méthodologie

Un travail préparatoire a tout d'abord été mené pour explorer le terrain bibliographique en ce qui concerne l'analyse de performances filmées. En parallèle à ce travail documentaire, un choix de vidéos a été établi. Par la suite, l'analyse des vidéos et le recours aux publications s'est mené conjointement et de manière à être complémentaire.

La recherche bibliographique a permis d'établir que l'analyse de performance filmée est un terrain encore peu exploité dans le domaine musical et musicologique (notons qu'il est partagé avec l'anthropologie, la sociologie ou l'histoire et que les publications dans ces domaines sont nombreuses, mais que notre volonté était de rester dans la sphère uniquement musicale). Néanmoins, plusieurs sources nous ont servi de guide dans l'avancée du projet, et spécifiquement un article de Christopher Smith évoquant la sémiotique de Miles Davis et faisant écho à nos réflexions.⁴

Comme évoqué auparavant, un choix a dû être fait quant aux vidéos qui allaient être visionnées et analysées. Ainsi, Miles Davis, artiste emblématique du vingtième siècle, a semblé être un choix prédominant pour une première recherche dans le domaine d'analyse de performances filmées. En effet, cet artiste a marqué l'histoire de la musique et est une référence pour les musiciens, les étudiant.e.s tout comme les professionnel.le.s. Miles s'est produit à huit reprises Montreux Jazz Festival: en 1973, 1984, 1985, 1986, 1988, 1989, 1990 et 1991. Au vu du nombre de concerts qu'il a donnés à Montreux, un second choix a dû être opéré : lesquels retenir ? Nous avons privilégié des concerts combinant les critères suivants : proximité temporelle entre eux, *line up* similaires, s'inscrivant dans une même période créative de Miles Davis, présentant de nombreuses expressions et indications de sa part et contenant un morceau en commun qui pourrait servir pour l'analyse comparative. En plus de la qualité

⁴ SMITH, Christopher, "A Sense of the Possible : Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance", *TDR*, Vol. 39, N°3 (1995), pp.41-55



exceptionnelle de la musique jouée, les concerts de 1986, 1988, 1989 et 1990 que nous avons sélectionnés montrent une vaste quantité d'exemples d'interactions, de communication et de sémiotique⁵ musicale, propre à la musique *live* filmée, qui sont des paramètres qui ne peuvent être décelés en ne consultant que l'audio.

Ces quatre concerts de Miles Davis à Montreux représentent presque huit heures d'images. Pour permettre une analyse performative et comparative réaliste par rapport au temps à disposition, il a été décidé de se concentrer sur un morceau joué lors des quatre performances⁶ : *New Blues*, dont la description se trouve au chapitre consacré à l'analyse (c.f. chapitre 3). Après avoir visionné attentivement les gestes et les attitudes de Miles, nous avons décidé de regrouper les paramètres qui nous semblaient avoir de l'influence sur la performance. Nous avons été attentifs aux éléments qui nous semblaient les plus caractéristiques de la direction d'orchestre du leader : gestes, contacts visuels ou physiques, déplacements, grimaces, etc.

2. Préparation théorique

Lors de la lecture des articles sélectionnés, plusieurs notions centrales ainsi que des travaux portant sur des problématiques similaires sont apparus. Nous retenons ici trois notions en particulier : l'analyse de performance, la sémiotique et l'espace rituel. Ces trois notions, que nous retrouvons dans l'article de Christopher Smith, permettent de poser un cadre théorique à l'analyse des concerts et d'en comprendre les enjeux.

2.1 Analyse de performance

L'analyse de performance est l'aspect central de cette recherche⁷. Dès lors, pour pouvoir progresser dans l'analyse, il a fallu comprendre les enjeux de ce que l'on nomme la performance. Philip Auslander, dans deux articles particulièrement⁸, aborde cette question et l'on peut résumer sa pensée ainsi : une performance musicale manifeste, expose, dévoile des compétences de communication dans tout contexte où la musique est jouée et écoutée en temps réel par une audience. Le but de la performance est d'arriver à une intensité maximale de communication entre les musiciens et les auditeurs. Elle est un « véhicule » dont les musiciens sont les « pilotes » : elle repose sur l'intersubjectivité entre un ou plusieurs artistes et une audience. C'est un microcosme où se jouent des relations dépassant le contexte musical immédiat. L'attention individuelle et collective des auditeurs y est un paramètre fondamental.

⁵ La définition de la sémiotique est explicitée au chapitre 2.2 ci-dessous

⁶ Les morceaux communs aux quatre performances : *New Blues*, *Human Nature*, *Tutu* et *Time After Time* (voir les setlists dans l'annexe chap. 6.4)

⁷ Concernant les exemples d'analyse de performance (c.f. bibliographie chap. 5), on peut citer quelques références : Brad Osborne a travaillé sur le groupe Radiohead ; Steve Lavoie a analysé les projets communs de Miles Davis et Gil Evans ; Ian Carr, dans sa biographie de Miles Davis, nous offre une somme considérable de points de vues sur les performances du musicien à travers sa carrière.

⁸ AUSLANDER, Philip, "Musical Personae", *TDR*, Vol. 50, N°1 (2006), pp.100-119 et AUSLANDER, Philip, « The performativity of performance transcription », *PAJ*, 84 (2006), pp. 1-10



Le musicien en situation de concert vit une interaction sociale avec ses partenaires et avec l'audience. Il représente sa propre personne dans le champ discursif de la musique, une action transitive décrite par Auslander comme « musical persona ». La personne se transmet elle-même, ou endosse le rôle de passeur, à travers le son qu'elle produit. C'est donc sa position (et ses interactions avec ses partenaires) dans le champ discursif de la musique *live* qu'il convient d'analyser pour saisir les enjeux liés à l'analyse de l'image.

L'omniprésence de la vidéo comme moyen de diffusion musicale est indéniable mais l'analyse musicale se fait encore principalement sur des formats audios, notamment dans le cadre pédagogique. Cette recherche permet de poser un cadre et de donner quelques outils nécessaires aux réflexions qui peuvent être menées autour du concert filmé et de ses principales caractéristiques.

Afin de pouvoir mener une analyse comparative de performance, leur documentation est nécessaire. En ce qui nous concerne, il s'agit de captations vidéo et audio de plusieurs concerts donnés en public dans un même festival à plusieurs années de différence. Pour Auslander, la documentation d'un événement est une condition nécessaire pour qu'il devienne une performance artistique: « It is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such. »⁹

Il est important de noter ici que le choix des images filmées, des plans, ou le mixage du concert reposent sur des choix faits au moment de la performance et induisent une expérience à travers un certain prisme pour celui ou celle qui consulte ces images ultérieurement. Une vidéo de concert ne rend donc pas compte de l'expérience originale de manière objective, mais constitue une lecture subjective et s'en fait l'intermédiaire par les choix « éditoriaux » effectués lors de la captation.

2.2 La sémiotique

Une deuxième notion importante et récurrente dans cette recherche est la sémiotique. Sa définition dans le Larousse est la suivante : « Science générale des modes de production, de fonctionnement et de réception des différents systèmes de signes qui assurent et permettent une communication entre individus et/ou collectivités d'individus ». ¹⁰ La sémiotique n'est pas forcément liée à l'analyse de performance, qui peut prendre bien d'autres formes, mais se prête particulièrement bien au cas de Miles Davis, dont la communication avec ses musiciens dans un contexte de performance notamment a pris une place centrale tout au long de sa carrière : « Je pouvais communiquer par un simple regard, qui leur indiquait qu'il fallait jouer différemment. Au bout d'un moment, la musique a vraiment pris forme. »¹¹

La sémiotique constitue un outil qui permet d'analyser et de comprendre la communication de Miles Davis dans le contexte d'une performance musicale. Il est intéressant de soulever ici les propos de Christopher Smith: « This cultural semiotic, which in Miles' approach manifests as a unique "sense of the possible", is recognizable in the ambiguous symbolic techniques he developed for leading and shaping improvised performance. »¹²

⁹ AUSLANDER, Philip, « The performativity of performance transcription », *PAJ*, 84 (2006), p.7

¹⁰ <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/s%C3%A9miotique/91160>, consulté le 13 janvier 2021

¹¹ DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *Miles – L'autobiographie*, Gollion, Infolio, 2007 (Edition originale 1989), p.380

¹² SMITH, Christopher, *op. cit.*, p.41



L'ambiguïté développée par Miles Davis pose la question de la difficulté d'analyse de cette communication musicale. Il peut être aisé de faire une confusion entre les humeurs du musicien, involontaires, ou ses directives musicales intentionnelles : « Miles' technical vocabularies were not arbitrary or sadistic, but they were subtle and complex; for this reason they have been difficult to identify, articulate, or analyze. In fact the subtlety and ambiguity were intentional, Miles' preferred mode of musical interaction being dependent upon the invocation of a very particular kind of attention from the players. »¹³

2.3 L'espace rituel

La dernière notion que nous abordons est celle de « l'espace rituel » de Miles Davis, conceptualisée ici encore par Christopher Smith. Avant d'aborder l'« espace rituel », il convient de se pencher sur la définition du « rituel », qui contient par définition les aspects de répétitions et de symboles : « Ritual: [...] 2a: a code or system of rites (as of a fraternal society) [...] b: any practice done or regularly repeated in a set precise manner so as to satisfy one's sense of fitness and often felt to have a symbolic or quasi-symbolic significance. »¹⁴

Nous pouvons affirmer que Miles Davis faisait voir, sur scène, de multiples répétitions ou symboles adressés aux musiciens avec qui il jouait (ou qu'il « dirigeait »), au public, voire à lui-même. Ces signes, attitudes ou gestes caractéristiques, tout en constituant un dénominateur commun entre ses concerts, prenaient part au côté unique de la performance, renforcés par le caractère improvisé de la musique (il va sans dire que cette communication musicale aurait eu moins d'effet sur une production musicale laissant moins de place à l'improvisation et à la spontanéité). Chaque concert était différent, inscrit à la fois dans le fait d'être unique mais en même temps dans un rituel par l'utilisation de gestes et d'attitudes pour communiquer.

Selon Smith, Miles Davis a ainsi créé un espace rituel construit sur l'ambiguïté de ses indications, et donnant une importance particulière à l'attention portée entre les musiciens pour les rendre co-créateurs et parties prenantes du processus créatif : « Miles wanted a quality of attentive musical flexibility that would lift the players to the level of co-composing interpreters; one that would encourage them to respond to the improvisational moment with the same alert freedom that he did. Ambiguous, nonverbal communication meant that Miles' players were forced to engage with him by interpreting what they thought such communication demanded. »¹⁵

Cet espace rituel comprend également le processus créatif exigé de tous les musiciens sur scène et dans l'instant par une posture incarnée par Miles Davis dans le but d'innover musicalement : « See, if you put a musician in a place where he has to do something different from what he does all the time, then he can do that - but he's got to think differently in order to do it. He has to use his imagination, be more creative, more innovative; he's got to take more risks [...]. So then he'll be freer, will expect things differently, will anticipate and know something different is coming down. I've always told the musicians in my band to play what they know

¹³ SMITH, Christopher, *op. cit.*, p.42

¹⁴ GOVE, Philip Babcock, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*, G. and C. Merriam, 1981, p.2962

¹⁵ SMITH, Christopher, *op. cit.*, p.42



and then play above that. Because then anything can happen, and that's where great art and music happens. »¹⁶

3. Analyse

Le présent chapitre est lié au visionnage des vidéos des quatre concerts de Miles Davis qui ont eu lieu au Montreux Jazz Festival en 1986, 1988, 1989 et 1990¹⁷. Nous avons effectué un montage de ces extraits, qui est disponible en parallèle à ce dossier, pour permettre d'isoler les séquences et d'y ajouter les commentaires d'analyse. La consultation de ce montage semble donc indispensable à la lecture des lignes suivantes.¹⁸

Les performances de Miles Davis font une grande place à l'improvisation. De manière générale, les morceaux sont construits selon une forme fréquemment utilisée dans le jazz : *intro - thème – solos - thème* et *outro*. A l'intérieur de cette forme prédéfinie, Miles décide où la musique doit aller. Il occupe une place centrale sur scène, se déplaçant régulièrement vers ses musiciens, distribuant les solos, donnant des indications de dynamique ou de changement de groove à la section rythmique, avec des signes parfois clairs et parfois équivoques. Ses intentions ne paraissent pas toujours perçues de la même manière par les musiciens (comme par les chercheurs d'ailleurs), comme nous le montre le flou musical qui suit son haussement d'épaule avant le solo de Robben Ford en 1986 ou comme il semble jouer avec les nerfs de son guitariste Foley en 1990 en le cherchant plusieurs fois avant de lui passer le solo.

3.1. Rushes vidéo

Dans un premier temps, nous pensions pouvoir éventuellement compter sur les rushes vidéo des concerts (séquences entières et sans montage), en particulier la caméra qui filme la scène en plan large, de face, afin d'avoir une vue globale et de ne rien « perdre » des actions se déroulant sur scène. Cependant, les vidéos disponibles sont les montages, souvent effectués en direct durant le festival et conservés comme tels. A notre connaissance, les « pistes » séparées - comme c'est le cas des multipistes sonores qui, elles, ont été conservées – n'existent plus. Les résultats de nos observations sont donc influencés par les choix de montage vidéo qui s'opéraient durant le concert.

L'intégralité des images des concerts de Miles Davis, ainsi que les fichiers audio multipistes ont été extraits des archives stockées à l'EPFL, et transférées sur un disque dur. Ceci afin de permettre le visionnage et la sélection des séquences analysées de manière autonome. Il est à noter que la conservation des multipistes sonores est un fait rare pour une collection de cette ampleur et qu'y avoir accès a permis d'enrichir passablement notre analyse.

3.2. Le morceau *New Blues*

New Blues, le morceau choisi pour l'analyse comparative, est une composition de Miles Davis qui n'apparaît sur aucun album studio. Il figure sur un disque édité en 1996, qui compile des

¹⁶ DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *Op. cit.*, p.220

¹⁷ Concerts à découvrir sur la station de consultation l'Ejmathèque ou au Montreux Jazz Heritage Lab à l'EPFL

¹⁸ Un accès au montage vidéo est disponible sur demande : charlotte.graber@epfl.ch ou julien.boss@hemu-cl.ch

performances live de 1988 à 1991 : *Live Around The World* (Warner Bros). Le morceau est joué depuis 1988 en concert.

Il s'agit d'un *Blues* de 24 mesures (joué en 3/4 ou en 4/4 suivant les performances), jouant sur le chromatisme (Fig.1). Le morceau ne contient pas de thème, la grille harmonique sert de tapis *bluesy* à Miles et aux solistes qui s'expriment. Comme souvent dans les morceaux de Miles Davis de cette époque, il apparaît une mise en place rythmique, staccato et fortissimo, soulignée par les synthés et la section rythmique (mesure 16).

New Blues

first chorus as played live in 1988

M. Davis

♩=80

Bb⁷

9 Eb⁷ E^{o7} Bb⁷ A⁷ Ab⁷ G⁷

17 Cm⁷ F⁷ Ab⁷ G⁷ Gb⁷ F⁷ **ff**

Fig. 1. Grille harmonique

Le tableau suivant (Fig. 2) propose une comparaison des quatre concerts sous l'angle de certains paramètres musicaux, ce qui nous donne d'autres indices sur l'évolution performative du morceau *New Blues* :

Année	Place dans la setlist	Minutage depuis le début du concert	Durée du morceau	Tempo (moyenne)	Signature rythmique	Solistes
1986	2	10:19	08:09	110	4/4	Ruben Ford (gtr)
1988	3	06:20	06:53	80	3/4	Foley (lead bass)
1989	2	07:58	12:05	95	3/4	Rick Margitza (ts); Foley (lead bass)
1990	2	09:38 (début coupé)	05:04	155	4/4	Foley (lead bass)

Fig. 2. Tableau comparatif

Nous constatons que le morceau *New Blues* est toujours placé en début de concert et intègre un seul solo de guitare, sauf en 1989 (solo de saxophone et de guitare). Les tempi ainsi que les signatures rythmiques qui sont utilisés montrent la volonté de réinterprétation des compositions à chaque performance.

3.3. Le dispositif scénique

Les vidéos nous permettent d'observer les dispositifs scéniques et l'orchestration, qui sont pratiquement identiques durant les quatre performances (Fig. 3). Le groupe est constitué de huit membres sauf en 1990 où ils sont sept. Cette année-là, Miles se passe de son claviériste Adam Holzman, donnant toute la partie de clavier à Kei Akagi. Notons la présence d'une femme sur la scène, la percussionniste Marilyn Mazur en 1988. Le dispositif est relativement classique avec la batterie au centre, basse et guitare de part et d'autre et les claviers aux extrémités (sauf en 1986 où le percussionniste Steve Thornton est côté cour). En 1990, le fils de Miles, Erin Davis occupe la place de percussionniste et utilise presque exclusivement des sons électroniques. Miles est au centre, avec ses deux synthétiseurs placés perpendiculairement à la batterie. Les setlists et les autres métadonnées (fiches Suisa, time codes)¹⁹ ont été exportées de la base de données du CHC (Cultural Heritage & Innovation Center) à l'EPFL.

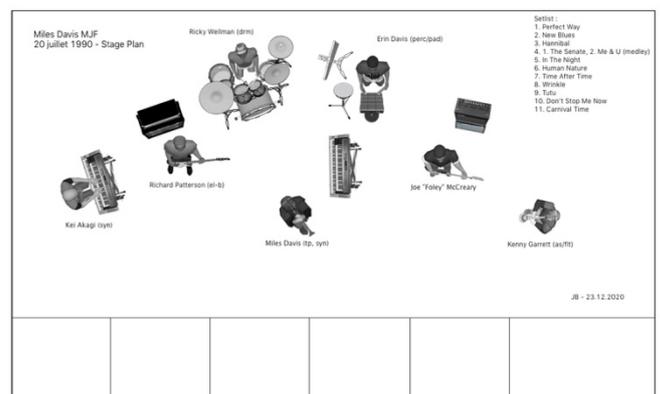
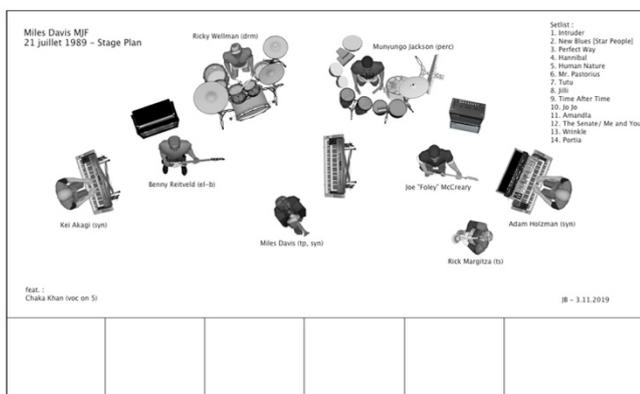
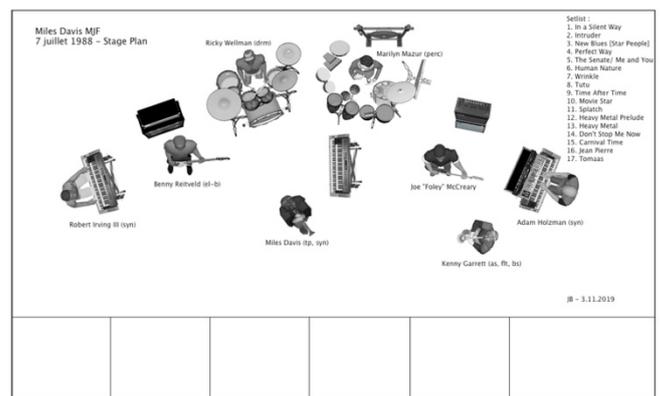
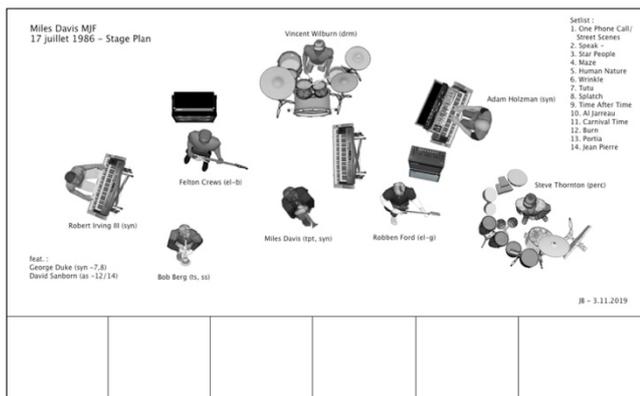


Fig. 3. Dispositifs scéniques (voir aussi annexe 6.2)

¹⁹ Voir annexes 6.3 et 6.4

3.4 Passage de solo

Les quatre performances de *New Blues* ont été visionnées de manière détaillée. Pour ce faire, une première grille comprenant tous les paramètres observables a été élaborée²⁰. Elle s'est rapidement avérée trop complète et dès lors, pour permettre de limiter le champ de recherche à une taille plus raisonnable, une deuxième grille contenant les paramètres suivants a été établie (Fig. 4). Certains des paramètres retenus ici sont ceux que nous avons observés au moment où Miles décide de procéder au passage de solo, plus particulièrement les regards (séquence avec Foley en 1988), gestes ainsi que certaines attitudes et expressions : observations (séquence avec Foley en 1989), grimaces (en 1986) lors du passage de solo à Robben Ford.

Thème	Sous-thème	Indicateurs
Communication non-verbale	Signes	Regards
		Son (annonces phoniques)
		Gestes
	Attitudes	Agacement (grimace ou moue désapprobatrice)
		Sourires
		Indifférence
		Ennui
Communication verbale		Adresse la parole aux musiciens
		Adresse la parole au public

Fig. 4. Grille d'analyse

A l'aide de cette grille, les passages de solo, les moments où Miles transmet son solo à un musicien, ont été analysés. En effet, ces moments mettent en évidence le rituel que Miles met en place dans ses performances (c.f. 2.3 Espace rituel). Ils donnent accès à certaines des intentions musicales de Miles. Selon l'année de la performance, ils sont brefs, d'autres fois ils prennent une place plus importante. Il est malgré tout délicat de réduire la performance musicale d'un groupe à une sélection de paramètres aussi restreinte. Cette grille n'a pas permis un décryptage exhaustif et systématique des concerts, mais elle nous a donné une direction dans les critères utilisés lors de l'analyse des vidéos et des séquences du passage de solo.

A ce propos, nous pouvons citer à nouveau l'article de Christopher Smith par rapport au *modus operandi* de Miles : « Miles is soloing. He moves back to center stage and cues Foley downstage with him. They stand facing each other, Foley watching him closely: it appears that Miles is about to initiate another call-and-response duet. »²¹

Le passage de solo est une marque de fabrique de l'espace rituel de Miles qui permet une interaction privilégiée entre les deux musiciens. Au niveau scénique, c'est un acte de mise en scène autant musical que visuel puisque l'attitude des musiciens, en l'occurrence de Miles Davis et de l'un des autres membres de son groupe, a un impact direct sur le déroulé musical et sur les solos qui suivent.

²⁰ Voir annexe 6.1

²¹ SMITH, Christopher, *op. cit.*, p.48



Décrivons ces moments en analysant précisément les séquences du passage de solo des quatre concerts sélectionnés :

1986 : Miles commence le morceau avec trois tours de solo, sans aucun regard adressé à ses musiciens. Son attitude a l'air fermée, il est penché en avant sur son instrument. Il se déplace sur scène, côté cour. Il est très près de la caméra et ces séquences nous montrent plusieurs indices de mécontentement par rapport à son jeu :

- 9:59, il recule brutalement suite à un larsen
- 10:11, il interrompt sa phrase après une mauvaise intonation
- 10:15, suite à une mauvaise intonation, hausse les épaules et grimace
- 11:54, il interrompt une phrase et hoche de la tête
- Au début du quatrième tour, il revient au centre de la scène et adresse un regard accompagné d'un haussement d'épaule au guitariste Robben Ford (12:10)

Au milieu du quatrième tour, Robben Ford commence son solo. Il n'y a pas l'interaction habituelle que l'on peut constater sur les autres concerts.

1988 : dans l'introduction du morceau, Miles se déplace côté jardin et observe la scène par-dessus ses lunettes noires (6:40). Il joue quelques phrases et revient au centre (7:00). Il se dirige vers le bassiste Benny Reitveld et joue une note forte devant lui (7:08). Il se replace à jardin (7:23), cette année il n'y a pas de caméra qui filme depuis ce côté-là de la scène, on le voit de dos.

- 7:40, Miles se retourne et entre deux phrases, scrute à nouveau la scène au-dessus de ses lunettes noires.
- 8:00 (troisième tour de la forme du morceau), Miles se place légèrement côté jardin de ses synthétiseurs, et joue en direction du guitariste Foley, qu'il fixe de son regard, toujours au-dessus de ses lunettes.
- 8:51, après une série de phrases où Miles se penche en direction du sol, il recule en adressant à Foley un regard plus frontal, comme s'il l'invitait à s'approcher (8:51). Foley s'avance vers Miles et se positionne en face de lui, on est au début du quatrième tour (8:58). Miles continue à jouer et fixe son regard sur lui.
- A 9:11, Miles s'avance vers Foley, les deux musiciens sont très proches. L'échange musical commence à 9:15, Miles propose des phrases que Foley reprend et transforme.
- A 9:30, Miles retourne brusquement vers ses synthés, laissant Foley seul sur le devant de la scène.

1989 : dès les premières mesures, Miles se place côté jardin et joue des phrases rapides. A la suite d'un larsen qui provoque une grimace accompagnée d'une brusque crispation des épaules (8:26), il se déplace de quelques pas vers jardin et se penche sur sa trompette (de 8:29 à 9:00). Il revient vers le centre et se place devant la batterie dos au public (9:10).

- 9:20, il se redresse, regarde le batteur, hausse les épaules et fait une grimace (agacé ? mécontent ?). Au début du troisième tour (9:28), Miles se penche à nouveau au sol.
- 9:43, il arrête sa phrase (la note n'est pas bien audible) et grimace. Il se dirige alors vers le côté cour.
- 10 :00, on le voit cette fois complètement prostré, le pavillon de sa trompette entre ses jambes.
- 10:28, Miles se place en direction du saxophoniste Riz Magritza et le regarde par-dessus ses lunettes.



- 10:37, après une trille imprécise, Miles s'interrompt, regarde sa main, perplexe et agite ses doigts, comme s'il se questionnait sur son habilité. Miles se détourne, rejoint sa place devant ses synthétiseurs et le solo de saxophone débute.
- 14:27, Miles reprend le solo et se dirige vers Foley (14:38).
- 14:42, il fait un signe en relevant brièvement sa trompette. Foley s'approche, il ne joue pas, il observe et se prépare (suite à une phrase rapide de Miles, on le voit se décriper les mains à 14:54).
- 15:04, Foley joue sa première phrase en réponse à celle de Miles, ce dernier a un mouvement de recul. Les deux musiciens se regardent fixement et Foley sourit.
- 15:24, Miles regarde Foley de manière perplexe, suite à une réponse musicale de ce dernier. Lorsque Foley tente une phrase un peu plus fournie (15:33), Miles en a visiblement assez, il pousse affectueusement Foley, lui laissant la scène, tout ceci faisant réagir le public (rires et applaudissements de cette situation).

Cette séquence nous montre une proximité intime entre deux musiciens, un très bel exemple de transmission musicale (questions-réponses) et une mise en scène travaillée tout en restant improvisée. Cette année-là, le passage de solo de Miles à Foley est une vraie scène de théâtre entre deux comédiens.

1990 : le début du morceau est coupé.

- 9:38, on entre sur une scène de huit secondes où Miles fait face à Foley, sans jouer.
- 9:47, Miles retourne devant le batteur, joue quelques phrases et se met à jouer des accords sur son DX7 (de 10:00 à 10:22).
- 10:36, il revient face à Foley, le regarde par-dessus ses lunettes en jouant, retourne vers ses synthés et joue une fois encore des accords.
- 10:51, il revient en direction de Foley et le désigne de la main.
- 11:02, Foley se place devant lui.
- 11:05, Miles se détourne et retourne vers le batteur. Il n'y a pas de questions-réponses. Foley, comme pour répondre à cette séquence peu bienveillante, tape sur le corps de sa guitare pour faire vibrer les cordes à vide, tout en affichant une moue maussade (11:07). Il enchaîne avec une levée amenant sur le premier temps de la forme.

Cette séquence nous montre une conséquence musicale (début du solo de Foley) face à l'attitude de Miles, brusque et peu bienveillante cette année-là.

Smith fait remarquer que dans une phase antérieure de la carrière de Miles, à l'époque du *Second Great Quintet* (1964-1968), il n'y avait pas de communication visuelle entre les musiciens. Les directions musicales dans la performance étaient pratiquement exclusivement prises par des signes musicaux : "*There were virtually no visual cues between players...*"²² A cette époque, les signaux de jeu les plus importants sont des indices sonores : de petites informations musicales très significatives que les musiciens utilisent pour communiquer et s'avertir les uns les autres des changements imminents et commenter les événements musicaux au fur et à mesure qu'ils se produisent.²³

Ici, on constate que Miles, à travers sa direction d'orchestre et sa façon de gérer les relations sur scène, oriente le jeu de ses solistes et par conséquent des accompagnateurs. Aussi Miles, en plus de suivre les modes et les esthétiques musicales à travers les décennies, ne cesse de décroquer les genres en réfléchissant à l'aspect « spectaculaire » de ses performances. Ainsi, un concert dit « jazz » emprunte les codes d'autres genres musicaux. A titre d'exemples

²² SMITH, Christopher, *op. cit.*, p.44

²³ SMITH, Christopher, *op. cit.*, p.44, trad. JB



nous pouvons citer, lors du concert de 1990, l'apparition de Chaka Khan qui vient chanter le thème de *Time After Time*, où le moment où Miles fait chanter le public à la fin du concert.

3.5 Attitude et rôle de leader

Un élément observable lors de ces performances est l'influence de l'attitude et de l'humeur du leader sur la direction musicale (par exemple, la séquence du passage de solo à Foley en 1990 lorsque Miles n'initie pas de questions-réponses et semble se désintéresser de ce moment). La grille d'analyse (c.f. 3.4 Passage de solo), en particulier la partie qui concerne les paramètres de la communication non-verbale, nous amène à nous concentrer sur les mimiques et attitudes de Miles (grimaces, moues désapprobatrices, regards, gestes, etc.) Comme nous avons pu le constater dans la description du concert de 1986 ci-dessus, la performance semble être sous tension. Miles n'est pas aussi détendu que lors des autres concerts, il n'adresse pratiquement pas de regards à ses musiciens et il a une position souvent prostrée sur son instrument, son jeu est marqué par de nombreuses notes "à côté", de mauvaises intonations, de glissements imprévus et de mises en place imprécises. Le passage de solo au guitariste Robben Ford n'est par exemple pas mis en scène, tout ce que l'on peut voir dans les images est un haussement d'épaule de la part de Miles. Au sujet de ce climat scénique, Miles décrit dans son autobiographie l'influence de son humeur et de sa santé lors de ses dernières années de création :

« J'aime les défis, la nouveauté ; j'y puise de nouvelles énergies. Mais la musique a toujours eu des vertus curatives pour moi, quelque chose de spirituel. Quand je joue bien, et mon groupe aussi, alors je suis le plus souvent de bonne humeur, si la santé suit. »²⁴

Nous pouvons déduire que la dynamique des solos et l'énergie des concerts sont menés par l'attitude et l'humeur du leader, paramètres qui sont eux-mêmes influencés par son jeu. Lorsque Miles se tourne vers le soliste, il lui transmet (ou non) une partie de son discours musical ainsi que sa bienveillance ou son animosité. En adoptant telle ou telle attitude, Miles conditionne en partie la continuité du discours musical reprise par le soliste, comme on peut le constater lors du passage de solo à Foley en 1990. On constate l'imprévisibilité de chaque instant et de cette place particulière que Miles Davis occupe au centre de la scène, évitant à tout prix les répétitions et la routine.

Ces attitudes, ces signes et cette façon d'aborder la création musicale peuvent également générer des incompréhensions de la part des journalistes. En voici un exemple pour le concert de 1986 où sont critiqués sa direction musicale et le choix de ses musiciens :

« (...) Le concert se transforme en mise en scène continue d'une sorte de 'musical' instrumental. Evidemment, cette succession fade de petits refrains n'intéresse pas vraiment le trompettiste dont l'oreille est toujours aussi fine que son charisme. Il en dirige le déroulement avec sa secrète palette de gestes et de signes, tissant un puzzle bizarre de coulisses sonores dans lesquelles les différents thèmes surgissent comme autant de fragments et d'esquisses mélangées au hasard. Le problème est que le concert ne décolle pas vraiment : Miles Davis a remplacé par de seconds couteaux des solistes aussi remarquables que John Scofield à la guitare, Darryl Jones à la basse et Al Foster à la batterie. Et lorsque le maître et ses principaux

²⁴ DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *op. cit.*, p.419



solistes (Bob Berg au saxophone et Robben Ford à la guitare) ne semblent pas en forme comme ce jeudi soir, la tension de cette savante dramaturgie fait long feu. »²⁵

3.6 L'utilisation des synthétiseurs par Miles Davis

Un dispositif important de l'espace scénique est le rack de synthétiseurs qui est installé devant le batteur. Miles Davis se "replie" toujours à cet endroit lors des soli. En général, il tourne le dos au public dans ces moments. Beaucoup ont pu voir dans ce placement une attitude hautaine envers les spectateurs. Miles justifie cette position : « J'écoute constamment, et si quelque chose est légèrement décalé, je le remarque tout de suite et j'essaie de le corriger, pendant que la musique se développe. C'est ce que je fais quand je tourne le dos – parler au public, lui raconter des conneries pendant que je joue, ça ne m'intéresse pas, la musique leur parle, quand tout va bien. Si le public est hip, vif, il sait quand ça va, quand il se passe quelque chose. Et quand c'est le cas, on laisse les choses suivre, le groove, on apprécie. »²⁶ Pour reprendre la grille d'analyse et son application aux concerts visionnés, nous constatons que Miles n'utilise pratiquement jamais la communication verbale pour s'adresser à son public. On l'entend parfois murmurer des paroles indistinctes dans le micro de sa trompette. En 1990, il présente les musiciens avec une pancarte portant le prénom du soliste, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant à Montreux.

L'analyse de concert filmé a l'avantage de nous montrer quels instruments sont utilisés. Le setup de Miles reste inchangé pendant les quatre concerts. Les sons utilisés sont très typés et répondent à l'esthétique des années 80, âge d'or du DX-7 de Yamaha.

Sur son rack, sont montés deux synthétiseurs :

1. Un Oberheim OB-Xa qu'il utilise pour des drones et des sons longs qui traversent parfois plusieurs tours de solo. Dans le concert de 1989, on peut entendre ce son à 17:31, Miles le laisse durer pendant deux minutes.

2. Un DX7 de Yamaha qu'il utilise pour les accords avec des sons qui ont une attaque rapide et permettent de "percer" dans le mix. Parfois, il ajoute des notes de trompette à ces accords pour donner un effet de section cuivre jouant en staccato. (Concert de 1990, voir la vidéo de présentation).²⁷

A propos de son jeu harmonique au synthétiseur, Miles déclare :« Je joue certains accords que les gens de mon orchestre appellent les 'accords milésiens'. C'est une façon de jouer n'importe quel accord, n'importe quel son de telle manière qu'il ne sonne jamais faux, sauf si quelqu'un joue la mauvaise chose derrière. Vous comprenez, ce qui est joué derrière un accord, c'est ce qui gouverne le choix de l'endroit où il devrait ou ne devrait pas s'insérer. On ne joue pas une grappe d'accords sans aucun lien n'importe comment. Il faut la ramener à quelque chose pour résoudre ces accords. »²⁸

Cet aspect permet de faire le lien avec l'attitude de leader évoquée précédemment, qui ressort clairement dans cette citation. Selon Miles Davis, c'est aux musiciens qui l'accompagnent de

²⁵ Christian Rentsch, Tages Anzeiger, 21 juillet 1986 (traduction Christian Steulet).

²⁶ DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *op. cit.*, p.380

²⁷ Un accès à cette vidéo est disponible sur demande : charlotte.graber@epfl.ch ou julien.boss@hemu-cl.ch

²⁸ DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *op. cit.*, p.428

s'adapter à l'harmonie suggérée et non l'inverse. Il ajoute dans son autobiographie : « Je disais par exemple à mon groupe de jouer le rythme et de le garder sans réagir à ce qui se passait ; qu'ils me laissent réagir, moi. D'un certain côté, je devenais le lead singer de mon groupe, et j'estimais que j'en avais gagné le droit. »²⁹

3.7 Montage audio

Nous nous éloignons ici momentanément des questions de recherche pour mettre en lumière un contenu disponible dans les archives du Montreux Jazz Festival : les multipistes audio de la plupart des concerts. Les bandes audio des concerts conservés et numérisés ont permis d'avoir accès à chaque piste – et donc chaque instrument - séparément et ainsi d'isoler les synthétiseurs de Miles Davis.

Pendant la performance de *New Blues* en 1989, on voit Miles jouer des accords sur son DX7 pendant le solo de Foley, plus clairement que pendant les autres concerts. Cette séquence a donc été choisie pour faire un montage avec les pistes audio. Après avoir sélectionné et monté les pistes souhaitées (les deux synthétiseurs de Miles Davis, la basse et la guitare basse de Foley). Nous avons ainsi pu écouter et analyser précisément ce que Miles joue sur ses synthétiseurs. Il s'agit de la première utilisation des multipistes de cette collection dans un cadre académique.

Sur ce montage³⁰, la vidéo est identique mais nous n'entendons que les instruments précités. La basse nous permet de suivre la grille harmonique pendant que Foley exécute son solo. On entend ici que Miles réduit à l'essentiel l'harmonie de *New Blues*. Sur son DX7, il joue une structure de trois notes qui traverse toute la grille du morceau (sib – fa – sib), fondamentales et quinte juste. Parfois, il substitue le si bémol aigu par la septième majeure et mineure (notes la et la bémol). Le placement rythmique syncopé parfois doublé par sa trompette produit un effet de section cuivre (Fig. 5).

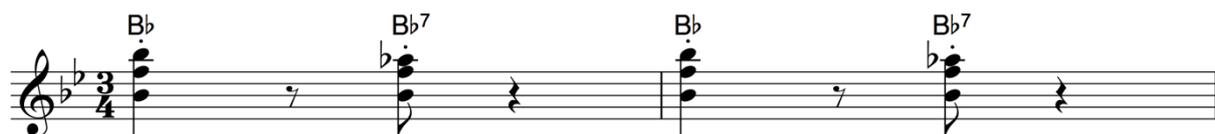


Fig. 5. Triades jouées par Miles sur *New Blues* (concert de 1990)

Ce montage est un exemple du potentiel de l'utilisation des fichiers multipistes. Ce processus peut être utilisé afin d'extraire un groove de batterie, de percussion, une ligne de basse ou à des fins de transcriptions de solo. Autre exemple, nous pourrions isoler la section rythmique, afin de mettre en lumière les spécificités du groove dans un cours d'atelier ou de rythme. Nous pourrions aussi imaginer une version d'un morceau en excluant un instrument, afin de jouer à sa place (*backing track*).

En résumé, les possibilités d'analyse sont multiples pour ce genre de vidéos de concert. Nous nous sommes concentrés sur certains aspects : analyse performative et comparative, sémiotique, espace rituel, interaction visuelle et musicale entre les musiciens.

²⁹ DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *op. cit.*, p.350

³⁰ Un accès au montage vidéo est disponible sur demande : charlotte.graber@epfl.ch ou julien.boss@hemu-cl.ch.

4. Conclusion

Au regard des différentes facettes de l'analyse de ces images, nous pouvons synthétiser nos observations et répondre aux questions de recherche initiales.

- Que peut apporter l'analyse de l'image à la compréhension d'une performance musicale filmée ?

En travaillant sur les éléments visuels et sonores d'une performance (sur la base de documents accessibles via la collection des archives du Montreux Jazz Festival de la Fondation Claude Nobs), nous avons pu observer les notions et les problématiques inhérentes à l'analyse de performances musicales filmées.

Lors de l'analyse approfondie de la captation de quatre concerts de Miles Davis dans le cadre du Montreux Jazz Festival (1986, 1988, 1989 et 1990), nous avons pu nous rendre compte de l'étendue de ce domaine de recherche et pu mettre en évidence que l'analyse de l'image est un complément intéressant à l'analyse musicale uniquement sonore. Au-delà du témoignage historique que représentent de telles archives et des éléments sociologiques passionnants et indéniables qu'apporte la performance filmée, il est apparu que l'image permet de comprendre plus précisément la posture et le rôle des musiciens dans le processus créatif, notamment en observant les liens entre le leader et ses musiciens (gestes, regards, expressions). L'analyse de ces vidéos nous a permis de comprendre le rôle de Miles Davis en tant que directeur artistique de son groupe, ses exigences, son besoin d'éviter les répétitions et la routine et d'envisager ses gestes, ses attitudes, ses mouvements sur scène moins comme des démonstrations d'humeur que comme support ou partie-prenante du processus musical créatif.

L'analyse d'une séquence commune, le passage de solo des quatre versions de *New Blues*, nous a permis de mettre en lumière les différences performatives et d'en tirer des conclusions sur l'influence de l'attitude de Miles sur le déroulement musical et en particulier les début de solos des guitaristes, comme par exemple en 1989, lorsque Miles passe le solo à Foley en utilisant le « *call and response* » ou lorsqu'il crée le doute sur scène en 1986 suite à son haussement d'épaule et son repli derrière ses synthétiseurs.

- Quels sont les paramètres à prendre en compte lors d'une telle analyse ?

Nous avons été attentifs aux éléments qui nous semblaient les plus caractéristiques de la direction d'orchestre du leader : gestes, contacts visuels ou physiques, déplacements, grimaces. Le caractère improvisé de la musique de Miles Davis a facilité de telles observations – une musique complètement écrite ou jouée toujours de la même manière (comme dans un concert de musique pop) nécessiterait des paramètres adaptés - mais il serait intéressant par la suite, de pouvoir envisager des réflexions similaires pour d'autres genres musicaux et applicables à d'autres concerts de la collection. Il faut préciser que les actions de Miles n'influencent pas systématiquement la direction musicale. Notre grille d'analyse (cf. 3.4 Passage de solo) permet de relever les attitudes et les gestes du leader mais pas forcément d'en tirer des liens directs et absolus sur l'exécution musicale.

Des artistes utilisant une communication musicale caractéristique menée par les gestes et les signes pourraient faire l'objet d'études semblables, comme par exemple Dizzy Gillespie, The Roots, Prince ou D'Angelo dans la collection des archives du Montreux Jazz Festival.

En outre, la sémiotique et l'espace rituel ne sont qu'une infime partie des notions qui peuvent être abordées lors d'une étude sur l'analyse de performance filmée. D'autres éléments



pourraient être analysés comme par exemple : les relations sociales (coopératives/compétitives), les interactions physiques, les déplacements scéniques, le jeu de scène, la scénographie, etc.

Pour cibler la recherche, nous nous sommes concentrés sur un artiste à travers quatre versions du même morceau mais la même méthodologie pourrait être appliquée à une plus large échelle : le même artiste à travers une temporalité plus grande (par exemple toutes les apparitions de Miles au Montreux Jazz Festival de 1973 à 1991) et sur une séquence plus longue qu'un seul morceau.

➤ Quelles applications pédagogiques peuvent résulter de ce travail ?

D'un point de vue pédagogique, nous avons réfléchi à certaines pistes d'utilisation des archives filmées, en particulier pour sensibiliser les étudiant.es à la présence scénique. Dans un cursus musical professionnel, les réflexions sur l'importance de la mise en scène, de la transmission et la communication au public et aux autres musicien.ne.s, ainsi que du développement de l'espace rituel sont des aspects importants. Le visionnage minutieux de concerts permettrait de sensibiliser et questionner sur la sémiotique et sur le langage non-verbal. Ce processus pourrait aider à comprendre et intégrer ces paramètres et à poser des questions essentielles en tant qu'interprète :

- Quel est mon rôle à l'intérieur d'un groupe ?
- Que peuvent induire mes attitudes chez les autres musicien.ne.s ?
- Comment définir les interactions entre les musicien.ne.s avec qui je joue (regards, signes, hiérarchie, etc.) ?

A ce sujet, il serait intéressant de lancer un projet de valorisation à l'intérieur de l'HEMU, afin de faire rentrer cette problématique dans l'enseignement et en particulier dans les ateliers jazz et musique actuelle qui se destinent à être produits en concert.

Aussi, en dehors de l'analyse des images, le montage audio effectué pour isoler les accords joués par Miles illustre l'utilisation des fichiers multipistes et leur utilisation comme matériel pédagogique à disposition des professeur.e.s et des étudiant.e.s.

Enfin, il est techniquement et légalement possible d'imaginer un enseignement spécifique sur l'analyse de performance en utilisant les archives du Montreux Jazz Festival. En effet, l'exception concernant le droit d'auteur pour la recherche et l'éducation en Suisse permet de diffuser le contenu de cette rare collection dans le cadre académique, et il pourrait alors être envisagé d'avoir recours à ces concerts pour l'enseignement de la musique. Ce projet pourrait donc ouvrir à une application concrète dans le cadre institutionnel, en invitant au visionnage et à l'utilisation de certains concerts durant des cours d'histoire de la musique ou dans le cadre d'ateliers par exemple.

5. Bibliographie

AUSLANDER, Philip, "Musical Personae", *TDR*, Vol. 50, N°1 (2006), pp.100-119

AUSLANDER, Philip, « The performativity of performance transcription », *PAJ*, 84 (2006), pp. 1-10

BÉHAGUE, Gerard, "A Performance and Listener-Centered Approach to Musical Analysis: Some Theoretical and Methodological Factors", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 27, N°1 (2006), pp. 10-18

CARR, Ian, *Miles Davis*, Marseille, Editions Parenthèses, 1991

CARRIER, Davis, "Interpreting Musical Performances", *The Monist*, Vol 66, N°2 (1983), pp.202-212

DAVIS, Miles, TROUPE, Quincy, *Miles – L'autobiographie*, Gollion, Infolio, 2007 (Edition originale 1989)

FABIANI Jean-Louis (2010), "Live at the Village Vanguard : Le paradoxe de l'écoute enregistrée du Jazz", *L'Année sociologique*, Vol 60, N°2 (2010), pp. 387-402

GOURLAY, Kenneth A., "Blanks on the Cognitive Map: Unpredictable Aspects of Musical Performance", *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 2 (1993), pp. 1-30

GOVE, Philip Babcock, *Webster's Third New International Dictionary of the English Language*, G. and C. Merriam, 1981

KAPFERER, Bruce, Performance and the Structuring of Meaning and Experience, in : TURNER, Victor W., BRUNER, Edward M., *The Anthropology of Experience*, Urbana and Chicago, University of Illinois, pp. 188-206, 1986

LAVOIE, Steve, *Gil Evans & Miles Davis historic collaborations 1957-1962 : an analysis of selected Gil Evans works*, Rottenburg am Neckar, Advance Music, 2003

MOORE, Allan F., DOCKWRAY, Ruth, "The Establishment of the Virtual Performance Space in Rock

OSBORNE, Brad, *Everything in its Right Place: Analyzing Radiohead*, New York: Oxford University Press, 2017

RUDENT, Catherine (1998), "Analyse musicale des musiques populaires modernes : Un état des lieux", *Musurgia*, Vol. 5, N°2 (1998), pp.21-28

SMITH, Christopher, "A Sense of the Possible : Miles Davis and the Semiotics of Improvised Performance", *TDR*, Vol. 39, N°3 (1995), pp.41-55

WALSER, Robert, « Out of Notes : Signification, interpretation, and the problem of Miles



Davis », *The Musical Quarterly*, Vol. 77, N° 2 (1993), pp. 343-365

ZEMP, Hugo, "Filming Music and Looking at Music Films", *Ethnomusicology*, Vol. 32, N°3 (1988), pp. 393-427

Sources numériques :

http://www.ressi.ch/num18/article_138, consulté le 28 décembre 2020

<https://www.claudenobsfoundation.com/>, consulté le 10 février 2021

<https://www.epfl.ch/innovation/domains/fr/centre-dinnovation-dans-les-patrimoines-culturels/projet-montreux-jazz-digital/>, consulté le 24 mars 2021

6. Annexes

6.1 Première grille d'analyse

	Thème	Sous-thème	Indicateurs
1	Communication non-verbale	Signes	Signes visuels (regards)
			Signes sonores
		Signes gestuels	
		Attitudes	Agacement (grimace ou moue désapprobatrice)
	Sourires		
	Indifférence		
	Ennui		
	Communication verbale		Observation
Adresse la parole aux musiciens			
2	Espace rituel		Adresse la parole au public
			Déplacement scénique
			Duo et discours musical dirigé vers un musicien
			Lead, mise en avant/effacement
			Interactions physiques
			Rapport avec le public
			Présentation des musiciens
			Assimilation au ring de box
Attention des autres musiciens			
3	Relations sociales		Coopératives
			Compétitives/manipulatrices
4	Jeu		Imitation
			Répétitions
			Ruptures
			Ponctuations
5	Apparence MD		Interventions sur synthés
			Costumes
6	Paramètres techniques non-contrôlables		Lunettes
			Larsen
			Pas de son
			Craquements

6.2 Dispositifs scéniques et setlists

Miles Davis MJF
17 juillet 1986 – Stage Plan

Setlist :

1. One Phone Call/ Street Scenes
2. Speak -
3. Star People
4. Maze
5. Human Nature
6. Wrinkle
7. Tutu
8. Splatch
9. Time After Time
10. Al Jarreau
11. Carnival Time
12. Burn
13. Portia
14. Jean Pierre

feat. :
George Duke (syn -7,8)
David Sanborn (as -12/14)

JB - 3.11.2019

Miles Davis MJF
7 juillet 1988 – Stage Plan

Setlist :

1. In a Silent Way
2. Intruder
3. New Blues (Star People)
4. Perfect Way
5. The Senate/ Me and You
6. Human Nature
7. Wrinkle
8. Tutu
9. Time After Time
10. Movie Star
11. Splatch
12. Heavy Metal Prelude
13. Heavy Metal
14. Don't Stop Me Now
15. Carnival Time
16. Jean Pierre
17. Tommas

JB - 3.11.2019

Miles Davis MJF
 21 juillet 1989 – Stage Plan

Setlist :

1. Intruder
2. New Blues [Star People]
3. Perfect Way
4. Hannibal
5. Human Nature
6. Mr. Pastorius
7. Tutu
8. Jilli
9. Time After Time
10. Jo Jo
11. Amandla
12. The Senate/ Me and You
13. Wrinkle
14. Portia

feat. :
 Chaka Khan (voc on 5)

JB - 3.11.2019

--	--	--	--	--	--

Miles Davis MJF
 20 juillet 1990 – Stage Plan

Setlist :

1. Perfect Way
2. New Blues
3. Hannibal
4. 1. The Senate, 2. Me & U (medley)
5. In The Night
6. Human Nature
7. Time After Time
8. Wrinkle
9. Tutu
10. Don't Stop Me Now
11. Carnival Time

JB - 23.12.2020

--	--	--	--	--	--



6.3 Découpage des bandes vidéo originales et time codes

Tiré des métadonnées du Cultural Heritage & Innovation Center à l'EPFL

Concert de 1986 :

Events (18)							
#	Song	Song title / Event type	Start	End	Duration	Cut	Indexing comments
1		Intro	00:00:00.000 0	00:00:23.410 1123685	00:23 1123685		
2	1	1. One Phone Call / Street Scenes, 2. That's What Happened (medley)	00:00:23.410 1123685	00:09:37.415 27715896	09:14 26592211		
3		Applause	00:09:37.415 27715896	00:10:19.274 29725149	00:42 2009253		
4	2	New Blues	00:10:19.274 29725149	00:18:28.333 53200000	08:09 23474851		
5	3	Maze	00:18:28.333 53200000	00:25:40.591 73948365	07:12 20748365		
6		Applause	00:25:40.591 73948365	00:26:05.681 75152705	00:25 1204340		
7	4	Human Nature	00:26:05.681 75152705	00:34:39.421 99812227	08:34 24659522		
8	5	Wrinkle	00:34:39.421 99812227	00:45:27.351 130912861	10:48 31100634		
9		Applause	00:45:27.351 130912861	00:45:46.828 131847735	00:19 934874		
10	6	Tutu	00:45:46.828 131847735	00:52:39.168 151640054	06:52 19792319		
11		Applause	00:52:39.168 151640054	00:52:46.212 151978194	00:07 338140		
12	7	Splatch	00:52:46.212 151978194	01:04:01.408 184387597	11:15 32409403		
13		Applause	01:04:01.408 184387597	01:04:26.415 185587927	00:25 1200330		
14	8	Time After Time	01:04:26.415 185587927	01:12:42.889 209418694	08:16 23830767		
15	9	Al Jarreau	01:12:42.889 209418694	01:19:08.515 227928711	06:26 18510017		
16	10	Carnival Time	01:19:08.515 227928711	01:23:13.840 239704305	04:05 11775594		
17		Comeback	01:23:13.840 239704305	01:29:11.619 256877709	05:58 17173404		
18	11	Burn	01:29:11.619 256877709	01:37:27.280 280669440	08:16 23791731		

Original Tape (1)		
Barcode	Format	Year
V8607048	1-inch video	1986

Events (4)							
#	Song	Song title / Event type	Start	End	Duration	Cut	Indexing comments
1		Applause	00:00:00.000 0	00:00:05.492 263600	00:05 263600		
2	12	Portia	00:00:05.492 263600	00:07:14.565 20859138	07:09 20595538		
3	13	Jean-Pierre	00:07:14.565 20859138	00:17:40.810 50918872	10:26 30059734		
4		Applause	00:17:40.810 50918872	00:18:20.680 52832640	00:40 1913768		

Original Tape (1)		
Barcode	Format	Year
V8607049	1-inch video	1986



Concert de 1988 :

Events (21)							
#	Song	Song title / Event type	Start	End	Duration	Cut	Indexing comments
1		Intro	00:00:00.000 0	00:00:18.333 880000	00:18 880000		Introduction of the group by Claude Nobs
2	1	In A Silent Way	00:00:18.333 880000	00:01:18.125 3750000	01:00 2870000		
3	2	Intruder	00:01:18.125 3750000	00:06:20.208 18250000	05:02 14500000		
4	3	New Blues	00:06:20.208 18250000	00:13:12.708 38050000	06:53 19800000		
5		Applause	00:13:12.708 38050000	00:13:24.167 38600000	00:11 550000		
6	4	Perfect Way	00:13:24.167 38600000	00:18:12.708 52450000	04:49 13850000		
7	5	1. The Senate, 2. Me & U (medley)	00:18:12.708 52450000	00:27:23.750 78900000	09:11 26450000		
8		Applause	00:27:23.750 78900000	00:28:00.000 80640000	00:36 1740000		
9	6	Human Nature	00:28:00.000 80640000	00:41:00.417 118100000	13:00 37460000		
10	7	Wrinkle	00:41:00.417 118100000	00:49:16.667 141920000	08:16 23820000		
11		Applause	00:49:16.667 141920000	00:49:20.000 142080000	00:03 160000		
12	8	Tutu	00:49:20.000 142080000	01:00:26.042 174050000	11:06 31970000		
13	9	Time After Time	01:00:26.042 174050000	01:08:22.500 196920000	07:56 22870000		
14		Applause	01:08:22.500 196920000	01:08:51.250 198300000	00:29 1380000		
15	10	Movie Star	01:08:51.250 198300000	01:13:13.479 210887000	04:22 12587000		
16	11	Splatch	01:13:13.479 210887000	01:22:30.000 237600000	09:17 26713000		
17		Applause	01:22:30.000 237600000	01:22:47.900 238459200	00:18 859200		
18	12	Heavy Metal Prelude	01:22:47.900 238459200	01:27:59.792 253430000	05:12 14970800		
19		Applause	01:27:59.792 253430000	01:28:43.750 255540000	00:44 2110000		
20	13	Heavy Metal	01:28:43.750 255540000	01:35:00.417 273620000	06:17 18080000		
21		Applause	01:35:00.417 273620000	01:35:10.280 274093440	00:10 473440	Yes	

Original Tape (1)

Barcode	Format	Year
V8807017	1-inch video	1988

2	15	Carnival Time	00:05:25.625 15630000	00:19:16.250 55500000	13:51 39870000		
3		Applause	00:19:16.250 55500000	00:19:32.500 56280000	00:16 780000		
4	16	Jean-Pierre	00:19:32.500 56280000	00:27:05.000 78000000	07:33 21720000		
5	17	Interlude	00:27:05.000 78000000	00:29:45.417 85700000	02:40 7700000		
6	18	Tomaas	00:29:45.417 85700000	00:41:56.667 120800000	12:11 35100000		
7		Applause	00:41:56.667 120800000	00:42:59.320 123807360	01:03 3007360		Exit of the group - Claude on stage

Original Tape (1)

Barcode	Format	Year
V8807016	1-inch video	1988



Concert de 1989 :

Events (16)							
#	Song	Song title / Event type	Start	End	Duration	Cut	Indexing comments
1		Intro	00:00:00.000 0	00:02:40.826 7719625	02:41 7719625		Claude Nobs presents the next concert.
2	1	Intruder	00:02:40.826 7719625	00:07:58.615 22973520	05:18 15253895		
3	2	New Blues	00:07:58.615 22973520	00:20:03.895 57786960	12:05 34813440		
4	3	Perfect Way	00:20:03.895 57786960	00:26:41.184 76856832	06:37 19069872		
5	4	Hannibal	00:26:41.184 76856832	00:37:18.599 107452759	10:37 30595927		
6		Applause	00:37:18.599 107452759	00:37:40.726 108514848	00:22 1062089		
7	5	Human Nature	00:37:40.726 108514848	00:48:24.431 139412688	10:44 30897840		
8	6	Mr. Pastorius	00:48:24.431 139412688	00:53:01.908 152731595	04:37 13318907		
9		Applause	00:53:01.908 152731595	00:53:17.996 153503808	00:16 772213		
10	7	Tutu	00:53:17.996 153503808	01:06:24.474 191254751	13:06 37750943		
11		Applause	01:06:24.474 191254751	01:07:00.756 192996288	00:36 1741537		
12	8	Jilli	01:07:00.756 192996288	01:12:57.731 210131082	05:57 17134794		
13	9	Time After Time	01:12:57.731 210131082	01:23:32.621 240605820	10:35 30474738		
14		Applause	01:23:32.621 240605820	01:24:11.038 242449824	00:38 1844004		
15	10	Jo Jo	01:24:11.038 242449824	01:29:30.788 257797820	05:20 15347996		
16		Applause	01:29:30.788 257797820	01:29:33.000 257904000	00:02 106180		
Original Tape (1)							
Events (8)							
#	Song	Song title / Event type	Start	End	Duration	Cut	Indexing comments
1	11	Amandla	00:00:00.000 0	00:04:42.280 13549428	04:42 13549428	Yes	
2		Applause	00:04:42.280 13549428	00:04:46.497 13751856	00:04 202428		
3	12	1. The Senate, 2. Me & U (medley)	00:04:46.497 13751856	00:16:32.725 47650811	11:46 33898955		
4		Applause	00:16:32.725 47650811	00:16:37.423 47876304	00:05 225493		
5	13	Wrinkle	00:16:37.423 47876304	00:23:11.583 66795987	06:34 18919683		
6		Applause	00:23:11.583 66795987	00:23:53.829 68823792	00:42 2027805		
7	14	Portia	00:23:53.829 68823792	00:31:26.243 90539664	07:32 21715872		
8		Speech	00:31:26.243 90539664	00:33:13.000 95664000	01:47 5124336		Claude Nobs disannounces the band. End of the concert.
Original Tape (1)							
Barcode	Format	Year					
V890702E	1-inch video	1989					



Concert de 1990 :

Events (19)							
#	Song	Song title / Event type	Start	End	Duration	Cut	Indexing comments
1		Intro	00:00:00.000 0	00:02:47.255 8028260	02:47 8028260		
2	1	Perfect Way	00:02:47.255 8028260	00:08:00.503 23064147	05:13 15035887		This one is not cut but the video is cut during the period where the A version is.
3		Applause	00:08:00.503 23064147	00:08:06.989 23375479	00:06 311332		
4	2	New Blues	00:08:06.989 23375479	00:16:33.269 47676928	08:26 24301449		
5	3	Hannibal	00:16:33.269 47676928	00:27:14.375 78450000	10:41 30773072		
6		Applause	00:27:14.375 78450000	00:27:42.605 79805055	00:28 1355055		
7	4	1. The Senate, 2. Me & U (medley)	00:27:42.605 79805055	00:38:27.898 110779086	10:45 30974031		
8		Applause	00:38:27.898 110779086	00:38:49.528 111817353	00:22 1038267		
9	5	In The Night	00:38:49.528 111817353	00:42:04.507 121176342	03:15 9358989		
10	6	Human Nature	00:42:04.507 121176342	00:54:50.500 157944001	12:46 36767659		
11	7	Time After Time	00:54:50.500 157944001	01:04:00.131 184326293	09:10 26382292		
12		Applause	01:04:00.131 184326293	01:04:17.093 185140476	00:17 814183		
13	8	Wrinkle	01:04:17.093 185140476	01:12:22.664 208447874	08:06 23307398		
14		Applause	01:12:22.664 208447874	01:12:38.042 209186026	00:15 738152		
15	9	Tutu	01:12:38.042 209186026	01:26:03.985 247871276	13:26 38685250		
16		Applause	01:26:03.985 247871276	01:26:20.029 248641388	00:16 770112		
17	10	Don't Stop Me Now	01:26:20.029 248641388	01:40:34.160 289639676	14:14 40998288		
18		Applause	01:40:34.160 289639676	01:40:42.262 290028557	00:08 388881		
19	11	Carnival Time	01:40:42.262 290028557	01:47:08.480 308567040	06:26 18538483	Yes	the end of the song is missing.

Original Tape (1)		
Barcode	Format	Year
V9010057	Betacam SP	1990

Events (2)							
#	Song	Song title / Event type	Start	End	Duration	Cut	Indexing comments
1	11	Carnival Time	00:00:00.000 0	00:03:29.236 10043318	03:29 10043318	Yes	the beginning of the song is missing
2		Applause	00:03:29.236 10043318	00:09:40.000 27840000	06:11 17796682		Claude Nobs thanks Miles Davis and announce that Davis will be at the Nyon's festival

Original Tape (1)		
Barcode	Format	Year
V9010058	Betacam SP	1990

6.4 Fiches Suisa des concerts de Miles Davis



Société suisse pour les droits des auteurs d'oeuvres musicales
Schweizerische Gesellschaft für die Rechte der Urheber musikalischer Werke
Società svizzera per i diritti degli autori di opere musicali
Swiss society for the rights of authors of musical works
www.suisa.ch

Avenue du Grammont 11bis, 1007 Lausanne, tél. 021 614 32 32, fax 021 614 32 42

Programme Programm Programma Program

Organisateur:
(Nom + adresse)
Organiser:
(Name + address)

FONDATION DU FESTIVAL DE JAZZ DE MONTREUX
2m2c / Grand-Rue 95 / 1820 Montreux / Switzerland

Manifestation:
Event: **Montreux Jazz Festival 1986** Genre (p.e. concert):
Kind of performance: **Concert**

Artiste/orchestre:
Artist/Orchestra: **Miles Davis** Nombre de musiciens:
Number of musicians: **10**

Dates:
Dates: **1986/07/17** Lieux:
Places: **Casino Montreux** Capacité de la salle:
Capacity of the hall: _____ personnes
persons

Prix d'entrée:
Entrance fee min. Fr. _____ max. Fr. _____ Durée totale de la manifestation sans entracte
Duration of the performance without intervals **107** minutes
minutes

Titre	Composer	Lyrics writer	Arranger	Performances	
				Number	Duration
1 1. One Phone Call / Street Scenes, 2. That's What Happened (medley)	Miles Davis, John Leavitt Scofield (John Scofield)			1	09:14
2 New Blues	Miles Davis			1	08:09
3 Maze	Erin Davis, Zane Giles, Randy Hall			1	07:12
4 Human Nature	S. Pocaró, J. Bettis, Robert Irving III			1	08:34
5 Wrinkle	Erin Davis, Wayne Linsey, Randy Hall, Zane Giles			1	10:48
6 Tutu	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	06:52
7 Splat	Miles Davis, William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	11:15
8 Time After Time	Cyndi Lauper, Robert Andrew "Rob" Hyman (Rob Hyman)			1	08:16
9 Al Jarreau	Randy Hall, Zane Giles			1	06:26
10 Carnival Time	Neil Larsen			1	04:05
11 Burn	Robert Irving III, Randy Hall			1	08:16
12 Portia	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	07:09
13 Jean-Pierre	Miles Davis			1	10:26

Date: _____ Signature: _____
Date: _____ Signature: _____



Société suisse pour les droits des auteurs d'oeuvres musicales
Schweizerische Gesellschaft für die Rechte der Urheber musikalischer Werke
Società svizzera per i diritti degli autori di opere musicali
Swiss society for the rights of authors of musical works
www.suisa.ch

Avenue du Grammont 11bis, 1007 Lausanne, tél. 021 614 32 32, fax 021 614 32 42

Programme Programm Programma Program

Organisateur:
(Nom + adresse)
Organiser:
(Name + address)

FONDATION DU FESTIVAL DE JAZZ DE MONTREUX
2m2c / Grand-Rue 95 / 1820 Montreux / Switzerland

Manifestation:
Event: **Montreux Jazz Festival 1988** Genre (p.e. concert):
Kind of performance: **Concert**

Artiste/orchestre:
Artist/Orchestra: **Miles Davis** Nombre de musiciens:
Number of musicians: **8**

Dates: **1988/07/07** Lieux: **Casino Montreux** Capacité de la salle: _____ personnes
Dates: _____ Places: _____ Capacity of the hall: _____ persons

Prix d'entrée: _____ Durée totale de la manifestation sans entracte _____ minutes
Entrance fee min. Fr. _____ max. Fr. _____ Duration of the performance without intervals **135** minutes

Titre	Composer	Lyrics writer	Arranger	Performances	
				Number	Duration
1 In A Silent Way	Josef Zawinul (Joe Zawinul)			1	01:00
2 Intruder	Miles Davis, Robert Irving III			1	05:02
3 New Blues	Miles Davis			1	06:53
4 Perfect Way	Paul Julian Strohmeier (Green Gartside), David Gamson			1	04:49
5 1. The Senate, 2. Me & U (medley)	Joseph McCreary (Foley), Miles Davis			1	09:11
6 Human Nature	J. Bettis, Steven Maxwell Porcaro (Steve Porcaro), Robert Irving III			1	13:00
7 Wrinkle	Erin Davis, Wayne Linsey, Randy Hall, Zane Giles			1	08:16
8 Tutu	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	11:06
9 Time After Time	Cyndi Lauper, Robert Andrew "Rob" Hyman (Rob Hyman)			1	07:56
10 Movie Star	Prince Rogers Nelson (Prince)			1	04:22
11 Splatch	Miles Davis, William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	09:17
12 Heavy Metal Prelude	Miles Davis			1	05:12
13 Heavy Metal	Miles Davis, Adam Holzman			1	06:17



Société suisse pour les droits des auteurs d'oeuvres musicales
Schweizerische Gesellschaft für die Rechte der Urheber musikalischer Werke
Società svizzera per i diritti degli autori di opere musicali
Swiss society for the rights of authors of musical works
www.suisa.ch

Avenue du Grammont 11bis, 1007 Lausanne, tél. 021 614 32 32, fax 021 614 32 42

Programme Programm Programma Program

Organisateur:
(Nom + adresse) _____
Organiser:
(Name + address) _____

FONDATION DU FESTIVAL DE JAZZ DE MONTREUX
2m2c / Grand-Rue 95 / 1820 Montreux / Switzerland

Manifestation: Montreux Jazz Festival 1989 Genre (p.e. concert): Concert
Event: _____ Kind of performance: _____

Artiste/orchestre: Miles Davis Nombre de musiciens: 9
Artist/Orchestra: _____ Number of musicians: _____

Dates: 1989/07/21 Lieux: Casino Montreux Capacité de la salle: _____ personnes
Dates: _____ Places: _____ Capacity of the hall: _____ persons

Prix d'entrée: _____ Durée totale de la manifestation sans entracte: 116 minutes
Entrance fee min. Fr. _____ max. Fr. _____ Duration of the performance without intervals _____ minutes

Titre	Composer	Lyrics writer	Arranger	Performances	
				Number	Duration
1 Intruder	Miles Davis, Robert Irving III			1	05:18
2 New Blues	Miles Davis			1	12:05
3 Perfect Way	Paul Julian Strohmeier (Green Gartside), David Gamson			1	06:37
4 Hannibal	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	10:38
5 Human Nature	J. Bettis, Steven Maxwell Porcaro (Steve Porcaro), Robert Irving III			1	10:44
6 Mr. Pastorius	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	04:38
7 Tutu	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	13:07
8 Jilli	John Bigham			1	05:57
9 Time After Time	Cyndi Lauper, Robert Andrew "Rob" Hyman (Rob Hyman)			1	10:35
10 Jo Jo	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	05:20
11 Amandia	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	05:14
12 1. The Senate, 2. Me & U (medley)	Joseph McCreary (Foley), Miles Davis			1	11:47
13 Wrinkle	Erin Davis, Wayne Linsey, Randy Hall, Zane Giles			1	06:16



Société suisse pour les droits des auteurs d'œuvres musicales
Schweizerische Gesellschaft für die Rechte der Urheber musikalischer Werke
Società svizzera per i diritti degli autori di opere musicali
Swiss society for the rights of authors of musical works
www.suisa.ch

Avenue du Grammont 11bis, 1007 Lausanne, tél. 021 614 32 32, fax 021 614 32 42

Programme Programm Programma Program

Organisateur:
(Nom + adresse)
Organiser:
(Name + address)

FONDATION DU FESTIVAL DE JAZZ DE MONTREUX

2m2c / Grand-Rue 95 / 1820 Montreux / Switzerland

Manifestation:
Event:

Montreux Jazz Festival 1990

Genre (p.e. concert):
Kind of performance:

Concert

Artiste/orchestre:
Artist/Orchestra:

Miles Davis

Nombre de musiciens:
Number of musicians:

7

Dates:
Dates:

1990/07/20

Lieux:
Places:

Casino Montreux

Capacité de la salle:
Capacity of the hall:

_____ personnes
_____ persons

Prix d'entrée:
Entrance fee min. Fr. _____ max. Fr. _____

Durée totale de la manifestation sans entracte
Duration of the performance without intervals

_____ minutes
102 minutes

Titre	Composer	Lyrics writer	Arranger	Performances	
				Number	Duration
1 Perfect Way	David Gamsen, Paul Julian Strohmeyer (Green Gartside)			1	03:56
2 New Blues	Miles Davis			1	05:04
3 Hannibal	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	10:41
4 1. The Senate, 2. Me & U (medley)	Joseph McCreary (Foley), Miles Davis			1	10:46
5 In The Night	Larry Blackmon			1	03:15
6 Human Nature	J. Bettis, Steven Maxwell Porcaro (Steve Porcaro), Robert Irving III			1	12:46
7 Time After Time	Cyndi Lauper, Robert Andrew "Rob" Hyman (Rob Hyman)			1	09:10
8 Wrinkle	Erin Davis, Wayne Linsey, Randy Hall, Zane Giles			1	08:07
9 Tutu	William Henry Marcus Miller, Jr. (Marcus Miller)			1	13:27
10 Don't Stop Me Now	Steven Lee Lukather (Steve Lukather), David Paich			1	14:15
11 Carnival Time	Neil Larsen			1	10:21

Date:
Date:

Signature:
Signature: