

Métissages jazz/rock : transferts stylistiques et techniques dans la musique savante depuis 1950

Autor(en): **Michel, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2010)**

Heft 111

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927641>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Métissages jazz/rock

Transferts stylistiques et techniques dans la musique savante depuis 1950

Pierre Michel

En prenant appui sur un recensement général et sur quelques cas particuliers, cet essai tentera de montrer comment de nouveaux principes d'écriture et de nouvelles conceptions musicales ont pu naître sous l'influence du jazz, des musiques improvisées ou du rock, ce dernier n'étant traité ici que de façon ponctuelle. On distinguera par ailleurs les musiques intégrant ou non l'improvisation, en réfléchissant sur le rôle de celle-ci dans ce type de relation entre plusieurs catégories de musique.

1 – DISTINCTION GÉNÉRALE DES CAS MENTIONNÉS

Un certain nombre de cas émergent depuis les années 1950, ainsi que le montre la présente liste de compositeurs et d'œuvres concernées (voir l'encadré p. 27, qui présente une liste chronologique —non exhaustive— avec parfois plusieurs œuvres de périodes différentes pour le même musicien, ceci pour clarifier la lecture générale).

Si plusieurs œuvres des années 1950 se réfèrent directement au jazz, celles-ci ne renvoient que très rarement à l'improvisation. Autant André Jolivet que Bernd Alois Zimmermann écrivent jusque dans les moindres détails, avec certes certaines analogies quant aux inflexions ou aux phrasés des improvisations des jazzmen.¹ Il faut attendre les années 1960 avec Luciano Berio et quelques autres compositeurs pour que le pas soit franchi en direction de l'improvisation et du recours plus net, chez Zimmermann également, aux pratiques réelles des improvisateurs venus d'autres domaines de la création, tels le free jazz, les musiques improvisées ou d'autres formes de jazz.

Si l'on observe globalement ce corpus d'œuvres, quelques tendances émergent parmi ces « transferts ». Je les regrouperai selon quelques critères simples, liés à l'écoute ou à l'étude des partitions :

- Emprunts superficiels (sonorités, instruments, etc.) :
Koering, ou influence « filtrée » : Donatoni ; emprunts des instruments sans lien stylistique perceptible : Dufourt (*Saturne*).
- Emprunts réels :
 - Phrasé (indications : « swing » par exemple) : Ligeti, Fedele.
 - Articulation, rythme et sonorités : Schat, Goebbels, Francesconi, Levaillant, Mantovani, Monnet.
 - Harmonies : Tippett (*Symphonie n° 3*), Turnage, Romitelli.
- Recours à l'improvisation : Berio, Henze, Penderecki, Schnittke, Constant, Ferrari, Turnage, Levaillant.
- Assimilation totale du « modèle » : Zimmermann, Turnage (... jazz) : cas limite entre « composition savante » et « composition de jazz ».
- Distinction entre les œuvres inspirées par le jazz et celles inspirées par le rock. Il faut préciser que la limite est parfois difficile à établir, particulièrement dans le cas du « jazz fusion » (ou jazz-rock) des groupes Weather Report, Chick Corea's Return to forever, John McLaughlin's Mahavishnu Orchestra, etc., et chez des musiciens de rock très ouverts à d'autres musiques, comme Frank Zappa ou le groupe anglais Soft Machine. Par ailleurs il faut dire aussi que certains compositeurs se sont inspirés de catégories où plusieurs styles étaient déjà mélangés : je pense au « folk-jazz » de l'œuvre de Ferrari...
- Distinction entre les catégories de jazz ou de rock auxquelles il est fait référence. Ce critère nous amènerait trop loin dans le cadre de cet essai, mais il est nécessaire de l'envisager, car la nature de la « rencontre » entre le modèle et la musique savante peut être déterminée précisément par le style envisagé.

2 — LA RECHERCHE D'AUTRES EXPÉRIENCES MUSICALES

Si l'on observe globalement ce phénomène du point de vue de la genèse des œuvres, il est évident que les années 1960-1970 correspondent souvent à la recherche d'échanges d'expériences avec d'autres domaines de la musique, en l'occurrence celui de l'improvisation libre issue en partie du jazz, comme pour sortir d'un cadre parfois trop « fermé », celui des musiques post-sérielles. Vinko Globokar écrit son œuvre *Ausstrahlungen* pour Michel Portal, avec lequel il improvise librement dans le groupe New Phonic Art par ailleurs. Bernd Alois Zimmermann conçoit son œuvre *Die Befristeten* (« Les Temporaires ») pour le quintette de Manfred Schoof², et Luciano Berio enregistre *Laborintus II* avec le précieux concours de plusieurs grands noms de la scène jazz française de l'époque : Christiane Legrand (soprano), Michel Portal, Jean-Pierre Drouet (lui-même également membre de New Phonic Art), Bernard Lubat, Jean-François Jenny-Clarke. Outre le cas de Zimmermann, que j'ai abordé dans un autre cadre³, une autre expérience intéressante peut être observée chez Krzysztof Penderecki avec ses *Actions für Jazzensemble*⁴ (1971). Ce musicien, très célèbre alors (il avait été particulièrement remarqué auparavant par ses pièces d'orchestre associées à l'idée de « sonorisme », et par sa *Passion selon Saint Luc*) avait été fasciné par l'ensemble de free jazz nommé Globe Unity Orchestra, dirigé par Alexander von Schlippenbach, et décida d'écrire pour un groupe comparable. Dans l'entretien qu'il a réalisé avec Josef Häusler pour le programme de Donaueschingen⁵ (où l'œuvre fut donnée pour la première fois, sous sa direction), il explique ceci :

En fait, l'opportunité d'avoir affaire à des musiciens d'une tout autre mentalité me fascina et m'excita. J'essayai de diriger les improvisations dans certaines voies expressives. Les musiciens ne devaient pas jouer simplement ce qu'ils

aimaient. Ainsi je composai une pièce assez « normale », comme je l'aurais fait par ailleurs pour un groupe ou un ensemble. Simplement, dans le cas présent je pouvais compter sur des limites techniques illimitées, car comme on le sait tous, les musiciens de jazz sont beaucoup plus habitués à jouer avec des techniques extrêmes que les musiciens classiques, et ils ont l'improvisation dans le sang.

Les interprètes de l'ensemble New Eternal Rhythm Orchestra (lié à Don Cherry pour d'autres morceaux du même concert) sont, pour certains, les mêmes qui avaient enregistré l'œuvre de Zimmermann. Pour les autres, on remarquera plusieurs grands noms de la scène du free jazz européen de cette époque (Peter Brötzmann, Albert Mangelsdorff, Willem Breuker, etc.) et plusieurs musiciens qui allaient devenir des piliers du label ECM : Terje Rypdal, Kenny Wheeler. L'ensemble était constitué des musiciens suivants :

- Manfred Schoof (trompette, cornet)
- Kenny Wheeler (trompette, cornet)
- Tomasz Stanko (trompette, cornet)
- Paul Rutherford (trombone)
- Albert Mangelsdorff (trombone)
- Gerd Dudek (saxophones ténor et soprano)
- Peter Brötzmann (sax. ténor et baryton)
- Willem Breuker (sax. ténor et clarinette)
- Gunter Hampel (flûte et clarinette basse)
- Terje Rypdal (guitare électrique)
- Fred van Hove (orgue, piano)
- Buschi Niebergall (contrebasse)
- Peter Warren (contrebasse, basse électrique)
- Han Bennink (batterie, percussions)

Il existe une partition (non commercialisée) de cette œuvre (notée parfois avec des symboles très comparables à ceux utilisés par Penderecki dans les œuvres d'orchestre comme

Exemple 1 : Krzysztof Penderecki, « Actions für Jazzensemble » (p. 25 de la partition Schott, improvisations de saxophone baryton et de trombone, avec parties écrites de la batterie et des trompettes 2 et 3).

Avec l'aimable autorisation des éditions Schott, Mayence

Thrène ou *Anaklasis*), qui laisse beaucoup de libertés aux interprètes tout en définissant clairement les rôles des uns et des autres.

La suite de l'entretien avec Josef Häusler est instructive sur le plan de la démarche :

Josef Häusler : Si je vous comprends bien, vous avez d'abord remis du matériau fixé...

Krzysztof Penderecki : ... précisément fixé. Ensuite je me suis arrêté à un certain point...

JH : ... et les musiciens continuent à improviser sur la base de ce matériau ?

KP : Ces thèmes ou « actions » —c'est pourquoi la pièce porte ce titre— ne sont pas simplement des thèmes, mais plutôt des stimulants, peut-être, qui ont pour but de donner libre cours à la fantaisie de l'improvisateur... Les instruments solistes jouent rarement seuls. Je me suis davantage concentré sur le groupe comme un ensemble, sur deux trompettes par exemple, ou sur un trombone et un cor ; c'est presque toujours un petit groupe, et il y a le plus souvent deux ou trois solistes dans l'improvisation. [...]

JH : Comment écrivez-vous la pièce ? En notation traditionnelle, sous une forme graphique, ou en mélangeant les deux ?

KP : Je préfère dire : selon ma propre notation. Dans l'œuvre en question j'ai aussi utilisé des symboles que j'avais inventés...

JH : ... et que nous connaissons depuis *Anaklasis* et *Fluorescences*...

KP : C'est en partie noté en 4/4... Dans les passages purement improvisés, je ne prescris aucun chiffrage de mesure spécifique. Et, naturellement, je voulais dépasser la tendance à penser en 4/4 dans cette pièce, surtout pendant les solos. J'espère que j'y suis parvenu.

JH : [...] les signes dont vous parliez sont des symboles pour des sons tantôt très aigus, tantôt très graves.

KP : Bien sûr, je les ai utilisés un peu partout ici. J'ai employé aussi la technique de saturation par le souffle (over-blowing) plutôt plus souvent qu'ailleurs ; je l'avais introduite dans *Utrenija*. Mais étant donné qu'elle a ses origines dans le jazz, je peux difficilement la revendiquer comme quelque chose de nouveau.⁶

L'œuvre présente beaucoup de points communs avec d'autres pièces plus anciennes du compositeur, telles *Thrène* et *Anaklasis*, la grande différence se situant dans la présence de l'improvisation, et dans la nature particulière des sonorités des instrumentistes, qui n'ont rien de très académique ici, évidemment ! Dans les deux œuvres citées non plus, d'ailleurs, mais avec une esthétique légèrement différente.

Les collaborations étroites entre compositeurs et groupes ou artistes se poursuivent au-delà des années 1970, et l'un des exemples récents se trouve chez l'anglais Mark-Anthony Turnage (né en 1960). Fasciné par le jeu des certains solistes comme le guitariste John Scofield ou le batteur Peter Erskine, il leur a dédié une sorte de « concerto grosso », *Blood on the Floor* (pour trois solistes dont les deux artistes

mentionnés, et ensemble instrumental, celui-ci étant l'Ensemble Modern de Francfort pour la création et l'enregistrement de l'œuvre). Ici aussi les propos du compositeur reflètent une grande admiration pour certains musiciens de jazz, et pour la capacité de l'Ensemble Modern à s'adapter à différents projets de cette nature (collaborations avec Frank Zappa, Ornette Coleman, Anthony Braxton, Fred Frith). L'intérêt d'une telle pièce développée (une heure et huit minutes sur le CD) permet une comparaison avec ce qu'avaient fait auparavant certains compositeurs dans le cadre de rencontres entre ensembles (ou solistes) de jazz et ensembles de musique contemporaine : je pense particulièrement à Marius Constant et Martial Solal dans *Stress* (1977), où le trio de Martial Solal était confronté à une partie de l'ensemble Ars Nova et au percussionniste Sylvio Gualda. Le rôle de l'improvisation chez Turnage est assez important, mais il relève plutôt d'une démarche « conventionnelle » : contrairement à la plupart des solutions trouvées par les compositeurs des années 1960 et 1970, où la proximité du free jazz était évidente (Berio, Penderecki) et contrairement à certaines démarches où le compositeur « fait confiance » aux improvisateurs, en leur laissant une totale liberté dans la notation de la partition (par exemple *Stress* de Constant et Solal, où les parties improvisées du trio de Solal sont notées de façon très schématique), le compositeur anglais revient à une écriture en grilles harmoniques, se référant au jeu particulier de John Scofield : « [...] je me rendis compte que nous disposions nos accords d'une façon quasiment identique⁷. » La cinquième partie de l'œuvre, « Needles », fait apparaître, après une sorte de thème, deux improvisations successives : saxophone soprano, puis guitare électrique sur une même « grille » composée d'une section de cinq mesures relativement statique harmoniquement, répétée quatre fois (sur pédale de mi), suivie d'une section plus évolutive au niveau des basses, mais dominée par le balancement entre les deux accords de E7 (ou 9) et A 11 (cf. exemple 2).

Cette œuvre, composée entre 1993 et 1996, révèle une attitude certes très différente de ce que l'on observait dans les décennies précédentes, sans qu'on puisse dénier qu'il s'agit aussi d'un échange d'expériences. L'œuvre a ceci de particulier, comme d'ailleurs dans le cas de Penderecki déjà évoqué, qu'elle pourrait très bien être perçue esthétiquement comme une œuvre de jazz à part entière. Pour qui connaît le jeu et la sonorité bien spécifiques de John Scofield, ce disque pourrait apparaître comme un projet du guitariste lui-même. L'écoute d'une telle œuvre pose donc l'intéressante question de l'improvisation et des transferts stylistiques comme « no man's land ». Où se situe Turnage dans ce cas ? Quels sont les éléments qui permettent de distinguer son œuvre d'un projet de jazz contemporain faisant appel à l'écriture ou à des langages inspirés par les musiques savantes du xx^e siècle (comme il en existe beaucoup depuis une trentaine d'années) ? Cette question est bien sûr au centre de la réception des diverses formes de « métissage » culturel dont notre époque est jalonnée depuis la fin des années 1960. L'écoute des « autres » œuvres de ce compositeur devrait nous aider à mieux saisir ces enjeux, sa production orchestrale et instrumentale étant

Handwritten musical score for "Blood on the Floor" (1993-96) by Mark Anthony Turnage, from the album "Needles". The score is divided into two systems, each starting with a boxed measure number (4 and 8).

System 1 (Measures 4-8):

- E. Guitar (Solo):** Features a "Guitar Solo" section with a rightward arrow. Chords include Bb^7 , E , $A||$, $G13$, Bb^7 , $Bb^7(11)$, $A||$, $G13$, F , B , and $C#$. A "x4" marking is present.
- Kit (Solo):** Includes four staves for "2nd time", "3rd time", and "4th time" patterns, with a "(x4)" marking.
- B. Guitar:** Features a "Bva ossia" section with a "x4" marking.

System 2 (Measures 9-13):

- E. Guitar (Solo):** Chords include $A||$, $E#$, $E^9(11)$, $C#$, $C#$, $A||$, $E#$, $E^9(11)$, Bb , Bb^7 , $Bb^7(11)$, $A||$, $G13$, and E . A "Guitar Solo" section with a rightward arrow is indicated.
- Kit (Solo):** Includes four staves for "2nd time", "3rd time", and "4th time" patterns.
- Perc.:** Labeled "DJEMBE + other Perc." with a dynamic marking of f .
- E. Pro.:** Includes piano accompaniment for the "1st and 3rd time only" with dynamic markings of sf and p .
- B. Guitar:** Continues with bass guitar notation.

Exemple 2 : Mark Anthony Turnage, « Blood on the Floor » (1993-96), extrait de « Needles », p. 125 de la partition Schott : début de la grille de la guitare avec parties de batterie (Kit) de Peter Erskine et de guitare basse. Avec l'aimable autorisation des éditions Schott, Londres.

plutôt abondante, sans compter que les artistes mentionnés (Scofield, Erskine) reviennent à plusieurs reprises dans d'autres œuvres. Tout ceci est-il néanmoins significatif ? Doit-on considérer que ces improvisateurs apportent quelque chose d'important dans ce cadre spécifique, ou qu'ils sont plus créatifs dans leurs groupes et domaines respectifs ? La question reste ouverte !

3 – TRANSFERT, MÉTISSAGE : BESOIN AUTHENTIQUE DE NOTRE ÉPOQUE ?

Puisque le phénomène de « métissage », de « cross-over », dont il est question, a suffisamment d'importance dans la période récente, il peut être intéressant de se poser la question des raisons de son existence, au-delà de certaines motivations commerciales pour certains labels de CDs, qui ont tout de même une certaine réalité ici et là, mais pas forcément dans les cas évoqués ici.

Pourquoi ce phénomène actuel de « transfert » stylistique est-il fréquent chez les compositeurs d'aujourd'hui ? A quel besoin correspond-il ?

En ce qui concerne les musiciens plus jeunes que Penderecki, il est impossible d'occulter le fait que certains d'entre eux ont eu (ou ont encore) une pratique musicale de jazz, des musiques improvisées ou de rock : je pense à Luca Francesconi (pianiste de jazz à l'origine), Philippe Hurel, Bruno Mantovani, Denis Levaillant (qui a joué avec Barre Phillips et Barry Altschul entre autres), Heiner Goebbels (Sogenanntes Linksradikales Blasorchester, 1976-81, Goebbels/Harth-Duo, 1976-88, et Cassiber, 1982-92). Pour d'autres, qui n'ont pas pratiqué directement ces types de musique, l'écoute et la connaissance assez approfondie de répertoires dits « populaires » fut souvent déterminante, et eut des répercussions plus ou moins conscientes sur la composition (Fedele, Romitelli). Ajoutons aussi que certains compositeurs ont intégré un ou plusieurs solistes de jazz réputés, forcément connus de leur part, dans leurs œuvres : outre Zimmermann et Turnage il convient de citer entre autres Gavin Bryars (*By the Vaar* était destiné à Charlie Haden).

Dans certains cas le recours à des sonorités et à des emprunts stylistiques est lié à une sorte de besoin de rester en phase avec un public large : c'est sans doute le cas pour Michael Tippett, dont les opéras mettent souvent en scène des aspects très problématiques de notre société (d'où le recours au rock par exemple dans *The Ice Break*, mais déjà aux negro spirituals dans l'une de ses premières œuvres célèbres : *A Child of our Time*, 1939-41).

L'aspect rythmique et spontané du jazz ou du rock (et de leurs improvisations) a sans doute fasciné par ailleurs certains compositeurs à un moment de l'évolution des musiques contemporaines où l'on ressentait le besoin d'une plus grande communication avec le public (ce qui correspond à la thèse de Béatrice Ramaut-Chevassus à propos de la post-modernité⁸), et à un moment où le rythme avait un peu disparu des préoccupations des compositeurs, au moins sous sa forme

« pulsée » et presque « physique ». Il semble clair que les dimensions « physiques », « vécues » de la musique, son énergie, préoccupent une partie des compositeurs d'aujourd'hui, en regard d'un certain résultat musical et de l'impact des concerts sur le public, à un moment où celui-ci est sans doute plus éclectique qu'autrefois dans ses goûts et ses pratiques d'écoute. Heiner Goebbels, improvisateur et compositeur, a réfléchi à cette question lors d'un entretien avec Wolfgang Stryi :

WS : Quelle importance a pour toi l'improvisation en rapport avec la composition ?

HG : Tout d'abord il ne s'agit pas pour moi de l'aspect de la liberté, mais de l'improvisation comme moyen pour trouver le matériau : un matériau qui n'est pas seulement issu de la réflexion théorique, mais qui est relié au corporel. En composant on s'assied habituellement plutôt à la table qu'à un instrument, par exemple au piano ou devant un clavier.

Au contraire du pur travail sur papier, l'improvisatoire a pour moi l'avantage que le corps participe à cela. A partir du jeu je découvre relativement beaucoup de formes compositionnelles, aussi des figures qu'ensuite soit je note ou j'enregistre, soit je laisse noter par l'ordinateur et qu'enfin je retravaille, je rejette, j'édite, je quantifie ou quoi que ce soit encore. Donc il y a d'abord une relation d'une idée musicale avec l'exécution corporelle.⁹

Sous un autre angle, mais également à mi-chemin entre improvisation et écriture, le compositeur et pianiste Henry Fourès a évoqué sa collaboration d'interprète avec Luc Ferrari autour de l'œuvre *À la recherche du rythme perdu* (1978) :

Ayant réalisé un remarquable long-métrage sur le pianiste de jazz Cecil Taylor, Luc Ferrari était alors complètement imprégné de ce mode de jeu induisant un nouveau type de rapport au clavier. Cependant, il était dans la difficulté de traduire par l'écriture ce qui relevait d'un geste instrumental dont il convenait de saisir en quoi il conditionnait l'aspect physique du son, l'énergie mise en mouvement. Nous avons donc travaillé ensemble dans cet esprit. Notre objectif n'étant pas de noter les différentes propositions que je pouvais faire, mais d'explorer autour de modes de jeu la matière sonore instrumentale dans sa relation avec l'évolution de l'enregistrement sur support.

Cette problématique se retrouve sous une autre forme dans la musique ancienne et baroque : ici, l'enregistrement fixé sur support joue le rôle de basse continue, tandis que l'instrument réalise le dessus. Pour traduire au mieux ce qui animait l'imagination de Luc Ferrari, j'ai été amené à procéder par séries de codifications dans le déroulement du temps chronométrique du support et à mettre au point certains formants, par l'écriture ou le geste, qui adhéraient à la vision de chacun. Cela m'a conduit à expérimenter et intégrer de nouveaux gestes instrumentaux, à les maîtriser et les développer dans la durée. Le travail et la construction progressive de ces gestes dans la continuité ont éveillé une conscience — déjà présente en moi de façon embryonnaire — d'une forme de rapport au clavier à la fois créative, réactive, spontanée et structurée.

ŒUVRES PRÉSENTANT DES LIENS AVEC LE JAZZ :

Années 1950 :

- Werner Heider : *Versiones in Jazz* (1954, pour big band) ; *Divertimento* (1957, pour quartet de jazz et petit orchestre) ; *Ritmica* (1958, pour orchestre et combo de Jazz).
- Boris Blacher : *Abstrakte Oper N° 1* (1953-57, opéra en un acte pour trois solistes, chœur mixte et ensemble instrumental).
- Bernd Alois Zimmermann : *Concerto pour trompette et orchestre « Nobody knows de trouble I see »* (1954).
- André Jolivet : *Concerto pour trompette n° 2* (1954).
- Rolf Liebermann : *Concerto pour Jazzband et orchestre symphonique* (1954).
- Wolfgang Fortner : *Mouvements* (1954, pour piano et orchestre).

Après 1965 :

- Luciano Berio : *Laborintus II* (1965, pour voix, ensemble et bande magnétique).
- Bernd Alois Zimmermann : *Die Befristeten* (1967, pour petit ensemble de Jazz).
- Hans Werner Henze : *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Uneheuer* (1970-71, pour baryton, deux groupes instrumentaux et ensemble de jazz).
- Krzysztof Penderecki : *Actions for Jazz Orchestra* (1971).
- Werner Heider : *Kunst-Stoff* (1971, pour clarinette électrifiée, piano préparé et bande magnétique).
- Vinko Globokar : *Ausstrahlungen* (1971, pour soliste et vingt musiciens).
- Boris Blacher : *Stars and Strings* (1972, pour ensemble de Jazz et orchestre à cordes).
- Michael Tippett : *Symphonie n° 3* (1972) ; *The Ice Break* (1977, opéra).
- Alfred Schnittke : *Symphonie n° 1* (1974).
- Werner Heider : *D.E. Memorial (Duke Ellington zum Gedenken)* (1975, pour trombone solo).
- Marius Constant/Martial Solal : *Stress* (1977, pour piano-jazz avec contrebasse et batterie, piano concertant avec quintette de cuivres et percussion).
- Marc Monnet : *Eros Machina* (1977-78, pour guitare et basse électriques avec bande magnétique).
- Luc Ferrari : *À la recherche du rythme perdu — Réflexion sur l'écriture n° 2* (1978, pour piano et bande magnétique) ; *Ce qu'a vu le Cers — Réflexion sur l'écriture n° 3* (1978, pour bande magnétique stéréo et groupe instrumental).
- Mauricio Kagel : *Rrrrrr... Fünf Jazzstücke* (1982, pour clarinette (et saxophone alto), violon et piano).
- Vinko Globokar : *Hallo, do you hear me ?* (1986, pour orchestre symphonique, chœur mixte et quintette de jazz).
- Franco Donatoni : *Hot* (1989, pour saxophone et cinq musiciens) ; *Sweet Basil* (1993, pour trombone et ensemble de Jazz).
- György Ligeti : *Études*, Livre I (1985, pour piano) : n° 4, *Fanfares* ; Livre II (1988-94) : n° 8, *Fém* ; n° 11, *En suspens* ; n° 13, *L'escalier du diable*.
- Luca Francesconi : *Mambo* (1987, pour piano).
- Gavin Bryars : *By the Vaar* (1987, pour contrebasse et petit orchestre).
- Mark-Anthony Turnage : *Blood on the Floor* (1993-96, pour trois solistes de jazz et ensemble instrumental).
- Yan Maresz : *Cascade for Donna Lee* (1996, pour piano).
- Ivan Fedele : *High* (1996, pour trompette en si bémol solo).
- Heiner Goebbels : *La Jalousie* (1991, pour une voix soliste et orchestre de chambre) ; *Herakles 2* (1992, pour quintette de cuivre, percussion et échantillonneur) ; *Surrogate Cities* (2000, pour sampler et orchestre).
- Bruno Mantovani : *Jazz Connotation* (1998, pour piano) ; *Les Danses interrompues* (2000, pour ensemble) ; *Études* (2003, pour piano).
- Phillipe Hurel : *Mémoire vive* (1988-89, pour orchestre) ; *Quatre variations pour percussions et ensemble* (2000).
- Péter Eötvös : *Paris-Dakar* (2000, pour trombone solo et big band) ; *Music for New York* (1971/2001, improvisations pour cithare hongroise, vielle à roue ; version 2001 avec improvisations de saxophone et de percussion).
- Mark-Anthony Turnage : *Another Set To* (2000, pour trombone et orchestre) ; *Silent cities (Variants surrounding a tune by John Scofield)* (1998, pour orchestre) ; *Fractured Lines* (2001, double concerto pour percussions et orchestre d'après un thème de Peter Erskine).
- Denis Levaillant : *Manhattan Rhapsody* (2003, pour saxophone ténor et piano).

ŒUVRES PRÉSENTANT DES LIENS AVEC LE ROCK :

- Peter Schat : *To You* (1972-73, pour voix, guitares, claviers et électronique).
- Michael Tippett : *The Ice Break* (1977, opéra).
- Louis Andriessen : *Hoketus* (1977, pour double ensemble).
- György Ligeti : *Hungarian Rock* (1978, pour clavecin).
- Denis Levaillant : *Nerone Blues* (1997, pour guitare électrique et quintette de cuivres).
- Fausto Romitelli : *Professor Bad Trip Lessons 1, 2 & 3* (1998-2000, pour ensemble avec instruments électriques et amplifiés).
- René Koering : *Aigaion* (2001, pour orchestre).

Cela nous a permis de trouver un grand nombre de solutions et de choisir parmi elles les propositions instrumentales les plus adaptées à la conduite et progression du discours. La partition présentait pour chaque séquence de la bande une série de formants musicaux qui pouvaient être interpolés et développés indifféremment au sein d'une même séquence.¹⁰

Ces remarques ont peut-être un rapport avec le fait que certains compositeurs nés vers 1925 ou un peu avant, parmi les plus intéressés par des formes d'expression musicale assez vivantes, comme Berio, Ligeti et Donatoni, ont trouvé dans les modèles du jazz des analogies tout à fait marquantes avec leurs propres démarches rythmiques ou sonores en général. Chez les musiciens ayant intégré d'une façon discrète des composantes ou un « feeling » propres au jazz ou aux musiques populaires, ces « transferts stylistiques et techniques » sont peut-être plus féconds que les emprunts spectaculaires et immédiatement reconnaissables, mais ceci n'est pas sûr non plus. Le cas des *Études* pour piano de Ligeti est sous cet angle assez intéressant. On y trouve régulièrement des évocations du monde du jazz, mais il n'y a pas véritablement d'identification directe. Dans le cas de *Professor Bad Trip* de Romitelli, les sonorités du rock sont très identifiables (guitare et basses électriques), mais l'emprunt à ces musiques est extrêmement limité, ou renvoie en tout cas à des formes de rock plutôt expérimentales, donc plus marginales.

Le phénomène de transfert ou de métissage dont il a été question nous semble suffisamment significatif pour faire l'objet de recherches ultérieures et pour avoir au moins une reconnaissance minimale de la part de la musicologie, ce qui n'a pas vraiment été le cas, en France en tout cas. Il est certes difficile d'appréhender ce corpus d'œuvres sans avoir une vaste culture musicale et des compétences musicologiques étendues, et même dans ce cas le problème de la réception et de l'analyse musicale se pose réellement. De même que les œuvres les plus « ambitieuses » des jazzmen, telles les compositions avec orchestre symphonique de Keith Jarrett¹¹, nécessitent une évaluation esthétique adaptée à la démarche et au parcours spécifique du musicien. Mon essai avait donc simplement pour but de mettre en évidence des questions de sensibilité des compositeurs à l'égard de certains critères propres aux musiques improvisées ou au rock, difficiles d'ailleurs à nommer en des termes savants (on parlerait de « feeling », d'énergie, chez les musiciens), que l'on observait plus rarement dans les musiques dites contemporaines avant 1970. Il me semble par contre difficile de distinguer l'improvisation des autres composantes des musiques improvisées, du jazz ou du rock. Le transfert est à mon sens plus général : il concerne à la fois la façon d'envisager le rythme, le phrasé, la sonorité, etc. ; dans les musiques de jazz ou musiques improvisées ces questions ne varient pas radicalement entre l'exposé d'un thème ou d'un arrangement écrit et les improvisations qui suivent. La référence à des musiques plus directement liées à la notion de performance, de communication avec le public, figure à mon sens parmi les impulsions importantes des dernières décennies chez certains

compositeurs se posant légitimement la question de l'écriture musicale aujourd'hui. L'intégration de cette référence aux langages musicaux divers reste à évaluer, avec un recul critique mais « nuancé », avec une certaine tolérance et de la curiosité pour ce qui est « différent ».

- 1 Sur les œuvres de Liebermann, Zimmermann et Fortner mentionnées dans l'encadré, voir : Hans-Joachim Erwe, *Dodekaphonie und Jazz - Die Entdeckung des Populären in der Neuen Musik der fünfziger Jahre*, dans : Claudia Bullerjahn et Hans-Joachim Erwe : *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim : Olms 2001.
- 2 Dans son article *Strategien einer Synthese* dans *Beiträge zur Populär-musikforschung* 27/28 (2001), Kai Lothwesen relate très précisément les relations personnelles de Zimmermann avec Manfred Schoof et avec le pianiste Alexander von Schlippenbach ; tous deux le rencontrèrent au début des années 1960 à la Musikhochschule de Cologne où ils suivirent ses classes de composition et de Hörspiel. Le Quintette de Manfred Schoof (comprenant aussi Gerd Dudek, saxophone, Buschi Niebergall, contrebasse, et Jaki Liebezeit, batterie) joua dans certaines représentations de l'opéra *Die Soldaten* en 1965, participa en 1966 au Hörspiel *Die Befristeten* pour la WDR (Westdeutscher Rundfunk), puis enregistra en 1967 le disque WERGO (actuellement épuisé) réunissant notamment cette dernière œuvre (retravaillée et publiée sous le titre *Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazzquintett*) et les *Improvisations sur l'épisode Jazz des Soldats*. Par la suite, le quintette participa encore à la création du *Requiem pour un Jeune Poète* en 1969.
- 3 Pierre Michel, « *Die Befristeten* » de Bernd Alois Zimmermann : à propos d'une expérience de reconstitution de la partition et de son interprétation en concert, dans : *Filigrane* 8, janvier 2009.
- 4 Précisons que le titre de l'œuvre varie entre le CD (*Actions for Free Jazz Orchestra*) et la partition (*Actions für Jazzensemble*).
- 5 Cet entretien, traduit par nous, a été repris en allemand et en anglais dans la notice du CD Penderecki/Don Cherry : *Actions for Jazz Ensemble*, republié en 2001 par le label « Intuition ».
- 6 Ibid.
- 7 Cf. Mark Anthony Turnage, notice du CD *Blood on the Floor*, Argo (DECCA), 455 292-2, 1997, p. 5.
- 8 Voir notamment son livre *Musique et Postmodernité*, Paris : PUF, collection Que sais-je ? n° 3378, 1998.
- 9 Heiner Goebbels, *Ein Garant für die Intensität des Materials* (Un garant de l'intensité du matériau), entretien avec Wolfgang Stryi, dans : *MusikTexte* 86/87, 2000, p. 39, traduction Pierre Michel.
- 10 Henry Fourès, « *Ce qu'a vu le Cers* » et « *À la recherche du rythme perdu* ». *Deux collaborations avec le compositeur Luc Ferrari*, dans : *Filigrane* 8, janvier 2009.
- 11 À ce sujet, voir Jean-Pierre Cholleton, *Les compositions pour solistes et orchestre dans l'œuvre de Keith Jarrett*, dans : *Les Cahiers du Jazz*, nouvelle série 1, Paris : Outre Mesure 2004, p. 59.