

privés d'Aix "les preuves éclatantes d'une étonnante perfection technique sur le violon pour un âge aussi tendre". Il joue en même temps que le violoncelliste Franz KNECHT, d'Aix-la-chapelle, âgé de onze ans. Leur programme ne nous est pas connu" (FRITS, pp.238-239). Si nous nous référons à la lettre du père VIEUXTEMPS, son fils aurait joué des "Airs variés" d' (Andreas) ROMBERG.

En 1832, Otto GERKE devient Kapellmeister du Théâtre d'Aix-la-Chapelle; en même temps, il organise différentes soirées musicales à son bénéfice. La même année, Charles de BERIOT et la MALIBRAN, peu après le violoniste français LAFONT se font aussi entendre à Aix-la-Chapelle.

Outre les deux oeuvres citées plus haut, GERKE composa encore pour le théâtre d'Aix la musique de Margot Stofflet, die Heldin der Vendée, d'Adalbert von THALE (en 1829). Un programme de concert daté du 9 avril 1829 montre GERKE exécutant un Pot-pourri de SPOHR au concert donné par la célèbre cantatrice Henriette SONNTAG.

José QUITIN

\* \* \*

### LE RYTHME AU 20e SIECLE

On sait que, pour devenir professeur dans une Académie de musique, les candidats doivent être porteurs d'un premier prix de Conservatoire royal dans la discipline considérée pour être admis à se présenter à un examen d'aptitude dont le jury est présidé par l'Inspecteur de l'Enseignement musical, actuellement Monsieur Max Vander Maesbruggen.

En ce qui concerne l'Histoire de la Musique - branche qui prend toujours plus d'extension dans les Académies - les récipiendaires auront à subir cinq épreuves, chacune étant éliminatoire. Les trois premières peuvent être préparées longtemps à l'avance: une interrogation sur l'ensemble de l'Histoire de la Musique et une autre de culture générale, une leçon à donner à un groupe d'élèves. Les deux dernières demandent une préparation rapide, car les sujets ne sont donnés que huit jours avant l'examen: l'analyse d'une oeuvre de musique classique et une préparation de leçon d'histoire. En mai 1974, M. Vander Maesbruggen donnait comme sujet de leçon: Le rythme au 20e siècle. Titre volontairement imprécis qui devait, dans son esprit, permettre aux candidats de faire montre d'une orientation personnelle dans la recherche des documents - c'est d'ailleurs ce qui s'est passé - et aussi de juger de l'ordonnance d'un exposé destiné à des étudiants d'Académies de Musique qui, en principe, sont des musiciens amateurs.

Il nous a paru intéressant de situer le niveau de cette épreuve en demandant son travail à Mademoiselle LOCHT, qui l'a réussie et est actuellement Professeur d'Histoire de la Musique à l'Académie de Musique Grétry, à Liège. Il ne s'agit donc pas d'une recherche originale, mais d'une préparation de leçon - pour laquelle les candidats ne disposaient que de huit jours! - destinée à éclairer les musiciens amateurs sur les principaux problèmes de la Rythmique du 20e siècle.

J.Q.

## LE RYTHME AU XX<sup>e</sup> SIECLE

Vincent d'Indy donne du rythme une belle définition générale: "Le rythme est l'ordre et la proportion dans l'espace et le temps".

Loin d'être une invention de la musique moderne, le rythme est probablement la manifestation la plus ancienne et la plus primitive du phénomène musical dans l'histoire de l'humanité. Dès l'origine, la rythmique a connu deux tendances : d'une part un rythme musical tendant à se rapprocher de celui de la parole, d'autre part, il s'efforçait d'accompagner la danse. Dans le premier cas, les innombrables combinaisons de quelques formules fondamentales ont donné des rythmes très complexes, comme dans la métrique grecque. Ou bien, comme dans le plain-chant, le rythme appuyés sur les accents de la langue latine, traduits en "arsis" et "thesis" s'est fait "planant" et a donné lieu à des exécutions d'une extraordinaire souplesse. Dans le second cas - celui de la danse - la répétition d'une formule simple conduisait à la notion de "carrure", soutien des évolutions des danseurs. Toutefois, quantité d'oeuvres de musique vocale témoignent d'un compromis entre des deux aspects fondamentaux de la rythmique.

C'est ainsi que le rythme connaît des fortunes diverses au cours des âges. A l'époque classique - Haydn, Mozart, Beethoven - il se limite à un nombre restreint de schémas d'origine dansante. Quoique les compositeurs romantiques - en particulier Wagner - aient recréé un rythme basé sur la parole, les compositeurs du 19<sup>e</sup> siècle, obsédés par des recherches d'ordre harmonique, ne lui accordent pas une importance particulière. En revanche, les maîtres du 20<sup>e</sup> siècle allaient lui conférer une place prépondérante, lui accordant une importance, une signification et une fonction musicale qu'il n'avait jamais eues auparavant.

\* \* \*

Le premier grand libérateur du rythme au 20<sup>e</sup> siècle est Claude DEBUSSY (1862-1918); non seulement il l'affranchit de la tyrannie de la barre de mesure, mais il entreprend de lui faire rattraper le retard considérable qu'il avait sur l'harmonie et les jeux de timbres, qui venaient de connaître au 19<sup>e</sup> siècle une émancipation considérable. "La révolution debussyste dans le domaine de la périodisation, des accents, de l'usage accru des valeurs irrationnelles, ouvre la porte aux recherches les plus poussées de la musique actuelle et sont aussi déterminantes que ses autres innovations, harmoniques notamment" (Claude ROSTAND)

Certains musicologues voient dans les premières mesures du Prélude à l'Après-midi d'un Faune (1894) le début de cette libération du rythme. En effet, on a l'impression que la flûte se livre à une improvisation. D'autres considèrent que c'est avec son opéra Pelléas et Mélisande (1902) que Debussy, par l'emploi de la polypmétrie - succession rapide de mesures différentes telles que  $3/4$   $6/8$   $2/8$   $2/4$   $3/8$  - et de la polyrythmie - émission simultanée, par plusieurs voix, de rythmes différents - rompt avec le rythme et le temps musical traditionnels.

Le second épisode de cette libération, épisode beaucoup plus spectaculaire, est donné par Petrouchka et surtout par le Sacre du Printemps (respectivement 1911 et 1913) créés à Paris par les Ballets russes de Serge de Diaghilev. Avec le "Sacre", Igor STRAVINSKY (1882-1971) ouvrait à la musique une voie nouvelle : celle de la prépondérance du rythme sur les autres composantes de la musique

Parmi les notions nouvelles développées par l'art musical au 20<sup>e</sup> siècle, celle de simultanéité est certainement l'une des plus significative et des plus riches de conséquences. Il s'agit de l'usage simultané de plusieurs processus artistiques. Cette simultanéité s'exerce sur deux champs de forces que le compositeur peut accoupler : la polyrythmie ou la polymétrie, la polytonalité - emploi simultané de mélodies et d'harmonies appartenant à des tonalités différentes - ou la poly-modalité.

Dans le Sacre du Printemps, Stravinsky utilise conjointement ces deux procédés. Une des caractéristiques de son style est l'emploi qu'il fait de la répétition des éléments thématiques et rythmiques. Toutefois, remarquons que cette division entre thématique et rythmique est artificielle dans son cas; il serait préférable de parler d'éléments rythmico-thématiques.

Mais cette répétition n'est jamais identique. Exemple: ce groupe de dix notes plusieurs fois redites et scandées de façons variées :



"Toute la continuité mélodique du Sacre peut être analysée selon des schémas de ce genre. Mais comme chacun des divers éléments thématiques, qui sont appelés en cours de route à se combiner entre eux, est doué d'une individualité tout aussi complexe et aussi accusée, il en résultera dans leurs imbrications une polyrythmie aux perspectives vertigineuses" (BARRAUD)

Avec le Sacre, Stravinsky "atteint à la limite d'une musique obsessionnelle d'essence purement rythmique".

"Dans toute la période dite classique de Stravinsky - Apollon Musagète, Pulcinella - on retrouve les mêmes procédés de développement à l'emporte-pièce, par répétitions qui ne se répètent jamais vraiment, ces brusques changements de plans d'idées, ces mêmes dispositions dissymétriques dans lesquelles on voit évoluer, chacun pour son propre compte, des motifs rythmico-mélodiques dont les accents ne coïncident jamais " (H. BARRAUD)

Des influences nouvelles ouvrent au rythme d'autres perspectives : les syncopes du jazz et les emprunts au folklore.

En 1918, dans l'Histoire du soldat pour six instruments (clarinette, besson, cornet à pistons, trombone, violon, contrebasse) Stravinsky introduit un ragtime dans une partition où presque d'un bout à l'autre, le rythme est roi. Il compose un Ragtime pour 11 instruments en 1918. Le Ragtime est un morceau issu d'une fusion du folklore négro-américain et des airs de danses blancs; par extension, le terme s'applique au style pianistique, voire orchestral qui en découle. Ce que Stravinsky fait d'ailleurs en 1919 dans son Piano-rag-music où il exploite les modalités rythmiques de la musique de jazz américaine contemporaine. Plus tard, en 1945, il destine son Ebony Concerto à la formation du clarinettiste de jazz Woody Herman.

En France, Darius MILHAUD écrit en 1923 La Création du Monde, un de ses chefs-d'oeuvre, où l'influence du jazz est prépondérante.

Quant au compositeur américain Georges GERSHWIN (1898-1937), il transporte le jazz dans le domaine symphonique, devenant ainsi le créateur du jazz symphonique et d'une oeuvre exceptionnelle : Rhapsody in Blue (1923). Son chef-d'oeuvre est l'opéra nègre Porgy and Bess (1935) dans lequel il combine les éléments du blues - complainte amoureuse du folklore négro-américain -, du jazz et du ragtime.

D'autres compositeurs comme Manuel de FALLA, Zoltan KODALY, JANACEK, KHATCHATURIAN, VILLA-LOBOS, avec des fortunes diverses, intègrent le folklore de leur pays et ses rythmes caractéristiques dans la musique classique. Toutefois, ils sont surpassés, et de loin, par le Hongrois Belà BARTOK (1881-1945). Après avoir parcouru en tous sens le territoire de la Hongrie pour recueillir sur place les mélodies populaires et s'être nourri de leur sève, Bartok, ayant assimilé de façon profonde et intime les éléments du folklore de son pays natal, le recrée en quelque sorte spontanément tout en le mettant au service d'une pensée beaucoup plus vaste. "La rythmique de Bartok est sans doute la plus originale de son temps avec celle de Stravinsky". Il en a recueilli la tradition de la bouche des paysans qui, ignorant la barre de mesure et les divisions binaires et ternaires régulières de notre système occidental, lui ont chanté des mélodies quasi impossibles à prendre dans notre type de notation musicale. "D'où la complexité de son écriture rythmique et son usage des temps inégaux. Là où nous considérons que chaque subdivision de la mesure, ce que nous appelons chaque temps, a exactement la même durée que ses voisines, et que ce que l'on y place doit se plier à cette règle, c'est au contraire ce que l'on a l'intention d'y placer qui, chez Bartok, impose sa durée au temps". Si, sur deux temps voisins, le premier contient quatre doubles-croches et que le deuxième doive en contenir six, le second temps sera allongé d'un tiers" (H.BARRAUD)

D'autre part, l'intérêt de Bartok s'est porté sur des mesures dites à nombres premiers, telles que 7/8 5/8 11/8, mais aussi sur des mesures de type classique. Toutefois, une mesure en 8/8 décomposée en 3 + 3 + 2 ou 2 + 3 + 3 ou 3 + 2 + 3 peut paraître totalement étrangère à notre 4/4 classique, bien qu'ayant la même longueur. Outre cette nouvelle métrique, le musicien utilise des combinaisons polymétriques qui rendent caduque la simplicité rythmique traditionnelle. Bartok restera fidèle à ces mètres et à ces rythmes dans tout son oeuvre. Ils affirment leur emprise sur le langage de ses premières oeuvres pour piano, mais ceci vaut encore pour sa Musique pour cordes, percussion et celesta (1936) et son complément, la Sonate pour deux pianos et percussion (1937). Dans cette partition, la percussion comprend trois timbales chromatiques, xylophone, caisse claire, tambour à timbre, cymbale suspendue, paire de cymbales, grosse caisse, triangle et tam-tam.

Au fil des années, l'utilisation croissante de la percussion va permettre à un compositeur tel qu'Edgar VARESE (1883-1965) de concevoir, en 1931, une oeuvre destinée aux seuls instruments à percussion : Ionisation. Treize percussionnistes manient trente-cinq instruments et deux sirènes, aucun ne donnant un son de hauteur déterminée, même le piano, où l'exécutant se sert de tout l'avant-bras pour attaquer tous les degrés chromatiques compris entre deux hauteurs limites indiquées sur la partition. Il en résulte évidemment que les interventions du piano ne peuvent pas être considérées comme des événements harmoniques ou mélodiques.

Composée en 1931, Ionisation anticipe de vingt ans sur les conquêtes de la musique électro-acoustique en n'utilisant que des instruments traditionnels. Le langage rythmique de Varèse se révèle d'une complexité extraordinaire et d'une indépendance totale par rapport aux schémas traditionnels; aussi son apport dans le domaine du Rythme au 20<sup>e</sup> siècle est-il vraiment considérable.

Le compositeur français Olivier MESSIAEN, né en 1908, dont l'oeuvre aura pesé sur les destinées de la musique moderne, se fait une conception originale de la rythmique.

"Doué d'une oreille d'une extrême finesse et rompu à déceler dans une ligne mélodique les plus petites variantes du rythme, il est parvenu à identifier le chant de centaines d'espèces d'oiseaux différents et à les noter selon nos méthodes habituelles, ce qui l'amène à prendre comme unité rythmique des valeurs extrêmement brèves et à interpréter dans notre système modal des intervalles qui n'y entraient pas à l'état pur." (H. BARRAUD) Dans ce type de musique, la plus grande réussite de Messiaen est la pièce pour orchestre réduit qu'il intitule Oiseaux exotiques (1956)

"C'est par son lyrisme et son invention, poursuit Barraud, que Messiaen semble être venu à l'étude d'un système de notation rythmique qui lui permette de reproduire sur le papier la flexibilité de sa pensée, caractérisée par des jeux très subtils d'allongement ou de contraction des valeurs."

En étudiant la rythmique indoue, Messiaen est conduit à mettre au point une technique de notation du rythme qui, au lieu de diviser une valeur longue en unités plus courtes, part au contraire de valeurs très brèves qu'il multiplie librement. Une telle musique ne peut plus être scandée selon une battue régulière, où chaque unité de temps est égale à la voisine, Ici, l'unité de temps peut subitement se trouver allongée du quart ou du tiers de sa valeur et, par exemple, contenir - s'il s'agit d'une noire - 4+1 doublescroches

Messiaen a mis à la toute première place dans la hiérarchie de ses procédés d'écriture des combinaisons rythmiques non rétrogradables, c'est-à-dire des combinaisons établies de telle sorte que si on les lit de droite à gauche, on rencontre les mêmes successions de valeurs que si on les lit de gauche à droite. Cela implique, dans la structure de ces combinaisons rythmiques, des symétries profondes qui ne peuvent d'ailleurs être perçues à l'audition, ni à une lecture superficielle". (H.B.)

Un des chefs-d'oeuvre de Messiaen est la Turangalila Symphonie (1946-1948), la plus colossale et la plus longue symphonie de toute la musique française. Nous reviendrons plus loin sur cette oeuvre qui appartient au domaine de la musique sérielle.

Notons au passage que les musiciens dodécaphonistes viennois - SCHOENBERG, ALBAN BERG, WEBERN - absorbés par leurs réformes syntaxiques, ont quelque peu négligé le facteur rythmique. Mais la prolifération de la musique sérielle dans différents pays a suscité des personnalités de premier plan, et parmi elles, le musicien français Pierre BOULEZ (né en 1925)

Les premières oeuvres de Boulez accusent une filiation sensible avec celles de Webern. C'est le même aspect pointilliste, mais avec plus de liberté, d'élégance chez le Français. Toutefois, Boulez ne peut se satisfaire de la rigueur de la série des douze sons et des intervalles qui les séparent alors que les durées et la répartition de ces durées - d'où découle le rythme - , les timbres et les intensités sont laissés en quelque sorte sans organisation. Boulez rêve d'une structuration totale de l'espace sonore où ces quatre éléments seraient régis par une seule et même loi.

C'est Olivier Messiaen qui, le premier, matérialise ce rêve dans une pièce pour piano, présentée à Darmstadt en 1949 sous le titre Mode de valeurs et d'intensités. Le principe de la série est appliqué à tous les éléments musicaux - sauf le timbre - avec une rigueur totale, et cependant, à l'audition, la pièce garde l'apparence de la spontanéité.

Cette oeuvre exercera une influence décisive sur Boulez et toute une génération d'autres élèves de Messiaen. L'organisation de l'espace sonore selon le principe de la musique sérielle généralise l'emploi de ce principe aux quatre propriétés du son: sa hauteur, sa durée, son intensité et son timbre. Mais la rigueur même du système allait à l'encontre de la liberté créatrice et risquait d'engendrer des oeuvres vraiment inhumaines. Pierre Boulez quittera la voie de ces expériences avec Le Marteau sans Maître, pour voix d'alto et six instruments, sur des poèmes de René Char. " Le Marteau sans Maître institue dans la musique une esthétique pointilliste qui a pour corollaire une recherche très poussée, presque complaisante, de la richesse et de la diversité des couleurs. L'écriture est faite d'un enchevêtrement serré de petites cellules rythmiques, dispersées dans l'espace et associées à des timbres clairs, joyeux, tintinnabulants. On revient à la définition de Debussy d'un art " d'associer les sons d'une façon agréable à l'oreille" et, dans ce sens, on peut parler, à propos de cette musique, d'une sorte de néo-impressionnisme" (H.B.)

Le Marteau sans Maître est suivi, dans la production de Pierre Boulez, par la Troisième sonate pour piano qui inaugure une conception nouvelle dans la musique : celle de l'oeuvre ouverte ou en devenir, où interviennent dans une certaine mesure des éventualités aléatoires. A divers moments de l'exécution, l'interprète peut choisir l'itinéraire à suivre et ainsi orienter l'oeuvre dans la voie de son choix. "Ainsi Boulez s'affirme et se confirme comme le créateur le plus important de la jeune musique. Nul compositeur français, depuis Debussy, n'a exercé un rayonnement aussi considérable, ni infléchi les destinées de la musique d'une manière aussi décisive" (Cl. ROSTAND)

L'écueil où ces structures rythmiques de plus en plus complexes risquent, dans leur réalisation pratique, de faire naufrage sera éliminé par les possibilités illimitées offertes par l'emploi de la musique concrète, qui apparaît en France dès 1948 avec les recherches de Pierre SCHAEFFER et dans celui de la musique électronique, qui se développe en Allemagne trois ou quatre ans plus tard. Au départ, la musique électronique fabrique des sons synthétiques qui sont directement inscrits sur bandes magnétiques; la musique concrète, elle, use de sons et de bruits venus du dehors et qui deviennent les matériaux d'un montage sonore. Mais très

tôt, les électroniciens useront eux-aussi de sons provenant de l'extérieur qu'ils transformeront selon des techniques apparentées à celles de la musique concrète. C'est ainsi que dès 1956, STOCKHAUSEN, dans son Gesang der Jünglinge (chant des adolescents) use non seulement de timbres construits synthétiquement à partir des oscillations simples d'un générateur électronique, mais aussi de sons chantés sur des paroles par de jeunes enfants.

Ce rapprochement des deux techniques et la prépondérance de l'appareillage électro-acoustique fait que l'on parle plus couramment aujourd'hui de musique électro-acoustique. L'avènement de la bande enregistrée conduit à un nouveau type de découpage des valeurs : un découpage en temps chronométré. "La division infinitésimale du temps musical est dès lors possible, de même que celle du spectre des hauteurs sonores jusqu'à la nébuleuse" (Cl. ROSTAND)

Peut-être une grande partie de ces raffinements rythmiques restera-t-elle du domaine des spéculations expérimentales, mais il est certain, en tout état de cause, que le compositeur dispose dorénavant de possibilités sonores et rythmiques pratiquement illimitées.

Bien que sa sphère d'action ait été assez limitée, le compositeur américain Charles IVES (1874-1954) peut être considéré comme un précurseur génial. "Il eut l'idée, écrit Marc Honegger, d'écrire des duos pour deux orchestres, devançant ainsi Stravinsky dans l'utilisation des polyrythmes, Milhaud dans celle de la polytonalité et Bartok dans celle de la dissonance". Claude Rostand corrobore cet avis quand il écrit: "Dès 1891, Charles Ives aborde la polytonalité et la polyrythmie, dont son Psaume LXVII pour chœur (1894) offre un exemple déjà saisissant, en avance d'au moins vingt ans sur l'évolution musicale universelle... Ives est le génie le plus audacieux que la musique américaine ait produit jusqu'ici... Il a découvert et exploité, au début de notre siècle, avant les inventeurs et les utilisateurs officiellement reconnus jusque là : la polytonalité (d'une audace comparable à celle de Darius Milhaud vingt ans après), l'atonalité pure (dix ans avant Schoenberg) la polyrythmie (dans une complexité que n'ont retrouvée que les bandes magnétiques actuelles), la modulation métrique qui en découle, la musique spaciale évoluant sur plusieurs plans distincts (annonçant les musiques concrètes et électroniques) ainsi que certaines oeuvres instrumentales comme les Gruppen de Stockhausen... L'originalité d'Ives apparaît totale dans la Symphonie en quatre parties intitulée Holidays, consacrée aux grandes fêtes nationales américaines (1904-1913) et qui contient des superpositions de choses très différentes".

Nous avons déjà fait allusion à l'importance de la musique de jazz et de ses apports sur le plan de la rythmique. Il apparaît tout d'abord comme une extraordinaire synthèse d'éléments hétérogènes : rythmes africains et hispano-créoles, chants religieux, chants et cris de travail, blues, marches de fanfares, danses européennes de la fin du 19e siècle, ragtime, et aussi d'une sorte d'inaptitude des premiers noirs américains à prononcer correctement la langue anglaise, les conduisant à la déformer dans le sens d'une syncopation.

Outre les précieux éléments sonores qu'il a apportés à la musique tout entière, le jazz a eu le mérite de remettre en valeur l'idée que l'interprétation peut être création, que le rythme est un des éléments constitutifs de la musique et qu'il a un pouvoir expressif par lui-même. C'est pourquoy le rôle des grands interprètes du jazz est loin d'avoir été négligeable : Louis ARMSTRONG, Fats WALLER, Duke ELLINGTON, Count BASIE, Benny GOODMAN, Errol GARNER, Charlie PARKER, Miles DAVIS, Stan GETZ, John COLTRANE ont joué un rôle qui ne pas limité à une simple interprétation, mais étendu à un acte créateur où l'élément rythmique joue un rôle extrêmement significatif.

\* \* \*

Il est certain que, depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, nous vivons une révolution musicale d'une ampleur extraordinaire, dont le dynamisme s'affirme chaque jour davantage. "Peut-être assistons-nous, sans très bien le concevoir, à la naissance du quatrième âge de la musique : après l'âge de l'homophonie (jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle), l'âge de la polyphonie (du IX<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle), l'âge de l'harmonie (de 1600 à nos jours), nous sommes sans doute en train de vivre, depuis Stravinsky, l'âge du Rythme". Cette question, que M. José Quitin se posait vers 1950 dans le cours qu'il professe au Conservatoire royal de Musique de Liège, trouve une réponse affirmative dans l'emploi de plus en plus abondant et subtil que les compositions musicales de ce dernier quart de siècle font d'une rythmique raffinée à plaisir.

Ce modeste aperçu sur le Rythme au 20<sup>e</sup> siècle, qui doit la majeure partie de son information aux ouvrages signalés ci-dessous, n'est évidemment qu'un travail d'approche, destiné à la fois à éveiller la curiosité des étudiants d'Académies de Musique et à y apporter des premiers éléments de réponse. Des auditions d'extraits significatifs des oeuvres citées en cours de route expliciteront la position prise par leur auteur dans leur quête vers la réalisation de la Rythmique contemporaine.

Anne-Marie LOCHT

#### Bibliographie sommaire:

- Dictionnaire Larousse de la musique
- Dictionnaire de la Musique, dir. Marc Honegger (Bordas)
- ROSTAND(Cl.) Dictionnaire de la musique contemporaine(Larousse)
- de CANDE(R.) Dictionnaire de musique (Microcosme)
- HODEIR(A.) La musique étrangère contemporaine(Que sais-je?)
- ROSTAND(Cl.) La musique française contemporaine (Que sais-je?)
- BARRAUD(H.) Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui(Seuil)
- STUCKENSCHMIDT(H.H.) La musique du XX<sup>e</sup> siècle (Hachette)
- BOULEZ(P.), Relevés d'apprenti(Seuil)
- MALSON(L.) Les maîtres du jazz (Que sais-je?)
- FRANCIS(A.) Jazz (Solfège)

\* \* \*