



HAL
open science

Le concerto pour groupe et orchestre de Jon Lord : rock progressif et postmodernité

Jean-René Larue

► **To cite this version:**

Jean-René Larue. Le concerto pour groupe et orchestre de Jon Lord : rock progressif et postmodernité. Musique, musicologie et arts de la scène. 2015. dumas-01326113

HAL Id: dumas-01326113

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01326113>

Submitted on 3 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE – Département de musicologie

MÉMOIRE

présenté en vue d'obtenir

Master de musicologie

PARCOURS : Musicologie

Le Concerto pour groupe et orchestre de Jon Lord.

Rock progressif et postmodernité.

Jean-René LARUE

Sous la direction de : M. Jean-Marc CHOUVEL.

JURY

PRÉSIDENT :	M. Jean-Marc CHOUVEL.	Professeur des universités.
MEMBRES :	M. Bertrand POROT. M. Pierre RIGAUDIÈRE.	Professeur des universités. Maître de conférence.

Soutenu en juin 2015.

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance envers l'ensemble des personnes qui m'ont aidé à mener à bien ce travail de recherche.

Je remercie tout particulièrement mon directeur de mémoire, Monsieur Jean-Marc Chouvel, professeur au département de musicologie de l'université Reims Champagne-Ardenne, pour m'avoir aiguillé et prodigué ses conseils tout au long de ce mémoire.

Je tiens à remercier ma famille pour leur soutien moral, ainsi que Benoît Chedorge dont les discussions ont nourri ma réflexion, et Hadrien Bresciani qui a su me faire partager sa culture et ses réflexions sur la musique. Je remercie également Emilie Crépin qui a bien voulu être l'un des sujets d'une expérience.

Je remercie chaleureusement Paul Mann, chef d'orchestre et ami de Jon Lord, dont la disponibilité et le travail m'ont aidé dans mes recherches, ainsi que Christophe Pirene, dont l'accessibilité et les connaissances m'ont permis d'avancer dans cette étude.

Je tiens également à remercier l'ensemble des enseignants du département de musicologie de l'Université Reims Champagne-Ardenne qui ont su faire preuve de patience et de disponibilité dans l'élaboration de ce mémoire.

Enfin, je remercie tous les passionnés de musique que j'ai été amenés à rencontrer durant ce travail et qui m'ont donné de précieuses informations pour mes recherches.

Résumé

Jean-René LARUE, *Le Concerto pour groupe et orchestre de Jon Lord : rock progressif et postmodernité.*

Apparu au milieu des années 1960, le rock progressif est un des courants les plus importants du rock. Fondé sur une volonté d'intellectualiser et d'enrichir ce genre, ce dernier partage aussi plusieurs aspects avec la pensée postmoderne. En se basant sur une étude approfondie du *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord, tant d'un point de vue contextuel, musical, qu'esthétique, ce mémoire de recherche a permis, dans un premier temps, de mettre en évidence les caractéristiques qui font de ce concerto, une œuvre à part dans l'histoire du rock progressif. Puis, dans un second temps, de dévoiler les liens entre ce genre et la pensée postmoderne.

Mots clés : Rock progressif, postmodernité, années 1960.

Abstract

Jean-René LARUE, *Concerto for group and orchestra by Jon Lord : progressiv rock and postmodernity.*

Appeared in the mid 60's, progressive rock is one of the most important rock currents. Based on a desire to intellectualize and enrich this genre, it also shares many aspects with the postmodernity. Based on a study of the *Concerto for Group and Orchestra* by Jon Lord, as a contextual, musical, and aesthetic point of view, this research has allowed, at first, to highlight the characteristics that make this concerto, a work in the history of progressive rock. Then, in a second time, to reveal the links between these and postmodern thought.

Key words : Progressive rock, postmodernity, sixties.

Liste des abréviations

- BBC : La *British Broadcasting Corporation*.

- LSO : Le *London Symphony Orchestra*.

- RPO : Le *Royal Philharmonic Orchestra*.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	3
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	5
INTRODUCTION.....	9
1 CONTEXTUALISATION.....	15
1.1 L'Angleterre dans les années 1960.....	15
1.1.1 Le contexte général.....	15
1.1.1.1 Le contexte politico-économique.....	15
1.1.1.2 Le contexte social.....	17
1.1.2 Enseignement et diffusion de la musique dans l'Angleterre des sixties.....	19
1.1.2.1 L'enseignement.....	20
1.1.2.2 La diffusion.....	21
1.1.3 La musique anglaise.....	25
1.1.3.1 La musique savante anglaise.....	25
1.1.3.2 De la pop à la contre-culture.....	28
1.2 Quelques notions du rock progressif.....	31
1.2.1 Les caractéristiques du rock progressif.....	33
1.2.1.1 Une technicité instrumentale.....	34
1.2.1.2 Des compositions travaillées.....	34
1.2.1.3 Une liberté formelle.....	37
1.2.1.4 Des effets sonores et visuels.....	39
1.2.2 Les liens entre le rock progressif et la musique savante occidentale.....	41
1.2.2.1 Les œuvres du rock progressif qui s'inspirent de la musique savante occidentale.....	41
1.2.2.2 Les œuvres de la musique savante occidentale qui s'inspirent du rock progressif.....	46
1.2.2.3 Les musiciens de double culture.....	47
2 LE CONCERTO POUR GROUPE ET ORCHESTRE.....	50
2.1 Jon Lord.....	50
2.1.1 Repères biographiques.....	50
2.1.2 Un musicien atypique.....	55
2.2 Histoire de l'œuvre.....	58
2.2.1 La genèse de l'œuvre.....	58
2.2.2 Les conditions du concert.....	62
2.2.3 Un chef célèbre.....	65
2.2.4 Un lieu emblématique.....	66
2.2.5 Un orchestre de renom.....	67
2.3 Présentation du Concerto pour groupe et orchestre.....	68
2.3.1 Premier mouvement.....	70
2.3.2 Deuxième mouvement.....	74
2.3.3 Troisième mouvement.....	77
2.4 Réception de l'œuvre.....	81
2.4.1 Le Concerto pour groupe et orchestre vu par les médias.....	82
2.4.2 Le Concerto pour groupe et orchestre dans la carrière de Deep Purple.....	87
2.4.3 Son impact dans le rock progressif.....	90
3 LE CONCERTO POUR GROUPE ET ORCHESTRE ET LA PENSÉE POSTMODERNE.....	95
3.1 Définitions.....	95
3.1.1 La crise de la modernité.....	96
3.1.2 La postmodernité.....	98
3.1.3 Les quatre axes de la postmodernité.....	99
3.1.3.1 La fin de l'historicisme.....	99
3.1.3.2 La fin des avant-gardes et de l'élitisme.....	101
3.1.3.3 L'éclectisme ou la fin des métarécits.....	102
3.1.3.4 L'ironie postmoderne.....	104
3.2 La fin de l'historicisme.....	106

3.2.1 L'emploi des topoï musicaux.....	107
3.2.2 Un vocabulaire connoté.....	108
3.2.3 Le travail formel de Jon Lord.....	109
3.3 La fin des élites.....	129
3.3.1 La médiatisation de l'œuvre.....	130
3.3.2 Une musique vernaculaire.....	131
3.4 Une volonté d'éclectisme.....	136
3.4.1 L'union entre deux mondes.....	136
3.4.2 Les implications de l'éclectisme.....	139
3.5 L'absence de l'ironie postmoderne.....	142
3.5.1 Le sérieux comme arme de légitimation.....	142
3.5.2 Une pensée postmoderne balbutiante.....	143
CONCLUSION.....	147
BIBLIOGRAPHIE.....	150
TABLE DES ANNEXES.....	157

INTRODUCTION

Introduction

De l'Europe aux États-Unis, les années 1960 ont marqué une période de bouleversement profond dans la société occidentale. L'apparition de la contre-culture, les avancées de la lutte féministe, ou encore le développement des mouvements contestataires, comme les hippies, ne sont qu'une partie des changements qui ont eu lieu au cours de cette décennie. Reflet des civilisations, la musique évolue lorsque les sociétés changent. N'échappant pas à cette règle, le rock a subi l'une de ses plus importantes métamorphoses durant la seconde moitié des Trente Glorieuses.

En effet, durant cette période de prospérité économique, certes relative, le rock'n roll a donné naissance à un des courants les plus surprenants de son histoire : le rock progressif. Mélange de nombreuses influences, le rock progressif est très vite devenu un sujet de débat dans le monde du rock, en particulier à cause de son attirance pour la musique savante occidentale, qui lui vaudra l'opposition de ses pairs les plus puristes, et l'admiration de beaucoup d'autres.

L'idée première de ce travail était donc de comprendre pourquoi le rock progressif s'est tourné vers cette musique, et dans quelle mesure il s'en est inspiré. Certes, la musique savante occidentale n'est pas la seule source d'inspiration du rock progressif mais elle en représente, à elle seule, un pan important. Il est également intéressant de noter que pour un genre voulant, comme nous le verrons par la suite, innover et progresser ; il s'est tourné, en partie, vers la tradition et les musiques du passé, laissant poindre, selon nous, les signes avant-coureur d'une attitude postmoderne. Ce paradoxe pourrait se révéler être un champ de recherche passionnant. Malheureusement, un sujet aussi riche et complexe s'accorderait d'avantage avec une thèse plutôt qu'avec un sujet de mémoire de Master. Il a donc fallu se concentrer sur une œuvre illustrant cette connivence entre, d'une part, le rock progressif et la musique savante occidentale, et d'autre part, les prémices de la pensée postmoderne. Notre attention s'est ainsi portée sur une œuvre de 1969 : le *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord.

Cette œuvre fût choisie pour deux raisons. Tout d'abord, il s'agit d'une œuvre qui a connu un certain succès en 1969 mais qui fût très vite occultée par la musique, mondialement

connue, de Deep Purple, et notamment de son claviériste : Jon Lord. L'intérêt de choisir cette œuvre qui reste méconnue de nos jours, et à laquelle aucune analyse n'a encore été consacrée, réside donc en partie dans la nécessité de réhabiliter cette œuvre. La seconde raison qui justifie ce choix provient d'une volonté de trouver l'œuvre qui serait la plus emblématique de l'inclusion de la musique savante occidentale dans le rock progressif. La durée de près d'une heure, l'effectif d'une centaine de musiciens, ainsi que la date de 1969, sont autant d'éléments qui ont joué en faveur du *Concerto pour groupe et orchestre* parmi un nombre important d'autres œuvres.

La première problématique visait à mettre en évidence la méthode adoptée par Jon Lord pour unir la musique rock et la musique savante occidentale. Cependant, notre réflexion s'est assez vite portée sur les aspects du *Concerto pour groupe et orchestre* qui s'apparentent à une attitude postmoderne. Notre questionnement ne se portait donc plus sur la description de la méthode employée par Jon Lord, mais sur ce qui se cachait derrière cette méthode et cette envie d'unir la musique rock et la musique savante occidentale. La problématique choisie fût donc la suivante :

En quoi, le *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord, est-il révélateur d'un lien entre le rock progressif et la pensée postmoderne ?

Le but de cette interrogation est de comprendre ce que signifie la volonté, d'une partie des compositeurs de rock progressif, de s'ouvrir à la musique savante occidentale. Comprendre comment Jon Lord a eu l'idée de cette œuvre, comment précisément il l'a construite, et ce que cela nous dit de la pensée musicale de ce dernier, sont autant de questions qui ont, également, motivé cette étude. En d'autres termes, il s'agit de comprendre pourquoi une telle œuvre existe et qu'est-ce qui a poussé son auteur à la composer. Dans cette problématique, le terme « révélateur » est très important car il implique de décrire l'œuvre en s'intéressant, au contexte, et ainsi démontrer que les prémices de la postmodernité ne sont pas propres à cette œuvre mais présentes dans une part importante du rock progressif. Au travers de ce *Concerto pour groupe et orchestre*, il s'agit de montrer la façon dont, une partie, des musiciens du rock progressif conçoivent leur musique. La tâche est donc complexe, car elle va nous obliger à trouver une documentation importante et à employer des techniques d'analyses diverses.

Cette problématique possède également deux avantages majeurs. Premièrement, cette question laisse ouverte la possibilité d'une approche analytique de l'œuvre, ce qui va

permettre de disséquer le *Concerto pour groupe et orchestre* et ainsi, comprendre son essence. En effet, l'étude nécessitera des méthodes d'analyses variées et notamment, l'emploi de logiciels informatiques. Deuxièmement, cette problématique nous permet d'aborder l'histoire, et l'esthétique, du rock progressif. Tout d'abord, lors d'un travail de contextualisation mais aussi lors de l'analyse de l'œuvre, qui illustrera certaines des caractéristiques fondamentales du rock progressif.

Cette étude tentera, naturellement, de rester la plus objective possible en se basant notamment sur des faits documentés et des chiffres précis. La bibliographie regroupe la majorité des ouvrages de référence sur le rock progressif à l'heure actuelle, ainsi que les articles les plus pertinents liés à la compréhension du *Concerto pour groupe et orchestre*. Une partie non négligeable de la bibliographie concerne également la postmodernité car il s'agit d'une notion importante que nous aborderons au cours de ce mémoire.

L'étude du *Concerto pour groupe et orchestre* a nécessité de s'intéresser au contexte anglais des années 1960, au rock progressif et à la carrière de Jon Lord. Mais il a aussi été question, pour des soucis d'efficacité et de pertinence, d'écarter plusieurs champs de recherche. Tout d'abord, la période abordée dans la compréhension de cette œuvre s'étale uniquement du début des années 1960 au début des années 1970. Cela s'explique par un besoin de garder une période assez courte et pertinente tout en encadrant, largement, le *Concerto pour groupe et orchestre*. Le début des années 1960 se justifie par une volonté d'observer la société anglaise juste avant les bouleversements qu'elle a connu durant le milieu de cette décennie. Le début des années 1970, s'explique par une baisse de la popularité du rock progressif avec l'arrivée du punk et du disco. Cette période d'une dizaine d'années est amplement suffisante pour prendre conscience de l'ampleur des changements qui se sont opérés dans le rock et dans la société anglaise en général.

Pour répondre à la problématique évoquée ci-dessus, le plan de recherche va être présenté en trois grandes parties qui traiteront respectivement du contexte politique, économique et socio-culturel, puis du *Concerto pour groupe et orchestre*, et en dernier lieu, des relations entre cette œuvre et la postmodernité.

L'étude d'une œuvre musicale, nécessite d'explicitier le contexte de l'époque. Pour cela, une première partie sera entièrement consacrée à la contextualisation, et nous donnera, notamment, l'occasion de faire un rappel sur le contexte général en Angleterre durant les années 1960. Cette première partie sera très historique mais cela est inévitable lorsque l'on désire contextualiser une œuvre. Après avoir résumé le contexte culturel et musical, particulièrement en ce qui concerne la musique savante anglaise et la musique pop, nous nous

intéresserons au rock progressif. Ce rappel ne sera pas exhaustif, car un genre comme le rock progressif est bien trop vaste. Cependant, il tentera d'être le plus efficace possible, et nous permettra, par la suite, de démontrer que le *Concerto pour groupe et orchestre* s'inscrit inévitablement dans ce courant. Nous tenterons donc de donner une description globale du rock progressif en essayant de rester le plus précis possible et en écartant le rock progressif postérieur aux années 1970, pour ne pas risquer le hors sujet.

Nous développerons ensuite cette description en nous attardant sur les caractéristiques principales de ce genre que sont la technicité des musiciens, leurs talents de compositeurs, leurs goûts pour les libertés formelles, et l'intérêt porté aux effets sonores et visuels.

L'étude se poursuivra en abordant une problématique, très peu documentée à l'heure actuelle et qui concerne l'influence de la musique savante occidentale sur le rock progressif. Chiffres à l'appui, nous regarderons l'évolution de cette influence pour éclaircir, à la fois, le contexte de l'œuvre de Jon Lord mais aussi, pour mettre en évidence l'aspect novateur du travail de ce dernier. Puis nous effectuerons ce même travail dans le sens inverse, en observant les influences du rock progressif sur la musique savante occidentale, ainsi qu'une brève évocation du cas des musiciens de double culture.

La seconde partie sera consacrée plus directement au *Concerto pour groupe et orchestre* en commençant par résumer la vie de Jon Lord, au travers de quelques repères biographiques, ainsi qu'en abordant les nombreuses inspirations qui ont accompagné sa carrière musicale.

Nous relaterons ensuite, la genèse de l'œuvre qui se révélera être plus complexe qu'au premier abord, et qui explique en grande partie le résultat final. Nous aborderons, également, les conditions particulières de la première mondiale de cette œuvre. Ce dernier chapitre sera essentiel pour pouvoir, par la suite, procéder à un commentaire du *Concerto pour groupe et orchestre*. Nous terminerons cette seconde partie en nous intéressant à la réception de l'œuvre ainsi qu'à son impact dans le rock progressif. Cette seconde partie aura une approche à la fois historique et descriptive de l'œuvre, car l'objectif sera de présenter précisément le *Concerto pour groupe et orchestre* et ainsi, comprendre sa construction.

Enfin, nous achèverons cette étude par l'analyse des liens entre l'œuvre et la pensée postmoderne. Pour cela, nous reviendrons sur la notion de postmodernité ainsi que ses principales caractéristiques. Puis nous disséquons le *Concerto pour groupe et orchestre* pour comprendre quels éléments de l'attitude postmoderne sont présents dans cette œuvre. Cette partie se basera notamment sur des analyses réalisées grâce à l'emploi de logiciel

informatiques. Ces analyses se porteront sur le *primary text*¹ comme le nomme Allan. F. Moore, c'est-à-dire l'enregistrement sonore fixé sur support, en l'occurrence les éditions CD et DVD du *Concerto pour groupe et orchestre*. Ce choix n'est pas totalement délibéré car la partition de l'œuvre n'est, pour l'heure, pas éditée² et la transcription d'une œuvre si longue aurait pris beaucoup de temps. De plus, une transcription n'est jamais exacte, elle est une formalisation. Comme le dit Laurent Cugny :

« Elle [la transcription] n'a pas vocation à traduire, mais à représenter la réalité musicale sous une forme justement schématique, préalable au commentaire, qui vient ensuite.³ »

Nous avons donc décidé de privilégier l'enregistrement comme support d'analyse même si, comme nous le verrons, cela implique un changement de méthode.

Enfin, la conclusion viendra parachever cette étude en résumant ce que nous aurons appris de l'œuvre mais aussi sur ce que cette dernière nous révèle des liens entre le rock progressif et la pensée postmoderne.

1 MOORE, Allan. F., *Rock : The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Londres, Ashgate Publishing Limited, 21 décembre, 2001, p. 34-35.

2 La partition du *Concerto pour groupe et orchestre* est disponible en ligne depuis avril 2015 et sera publiée chez De Haske Publication courant 2016. Elle fut donc disponible durant la phase de rédaction de ce mémoire. Cela ne laissait plus de temps pour de nouvelles analyses. De plus, la partition éditée est celle de la version de 2012, différente de la version de 1969. Cependant, nous nous sommes aidés de cette partition pour réaliser les transcriptions présentes dans ce mémoire, lorsque Jon Lord n'y avait apporté aucune modification naturellement. Sauf mention de l'auteur, les extraits de partitions présent dans ce mémoire proviennent de cette partition : LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].

3 CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 352.

PARTIE 1 :

CONTEXTUALISATION

1 CONTEXTUALISATION

« Toute poussée juvénile est une accélération de l'histoire.⁴ »

Edgar Morin

L'étude d'une œuvre implique une connaissance précise du contexte dans laquelle elle fût créée. Cette étape de contextualisation est d'autant plus importante lorsqu'il s'agit d'une œuvre qui ne nous est pas contemporaine. Dans le cas présent, il s'agit de décrire l'Angleterre des années 1960. Cette première partie va donc s'intéresser, dans un premier temps, au contexte général, c'est-à-dire politique, économique et socio-culturel. Enfin, dans un second temps, nous aborderons le cas plus particulier du rock progressif, en exposant les caractéristiques principales de ce genre puis ses liens avec la musique savante occidentale.

1.1 L'Angleterre dans les années 1960.

1.1.1 Le contexte général.

1.1.1.1 *Le contexte politico-économique.*

D'un point de vue politique, les années 1960 ont été marquées par l'arrivée en 1964 du parti travailliste au pouvoir. Après treize années de politique conservatrice, la victoire du travailliste centriste Sir Harold Wilson montre un désir de changement de la part du peuple anglais. Presque malgré lui, ce dernier est devenu l'emblème des années 1960 notamment à cause de sa proximité avec les Beatles durant la campagne⁵. La politique qu'il a porté peut se résumer, sur le plan économique, comme la priorité faite au développement technique et

4 MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, Seuil, Paris, 1962, p. 173.

5 LEMONNIER, Bertrand, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, Paris, Belin, 1997, p 140.
(Désormais : LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours.*)

industriel (projet du concorde⁶), une volonté de redistribuer les richesses et la lutte contre les inégalités économiques.

Dès sa prise de fonction, Wilson instaure une volonté de changement et d'ouverture en composant un gouvernement hétéroclite et plus représentatif de la société avec notamment huit ministres provenant de la classe ouvrière et treize ayant fait des études universitaires pour un gouvernement comprenant, au total, une vingtaine de ministres⁷.

Le mandat du gouvernement Wilson est également marqué par une plus grande liberté dans le débat politique avec notamment le développement de la satire⁸ envers les Hommes politiques et l'Establishment⁹. On peut ainsi, constater l'apparition d'une émission satirique intitulée « That was the week that was » sur la BBC ainsi que des revues satiriques comme *Private Eye*¹⁰.

Si la critique politique se libère, Harold Wilson va très vite en être la principale victime à cause, notamment, de son soutien aux États-Unis d'Amérique lors de la guerre du Viêt Nam. Ce soutien sera très mal perçu par une partie de la population anglaise, en particulier par les plus jeunes qui était de plus en plus nombreux, durant les années 1960, à s'opposer à cette guerre. Nombre d'artistes et d'intellectuels de cette époque, dont Jean-Paul Sartre qui fût l'une des principales figures avec sa participation au « tribunal de Russell¹¹ », se sont prononcés contre cette guerre.

Sur le plan économique, la politique menée par le gouvernement Wilson ne présente pas de profond bouleversement et montre une période d'embellie de 1964 à 1967 puis un déclin jusqu'à la fin des années 1960, expliquant le retour des conservateurs au pouvoir.

Pourtant le mandat d'Harold Wilson avait bien commencé avec la mise en place du « Welfare State¹² », sorte d'état protecteur favorisant l'aide aux plus démunis, ainsi qu'un système de santé plus performant. On peut également noter, une volonté de moderniser et de développer l'industrie dans les zones les plus pauvres, ainsi que la nationalisation de secteurs stratégiques, comme celui de la sidérurgie, permettant ainsi une augmentation du PNB jusqu'en 1967, malgré une croissance assez faible d'environ 1,5% par an¹³.

6 MARX, Roland, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1991, p 98. (désormais : MARX, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*).

7 *Idem.* p. 98.

8 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 137.

9 L'Establishment est un terme anglais équivalent en français de l'expression « classe dirigeante ». Ce terme désigne donc l'ensemble des décideurs politiques et économiques d'un pays.

10 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 138.

11 LEMONNIER, Bertrand, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Éditions Kimé, 1995, p. 286. (désormais : LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*).

12 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 12.

13 *Op. Cit.* MARX, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*, p 113.

En 1967, Wilson doit se résoudre à dévaluer la livre sterling après l'avoir défendue durant trois ans. Cette dévaluation accompagnée d'une politique de relance et de la crise rhodésienne dans le Commonwealth¹⁴, sonne le glas de la politique travailliste malgré la mise en place d'une nouvelle taxe sur les gains du capital¹⁵. Cette période voit, durant la fin des années 1960, une augmentation de l'impôt sur le revenu ainsi que celui de l'essence. Les conséquences sont immédiates avec une augmentation du chômage et la disparition des entreprises¹⁶. Plus proche de notre sujet, l'année 1967 marque aussi les premières baisses des subventions culturelles¹⁷.

Cependant, quelques points de la fin du mandat restent positifs, avec notamment l'augmentation des aides améliorant le niveau de vie des plus modestes, ainsi que l'augmentation du nombre d'étudiants à l'université marquant le désir d'égalité des chances du gouvernement Wilson¹⁸.

Hormis une volonté de redistribuer les richesses¹⁹ plus importante que ses prédécesseurs, Sir Harold Wilson n'a pas marqué les années 1960 par sa politique économique mais plutôt par sa politique sociale, comme nous allons désormais nous y intéresser.

1.1.1.2 *Le contexte social.*

Si la décennie des années 1960 a été surnommée « Swinging Sixties », en référence à l'expression « Swinging London²⁰ », ce fût avant-tout pour mettre en évidence les évolutions importantes dont a été témoin l'Angleterre durant cette période. En effet, cette société des *sixties* fût celle de nombreux changements sociétaux encore visibles de nos jours mais aussi, celle de la renaissance de l'Angleterre, comme l'explique Roland Marx :

14 *Op. Cit.* MARX, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*, p. 104-106. La « crise rhodésienne » correspond à la volonté d'indépendance de la Rhodésie du Sud en quittant le Commonwealth pour créer l'état du Zimbabwe.

15 *Idem.* p. 112.

16 *Ibid.* p. 114.

17 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 363.

18 *Op. Cit.* MARX, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*, p 114.

19 *Idem.* p. 97.

20 Expression signifiant littéralement « Londres qui bouge » et exprimant ainsi les bouleversements important dans la capitale anglaise durant les années 1960.

« Les années soixante furent la décennie où l'Angleterre émergea réellement de la crise d'après-guerre et devint une nation de plaisir et d'accomplissement des désirs.²¹ »

Baptisée « permissive society²² », cette société s'articule autour de deux points principaux : la libéralisation des mœurs et un des « séisme[s] culturel[s]²³ » les plus importants du XXème siècle.

Tout d'abord, la libéralisation des mœurs s'est réalisée par la mise en place d'une série de lois, votées par le gouvernement Wilson répondant à une demande importante de la population. C'est ainsi qu'à partir de 1967 sont votées quatre lois sur la dépénalisation de l'homosexualité, la légalisation de l'avortement et de la contraception instaurées pour enrayer le « baby boom », la lutte contre les discriminations en 1968 et la simplification de la procédure du divorce en 1969. Ajoutons à cela l'abolition de la peine de mort en 1969, bien qu'elle était suspendue depuis 1965.

Ces lois sur les mœurs montrent bien une ouverture de la sexualité²⁴ notamment due au recul de la pratique religieuse, ainsi qu'une ouverture de l'Église anglicane qui accepte l'évolution de la société, pour éviter la fuite de ses fidèles²⁵. Ces lois montrent également une ouverture des consciences d'une part importante de la population depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale²⁶. Cette liberté sexuelle en hausse et ces luttes contre les discriminations²⁷ sont emblématiques de la « permissive society » mais ne seront pas sans causer certaines dérives, notamment avec le développement de la consommation de drogues en tout genre²⁸.

En parallèle de cette libération des mœurs, la politique sociale du gouvernement Wilson va mettre l'accent, du moins durant les premières années de son mandat, sur la culture et l'enseignement de la jeunesse. Depuis les années 1950, l'accent est mis sur l'égalité des chances, en particulier via la création des « comprehensive schools » dont l'objectif était d'accueillir les élèves de tous niveaux. Ces « comprehensive schools » s'opposaient aux « grammar school » qui, bien que publiques, avaient tendance à regrouper les meilleurs élèves²⁹. Durant les années 1960, on note une augmentation significative du nombre

21 Extrait du journal *Times* du 10/12/1980.

22 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 150.

23 *Idem.* p. 144.

24 *Ibid.* p. 162-163.

25 *Ibid.* p. 169.

26 *Ibid.* p. 161.

27 *Op. Cit.* MARX, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*, p 116-117.

28 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 164-166.

29 LERUEZ, Jacques, SUREL, Jeannine, *Le Royaume-Uni au XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1997, p. 139-140.

d'étudiants, découlant de l'ouverture de l'enseignement supérieur à toutes les classes sociales³⁰, obligeant l'État à créer une dizaine de nouvelles universités³¹. Ce brassage social coïncide avec la volonté du gouvernement Wilson de créer une société sans classe, l'expression « classless society³² » se développe d'ailleurs durant cette décennie. Mais il s'agit aussi de faire rayonner l'Angleterre sur le plan scientifique. À titre d'exemple, le nombre de prix Nobel a été en hausse durant toutes les années 1960³³.

Mais cette ouverture des universités à toutes les classes va faciliter les mouvements culturels étudiants de 1968. En effet, le brassage social va permettre aux différentes classes de se rencontrer et d'interagir, notamment à la London School of Economics qui, du fait de son ancrage à gauche, va être le moteur des contestations. Cependant, l'arrivée au pouvoir des travaillistes de la « Nouvelle Gauche³⁴ » en 1964, et la mise en place de lois plus tolérantes sur les mœurs a désamorcé la « bombe du printemps 68³⁵ », la limitant à de simples manifestations dans les universités, contrairement aux événements qu'a connus la France plus conservatrice du Général de Gaulle.

C'est donc dans ce contexte social favorable aux libertés et à la jeunesse, que les années 1960 ont pu devenir l'une des décennies les plus importantes sur le plan culturel et musical de tout le XXème siècle. Nous allons donc maintenant nous intéresser à la façon dont la musique était tout d'abord enseignée en Angleterre puis comment elle était diffusée.

1.1.2 Enseignement et diffusion de la musique dans l'Angleterre des *sixties*.

Dans un souci de concision, nous nous intéresserons ici uniquement à l'enseignement et à la diffusion de la musique savante, et des musiques pop et rock. Les autres musiques, tel que le jazz ou le gospel, ne présente que peu d'intérêt dans ce chapitre de contextualisation.

30 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 155.

31 *Idem.* p. 140.

32 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 17.

33 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 140.

34 *Idem.* p. 154.

35 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 277.

1.1.2.1 *L'enseignement.*

Élément essentiel pour la qualité des musiciens, l'organisation de l'enseignement outre-Manche est relativement similaire à celle que nous pouvons observer en France. En effet, l'enseignement musical anglais se fait via les Écoles d'Art (« Arts Schools »), qui regroupent l'apprentissage de plusieurs arts dans un même lieu, les « Royal College » et « Royal Academy », qui sont les équivalents de nos conservatoires nationaux et qui jouent un rôle majeur dans l'apprentissage de la musique savante. Enfin, il existe, tout comme en France, un lien très fort entre ces établissements et les universités anglaises, qui proposent, elles aussi des parcours alliant enseignement théorique à l'université et enseignement pratique aux conservatoires (« Royal College » et « Royal Academy »).

Si les « Royal College » sont des viviers d'où sortent la plupart des musiciens et professeurs de musique savante, les musiciens rock et pop proviennent, quant-à eux, d'horizons plus divers. En effet, Christophe Pirenne a mis en évidence³⁶ que seulement 21% des musiciens du rock progressif ont suivi un enseignement académique comme cela a pu être le cas pour Pete Townshend, le guitariste des Who. En revanche, 43%³⁷ sont des autodidactes, preuve que l'enseignement de la musique, et en l'occurrence, de la musique rock, se fait loin des institutions officielles. Notons également que 27%³⁸ des musiciens du rock progressif ont suivi des leçons particulières.

L'enseignement du rock progressif est donc assez différent de celui de la musique savante même si une part non négligeable (21%) des musiciens de musique rock ont pu, au cours de leurs cursus, côtoyer les institutions dont sont issus les musiciens « savants ». Ce rapprochement, plus important que pour le rock'n roll³⁹, a joué un rôle crucial dans l'intérêt des musiciens rock pour la musique savante occidentale.

Outre son enseignement, la diffusion de la musique en Angleterre est très importante pour comprendre le contexte musicale de l'époque.

36 PIRENNE, Christophe, *Le Rock progressif anglais*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Musique et musicologie », 2005, p. 252. (Désormais : PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*).

37 *Idem.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

1.1.2.2 *La diffusion.*

Durant les années 1960, bien avant l'arrivée d'internet dans les foyers, la diffusion de la musique se faisait au travers de six médias que sont : la télévision, la radio, le disque vinyle, la presse, les festivals et la vie *underground*⁴⁰. Nous allons donc détailler ces six médias et voir ainsi leur importance dans la vie musicale de l'époque.

Commençons tout d'abord par la télévision dont l'histoire est fortement liée aux années 1960. En effet, c'est durant cette décennie que le petit écran se diffuse de façon importante dans les foyers⁴¹ et passe à la couleur. Dominée par la BBC, la télévision voit le 22 septembre 1955 l'arrivée du réseau de télévision indépendant ITV pour concurrencer le réseau historique de la *British Broadcasting Corporation*. Ce développement de la télévision va avoir un impact important sur les cinémas, qui connaîtront une baisse notable de la fréquentation durant cette décennie, ainsi qu'une baisse de la vente des journaux du soir, concurrencés par les journaux télévisés⁴². Notons tout de même que la presse en général progresse encore durant les années 1960⁴³.

Second moyen de communication, la radio est probablement la plus influente dans la diffusion de la musique, car elle permet de découvrir, gratuitement, une diversité assez large de musique. Là encore, la BBC règne en maître sous la direction, depuis 1960, de Hugh Carleton-Greene, personne dont le désir d'ouverture participera à la diversité de l'offre diffusée. Cependant, la BBC fût largement concurrencée dès 1964 par l'apparition des radios pirates bravant son monopole. Diffusées à partir de bateaux dans les eaux internationales ou sur des stations pétrolières désaffectées en haute mer⁴⁴, les radios pirates se développent rapidement. Elles réinventent la radio par une diffusion en continu, alternant musique et annonces prononcées, et par l'apparition des premiers véritables animateurs. Ce renouveau de la radio associé à l'illégalité, et donc à l'aspect rebelle, séduit les jeunes anglais faisant ainsi perdre de l'audience à la BBC. Le 15 novembre 1967, le gouvernement décide de mettre fin aux radios pirates⁴⁵, considérées comme des lieux de libertés subversifs et dont les messages contre la guerre du Viêt Nam commencent à avoir un impact un peu trop grand. Les radios pirates sont dès lors arrêtées par des bateaux militaires ayant l'ordre d'arraisonner les stations

40 L'ordre n'a ici aucune importance car il est difficile de savoir lequel de ces médias a joué un rôle plus influent qu'un autre.

41 LERUEZ, Jacques, SUREL, Jeannine, *Le Royaume-Uni au XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1997, p. 141.

42 *Idem*, p. 141.

43 *Op. Cit.* MARX, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*, p 100.

44 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 148.

45 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 363-364.

récalcitrantes. Pour remplir le vide laissé par la fin des radios pirates, la BBC crée *Radio One*⁴⁶, une radio plus libre visant le jeune public par une programmation plus adaptée. À partir de 1967, la BBC va accorder plus d'intérêt à la jeunesse et diversifier sa programmation. Son message est simple : elle veut séduire les jeunes et ainsi prouver qu'elle est dans l'air du temps. Cela aura un rôle important dans le choix, par cette dernière, de diffuser le *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord, le 4 avril 1970. Cependant, l'ambition de séduire les jeunes n'est pas dénué de l'envie d'avoir un certain contrôle sur cette jeunesse, ou du moins, sur ce qu'elle peut entendre. Dans le cas contraire, les radios pirates auraient pu continuer à émettre. L'évolution des objectifs de la BBC sont donc avant tout politiques et économiques.

Emblématique des années 1960 et 1970, le disque microsillon, ou disque vinyle⁴⁷, est rapidement devenu le symbole de la musique de cette époque. Loin de la musique téléchargeable, le disque vinyle, et plus particulièrement le 33 tours (créé en 1948), associe œuvre d'art et objet commercial. Le disque a permis aux musiciens de diffuser leur musique tout en ayant un nouveau support d'expression et, qui plus est, un support graphique offrant de nouvelles possibilités pour ces artistes. La qualité du rendu sonore des disques vinyles stéréophoniques, ainsi que la possibilité d'enregistrer des titres plus long, en ont fait le support favori des groupes de rock progressif qui exigeaient une retransmission de haute fidélité et la possibilité de faire des œuvres conséquentes. Mais l'importance du disque pour la diffusion de la musique provient également de son prix. En effet, ce dernier, relativement élevé, empêchait les jeunes consommateurs de s'acheter autant d'albums qu'ils le souhaitaient. Le coût des vinyles a favorisé la circulation des disques⁴⁸. Le prêt entre amis ou l'écoute collective de disque, ainsi que le bouche à oreille, ont favorisé la découverte et la diffusion d'artistes. Cette écoute, souvent collective et conviviale, explique en partie, la popularité de ce support.

Parallèlement au développement de la diffusion du disque, la presse et, plus particulièrement, la presse spécialisée est devenue un acteur indispensable pour la diffusion de la musique durant les années 1960. Nous pouvons citer deux types de presse importante pour la musique à l'époque qui sont : la presse spécialisée et la presse *underground*. Principalement représentée par le *Melody Maker* ou le *New Musical Express*, la presse spécialisée est très influente notamment pour les critiques de disque et de concert. Ses chroniqueurs deviennent de vrais acteurs de la vie musicale et arbitrent généralement, par leurs articles, l'ascension ou non d'un groupe. Moins diffusée mais tout aussi influente, la presse *underground* est

46 Op. Cit. LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 365.

47 Le terme « vinyle » provient de la matière avec laquelle étaient réalisés les disques microsillons dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale, à savoir le polychlorure de vinyle (un dérivé du pétrole).

48 Op. Cit. LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 440.

représentée par l'*International Times* et le journal *Oz*, dont l'objectif principal est la diffusion de l'actualité culturelle *underground* (concerts, soirées, expositions, etc...). La presse de l'époque est donc très révélatrice du bouillonnement culturel des années 1960 et a joué un rôle de premier plan dans la diffusion de la musique. Il suffit de la feuilleter pour comprendre qu'elle est un témoin de premier ordre pour quiconque décide de se plonger dans le contexte de l'époque. Cependant, la réalité peut être déformée par le prisme de l'orientation, artistique ou politique, du journal. La vigilance reste donc de mise.

Parmi les publicités présentes dans la presse de l'époque, les publicités pour les festivals sont un indice notable de la vie culturelle de l'époque. Outre le célèbre festival de Woodstock (du 15 au 18 août 1969), signalons le festival de Monterey qui se déroula entre le 16 et le 18 juin 1967 en plein milieu du « Summer of Love », de la naissance des Beatniks⁴⁹ et du mouvement hippie. Mais les années 1960 marquent aussi les débuts des festivals gratuits (« free festivals »), comme celui, déjà cité de Woodstock, mais aussi ceux de Woburn Abbey, Hyde Park, l'Île de Wight et de l'Île de Bath⁵⁰. La gratuité de ces festivals explique en parti leur immense popularité, surtout lorsque l'on sait que le festival de Woodstock a réuni 500 000 personnes alors qu'il devait en rassembler seulement dix fois moins. Équivalent du festival dans la musique savante, la tradition des « proms » joue un rôle majeur dans la démocratisation de ce genre. Les « proms » sont des saisons estivales de plusieurs dizaines de concerts, créées en 1895 et présentées par la BBC. Le prix modique et l'aspect traditionnel et familial des « proms » expliquent leurs succès en Angleterre. Les concerts ont lieu principalement au Royal Albert Hall de Londres et consacrent la musique savante britannique avec de façon récurrente des œuvres de Sir Edward Elgar, Henry Wood, Thomas Arne ou encore Benjamin Britten. Cette tradition permet à la musique savante anglaise de faire partie intégrante de la culture collective nationale. Cette fierté qu'ont les anglais pour leur musique contraste avec l'Hexagone, où la musique savante française est beaucoup moins présente auprès du grand public. Avec les « proms » et les « free festivals », la musique s'ouvre au plus grand nombre, y compris aux plus modestes. Néanmoins, les « free festivals », authentiques lieux de liberté où la musique se mêle à la drogue et à toutes sortes d'expériences aux frontières de la légalité, sont la partie visible de l'iceberg de la vie *underground*.

Véritable vie culturelle parallèle, la vie *underground* fût très importante dans la diffusion de la musique pop et du mode de vie pop en général. La vie *underground* regroupe l'ensemble des activités culturelles présentes généralement dans les grandes villes et qui

49 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 151.

50 *Idem.* p. 151.

étaient, au départ, presque clandestines. En Angleterre, c'est surtout à Londres que la vie *underground* est la plus prolifique. On y trouve en effet, des concerts, des expositions ou encore des soirées regroupant différents arts, le tout connu uniquement des initiés. Cette vie souterraine est désireuse de « s'affranchir des valeurs adultes⁵¹ », en ayant sa propre presse représentée par les journaux comme l'*International Times* ou journal *Oz* que nous avons cités précédemment. La clandestinité reste cependant relative car l'*International Times* était distribué à la criée dans la rue, sans avoir vraiment à se cacher. La vie *underground* s'articule autour des « Arts Laboratory », lieux d'expérimentations. Symbole de ce « bouillon de culture⁵² », les « Arts Labs » étaient des soirées regroupant de la musique, du théâtre, parfois des artistes du cirque, etc... Ce mélange des arts et des cultures a très vite intéressé l'ensemble des étudiants universitaire et des jeunes en général. Cette « force sociale [...] sans culture⁵³ », fût rapidement séduite par cette vie échappant au contrôle de l'Establishment⁵⁴. Les « Arts Labs » étaient également des lieux de prolifération de la drogue ce qui explique que le phénomène ait décliné après les années 1960, lorsque les autorités décidèrent de lutter contre ces substances illicites.

Représentative du « Swinging London », la vie *underground* fût la principale illustration de l'utopie d'une société sans classe dont la jeunesse était désireuse, dans un pays où les consciences de classe (« class conscious ») restent, encore de nos jours, très marquées. Le mélange des arts, des cultures et des classes fût un moteur essentiel dans la diffusion de la musique et principalement de la musique pop.

Cette pluralité des moyens de diffusion dont la musique a bénéficié dans les années 1960, montre parfaitement son rôle majeur dans les bouleversements culturels de cette décennie. Cette « révolution sans violence⁵⁵ » a permis à l'Angleterre de rayonner tant sur le plan culturel que sur le plan international. Cette « quête de plaisir, [et] d'amusement⁵⁶ » instaurée par la jeunesse, a fait de l'Angleterre un pays à la mode et surtout touristique⁵⁷. Capitale des « audaces⁵⁸ », Londres fût le centre de cette effervescence de la culture pop et de la vie musicale à laquelle nous allons désormais nous intéresser.

51 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 145.

52 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 416-418.

53 *Op. Cit.* LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 144.

54 *Idem.* p. 150.

55 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 271.

56 *Op. Cit.* LERUEZ, Jacques, SUREL, Jeannine, *Le Royaume-Uni au XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1997, p. 137.

57 *Idem.* p. 137.

58 *Op. Cit.* LEMONNIER, Bertrand, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 144.

1.1.3 La musique anglaise.

Toujours dans l'objectif de contextualiser le *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord, il nous semble important d'évoquer la musique anglaise des années 1960 et plus particulièrement la musique savante anglaise et les musiques pop et rock du début de cette décennie, jusqu'à l'arrivée de la contre-culture. Les autres genres musicaux seront écartés de ce chapitre dans un but évident de cohérence.

1.1.3.1 La musique savante anglaise.

Très démocratisée au travers des « proms », comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la musique savante anglaise est représentée, dans l'Angleterre des années 1960, par quelques figures majeures qui ont jalonné le XXème siècle et dont l'influence est notable durant la période étudiée.

Bien que décédé en 1934, la popularité de Sir Edward Elgar (1857-1934) ne se dément pas et était encore très présente durant les années 1960. Devenu célèbre assez tardivement, son style compositionnel allie un soin particulier pour la mélodie ainsi que des inspirations européennes, notamment pour la musique symphonique allemande⁵⁹. Son influence fût très importante sur trois compositeurs qui ont marqué la musique anglaise du XXème siècle, à savoir Gustav Holst, Sir Michael Tippett et Benjamin Britten.

Très proche de Ralph Vaughan Williams (1872-1958) du fait de leur intérêt commun envers la musique folklorique anglaise et élisabéthaine⁶⁰, Gustav Holst (1874-1934) étudie la composition au Royal College of Music jusqu'en 1893. Il se passionne pour l'hindouisme, les sonorités exotiques et l'astrologie dont il s'inspira pour composer la suite orchestrale *The Planets* (1914-1916) qui sera en parti reprise dans le rock progressif par le groupe King Crimson, sur son album *In the Wake of Poseidon* (1970).

59 VON DER WEID, Jean-Noël, *La musique du XXème siècle*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 2010, p. 160. (désormais : VON DER WEID, *La musique du XXème siècle*).

60 *Idem.* p. 160.

Né en 1905, Sir Michael Tippett (1905-1998) apprend la musique au Royal College of Music de Londres où il étudie notamment la musique de Palestrina, en particulier le madrigal, ainsi que Jean-Sébastien Bach, Joseph Haendel et surtout Ludwig Von Beethoven qui aura une influence importante sur son style⁶¹. Ses œuvres évoquent le madrigalisme anglais ainsi qu'un langage tonal enrichi d'inspiration faurélienne⁶². Il accède à la notoriété grâce à *A Child of Our Time* (1939-1941) qui évoque les persécutions des nazis envers les juifs dans une œuvre, s'apparentant à la *Passion selon Saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach, où les chœurs ont été remplacés par des *negros spirituals*. En 1965, il arrive aux États-Unis et y découvre le jazz qu'il inclura dans sa *Symphonie n°3* (1970-1972). Compositeur aussi bien d'œuvres symphoniques que opératiques, son style peut être rapproché du néoclassicisme dans sa façon d'alterner entre musique jazz, comme dans *The Ice Break*, et inspiration beethovénienne, comme lors de son *Cinquième Quatuor à cordes*, proche de la *Sonate pour piano op. 111* de Ludwig Von Beethoven.

Probablement le plus célèbre des compositeurs anglais du XXème siècle, Benjamin Britten (1913-1976) est parfois considéré comme le musicien le plus novateur depuis Henry Purcell⁶³. Né en 1913, ce dernier commence la composition très jeune après avoir suivi une formation de piano au Royal College of Music de Londres avec Arthur Benjamin et Harold Samuel. Souvent cité avec Sir Michael Tippett, ils ont tous les deux dominé la scène musicale anglaise. Influencé par Alban Berg et Arnold Schönberg, il est connu pour son engagement anti-militariste dans des œuvres comme *War Requiem* (1961). Il a, à son tour, eu une influence sur toute la génération d'après-guerre dont notamment Alexander Goehr (1932-), Nicholas Maw (1935-2009), Sir Harrison Birtwistle (1934-) et Sir Peter Maxwell Davies (1934-). Son style est fondé sur une complexité des structures formelles, et cela dès ses premières œuvres telles que *Sinfonietta* (1933) ou l'opéra *Peter Grimes* (1945), et des aspects néoclassiques, en particulier à cause de son attrait pour la musique de Jean-Sébastien Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert et surtout Henry Purcell. Sa carrière aura marqué la renaissance de l'opéra anglais en ayant su lui donner un nouveau souffle.

Moins connu que Benjamin Britten, Sir Peter Maxwell Davies est un compositeur et chef d'orchestre au style très personnel, alliant son amour de la musique médiévale et indienne à la musique sérielle⁶⁴. La production musicale qui en a découlé fût la combinaison entre des motets médiévaux et du rāga indien, ainsi qu'une réflexion profonde sur la religion et la folie,

61 *Op. Cit.* VON DER WEID, *La musique du XXème siècle*, p. 163-165.

62 *Idem.* p. 164.

63 *Ibid.* p. 160.

64 *Ibid.* p. 166-167.

notamment dans ses compositions vocales avec des œuvres comme *Taverner* (1962-1970) ou *Eight Songs for a Mad King* (1969). Il s'est aussi beaucoup investi dans des transcriptions de Guillaume de Machaut, Dietrich Buxtehude, Henry Purcell ou encore Jean-Sébastien Bach. Musicien atypique, Sir Peter Maxwell Davies est resté, jusqu'à nos jours, l'un des musiciens les plus prolifiques de sa génération, ne cessant de faire le lien entre la musique contemporaine occidentale et des inspirations variées allant de Wolfgang Amadeus Mozart à Jean Sibelius.

Contemporain de Sir Peter Maxwell Davies, Sir Harrison Birtwistle s'intéresse beaucoup moins à la musique ancienne que ce dernier, privilégiant la musique d'Igor Stravinsky et d'Edgar Varèse. Sa musique s'interroge davantage sur les relations entre musique et texte, musique et paysage avec *Silbury Air* (1977) et, rythme et mélodie comme dans *Secret Theatre* (1984)⁶⁵. Son influence durant les années 1960 est assez relative car sa carrière s'est surtout développée au milieu des années 1980.

Enfin, et pour clore cet aperçu des principaux musiciens savants anglais des années 1960, citons Cornelius Cardew (1936-1981). Compositeur très engagé, il commença sa carrière avec des œuvres avant-gardistes prônant l'apprentissage⁶⁶ comme dans *The Great Learning* (1968-1970). Après avoir été l'assistant de Karlheinz Stockhausen (1958-1960), il a travaillé sur la « musique aléatoire, indéterminée et graphique⁶⁷ », particulièrement après sa rencontre avec John Cage. En 1971, il devient marxiste et renie son passé moderniste pour prôner le refus de la commercialisation de l'art et la création d'une musique dont la compréhension serait simplifiée pour devenir abordable au public et servir ainsi le socialisme. Son engagement l'accompagnera jusqu'à sa mort en 1981, à l'âge de 45 ans.

Ce qu'on nous pouvons conclure de ce survol des musiciens britanniques des années 1960, est que la musique savante anglaise se divise en deux lignes directrices, comme l'explique Jean-Noël Von Der Weid :

« D'une part, ladite - par la critique – Nouvelle Complexité, expression qui peut porter deux connotations : polémique, elle s'oppose à "simplicité" ; descriptive, elle rend compte d'une qualité de toute musique authentique. De l'autre, la musique qui "tend vers une espèce de pastoralisme idyllique" [...], des œuvres à "forte puissance émotionnelle", "agréables à l'oreille", toutes empreintes de "tendresse expressive" [...].⁶⁸ »

65 *Op. Cit.* VON DER WEID, *La musique du XXème siècle*, p. 166.

66 *Idem.* p. 167.

67 *Ibid.* p. 168.

68 *Ibid.* p. 536.

Une première ligne qui est donc, assez proche du reste de l'Europe à la même époque, suivant les excursions dans la musique atonale et dans la « nouvelle musique⁶⁹ » à proprement parler. Elle est représentée par les compositeurs de l'après Seconde Guerre Mondiale, tels que Cornelius Cardew, Sir Harrison Birtwistle et Sir Peter Maxwell Davies. Cette ligne est donc majoritairement représentée par des musiciens dont l'influence se fera principalement sentir après les années 1960. La seconde ligne directrice, s'appuie, quant-à elle, davantage sur la tradition, s'intéressant à la musique ancienne dans une approche néoclassique. Cette dernière fût représentée par Sir Michael Tippett et Benjamin Britten. Cet attrait pour la musique ancienne s'explique par sa redécouverte en Angleterre dans les années 1950-1960. Ceci est d'une importance notable pour la suite de ce travail, car cela montre bien que la musique savante anglaise ne présente pas de fracture aussi forte avec son passé que dans d'autres pays occidentaux. Cette attitude jouera un rôle crucial dans l'idée du *Concerto pour groupe et orchestre*.

1.1.3.2 *De la pop à la contre-culture.*

La fin des années 1950 marque le déclin du rock'n roll. En effet, l'enrôlement militaire d'Elvis Presley, les problèmes judiciaires de Chuck Berry ou encore les disparitions de Buddy Holly et Ritchie Valens signent la fin de l'âge d'or de ce genre. Ce dernier change d'attitude et devient moins « rebelle » jouant ainsi le jeu du marché et s'inscrivant dans la logique du hit-parade. Les années 1960 marquent le début d'une scission dans le rock'n roll. L'héritier du blues et du country s'oriente vers deux voies. Tout d'abord, la poursuite du rock'n roll par un durcissement dans les sonorités employées, comme pour les Rolling Stones ou The Animals qui se réclament, dès leurs débuts, être les dignes descendants du blues. Et d'un autre côté, une orientation plus « pop » qui se rapproche davantage de la variété.

Apparue à la charnière entre les années 1950 et 1960, l'expression « musique pop » vient de l'anglais « *popular music* » désignant les musiques populaires issues du rock'n roll. Très vite, l'expression s'est popularisée pour évoquer une musique prônant des mélodies simples, évoquant des sujets sentimentaux et ayant un objectif commercial difficilement

69 ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1re éd. 1948, Paris, Gallimard, 1979.

dissociable. Ce genre va rapidement évoluer pour acquérir en profondeur et donner naissance à d'autres musiques. L'évolution de la musique pop est très liée à celle d'un des groupes les plus connus de ce genre : les Beatles.

Fondé en 1960 et débutant sa carrière discographique en 1962, les Beatles ont rapidement conquis une célébrité mondiale faisant du genre de la musique pop l'un des plus connus dans le monde. La prédominance des Beatles sur la scène pop leur a permis de donner le ton et d'avoir une influence considérable sur la jeunesse. Cette influence fût tellement importante que les Beatles ont joué un rôle crucial dans les élections de 1964. La reine Elisabeth II ira même jusqu'à les décorer de la MBE (*Member of the British Empire*) en 1965. Cette médaille accordée pour service rendu à la couronne a eu un effet certain sur l'Establishment britannique mais est très révélatrice de l'importance acquise par les Beatles, comme l'explique Bertrand Lemonnier :

« les Beatles parviennent aussi à rendre envisageable la confrontation de cette culture spontanée, juvénile et autodidacte avec la culture "classique" au passé séculaire, dont les adultes des classes moyennes et supérieures semblent les seuls gardiens [...].⁷⁰ »

Cependant cette popularité et cette influence ont, dès 1966, changé le comportement des Beatles. En effet, entre les provocations de John Lennon s'estimant plus populaire que Jésus Christ et l'arrêt de la carrière scénique, traduisant un repli sur soi du groupe, les Beatles ont voulu porter un message plus important. Toujours selon Bertrand Lemonnier :

« À force d'entendre et de lire des louanges sur leurs productions, musicales ou autres, les acteurs pop commencent à prendre leur rôle culturel très au sérieux. Ce désir de reconnaissance s'accompagne d'une volonté beaucoup plus nette d'indépendance, notamment vis-à-vis des groupes de pression qui financent et diffusent la culture de masse. Cela aboutit à l'émergence d'une "contre-culture" rompant avec le "consensus pop" des années 64-65.⁷¹ »

Ce changement d'attitude de la part des Beatles sera évident en 1967, lors de la sortie du célèbre *Sgt Pepper's Lonely Heart's Club Band*. Considéré comme l'un des premiers

70 Op. Cit. LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 146.

71 Op. Cit. LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 273.

albums du rock progressif⁷², il ouvre de façon certaine une voie vers une musique pop plus réfléchie et plus émancipatrice⁷³.

Cependant, dès 1965, la musique pop commençait déjà à laisser petit à petit du terrain à la contre-culture. C'est en effet à cette période que naissent le mouvement psychédélique ainsi que le mouvement hippie. Apparaissent également les contestations contre la guerre du Viêt Nam outre-Atlantique et l'influence de la *Beat Génération*, portée par Bob Dylan, en Angleterre⁷⁴. Ce dernier se produira d'ailleurs au Royal Albert Hall de Londres le 17 mai 1966, presque un an après le fondateur de la *Beat Generation*, Allen Ginsberg, qui s'y produisit le 11 juin 1965. L'apparition de ces nouveaux mouvements, pour la plupart contestataires sur le plan politique mais aussi sociétal, fût le terreau de la contre-culture qui souhaitait justement s'opposer à la culture pop et à l'appareil commercial dont elle était devenue l'esclave selon ses détracteurs.

Issus du mouvement hippie, la pop psychédélique et le rock psychédélique se développent au milieu des années 1960, principalement en Californie là où le LSD est le plus présent. Le changement d'orientation de la musique pop vers plus de réflexion, instigué par les Beatles, va laisser émerger ce courant prônant une musique hypnotique avec des mélodies simples et répétées, un rythme peu marqué et des sonorités nouvelles, réalisées grâce aux synthétiseurs, faits de « nappes » et de bourdons. Représenté par des groupes comme The Byrds, Donovan et en partie les Beatles pour la pop psychédélique, et par Grateful Dead, Jefferson Airplane et bien sûr Pink Floyd pour le rock psychédélique, le mouvement psychédélique va se développer jusque dans les années 1970, laissant ensuite la place au new wave.

Entre musique sur le déclin, comme le rock'n roll, et musique émergente, comme la musique pop, les années 1960 sont pour les musiques populaires, une décennie de bouleversements. Cependant, la popularité de la musique pop ainsi que son aspect très, voire trop, commercial, dominé par les labels⁷⁵, a donné naissance à la contre-culture. Cette contre-culture a limité le « mai 68 » anglais⁷⁶ en permettant à la jeunesse de s'exprimer plus librement. Avec la contre-culture, la musique pop a pris l'appellation de musique rock⁷⁷. Ce dernier s'est à son tour divisé en plusieurs ramifications allant du mouvement psychédélique,

72 Op. Cit. PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 70.

73 Op. Cit. LEMONNIER, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, p. 152-159.

74 Idem. p. 157.

75 Op. Cit. LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 316.

76 Idem. p. 321.

77 Ibid. p. 418-419.

lorsqu'il fût accaparé par le mouvement hippie, au hard rock, lorsque ses sonorités durcirent, en passant par le rock progressif lorsqu'il choisit une voie plus profonde dans sa réflexion. Cette voie fût en grande partie ouverte par les Beatles et leur influence inégalée. C'est à ce mouvement du rock progressif que nous allons désormais nous intéresser.

1.2 Quelques notions du rock progressif.

La vision d'une partie des musiciens du rock progressif peut être illustrée à travers une phrase de Jon Anderson, prononcée en 1971 :

« Au cours des cinq prochaines années, la musique deviendra bien plus artistique qu'elle ne l'est aujourd'hui... Nous commençons à concevoir les albums par faces entières et non par plages, et nous faisons de la musique plus profonde, plus réfléchie [...]. La musique rock d'aujourd'hui deviendra la musique classique électrique de demain.⁷⁸ »

Cette citation du chanteur du groupe Yes, résume assez bien la conception qu'avaient, à l'époque, les musiciens du rock progressif sur leur musique. Volonté de transgression, de dépassement du consumérisme au profit de l'intemporel, de rompre avec le rock « traditionnel » pour enrichir et « [élargir] l'essence du rock⁷⁹ », sont autant d'aspects qui composent les motivations de ces musiciens conscients de leurs démarches. D'ailleurs, Robert Fripp, guitariste de King Crimson, considère en 1974 que :

« [King Crimson] n'est pas un groupe de rock, mais un orchestre de musique contemporaine.⁸⁰ »

Cette citation souligne également l'ambition des groupes du rock progressif qui cherchent, en plus d'enrichir le rock, à s'élever, musicalement et socialement. Le rock

⁷⁸ *Op. Cit.* PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 36. Jon Anderson extrait d'un article du Melody Maker du 25 septembre 1971 « The State of Rock ».

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ ALESSANDRINI, Paul, « Crimso », *Rock and Folk*, n° 84, janvier 1974.

progressif est une musique plus intellectuelle souvent composée par des musiciens issus des classes moyennes ou aisées⁸¹, ayant parfois suivi un cursus universitaire.

L'année qui fait référence actuellement pour définir le début du rock progressif est 1966⁸². En effet, cette année marque la sortie de l'album *Pet Sounds* des Beach Boys et l'enregistrement de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles. Ces deux albums sont considérés comme les premiers albums conceptuels de l'histoire du rock. L'idée est de concevoir un album non plus comme une compilation de titres mais comme une entité, un tout, qui, de la musique à la pochette, va devenir une œuvre d'art. Cette idée d'album conceptuel, montre une première facette de l'intérêt de ces musiciens qui se résume par une volonté de mélanger les arts et les influences, et de conquérir de nouveaux territoires. Par ailleurs, l'album *Pet Sounds* est également le premier à être défini comme « progressif » et notamment par la presse anglaise de l'époque⁸³. Cependant, d'autres albums, qui ne sont pas conceptuels, montrent tout de même des signes d'élargissement au niveau principalement des influences, comme la reprise par The Rapiers de l'œuvre d'Edward Grieg *In the Hall of the Mountain King*, *Freak Out* de Frank Zappa, ou encore *Turn ! Turn ! Turn !* du groupe The Byrds.

Mais comme le rappelle Christophe Pirenne, et la plupart des spécialistes du rock progressif également, la dénomination de rock « progressif » est due à une traduction discutable de *progressive rock* et implique une conception du courant loin des volontés de l'époque. La traduction littérale aurait dû céder sa place à une dénomination de rock « progressiste », qui aurait mieux saisi la volonté des musiciens de vouloir faire progresser leurs musiques, à l'instar du jazz progressiste des années 1950. Cependant, même cette dénomination de rock « progressiste » pose problème car elle implique l'idée d'un rock qui évolue contrairement à un rock « non progressiste » qui, de fait, stagnerait ou régresserait⁸⁴. Ces problèmes de terminologie mettent en évidence une difficulté à définir ce genre. Déjà à l'époque, bon nombres de termes comme « Classical Rock », « Space Rock », « Eurock », ou encore « Art Rock », servaient à définir le même album voire le même titre. Très vite pourtant, l'expression de rock progressif est celle qui s'est ancrée le plus fortement dans la culture populaire et sera l'expression utilisée dans cette étude. Notons également, qu'aux États-Unis, le terme de « progressif » recouvre, en premier lieu, une musique expérimentale, mais aussi les radios qui diffusaient cette musique⁸⁵.

81 *Op. Cit.* PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 55.

82 *Idem.* p. 26.

83 *Ibid.* p. 28.

84 *Ibid.* p. 14.

85 *Ibid.* p. 28.

Définir le rock progressif est un exercice qui a suscité de nombreux débats depuis son apparition. Loin de donner la vraie et unique définition, si tant est qu'une telle définition puisse un jour exister, nous pouvons en donner une description globale.

Le rock progressif peut se définir comme étant un genre de la musique rock, mélangeant principalement des influences de musique savante, de folk, de jazz, de blues mais aussi de musique extra-européenne dans des proportions variables et présentant une élaboration complexe tant sur le plan du texte, de la composition, de la technicité instrumentale, et de l'incorporation d'autres formes d'arts ainsi que des technologies de pointe.

Cette définition présente ainsi le double avantage de donner un large espace dans lequel intégrer la majorité des œuvres du rock progressif, mais aussi de mettre en avant l'immense richesse de ce genre. Pour illustrer plus en détail cette définition, nous allons voir les principales caractéristiques du rock progressif.

1.2.1 Les caractéristiques du rock progressif.

Si le rock progressif est un genre assez difficile à définir, du moins, précisément, nous pouvons cependant retenir quelques caractéristiques majeures qui se retrouvent dans la plupart des œuvres de ce genre. Il va de soi qu'une description plus détaillée serait possible mais s'éloignerait de notre sujet et prendrait l'ampleur d'une thèse. Nous allons donc nous attarder sur la technicité instrumentale de ces musiciens, leurs talents compositionnels, puis nous aborderons leur intérêt porté pour les libertés formelles. Enfin, dans une dernière partie, nous verrons leur attention pour les effets sonores et visuels.

1.2.1.1 *Une technicité instrumentale.*

Parmi toutes les caractéristiques pouvant définir le rock progressif, le premier point commun que l'on peut dégager de ces musiciens est sans conteste leur technicité instrumentale.

Que ce soit le claviériste Keith Emerson du groupe The Nice, Ian Anderson du groupe Jethro Tull ou bien Jon Lord de Deep Purple, tous présentent cette capacité, soit de jouer d'un instrument à un niveau très élevé, ayant une influence par leurs jeux sur d'autres musiciens, soit d'en jouer une multitude, comme c'est le cas de Ian Anderson qui joue de manière soutenue d'une dizaine d'instruments. Ce sont des musiciens reconnus pour leurs talents d'improvisateur sur scène mais aussi pour leurs talents d'interprète en studio. La virtuosité de ces musiciens provient bien souvent de leur éducation musicale poussée, généralement dans des institutions de renom comme les « Royal College ». Leurs formations expliquent leur éclectisme musical, leurs compétences instrumentales et leur sens de la composition.

1.2.1.2 *Des compositions travaillées.*

Les compositions du rock progressif montrent, pour la plupart, un souci du détail et une complexité dans leurs réalisations, chose rare dans le rock de l'époque. Cela s'articule principalement autour du timbre, de la métrique, de l'harmonie et des jeux sur la dynamique. L'élargissement de la palette sonore est également l'un des fondements du rock progressif. Dès les débuts, les musiciens de ce genre se sont attelés à trouver de nouvelles sonorités à incorporer dans le rock. Cet intérêt pour le timbre, est devenu, pour certains groupes comme Pink Floyd, plus important que la virtuosité. Ce mélange des sonorités s'est déroulé au travers de plusieurs processus.

Premièrement, l'incorporation de nouvelles sonorités s'est faite par l'emploi d'instruments étrangers au rock et généralement issus de la musique savante occidentale (violon, clavecin, violoncelle, flûte à bec, hautbois, cors, clarinette, etc...) ou de la musique extra-européenne, et notamment de la musique indienne, (le sitar a eu une place importante au

travers de Ravi Shankar) pour son apport d'exotisme et d'orientalisme⁸⁶. Les confrontations entre ces instruments et ceux, plus conventionnels du rock, ont permis l'apparition d'une multitude de timbres, jusqu'alors inexplorés.

Deuxièmement, les nouveaux instruments de l'époque, et plus particulièrement, leurs perfectionnements dans les années 1960, ont permis leur emploi intensif, au point d'être devenus, des emblèmes de cette époque. Ainsi, l'orgue Hammond, le Mellotron, ou encore le synthétiseur Minimoog ont fait leurs armes grâce au rock progressif. L'apparition de ces claviers amplifiés, a permis d'intégrer un éventail de sons bien plus étendu qu'un piano acoustique, tout en gardant un instrument polyphonique, excepté pour le Minimoog dont la particularité est d'être un clavier monodique. Les claviers ont largement intéressé les musiciens comme Keith Emerson, Jon Lord, ou Manfred Mann. Les années 1960 marquent aussi l'effervescence des effets comme la distorsion, la pédale « wah wah », les échos, et la réverbération. Tous ces effets, principalement employés à la guitare électrique, vont aussi faire parti des possibilités offertes par les studios d'enregistrements et de mixages, qui se développent à l'époque, et dont nous parlerons par la suite.

Le travail sur le timbre est certainement la caractéristique du rock progressif la plus évidente et la plus connue. Cependant, les talents de ces musiciens se révèlent également au travers des jeux sur la métrique. En effet, l'emploi de métriques inhabituelles est devenu monnaie courante dans le rock progressif. L'utilisation de mesures comme 2/4, 3/4, ou 12/8 est répandue mais certains groupes se sont parfois écartés bien plus encore de la mesure 4/4, emblématique du rock « traditionnel ». Dans certaines œuvres, le travail sur la métrique a atteint une complexité peu courante, y compris dans la musique savante. Dans « In the death of Night » de UK, nous avons affaire à une mesure de 21/16, dans « Elephants » de National Health la mesure est de 25/8. Enfin, la palme revient à l'ouverture de « Awaken » de Yes, composée en 27/32. Le travail sur la métrique se retrouve également dans les changements fréquents de mesures. Inspirés par les rythmes *aksak*, certains groupes sont parvenus à en incorporer les principes dans leur musique. Dans « Dedicated to you, But you weren't Listening » de Soft Machine, nous pouvons voir des enchaînements de mesure comme 7/8, 4/4, 3/8. Le titre « Dada was here », de Soft Machine également, montre des passages polymétriques d'une complexité étonnante. L'importance des syncopes est également un élément incontournable du rock progressif.

86 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 426-427.

Tout ce travail sur les mètres peut traduire deux choses. Non seulement, ces musiciens sont doués d'une technicité importante, mais parfois, ces métriques complexes mettent de côté la musicalité au profit de la performance. Ces musiciens sont donc animés d'une volonté de se surpasser et de surpasser leurs contemporains.

Même si l'harmonie, contrairement aux mètres, n'a pas égalé la musique savante ou le jazz, elle s'est développée dans le rock progressif bien plus que dans le rock « traditionnel ». Les accords de trois sons en position fondamentale ont, très vite, été mis de côté au profit d'accords plus riches. Dès les premiers albums, le rock progressif va insérer beaucoup d'accords de septième et de neuvième, puis des accords de septième majeurs et de septième mineurs, des accords de neuvième de dominante, et même de onzième, et de treizième. Les accords de sixte augmentée, de septième diminuée sont certes moins présents mais se rencontrent tout de même⁸⁷. Cette diversité d'accords montre clairement que ce sont des musiciens ayant eu une formation théorique soutenue mais également, qu'ils portent une attention toute particulière aux ambiances et climats de leurs œuvres, à l'instar des musiciens impressionnistes comme Claude Debussy. Certains musiciens jouent énormément sur des accords enrichis, notamment en rajoutant des notes voisines à l'harmonie dans la basse, comme l'explique Keith Emerson :

« Par exemple, vous prenez un *la* comme basse avec un accord de *sol* majeur, un *ré* avec un *mi* majeur, un *do* avec un *ré* majeur et un *fa* avec un *sol* majeur.⁸⁸ »

Le travail sur l'harmonie se retrouve également par certains procédés stylistiques permettant la création d'ambiance particulière, comme dans la suite « Tarkus » de Emerson, Lake & Palmer, où l'emploi d'une suite de quarts rappelle *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski. L'utilisation des claviers comme l'orgue Hammond, permet aussi de créer des bourdons sur lesquels vont venir se superposer des harmonies. Ce procédé fût récurrent dans les passages psychédéliques de Pink Floyd.

L'usage de gammes particulières se rencontre aussi fréquemment. Robert Fripp, guitariste de King Crimson, utilise régulièrement des gammes par ton, comme Claude Debussy. Les modes grecs et notamment le mode phrygien, le mode myxolidien et le mode

87 *Op. Cit.* PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 301.

88 *Idem.* p. 302. Keith Emerson cité par Christophe Pirenne, extrait de MACAN, Edward, *Rocking the classics : English progressive rock and the conterculture*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

éolien sont souvent utilisés par des guitaristes comme Ritchie Blackmore ou David Gilmour qui s'éloignent des échelles pentatoniques, typiques du rock.

Notons également, qu'au delà de l'harmonie, certains groupes de rock progressif ont montré parfois un certain talent pour le contrepoint comme dans « Parallels » de Yes et « Knots » de Gentle Giant. Là encore, même si on reste loin des œuvres de Jean-Sébastien Bach, la composition d'un contrepoint est une preuve des connaissances en théorie musicale de ces musiciens.

Enfin, le travail sur la dynamique, bien que moins développé que les caractéristiques citées précédemment, se retrouve employé plus fréquemment que dans le rock « traditionnel ». Généralement, les nuances douces interviennent lors de passages planants alors que les dynamiques puissantes interviennent lors des passages plus « conventionnels » du rock. Ce jeu sur la dynamique montre encore une fois l'attention portée par ces musiciens aux détails de leurs compositions. Ce travail s'est trouvé simplifié par le perfectionnement des studios d'enregistrement, qui ont permis de travailler plus finement sur les pistes, et par les qualités d'interprétation des musiciens.

La complexité des œuvres du rock progressif provient en grande partie du travail apporté par ces musiciens à chaque détail de leur musique. Que ce soit le timbre, la métrique, l'harmonie, ou la dynamique, rien n'est laissé au hasard. Aidés par une virtuosité évidente, les musiciens du rock progressif ont pu offrir des compositions toujours plus originales. Mais au-delà des aspects techniques, ces musiciens vont s'intéresser à développer les formes de leurs œuvres.

1.2.1.3 *Une liberté formelle.*

La richesse du rock progressif ne permet pas de dégager une forme qui lui serait propre. Cependant, on retrouve fréquemment un intérêt porté à la construction de cette dernière. Le rock progressif a très vite montré une curiosité pour des pièces longues, souvent des suites, d'une taille presque symphonique et des chansons plus courtes mais pouvant, tout en gardant l'alternance couplet-refrain, s'enrichir de préludes, d'interludes et de postludes instrumentaux .

Des œuvres comme *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski ou *Les Planètes* de Gustav Holst ont eu leur importance dans plusieurs créations comme dans l'album *Pictures at an Exhibition* de Emerson, Lake & Palmer ou pour le titre « The Devil's Triangle » de King Crimson⁸⁹. Les poèmes symphoniques ou les suites pour orchestre⁹⁰ ont donc été des sources d'inspirations ou du moins, de réflexions.

L'intérêt pour les œuvres longues vient en partie de la possibilité offerte par le disque vinyle 33 tours dont les musiciens du rock progressif vont exploiter tout le potentiel en créant des œuvres sur une face complète pouvant durer plusieurs dizaines de minutes. L'engouement pour les formes longues vient aussi d'un refus du « format radio » qui se limite à 3' 30" et qui empêche le développement important d'un titre. Des albums comme *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles ou *Fantasia Lindum* de Amazing Blondel montrent un ensemble de titres plutôt courts mais qui sont reliés, soit par une histoire commune, comme c'est le cas pour l'album des Beatles, soit par une cohérence stylistique, comme la suite de danse baroque qui unifie l'album de Amazing Blondel. Certains albums montrent aussi une structure cyclique où le thème du premier titre se retrouve dans le dernier, fermant ainsi la boucle. Tous ces exemples s'accordent avec l'idée d'album conceptuel qui définit une partie des albums du rock progressif.

Les Pink Floyd ont aussi énormément exploité ce potentiel, et en ont fait presque une spécialité. Chez eux, le travail de la forme est primordial et certains titres comme « Bike » montrent une structure complexe par des carrures irrégulières⁹¹. En effet, pour ce titre, nous pouvons remarquer que les carrures diffèrent à chaque reprise, passant d'un total de 27 temps à 24, puis 25, 23, etc... Ces carrures irrégulières interviennent grâce à l'emploi de mesures différentes et par une volonté de respecter le texte. En effet, même si le texte n'est peut-être pas l'élément le plus important de ce genre, on remarque ici que c'est la musique qui se plie aux besoins du texte et non l'inverse. Les textes du rock progressif sont souvent, soit d'inspiration littéraire, soit d'inspiration mystique. Sujet d'une attention toute particulière par les compositeurs, ils pourraient à eux seuls faire l'objet d'une étude.

En plus de toutes les innovations et expérimentations que nous venons d'aborder, l'une des plus intéressantes et parfois spectaculaires concerne les effets sonores, ainsi que les effets visuels sur scène et ailleurs.

89 Pour plus d'informations : Cf. Annexe I.

90 *Op. Cit.* PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 299.

91 *Idem.* p. 94.

1.2.1.4 Des effets sonores et visuels.

Si l'utilisation des technologies de pointe, permettant l'enrichissement de la palette timbrique, est l'une des pierres angulaires des musiciens du rock progressif, le studio d'enregistrement, au même titre que l'orgue Hammond, va devenir lui aussi un instrument à part entière.

En effet, l'évolution de la technologie va permettre de faire de l'enregistrement et du mixage des étapes au moins aussi importantes que la composition. La fidélité des enregistrements ainsi que la possibilité d'utiliser la stéréophonie, le tout commercialisé sur un disque vinyle qui restitue convenablement le son, va permettre de créer des musiques qui s'écoutent avec attention. Les musiciens vont passer de plus en plus de temps en studios. De quelque jours dans les années 1950, les sessions d'enregistrements passent à plusieurs mois dans les années 1970. Des musiciens comme Frank Zappa, qui se revendique d'ailleurs comme héritier de Igor Stravinsky, Alban Berg, Edgar Varèse, Arnold Schoenberg et John Cage⁹², passent autant de temps à l'enregistrement qu'au mixage⁹³. Certains musiciens comme Jimi Hendrix expérimentent tellement les nouvelles possibilités des studios, que ce dernier a appelé son groupe « Jimi Hendrix Experience » plaçant l'expérimentation au cœur de son travail artistique. Apparue à la même époque, la technique de l'*overdubbing* permet de multiplier les enregistrements sur une même piste, permettant ainsi de rajouter des sections. La qualité du son étant toujours meilleure, les passionnés sont devenus plus exigeants, s'équipant d'un matériel de pointe et critiquant tout défaut de mixage dans les albums. Ce besoin de matériel de qualité se ressent aussi pour les groupes qui n'hésitent pas à quitter un studio pour un autre plus performant ou mieux équipé.

Si le vinyle a permis de transmettre une musique fidèlement, il est aussi devenu un moyen d'expression. Très vite, les musiciens du rock progressif ont compris que leurs messages pouvaient en plus de la musique, se transmettre par les pochettes des vinyles.

Avant le rock progressif, la plupart des pochettes représentait les musiciens pris simplement en photo. Avec le rock progressif, les couvertures vont passer du statut d'emballage à celui d'œuvre d'art, quitte à reproduire une œuvre d'art comme sur la pochette de l'album *Deep Purple* de Deep Purple représentant les membres du groupe intégrés dans le volet « L'Enfer » du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch. D'autres groupes vont carrément

92 Op. Cit. LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 422.

93 Op. Cit. PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 27.

faire appel à des artistes pour leurs pochettes. Certaines sociétés vont même se spécialiser dans la création de ces couvertures comme le studio Hipgnosis⁹⁴. Le travail sur la pochette va permettre aux groupes d'être présents non seulement dans les foyers de leurs admirateurs, mais aussi de continuer à transmettre un message au travers d'un art graphique.

Enfin, les idées du rock progressif ont conquis la scène et ont transformé les concerts en véritables expériences sensorielles. Les effets visuels scéniques se sont considérablement développés durant le début du rock progressif, car les musiciens ont voulu rendre chaque prestation unique et inoubliable. Plus qu'une prestation musicale, les concerts sont devenus des lieux d'expériences sensorielles où tout était pensé dans les moindres détails. Que ce soit les tenues des musiciens, les décors, la mise en scène ainsi que la lumière, tout était fait pour tenter d'atteindre le concept d'art total. L'idée, appelée aussi « *gesamtkunstwerk* », est apparue au XIX^{ème} siècle durant le romantisme allemand et fût reprise par les musiciens du rock progressif. Jon Anderson concevait les concerts de Yes comme de véritables expériences mystiques qui devaient solliciter tous les sens. Le groupe Pink Floyd, bien connu pour ses ambiances psychédélices, utilisait le principe de la lumière liquide. Le procédé était simple, il suffisait de mettre un liquide coloré entre deux plaques de verre, devant un projecteur. La chaleur du projecteur faisait bouger le liquide, ce qui donnait une lumière mouvante, « liquide ». Certains concerts se déroulaient même assis pour que le public se concentre sur la prestation, au même titre que les récitals de la musique classique.

Que ce soit par la technicité de ses musiciens, leurs expérimentations ou leurs travaux sur les effets sonores et visuels, le rock progressif est, sans nul doute un genre riche et varié qui a su expérimenter et chercher des nouvelles inspirations pour le rock. En aucun cas, il est ici question de savoir si les musiciens du rock progressif ont su, ou non, atteindre leurs objectifs, mais juste de présenter, modestement et rapidement, ce genre singulier de la musique rock. Pour nous rapprocher un peu plus encore de notre sujet, nous allons désormais nous intéresser à un aspect particulier du rock progressif : ses liens avec la musique savante.

94 *Op. Cit.* PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 310.

1.2.2 Les liens entre le rock progressif et la musique savante occidentale.

L'idée première de cette étude était de s'intéresser à la place de la musique savante dans le rock progressif. Bien sûr un tel travail représente bien plus de temps que ne peut le permettre un sujet de mémoire⁹⁵. Cependant, il semble pertinent de consacrer un moment, dans ce premier chapitre, à cette interrogation, ne serait-ce que pour montrer à quel point les liens entre ces deux mondes eurent une place importante à l'époque. Nous verrons donc dans un premier temps les œuvres du rock progressif qui incluent de la musique savante occidentale. Puis, dans un cheminement inverse, les œuvres de la musique savante qui ont inclut du rock. Enfin, nous aborderons, brièvement, la question des musiciens de double culture.

1.2.2.1 *Les œuvres du rock progressif qui s'inspirent de la musique savante occidentale.*

La musique savante occidentale a tellement marqué par sa théorie, son esthétique, et ses instruments, les premières années du rock progressif que nous pouvons y voir un début d'acculturation. Ce terme est employé ici dans le sens où une partie des musiciens du rock progressif se sont nourris de la musique savante occidentale pour faire évoluer leur musique. Ce phénomène d'acculturation est devenu une caractéristique du rock progressif, la musique savante occidentale ayant une place très importante dans la définition de ce dernier. Cependant, il existe très peu d'études qui s'appliquent à démontrer, chiffres à l'appui, l'importance qu'elle a pu jouer à l'époque. L'objectif de cette partie est donc de mettre en avant l'évolution de l'influence de la musique savante occidentale sur le rock progressif.

Tout d'abord, il est important de préciser, qu'ici, nous nous sommes intéressés uniquement à la musique savante occidentale. Nous aurions pu, en effet, élargir à la musique savante indienne, avec notamment l'influence du *râga* indien ou restreindre à la musique

95 Une thèse est d'ailleurs menée par Jean-Baptiste Besingrand depuis 2011 sur ce sujet. Intitulée *L'influence de la musique savante occidentale dans le rock progressif*, elle est dirigée par Catherine Rudent, Professeur des universités à Paris IV.

classique seulement, excluant *de facto* les groupes ayant puisé leurs inspirations dans la musique baroque.

Selon la définition du rock progressif, chaque groupe de rock incorporant des influences de la musique savante s'intègre directement dans ce genre. Il apparaît donc évident que les traces d'une influence de la musique savante dans le rock progressif correspondent à l'apparition de ce dernier. Et pourtant, répertorier les groupes qui se sont intéressés à la musique savante et les classer dans l'ordre chronologique permet de savoir dans quel ordre de grandeur cette influence a eu lieu et si l'évolution fût exponentielle, lente, ou si il y a eu un ralentissement, ou une stagnation, etc...

La méthode employée ici est assez simple. Nous avons, tout d'abord, défini une période allant de 1960 à 1971. L'année 1960 représente le début du classement des disques au Royaume-Uni par l'Official Chart Company et sur lequel s'est basée la seconde étape de ce chapitre. Le choix de l'année 1971, purement arbitraire, vient d'une volonté d'observer l'évolution des liens entre la musique savante occidentale et le rock progressif quelques années après le *Concerto pour groupe et orchestre* de 1969. L'œuvre ayant été diffusée le 4 avril 1970 à la BBC, visualiser les liens entre ces deux genres jusqu'en 1971 nous a paru une bonne idée pour voir si l'œuvre représentait l'apogée d'une acculturation ou si elle s'inscrivait dans une dynamique, croissante ou décroissante. La seconde étape fût de répertorier un nombre important de groupes appartenant au rock progressif. Pour cela, nous avons dressé une liste à partir de tous les groupes cités sur les sites et dans les ouvrages et articles lus pour cette étude. Une fois la liste établie, nous avons éliminé les groupes qui sont apparus après 1971, et ceux n'ayant aucun rapport avec la musique savante occidentale en effectuant un dépouillement méthodique de leurs discographies. Une liste regroupe l'ensemble des groupes retenus à l'issue de cette étape⁹⁶. Parmi ces groupes, certains possèdent un intérêt pour la musique savante occidentale qui ne s'est traduit que ponctuellement, pour un album voire, pour une œuvre. La liste précise donc dans quel album ou dans quelle œuvre nous pouvons retrouver des signes d'intérêt envers la musique savante occidentale, et de quelle façon ils se sont approprié ce genre. Nous pouvons ainsi distinguer différentes façon d'aborder la musique savante occidentale et par conséquent, établir une typologie des acculturations. L'étude des œuvres mêlant rock progressif et musique savante occidentale a permis de mettre en évidence trois principaux types d'acculturations : la citation, le pastiche et le jeu sur l'instrumentarium. Nous entendons ici, par « citation » le fait d'insérer dans un titre rock progressif un extrait ou la totalité d'une œuvre de la musique savante occidentale dans sa version originale. À titre

96 Cf. Annexe I.

d'exemple, citons « All you need is love » des Beatles qui présente des extraits de *La Marseillaise* et de *L'invention n° 8 en fa majeur* de Jean-Sébastien Bach. Le second type d'acculturation est ce que nous appelons le « pastiche ». Ce terme désigne ici les titres qui s'inspirent d'œuvres de la musique savante occidentale que ce soit mélodiquement, rythmiquement, etc... Alors que la citation désigne le fait de citer des œuvres dans leurs versions originales, le pastiche concerne davantage la reprise d'une œuvre ou d'un style. Cette reprise est donc une nouvelle version comme c'est le cas pour « In the hall of mountain King » du groupe The Rapiers qui pastiche l'œuvre homonyme d'Edward Grieg. Le pastiche peut également désigner un titre qui ne s'inspire pas d'une œuvre en particulier mais d'un genre plus vaste comme c'est le cas pour l'album *Fantasia Lindum* d'Amazing Blondel qui pastiche la suite de danse baroque. D'une façon générale, un pastiche désigne ici le fait de revisiter une œuvre ou un aspect de la musique savante occidentale par un groupe, ou un artiste, du rock progressif. Le but du pastiche est le plus souvent de jouer sur la référence stéréotypique liée à l'œuvre d'origine. Enfin, le dernier type d'acculturation que nous avons pu mettre en évidence, au travers de la liste présentée en annexe, est le jeu sur l'instrumentarium. Il consiste tout simplement à utiliser, dans un genre musical, des instruments appartenant généralement à un autre genre. À titre d'exemple, citons le titre « Island », sur l'album homonyme du groupe King Crimson, où le groupe utilise le hautbois et le cornet à piston dans un contexte de rock progressif.

Une fois la liste établie et la distinction faite entre les différents types d'acculturations, nous avons présenté la liste sous forme de graphique (*figure 1*). Le diagramme obtenu peut se présenter de la manière suivante :

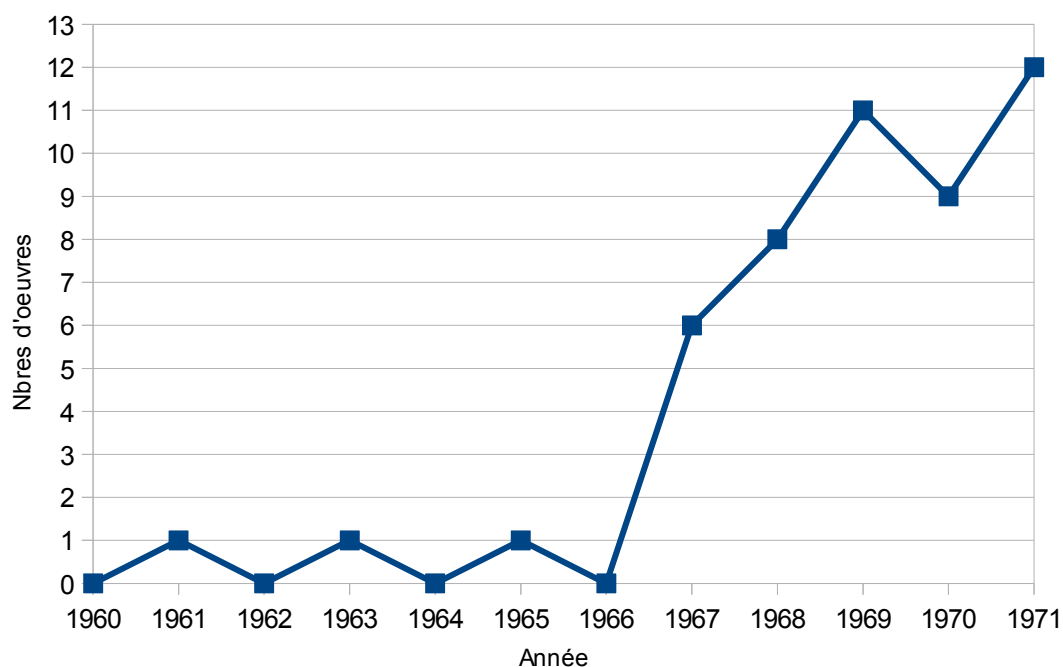


Figure 1 : Courbe des œuvres du rock progressif incluant de la musique savante occidentale de 1960 à 1971.

On peut ainsi voir que l'intérêt du rock progressif pour la musique savante occidentale est présent dès ses débuts. De plus, nous pouvons constater qu'il y a quelques prémices dès l'année 1961. Ces premières œuvres (« In the hall of the mountain King » de The Rapiers en 1961, « Boogie Woogie » des Beach Boys en 1963 et « She don't care about Time » des Byrds en 1965) s'inspirent d'œuvres savantes, soit totalement, soit en partie (juste le solo de guitare pour le titre des Byrds). Ces titres sont, pour la plupart, un cas unique dans la carrière de ces groupes⁹⁷. Le diagramme montre qu'il s'agit d'œuvres ne s'inscrivant pas dans la dynamique cohérente d'un courant. L'appartenance à un rock « proto-progressif » leur sied donc mieux que rock progressif. Cependant, cela n'exclut pas définitivement ces groupes du rock progressif car, rappelons-le, l'album *Pet Sounds* des Beach Boys est considéré comme l'un des premiers albums de ce genre⁹⁸. Hormis ces premières œuvres, le diagramme montre que c'est entre 1967 et 1969 que le changement s'opère. Le *Concerto pour groupe et orchestre* étant de 1969, il s'inscrit donc dans cette dynamique qui se poursuit au moins jusqu'en 1971.

Si cette première courbe permet de mettre en évidence l'évolution des liens entre rock progressif et musique savante occidentale, elle présente également un point faible. En effet, ne pouvant pas connaître tous les groupes de l'époque et donc encore moins toutes les œuvres qui auraient pu se trouver dans cette courbe, il a fallu restreindre le champ de recherche aux groupes et musiciens qui ont pu avoir une influence à l'époque. La question est donc de savoir comment, objectivement, peut-on discerner les groupes ayant eu une influence à l'époque car si l'on se base sur les écrits d'aujourd'hui, on peut passer à côté de nombreux groupes oubliés. À titre d'exemple, le groupe britannique The Searchers, qui fût pourtant le premier concurrent des Beatles au début des années 1960⁹⁹, est globalement tombé dans l'oubli. L'influence d'un artiste se mesure généralement par la taille de son public car c'est en touchant le plus de personnes possibles que sa vision peut avoir le plus d'impact. L'étude des journaux, ou des diffusions radios peut être biaisée par la ligne éditoriale de ces médias, tout comme les programmes des festivals qui sont assujettis aux organisateurs. Ce qui apparaît le plus fiable est par conséquent de consulter les groupes ayant eu une place dans les classements officiels des ventes de disques car il s'agit d'un indice objectif sur la popularité de ces derniers. Pour

97 Les références de ces groupes sont disponible dans l'Annexe I.

98 *Op. Cit.* PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 57.

99 CABOT, Jean-Sylvain, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, Marseille, Le mot et le reste, 2013, p. 21. (Désormais : CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*).

cela, l'étude s'est portée sur les archives de l'Official Chart Company¹⁰⁰, qui regroupent les classements des meilleures ventes depuis 1960. Ainsi, la présence d'un groupe dans ce classement prouve qu'il a pu avoir une influence sur les autres musiciens de l'époque. En se concentrant ainsi sur les groupes ayant eu une place dans les classements de l'Official Chart Company, on obtient le diagramme suivant (figure 2) :

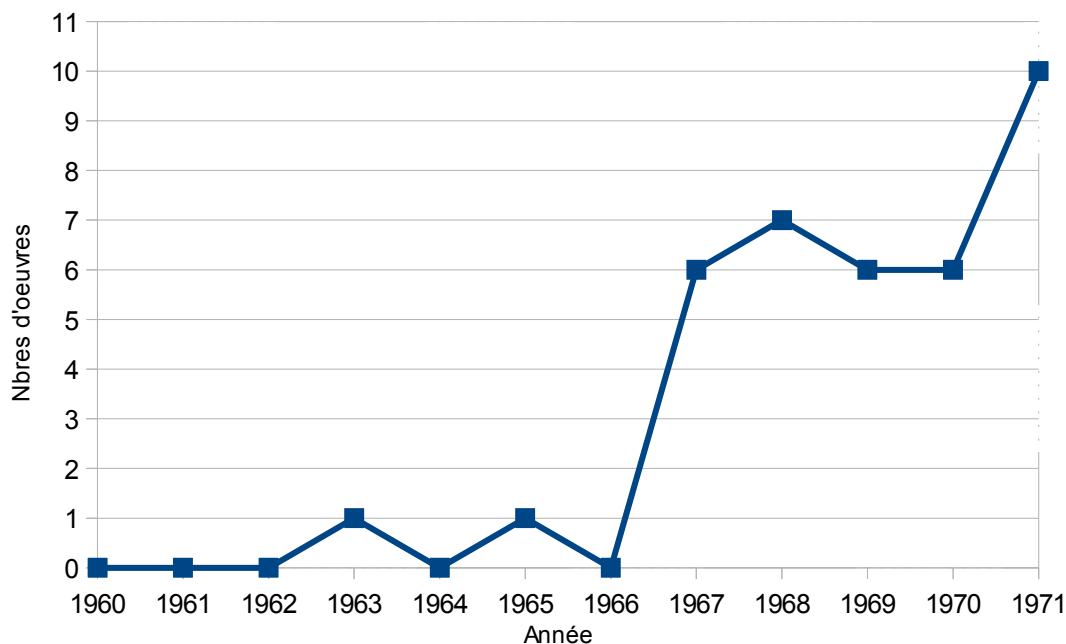


Figure 2 : Courbe des créations mêlant le rock et la musique savante occidentale de 1960 à 1971 par des groupes ou des musiciens ayant atteint le top 100 de l'Official Chart Company.

Ce diagramme permet ainsi de confirmer, même en se concentrant sur des groupes n'ayant eu que potentiellement une influence, que l'évolution et la place de la musique savante dans le rock progressif se font bel et bien en même temps que les débuts de ce dernier. Nous pouvons donc conclure que dès le début, une partie des musiciens du rock progressif a pris pour habitude d'incorporer de la musique savante dans ses albums mais aussi que les années charnières sont 1966, 1967 et 1968. Cela montre aussi qu'en seulement trois ans, plusieurs groupes du rock progressif sont parvenus à occuper une place importante des ventes de disques au Royaume-Uni alors qu'ils proposaient une musique différente des musiques commerciales produites par le rock « traditionnel ».

100 THE OFFICIAL CHART COMPANY, Music Archive [en ligne], In : *The Official Chart Company*, mise à jour le 5 avril 2015, [consulté le 05/04/2015].
Disponible à l'adresse : <http://www.officialcharts.com>.

1.2.2.2 Les œuvres de la musique savante occidentale qui s'inspirent du rock progressif.

Après s'être intéressé aux œuvres du rock progressif incluant de la musique savante occidentale, nous allons nous intéresser aux œuvres savantes incluant du rock progressif. La liste présentée ci-dessous résulte de la même méthodologie que celle employée précédemment. Notons également que certaines œuvres de ce tableau ont déjà été citées dans la partie précédente et se retrouvent également dans le tableau en annexe car elles sont le fruit d'une collaboration entre des musiciens des deux mondes.

Le catalogue des œuvres de la musique savante occidentale incluant du rock peut se présenter de la manière suivante :

Liste des œuvres de la musique savante occidentale incluant du rock.					
<u>Année.</u>	<u>Groupe/ Musicien(s).</u>	<u>Album / single.</u>	<u>Titre(s).</u>	<u>Commentaire(s).</u>	<u>Type d'acculturation.</u>
1967	Pierre Henry	<i>Messe pour le temps présent</i>	« Psyché Rock »	Mélange de rock et de musique électronique.	Pastiche.
1967-1969	Bernd Alois Zimmermann	<i>Requiem pour un jeune poète</i>	« Dona nobis pacem »	Emploi de la musique des Beatles comme matériau.	Citation.
1968	Bernard Parmegiani	<i>Du Pop à l'âne</i>	L'œuvre intégrale.	Collage contenant des musiques pop.	Citation.
1968	Francis Miroglio	<i>Tremplins</i>	L'œuvre intégrale.	Emploi de la guitare électrique.	Jeu sur l'instrumentarium.
1969 (décembre)	Spooky Tooth et Pierre Henry	<i>Ceremony : and electronic mass</i>	Tous les titres.	Mélange de rock et de musique électronique.	Citation et pastiche.
1969-1972	François Bayle	<i>L'Expérience Acoustique</i>	« La Preuve par le Sens »	Participation de Robert Wyatt, chanteur de Soft Machine.	Pastiche.
1970 (14 février)	Peter Sculthorpe*	<i>Love 200</i>	L'œuvre intégrale.	Œuvre pour orchestre et groupe de rock, créée le 14 février 1970 avec le groupe Tully et le Sydney Symphony Orchestra dirigé par John Hopkins.	Pastiche.
1971 (8 septembre)	Leonard Bernstein	<i>Mass</i>	L'œuvre intégrale.	Œuvre théâtrale musicale incluant des guitares électriques et	Jeu sur l'instrumentarium.

				des synthétiseurs.	
--	--	--	--	--------------------	--

Si le rock progressif s'est intéressé de façon importante et dès ses débuts à la musique savante occidentale, il est difficile d'observer le même phénomène dans le sens inverse. En effet, là où le rock progressif propose des dizaines d'œuvres, la musique savante n'en propose que très peu. À cela, deux raisons peuvent apporter un début de réponse.

Premièrement, il est très difficile de répertorier les œuvres de la musique savante qui auraient pu mêler le rock car peu d'ouvrages s'y consacrent et les classements des disques des années 1960 ne permettent que de voir le manque de visibilité médiatique de cette musique.

Deuxièmement, il est possible que des courants comme les avant-gardistes, les minimalistes et les musiciens de musique expérimentale ne se soient que peu intéressés au rock ou qu'ils s'y soient intéressés plus tard comme György Ligeti avec *Hungarian Rock* en 1978, Hugues Dufour avec *Saturne* en 1978, Tristan Murail avec *Vampyr !* en 1984, ou encore Steve Reich avec *Electric counterpoint* en 1987. Citons également Fausto Romitelli qui composa de nombreuses œuvres avec guitare électrique, mêlant musique contemporaine et rock psychédélique comme *En Trance* en 1995 ou *Professor Bad Trip* en 1998.

Si la rencontre entre ces deux mondes musicaux semble avoir eu lieu plutôt de façon unilatérale, du moins dans les années 1960, elle est majoritairement due à la présence de musiciens de double culture.

1.2.2.3 *Les musiciens de double culture.*

Comme l'a démontré Christophe Pirenne¹⁰¹, un nombre conséquent des musiciens du rock progressif ont eu une formation en musique savante, ce qui explique le statut des musiciens de double culture. Ce statut se traduit, dans leur cas, par une musique plus riche qui s'affranchit des frontières entre les genres. Cependant, la musique savante occidentale semble comprendre moins de musiciens s'étant intéressés au rock. Sans répondre totalement à cette problématique, nous pouvons apporter quelques éléments de réponse.

¹⁰¹ *Op. Cit.* PIRENNE, *Le Rock progressif anglais*, p. 252.

Tout d'abord, si cette musique semble s'être moins intéressée au rock et plus particulièrement au rock progressif, c'est peut-être parce que ses musiciens ont moins eu l'opportunité d'intégrer le monde du rock. La formation académique en conservatoire ne permet pas une excursion dans la musique rock et cela est d'autant plus vrai dans les années 1960. La musique savante posséderait donc moins de musiciens de double culture qui s'intéressent au rock à cause d'un certain repli sur elle-même, ou du moins, d'un rejet de ce genre en particulier lors de l'enseignement qu'elle dispense.

Pour un musicien savant, apprendre le rock n'est pas une chose aisée surtout dans les années 1960, où il n'y avait ni école de musique où l'apprendre, ni un intérêt particulier de la part des conservatoires et autres institutions pour ce genre. Il ne faut pas non plus exclure, l'hypothèse d'un certain dédain de la part des musiciens savants envers la musique rock, comme nous le verrons à travers le comportement des instrumentistes du Royal Philharmonic Orchestra lors des répétitions du *Concerto pour groupe et orchestre*. Si certains musiciens du rock progressif se sont intéressés à la musique savante c'est en partie aussi pour prouver leurs compétences acquises durant leurs études. Il y a donc eu un besoin de reconnaissance. En revanche, la musique savante n'a plus besoin de prouver sa technique, sa complexité ou sa richesse depuis bien longtemps.

Cette considération du rock progressif par la majorité des musiciens savants, explique certainement le fait de rencontrer peu de musiciens savants ayant composé avec le rock progressif. Notons tout de même, que des personnes comme Philip Glass ou Ravi Shankar ont eu une influence et quelques échanges avec ces musiciens, notamment avec les Beatles pour ce dernier, mais qu'ils font figure d'exceptions. Le fait est, que dans les années 1960, le rock progressif s'était davantage ouvert à la musique savante que la musique savante ne s'était ouverte au rock progressif.

PARTIE 2 :

LE CONCERTO POUR GROUPE ET ORCHESTRE

2 LE *CONCERTO POUR GROUPE ET ORCHESTRE*.

« J'écris la musique comme elle me vient, plutôt que d'essayer le carcan d'une structure [...] »¹⁰². »

Jon Lord

Dans cette seconde partie, nous allons aborder plus directement le *Concerto pour groupe et orchestre*. Tout d'abord nous évoquerons la carrière de Jon Lord, au travers de quelques éléments biographiques, puis son esthétique musicale. L'attention sera ensuite portée à l'histoire du *Concerto pour groupe et orchestre*, sa genèse, les conditions dans lesquelles s'est déroulée la première mondiale, le lieu de sa création, le chef Sir Malcolm Arnold, et bien sûr le Royal Philharmonic Orchestra. Nous procéderons ensuite à un commentaire descriptif de l'œuvre dont l'objectif sera de mettre en avant les éléments les plus prégnants. Enfin, nous terminerons cette partie par un chapitre consacré à la réception de l'œuvre par la presse, à son impact dans le groupe Deep Purple, ainsi que dans le rock progressif.

Le caractère journalistique de cette seconde partie est intentionnel car l'objectif est là encore de situer et de décrire l'œuvre de la manière la plus objective qui soit. Il nous semble, en effet, primordial de s'appuyer sur des faits avant d'entamer toute réflexion.

2.1 Jon Lord.

2.1.1 Repères biographiques.

Jonathan « Jon » Douglas Lord est né le 9 juin 1941 à Leicester, en Angleterre. Fils d'un père saxophoniste, c'est à l'âge de 6 ans qu'il commença l'apprentissage du piano. Très vite son don pour la musique le fit entrer au Royal College of Music de Londres,

102 ANDERSON, Martin, « Jon Lord, painter in music », *Fanfare : The Magazine of serious record collections*, 2010, vol 34, p. 174-180. « *I tend to follow music where it takes me as I'm writing it rather than trying to straightjacket it into a structure [...]*. » (Désormais : ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. »)

établissement de renommée mondiale, connu pour avoir notamment formé Benjamin Britten et Sir Michael Tippett. Dès l'âge de neuf ans, il fût l'élève de Frederick Alt et cela pendant huit ans. Plus tard, Jon Lord dira à propos de ce dernier :

« [...] il ne m'a pas seulement appris à jouer du piano ; il m'a appris l'histoire de la musique, il m'a donné des livres à lire, il m'a fait écrire des fugues, du contrepoint, de l'harmonie et toute sorte de choses.¹⁰³ »

À 17 ans, il quitta le Royal College of Music avec un premier prix en piano. Travaillant quelques temps chez un notaire, Jon Lord dépensait une partie de ses revenus dans l'achat de disques, d'abord de musique savante (Jean-Sébastien Bach, Ludwig Van Beethoven, Edward Elgar), puis de jazz (Jimmy Smith, qui lui donna envie d'avoir un orgue Hammond, en particulier à l'écoute du titre « Walk on the wide side ») et de rock'n'roll (avec Jerry Lee Lewis¹⁰⁴). La découverte de la musique de Jerry Lee Lewis a eu un impact important dans sa carrière comme il a pu le dire dans un entretien en 2009 :

« J'ai entendu Jerry Lee Lewis jouer "Whole Lotta Shakin' Going On", et j'ai voulu que mon piano sonne comme ça.¹⁰⁵ »

Riche de son enseignement et de sa culture musicale, il commença sa carrière modestement, au début des années 1960, en jouant du jazz dans des bars et des clubs de Londres. Il apprécia particulièrement cette période même s'il fût obligé d'arrondir ses fins de mois en travaillant comme musicien de studio et en composant des musiques de publicité¹⁰⁶. En 1963, il tenta même une carrière comme comédien au Central School of Speech and Drama de Londres, où à son plus grand étonnement, il fût accepté.

Alors qu'il faisait partie du groupe Red Blood and his Bluesicians, Art Wood lui demanda d'intégrer son groupe : The Art Wood Combo¹⁰⁷. Fin 1964, le groupe devint professionnel et changea son nom en The Artwoods. Très vite, le groupe fût reconnu et fera même la première de l'émission *Ready, Steady, Go !* aux côtés de Tom Jones, Donovan et The

103 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. ». Traductions de l'auteur sauf mention contraire. « [...] he led me not just into playing the piano ; he taught me the history of music, he gave me books to read, and made me write fugues and counterpoint and harmony and all sort of stuff. ».

104 *Op. Cit.* CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 18-21.

105 BACON, Peter, « Lord's Mastery of a Hammond ; Organist Jon Lord tells Peter Bacon about music without boundaries. », *The Birmingham Post*, 2009. « I heard Jerry Lee Lewis playing *Whole Lotta Shakin' Going On*, and I wanted my piano to sound like that. ».

106 *Op. Cit.* CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 19.

107 *Idem.* p. 19.

Kinks¹⁰⁸. Le groupe tourna ensuite en Angleterre et en Europe, mais Jon Lord eut rapidement l'impression de stagner et il décida de quitter le groupe en 1967. Il intégra brièvement le groupe The Flower Pot Men où il rencontra Nick Simper, premier bassiste de Deep Purple. L'expérience tourna court et durant l'année 1967, il fit la connaissance de Chris Curtis.

Ancien batteur du groupe The Searchers, Chris Curtis était un excentrique du show business qui voulait créer un groupe du nom de Roundabout¹⁰⁹. Peu de temps après, Chris Curtis rencontra Tony Edwards, un homme d'affaire qui souhaitait investir dans la musique. L'idée commença à faire son chemin et Jon Lord reprit contact avec Nick Simper. En novembre 1967, Ritchie Blackmore, guitariste dont la réputation de virtuose n'était déjà plus à faire, débarqua à Londres. Il fût suivi par Ian Paice à la batterie, et Rod Evans au chant. Très vite, le groupe changea de nom et devint Deep Purple.

Au sein de Deep Purple, Jon Lord sentit qu'il allait pouvoir s'exprimer plus librement. Dans les premiers albums il s'imposa comme le leader du groupe. Cela se ressent par un orgue Hammond très présent, ainsi que plusieurs compositions telle que « Anthem » et « April » mêlant la musique savante occidentale et le rock, toutes signées Jon Lord.

En 1969, Jon Lord composa le *Concerto pour Groupe et Orchestre*. En 1970, enthousiasmée par le succès de *Concerto pour Groupe et Orchestre*, la BBC lui commanda *Gemini Suite* qui fût créé le 17 septembre. En 1971, un album studio de *Gemini Suite* fut créé mais sans le concours des autres membres de Deep Purple qui déclinèrent l'offre. Dès lors, il aura deux carrières, celle avec Deep Purple et en parallèle, sa carrière de musicien « savant ». Cette dernière étant plus en lien avec ce mémoire, c'est elle que nous développerons davantage. Cependant, il faut tout de même retenir que Jon Lord a fait partie de Deep Purple de 1969 à 1976, puis de 1984 à 2002. Cette longue carrière, représente tout de même 16 albums de studio et des dizaines d'albums en concert dans lesquels on peut entendre, à de nombreuses occasions, des improvisations « classicisantes », comme une reprise de « La lettre à Elise » de Ludwig van Beethoven sur l'album de la tournée américaine de 1987, *Nobody's Perfect*.

En 1974, il joua et composa avec Tony Ashton l'album live *First of the Big Bands*. Jon Lord et Tony Ashton furent liés par une grande amitié qui donna quelques albums d'inspiration jazz-rock. Cette même année, il composa, avec Eberhard Schoerner, *Windows*.

108 *Op. Cit.* CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 20.

109 Signifiant « rond-point » en anglais, on peut aussi le traduire par « carroussel », décors psychédélique par excellence.

Cette composition enregistrée le 1er juin 1974 à Munich laisse entendre des inspirations de Jean-Sébastien Bach, de jazz, ainsi qu'une intrusion dans la musique atonale¹¹⁰.

En septembre 1975, le même Eberhard Schoener dirigea *Sarabande*, certainement la plus connue des œuvres de la carrière solo de Jon Lord, après le *Concerto pour groupe et orchestre*. Cette suite instrumentale composée de huit pièces ("Fantasia", "Sarabande", "Aria", "Gigue", "Bourée", "Pavane", "Caprice", "Finale") présente des atmosphères variées et très travaillées, qui montrent un compositeur de plus en plus mature.

En 1976, le nouveau guitariste de Deep Purple, Tommy Bolin, qui venait tout juste d'intégrer la formation, décéda d'une overdose. Le reste du groupe se sépara, ce qui obligea Jon Lord à partir dans un des autres grands groupes de hard rock de l'époque : Whitesnake. Ce changement mettra entre parenthèses la carrière solo de Jon Lord.

En 1977, paru l'album *Malice in the Wonderland* nouvelle excursion dans le jazz, toujours en compagnie de son ami Tony Ashton.

C'est seulement le 28 juin 1982, que sortit *Before I Forget*. Ce nouvel opus présente des compositions de Lord ainsi que des arrangements de ballades anglaises et une évocation de la *Tocatta et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach (BWV 565) sur le titre « Bach on to this ». Après avoir composé des œuvres savantes avec une orchestration classique dans *Sarabande*, Jon Lord composa de la musique savante avec une orchestration rock.

Deux ans plus tard, le producteur Patrick Gamble lui commanda pour « Central Television », la bande son de *Country Diary or an Edwardian Lady* basée sur le livre homonyme d'Edith Holden. Cette œuvre, composée d'un ensemble de thèmes pastoraux, tous composés par Jon Lord, fut dirigée par Alfred Ralston.

De 1981 à 1989, Jon Lord fut également membre du groupe Olympic Rock & Blues Circus, qui a vu se succéder des grands noms comme Pete York ou Tony Ashton. Ce groupe tourna principalement en Allemagne et inclua des influences de jazz, blues et évidemment de rock.

En 1984, le groupe Deep Purple se reforme avec les mêmes membres qu'en 1970.

Il fallut attendre 1998 pour que Jon Lord sorte un nouvel album. En effet, c'est la mort de ses parents qui lui donna l'inspiration¹¹¹ pour *Pictured Within*. Très inspiré par Edward Elgar, cet opus est certainement le plus intime et le plus personnel des créations de Jon Lord.

L'année suivante, pour l'anniversaire des trente ans, il joua une nouvelle fois le *Concerto pour groupe et orchestre*, dirigé par Paul Mann avec l'Orchestre Symphonique de

110 *Op. cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. ».

111 *Idem.*

Londres¹¹². Cette version a nécessité des mois de travail puisque les partitions avaient été perdues.

En 2002, Jon Lord mit fin à sa carrière avec Deep Purple pour se concentrer sur des projets plus personnels¹¹³. Il restera toujours en contact avec ses anciens comparses, les retrouvant à différentes occasions.

L'année suivante, il sortit un album live avec The Hoochie Coochie Men : *Live in the basement*. Ce groupe, fondé par l'australien Jimmy Barnes, dénote des influences de blues et de rythm and blues.

En 2004, il revint à la musique savante avec *Beyond The Notes*. Cet opus montre une orchestration méticuleuse qui inclue beaucoup de voix et de bois avec, entre autres, le célèbre flûtiste Thijs van Leer.

2008 fut une année importante pour Jon Lord car il y eut la sortie de *Boom of the Tingling Strings* et *Durham Concerto*. *Boom of the Tingling String* est un concerto pour piano en quatre mouvements, joué pour la première fois en Australie, en février 2003, avec le pianiste Michael Kieran Harvey et le Queensland Orchestra dirigé par Paul Mann. L'œuvre ne fut enregistrée qu'en mars 2008 à Odense au Danemark avec cette fois Nelson Goerner au piano et l'Odense Symfoniorkester sous la direction, là encore, de Paul Mann. L'album comprend également *Disguise*, une suite en trois mouvements inspirée de personnalités ayant marqué Jon Lord. *Durham Concerto* fut une commande de l'université de Durham pour les 175 ans de sa fondation. Cette pièce présente la forme tripartite habituelle du concerto composé pour violoncelle, violon, orgue Hammond et cornemuse. Elle fut jouée la première fois à la cathédrale de Durham, le 25 octobre 2007.

L'année suivante, il enregistra un album en concert qui sortit en 2011 sous le titre *Jon Lord Live*. En 2010, il enregistra, toujours en concert, *Jon Lord Blues Project Live* qui sortit également en 2011. Ces deux albums font partie de la carrière de blues de Jon Lord.

Toujours en 2010, il composa sa dernière œuvre : *To Notice Such Things*. Cette suite en six mouvements pour flûte, piano et orchestre à cordes est un hommage à son ami de longue date, l'avocat et écrivain Sir John Mortimer. Elle fut jouée la première fois en novembre 2009, à la cathédrale de Southwark et fut enregistrée le 16 juin 2010 avec l'orchestre philharmonique de Liverpool.

En juin 2011, Jon Lord apprit qu'il était atteint d'un cancer du pancréas. Il décida de réécrire une dernière version du *Concerto pour groupe et orchestre* mais cette fois créée en

112 DEEP PURPLE, *In concert with the London Symphony Orchestra conducted by Paul Mann*, [CD], London, Eagle Record, 2 juin 2000.

113 *Op. cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. ».

studio¹¹⁴. Pour cette ultime création, c'est l'orchestre royal philharmonique de Liverpool qui joua le concerto sous la direction, encore une fois, de Paul Mann. Cette dernière version est selon les dires de Paul Mann, celle que Jon Lord voulait vraiment, sorte de testament de sa pensée musicale. Affaibli, il décéda le 16 juillet 2012 d'une embolie pulmonaire, peu de temps après avoir fini l'enregistrement de l'œuvre de sa vie.

Sa disparition a donné lieu à de nombreux hommages à travers le monde de la part de musiciens venus de tous horizons. L'amitié de ses pairs fût proportionnelle à son humilité. Lui qui, à la fin de sa vie, avait la simplicité de dire : « Franchement je n'aime pas le terme "compositeur". J'écris de la musique.¹¹⁵ ». Depuis 2012, Paul Mann s'occupe de l'héritage musical de Jon Lord. Grâce à lui, les œuvres de Jon Lord sont éditées, ou, à l'heure actuelle, en cours d'édition. La volonté de Paul Mann est évidemment de diffuser le plus largement possible, et de faire découvrir, les œuvres de ce musicien atypique.

2.1.2 Un musicien atypique.

Jon Lord fut un musicien qui a su faire preuve d'un éclectisme musical tout au long de sa carrière. D'abord issu d'une formation classique, il a très vite montré un intérêt pour le monde du jazz, du blues du rock et du savant, allant jusqu'à dire : « L'amour du rock et du classique a défini ma carrière musicale.¹¹⁶ ». Ce n'était donc pas un musicien d'une seule esthétique ou un musicien d'une double culture, mais bien de quatre, et qui, contrairement à beaucoup de musiciens, a voulu fusionner ces esthétiques. Déjà au début des années 1960, Jon Lord avait tenté de mêler la musique savante et le rock avec son groupe de l'époque, The Artwoods. Il s'en expliqua dans un entretien, cité par Jean-Sylvain Cabot :

114 LORD, Jon, *Jon Lord Concerto for group and orchestra*, [DVD], Hambourg, Ear Music, 28 septembre 2012.

115 *Op. cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. ». « *I quite dislike the word "composer". I write music.* »

116 MANN, Paul, « Jon Lord : Concerto for group and orchestra - A personal history », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 17-21. « *A love of rock and the classics has defined my musical life.* ».

« J'imitais Jimmy Smith la plupart du temps, comme beaucoup d'entre nous. Je me suis dit que je pourrai me servir de ma connaissance de la musique classique. J'ai essayé d'adapter des fugues de Bach dans ce que nous jouions. Je pense que nous étions l'un des premiers groupes à intégrer des brefs passages classiques en introduction des chansons. Nous avons ainsi utilisé Tchaïkovski en intro à "Shake" de Sam Cooke et même si j'ai dû en effrayer quelques-uns, je pense être allé jusqu'au bout de mes idées avec le groupe.¹¹⁷ »

C'est donc, dès le début de sa carrière que Jon Lord s'intéressa à cet aspect du rock progressif que nous avons détaillé dans les parties précédentes.

Les trois premiers albums de Deep Purple, montrent tous une volonté manifeste d'expérimenter l'alliance entre le savant et le rock. Il suffit d'écouter des titres comme « Anthem » ou « April », qui comprennent respectivement un canon à 4 voix et une suite instrumentale pouvant rappeler Beethoven, pour comprendre ce qui anime Jon Lord. Mais ce dernier montre aussi un sens aigu de la synthèse, y compris dans les titres exclusivement rock.

En effet, au début des années 1960, Jerry Lee Lewis est l'un des pianistes les plus connus de la musique rock. Son jeu rapide et entraînant, marquera Jon Lord et lui donnera le goût pour le rock'n roll¹¹⁸. Dès le début de sa carrière, ce dernier, a montré son admiration pour le claviériste du groupe The Nice : Keith Emerson. Celui qui a fondé, quelques années après, le groupe Emerson, Lake & Palmer, fut très connu au début des années 1960 comme étant un musicien aguerri, possédant une formation classique et un bagage musical important. Il jouissait, à l'époque d'une certaine liberté qu'enviera Jon Lord¹¹⁹. Ce dernier, s'est aussi beaucoup inspiré des organistes de jazz comme Jimmy McGriff¹²⁰ et bien sûr, Jimmy Smith¹²¹, qui lui a donné l'envie d'avoir un orgue Hammond¹²² comme il l'a raconté dans un entretien en 2009 :

« La première fois que j'ai entendu l'orgue Hammond jouer avec intensité c'était par Jimmy Smith. Je l'avais déjà entendu avant [l'orgue Hammond] dans quelques enregistrements de grands groupes américains et quelques enregistrements

117 *Op. Cit. CABOT, Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 20-21.

118 *Idem.* p. 18.

119 *Ibid.* p. 20.

120 *Ibid.* p. 18.

121 *Op. Cit. ANDERSON*, « Jon Lord, Painter in Music. ».

122 BACON, Peter, « Lord's Mastery of a Hammond ; Organist Jon Lord tells Peter Bacon about music without boundaries. », *The Birmingham Post*, 2009.

de blues par des personnes comme Muddy Waters, mais une fois que j'ai entendu Jimmy Smith jouer "Walk On The Wild Side", j'ai juste voulu en avoir un.¹²³ »

Bien que pianiste, l'orgue Hammond C-3 est l'instrument de la consécration pour Jon Lord. En effet, ce dernier a eu l'idée, en entendant le son de la guitare de Ritchie Blackmore, de brancher son orgue Hammond sur un amplificateur Marshall. Le son qui fût créé ce jour là est devenu la marque de fabrique de Jon Lord et par conséquent, de Deep Purple. Notons cependant, que Jimmy Smith jouait sur un orgue Hammond B-3. Jon Lord, lui, a préféré le modèle suivant, le C-3. Jimmy Smith a également beaucoup inspiré Lord dans sa pratique du jazz et notamment dans ses compositions avec Tony Ashton. Ce dernier a été un claviériste émérite et un grand ami de Jon Lord durant de nombreuses années. Leurs compositions et leurs concerts restent une référence dans le métissage d'influences jazz, rock, blues et rythm'n blues.

Mais c'est sans nul doute dans la musique savante que Jon Lord a su mélanger les influences les plus nombreuses. Sa formation au Royal College of Music lui a permis d'acquérir une culture musicale importante, et c'est sans surprise qu'il expliqua lui-même avoir été très influencé par Antonin Dvořák, Piotr Ilitch Tchaïkovski, Anton Bruckner, Harold Truscott, Arturo Toscanini, Ralph Vaughan Williams, Philip Heseltine, Dmitri Chostakovitch, Arnold Bax, Ernest John Morean, Ronald Stevenson, Jacques Ibert, Edward Grieg¹²⁴, Herbert Howells, ainsi que le negro spiritual et la musique folklorique celtique¹²⁵.

Cependant, à l'écoute de ses œuvres, c'est sans équivoque Sir Edward Elgar qui a influencé le plus la musique de Jon Lord. Dans plusieurs interview, Jon Lord cite Elgar comme une source d'inspiration¹²⁶ et cela se retrouve dans des œuvres comme *Durham Concerto* et bien sûr le *Concerto pour groupe et orchestre*. Cet attrait pour la musique d'Edward Elgar, dénote une passion de Jon Lord pour la musique traditionnelle anglaise et notamment la musique pastorale¹²⁷.

123 BACON, Peter, « *Lord's Mastery of a Hammond ; Organist Jon Lord tells Peter Bacon about music without boundaries.* », *The Birmingham Post*, 2009. « *The first time I heard the Hammond organ played with massive intensity was by Jimmy Smith. I had heard it before as part of some American big band recordings and on some blues recordings by people like Muddy Waters, but to hear Jimmy Smith playing Walk On The Wild Side I just knew I had to have one.* ».

124 TURTLE, Raymond, « LORD: To Notice Such Things. Evening Song. For Example. Air of a Blue String », *Fanfare : The Magazine of serious record collectons*, 1 mai 2010.

125 GOUGH, John, « Depth of Lord's roots explored in enjoyable fashion. », *The Birmingham Post*, 20 juillet 2009.

126 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, painter in music. ».

127 *Idem.*

L'apprentissage de la musique savante occidentale lui a, également, permis la connaissance d'un instrumentarium imposant qui se retrouve dans beaucoup de ses compositions. Cependant, Jon Lord a aussi ses instruments de prédilection. En effet, l'écoute de ses œuvres permet de prendre conscience qu'il a principalement écrit pour le violon, la clarinette, la flûte, et le cor. Tous ces instruments se retrouvent dans le *Concert pour groupe et orchestre*, qui représente un résumé de ses influences stylistiques et de ses goûts instrumentaux.

Plus qu'un musicien éclectique, Jon Lord a été un musicien de la synthèse. Sa passion pour les mélanges d'esthétiques fut présente tout au long de sa carrière et dans tous les domaines qu'il a pu aborder. Le *Concerto pour groupe et orchestre* en est, bien évidemment, l'illustration la plus connue et la plus éloquente.

2.2 Histoire de l'œuvre.

Une œuvre aussi imposante que le *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord ne se crée pas en un instant. L'histoire de cette œuvre nous apprend, en effet, que sa création est due à une grande part de hasard, de chance, et d'audace.

2.2.1 La genèse de l'œuvre.

Pour comprendre l'histoire du *Concerto pour groupe et orchestre*, il faut remonter au mois de décembre 1959 lorsque qu'Howard Brubeck joua au Carnegie Hall de New-York, son *Dialogues for jazz combo and orchestra*¹²⁸, avec le groupe de jazz de son frère Dave, The

128 BERNSTEIN, Leonard, BRUBECK, Howard, *Bernstein Plays Brubeck Plays Bernstein*, [CD], New-York, Columbia, 1961.

Dave Brubeck Quartet, et l'orchestre philharmonique de New-York sous la direction de Leonard Bernstein. Cette œuvre alliant un groupe de jazz et un orchestre philharmonique, dénote des influences de Darius Milhaud et d'Aaron Copland. Elle se révèle être l'une des premières créations à succès de ce genre que Gunther Schuller nomma : le Third Stream.

Du 30 janvier au 14 février 1960, Howard Brubeck enregistra son *Dialogues for jazz combo and orchestra* avec les mêmes musiciens. L'album sortit en 1961, intitulé : *Bernstein Plays Brubeck Plays Bernstein*¹²⁹. Il comprend sur la face B, cinq compositions de Leonard Bernstein, dont quatre issues de *West Side Story*. La vision d'Howard Brubeck sur cette œuvre est très importante pour comprendre l'impact qu'elle a eu sur Jon Lord :

« Dans cette œuvre, le but était de construire une partition qui donne à l'orchestre une place importante où il jouerait des notes strictement écrites, pendant que la combinaison particulière, ou "combo", d'instruments de jazz, serait libre d'improviser [...].¹³⁰ »

Alors qu'il était avec The Artwoods, Jon Lord écouta par curiosité l'œuvre d'Howard Brubeck, car il était passionné¹³¹ de la musique de son frère comme il s'en est expliqué :

« Dave Brubeck était un de mes héros. Il était très musical et intelligent. Il expérimentait en gardant l'indication de la mesure, ce que j'ai toujours fait. Ce n'était pas facile mais j'avais une bonne oreille. J'ai appris à jouer le jazz comme la pop musique. En l'écoutant. »

Ce *Dialogues for jazz combo and orchestra*, a donné l'idée à Jon Lord de mêler le rock et la musique savante comme il l'a raconté en 2010 :

« Franchement, j'ai aimé - j'ai pensé que c'était un brin ennuyeux - mais j'étais fan de Dave Brubeck, donc je l'ai acheté. C'est en quelque sorte ce qui m'a donné l'idée d'écrire le *Concerto pour groupe et orchestre*.¹³² »

Pendant quelques temps, Jon Lord mit son idée entre parenthèses. Puis, au début de l'année 1969, au cours d'une discussion avec John Coletta et surtout Anthony « Tony »

129 *Op. Cit.* BERNSTEIN, Leonard, BRUBECK, Howard, *Bernstein Plays Brubeck Plays Bernstein*, [CD], New-York, Columbia, 1961.

130 *Idem.* « *In this work an attempt is made to construct a score giving the orchestra an important part to play which adheres strictly to written notes, while the particular combination, or "combo," of jazz instruments, is free to improvise [...].* »

131 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. ».

132 *Idem.* « *I quite liked it – I thought it was a bit ho-hum, but I was a fan of Dave Brubeck so I bought it. And that sort of gave me the thought of writing the Concerto for group and orchestra.* ».

Edwards, à l'époque manager de Deep Purple, il lui fit la remarque sur le ton de la plaisanterie¹³³, qu'il aimerait écrire une pièce pour orchestre :

« J'en ai parlé à mon manager au début de l'année 1969, et il m'a pris au mot et a réservé le Royal Albert Hall et le Royal Philharmonic Orchestra sans avoir entendu un extrait de ma pièce.¹³⁴ »

Ce qu'a confirmé Tony Edwards :

« Jon Lord m'a dit à la fin d'une tournée américaine, qu'il avait toujours rêvé d'écrire une œuvre qui pourrait être jouée par un groupe de rock et un orchestre symphonique. Je lui ai juste dit : "combien de temps cela te prendrait-il ?" Je suis rentré, j'ai réservé le Royal Albert Hall et il a été consterné. Une fois le choc passé, il trouva cela merveilleux.¹³⁵ »

La facilité avec laquelle le manager a pu réserver le Royal Philharmonic Orchestra s'explique en parti par la disponibilité de cet ensemble à l'époque, au même titre que le London Festival Orchestra¹³⁶. Comme l'expliquera par la suite Jon Lord, l'empressement de son manager se comprend aussi car, Tony Edwards « voulait être publié¹³⁷ ». Mais ce dernier s'inquiète tout de même sur les capacités de Jon Lord, et finit par appeler quelqu'un de très célèbre en Angleterre dans les années 1960 : Sir Malcolm Arnold.

Tony Edwards connaissait Malcolm Arnold par le biais de son ami Ben Nisbet¹³⁸, éditeur de Deep Purple. Il lui demanda de rencontrer Jon Lord et de donner son avis sur les ébauches du concerto. Jon Lord a raconté cette rencontre avec le chef d'orchestre :

« C'est parce que [...] [Tony Edwards] s'inquiétait et se demandait : "Jon peut-il vraiment faire ça ?" qu'il a demandé à Malcolm Arnold de venir voir les 50 premières pages de ma partition - aux environs de l'été 69 - "Ce garçon peut-il

133 MANN, Paul, « Jon Lord : Concerto for group and orchestra - A personal history », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 17-21.

134 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. », « *I mentioned it to my manager in early '69, and he had taken me at my word and booked the Albert Hall and the Royal Philharmonic Orchestra without sight or sound of a piece of music.* ».

135 KIERON, Tyler, « Deep Purple: Friends Reunited », *Mojo*, janvier 2003. « *Jon Lord said to me at the end of an American tour, that he'd always dreamed of writing a work that could be performed by a rock group and a symphony orchestra. I just said "how long would it take ?" I came home, booked the Albert Hall and he was appalled. Once he'd got over the shock, he thought it was wonderful.* ».

136 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 421.

137 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. », « [Tony Edwards] *would be published.* ».

138 *Op. Cit.* CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 56. Ben Nisbet fût le directeur des éditions musicales Feldmans.

vraiment faire ce qu'il a dit ?" et ainsi j'ai rencontré Malcolm qui a regardé et qui m'a dit : "Oui, ce sera une pièce merveilleuse". Cela m'a donné le courage de terminer.¹³⁹ »

Plus qu'une simple remarque élogieuse, Malcolm Arnold a proposé à Jon Lord de diriger en personne le Royal Philharmonic Orchestra de Londres. Jon Lord dira plus tard de cette proposition, que ce fût la phrase qui a changé sa vie¹⁴⁰. Dès lors, une amitié réciproque et pleine d'admiration perdurera entre les deux hommes comme en atteste ces remarques de Malcolm Arnold, rapportées par Judith Simmons pour le *Daily Express* :

« Je n'avais jamais entendu auparavant de musicien pop capable d'écrire une musique comme celle-là. [...] Je pense que Mr Lord est meilleur musicien que je le suis, même si nous avons tous les deux les mêmes qualifications, issus du Royal College of Music. Souvent, quand les musiciens pop composent des œuvres plus graves ils deviennent prétentieux. Mais le concerto de M. Lord est vif et plein d'esprit. [...] Quand j'ai été approché pour ce concert, je n'avais jamais entendu parler de Deep Purple. Mais après l'écoute de leurs deux premiers albums, j'ai réalisé que, ensemble, nous pourrions faire quelque chose pour combler le fossé entre le monde de la musique orchestrale et le monde de la pop.¹⁴¹ »

Notons au passage qu'ici Malcolm Arnold qualifie Jon Lord de « musicien pop ». Le terme de « rock progressif » n'étant pas encore très répandu.

L'impact qu'a eu Malcolm Arnold sur le *Concerto pour groupe et orchestre* est indéniable et est en partie responsable du résultat obtenu le soir de la première. C'est lui qui a encouragé Jon Lord à écrire un concerto en trois mouvements, forme classique du concerto. Mais bien que certains aient dit qu'il avait participé à l'écriture de l'œuvre, c'est bien Jon Lord qui a tout écrit, et cela en se basant notamment sur un ouvrage important dans l'apprentissage de la musique en Angleterre au XXème siècle : *Le Traité d'orchestration* de Cecil Forsyth. Né en 1870, Cecil Forsyth était un compositeur et musicologue anglais. Son traité d'orchestration,

139 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. » « It was because [...] worried that « Can Jon actually do this? » that Malcolm Arnold was called in to look at the first 50 pages of my score, somewhere in the summer of '69-you know : « Can this boy actually do what he says he can do ? » And thus I was introduced to Malcolm, who scanned through it and said : « Yes, this will wonderfully well » Which gave me the courage to finish it. ».

140 *Idem.*

141 SIMONS, Judith, « How the Royal "Phil" joined the Deep Purple », *Daily Express*, 11 septembre 1969, [s.p.]. « I have never heard before of a pop musician who could compose a work like this. [...] I think Mr Lord is a better musician than i am, though we both have the same qualifications, Associate of the Royal College of Music. Often when pop musicians compose more serious works they become pretentious. But Mr Lord's concerto is witty and lively. [...]When I was first approached about this concert, I had never heard of the Deep Purple. But after to their two record albums, I realised that together we could do something to bridge the gap between the orchestral music world and the pop world. ».

publié en 1914, est considéré en 1969 comme la Bible¹⁴² de l'orchestration. Bien que décédé en 1941, Cecil Forsyth a permis à Jon Lord, au travers de son traité, l'achèvement dans les temps de son concerto. Il aurait été intéressant d'analyser la partition pour mettre en évidence l'influence du traité de Cecil Forsyth sur l'œuvre de Jon Lord. Malheureusement pour les raisons déjà évoqués, nous n'avons pas pu procéder à cette étude.

Bien que le pari était audacieux, les autres membres du groupe Deep Purple prirent part à l'aventure¹⁴³. Cependant, cette participation, un brin forcée, eut des répercussions sur l'avenir du groupe.

À l'approche des premières répétitions, Jon Lord était encore loin de se douter des difficultés qui allaient s'abattre sur lui et que réunir le rock et la musique savante dans les années 1960, cela se joue, d'abord, dans les mentalités.

2.2.2 Les conditions du concert.

On ne peut être objectif sur la prestation du 24 septembre 1969 sans connaître les conditions dans lesquelles le *Concerto pour groupe et orchestre* s'est déroulé. En effet, lorsque Jon Lord s'est lancé dans cette aventure, il est difficile d'imaginer qu'il s'attendait à une telle réaction de la part de certains musiciens qui considéraient la musique rock comme une culture de masse éphémère et la musique « savante » comme faisant parti du patrimoine culturel¹⁴⁴.

Les répétitions se sont déroulées à Londres, la semaine précédant le concert, au studio d'enregistrement pour orchestre « Henry Wood ». Dès le début, Jon Lord fut confronté aux musiciens de l'orchestre, comme l'a expliqué son ami et chef d'orchestre Paul Mann :

« Jon se souvient de son entrée avec les autres membres du groupe dans la salle d'enregistrement de Henry Wood à Londres durant la semaine qui a précédé le concert. Le Royal Philharmonic Orchestra travaillait dur sur un autre projet avec Rudolf Kempe – un chef d'orchestre qui n'était pas connu pour son appréciation du hard rock, loin de là. Il y a eu immédiatement une explosion de sifflements de la part des musiciens de l'orchestre en costume (et bien sûr, principalement des hommes)

142 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. ».

143 *Op. Cit.* CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 56.

144 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 421.

envers les membres du groupe portant des tenues extravagantes et ayant les cheveux longs. C'était seulement un prélude face au comportement qu'ils ont eu durant les deux répétitions très tendues de la semaine suivante.¹⁴⁵ »

C'est donc dans un contexte hostile que les répétitions du concerto ont débuté. La fatigue et la pression accumulées par Jon Lord devenant insoutenables¹⁴⁶, c'est en partie grâce à la présence de Malcolm Arnold, que le projet a pu être mené jusqu'à son terme. En effet, la persévérance et l'autorité de ce dernier, notamment dues à son expérience et à sa notoriété, ont permis de remettre de l'ordre dans les rangs d'un orchestre pour le moins dissipé. Là encore, Paul Mann a raconté :

« Pour se remettre dans le contexte, les membres de Deep Purple étaient loin d'être les légendes qu'ils sont devenus. Pour le Royal Philharmonic Orchestra, ils ont dû apparaître comme une bande de resquilleurs qui s'invitent à une *garden party* royale. La rébellion s'est répandue dans les rangs. Une violoncelliste (une des rares femmes de l'orchestre) a été entendue disant qu'elle ne se joindrait pas au Royal Philharmonic "pour jouer avec des Beatles de seconde zone". Arnold est allé la voir et l'a persuadée de revenir dans la répétition. Un autre musicien avait pris *The Times* pour faire les mots croisés, et un autre était assis en se bouchant les oreilles avec ses doigts. Mais Malcolm croyait en la musique de Jon et est resté inébranlable. Il a gagné grâce à sa seule force de caractère, bien qu'à un moment mémorable, il a fini par croiser les bras et a cessé de diriger.¹⁴⁷ »

Les répétitions ont été si catastrophiques par moment que Malcolm Arnold en est venu à insulter les musiciens de l'orchestre sous le regard amusé, mais aussi un peu choqué, des membres du groupe¹⁴⁸.

145 *Op. Cit.* MANN, Paul, « Jon Lord : Concerto for group and orchestra - A personal history », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 17-21. « *Jon remembers being ushered with his bandmates into a rehearsal at Henry Wood Hall in London during the week before the performance. The RPO was hard at work on another project with Rudolf Kempe - not a conductor known for his appreciation of heavy rock, as far as I know. There was an immediate outbreak of wolf-whistling from the besuited (and of course largely male) orchestral musicians to the long-haired and extravagantly dressed young rock stars. This, however, was merely a prelude to the behaviour which was to unfold during two very tense rehearsals the following week.* ».

146 *Idem.*

147 *Ibid.* « *To put this into some context, it's worth remembering that Deep Purple were not then the legends they were soon to become. To the RPO, they must have appeared something akin to a bunch of gatecrashers at a royal garden party. Rebellion was therefore rife in the ranks. A cellist (one of the few women in the orchestra) was heard to say she had not joined the Royal Philharmonic "to play with a bunch of third-rate Beatles". Arnold had to go and persuade her back into the rehearsal. Another player took out *The Times* and started doing the crossword, and yet another sat with his fingers ostentatiously stuck in his ears. But Malcolm's belief in Jon's music was unshakeable, and he won most of them over by sheer force of personality, although at one memorable moment crossed a line which no conductor these days would ever dare.* ».

148 *Op. Cit.* MANN, Paul, « Jon Lord : Concerto for group and orchestra - A personal history », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 17-21.

Finalement, le concert eut bien lieu le mercredi 24 septembre 1969 à 19h30, dans un Royal Albert Hall bondé. La soirée se fit dans le cadre d'un gala de charité pour l'association Task Force¹⁴⁹, une association qui regroupait des jeunes gens venant en aide à des personnes âgées. Le choix de cette association peut être mis en perspective avec le choc des cultures et des générations, sujet clé de la partie musicale de la soirée.

Chose notable pour l'époque, le concert fut enregistré et même filmé par la BBC qui en a diffusé les images en couleur, le 4 avril 1970 dans le cadre de l'émission britannique *The Best of Both Worlds*¹⁵⁰.

La soirée fût financée par la société de production et de distribution cinématographique British Lion Films Corporation en collaboration avec le journal *Daily Express*¹⁵¹.

Le programme du concert comprenait la *Symphonie n° 6 (Op 95)* de Malcolm Arnold rendant hommage à Charlie Parker, suivie par la reprise de « Hush » de Joe South par Deep Purple ainsi que « Wring that neck » et « Child in Time » de Deep Purple. Et enfin le *Concerto pour groupe et orchestre*, dont le troisième mouvement fut rejoué dans le cadre d'un rappel demandé par le public.

La prestation en elle-même présente plusieurs imperfections, notamment des erreurs de justesse. Comme l'explique Paul Mann, qui dirigera les versions de 1999 et 2012 du *Concerto pour groupe et orchestre*, la plupart de ces erreurs sont imputables à l'orchestre qui s'était mal préparé et dont le comportement de certains musiciens fût néfaste¹⁵². Il est à noter que l'œuvre fût jouée le 25 août 1970 à Los Angeles avec le Los Angeles Philharmonic Orchestra dirigé par Lawrence Foster à l'Hollywood Bowl. C'est après cette représentation que les partitions furent perdues. Grâce au travail du musicologue Marco de Goeij¹⁵³ qui a retranscrit l'œuvre originale, Jon Lord a pu y apporter de nombreuses modifications et créer les versions de 1999 et 2012.

Les conditions du concert ont donc joué une part importante dans la prestation finale, et doivent être connues pour comprendre le contexte du *Concerto pour groupe et orchestre*. Notons tout de même que c'est d'une grande audace dont ont su faire preuve Jon Lord et

149 DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall with the Royal Philharmonic Orchestra Conducted by Malcolm Arnold Concerto for group and orchestra composed by Jon Lord*, [CD], Asheville, Harvest Records, 12 décembre 2002. (Désormais : DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD]).

150 « Le meilleur de deux mondes. ».

151 SIMONS, Judith, « How the Royal "Phil" joined the Deep Purple », *Daily Express*, 11 septembre 1969, [s.p.].

152 *Idem*.

153 *Op. Cit.* MANN, Paul, « Jon Lord : *Concerto for group and orchestra - A personal history* », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 17-21.

Malcolm Arnold, car l'enregistrement du *Concerto pour groupe et orchestre* en studio aurait permis d'éviter bon nombre de problèmes et notamment ceux occasionnés par l'attitude de certains musiciens de l'orchestre. Qui plus est, le concert fût enregistré et filmé par la BBC, ce qui n'enlève rien à la pression à laquelle a dû faire face Jon Lord.

Avant de procéder au commentaire de l'œuvre et de nous intéresser à sa réception, il nous semble important d'apporter quelques précisions sur trois points. Tout d'abord, sur le chef d'orchestre qui a su se faire respecter et sans qui le résultat aurait pu être catastrophique. Puis, sur le lieu emblématique où s'est déroulée la création. Et enfin sur l'orchestre dont la participation ajoute à la singularité de l'œuvre.

2.2.3 Un chef célèbre.

Difficile de s'intéresser au *Concerto pour groupe et orchestre* sans évoquer Malcolm Arnold et cela pour deux raisons. Tout d'abord parce que sa participation à ce projet a eu un impact important sur le résultat final. Sans lui, Jon Lord n'aurait probablement pas pu se faire respecter au sein de l'orchestre et ainsi mener le projet à terme. Mais aussi, parce que la présence de ce chef a permis à l'œuvre d'acquérir en crédibilité et d'obtenir un rayonnement plus conséquent, car Malcolm Arnold n'était pas un chef ordinaire, ce fût l'une des personnalités les plus reconnues en Angleterre au XX^{ème} siècle¹⁵⁴.

Célèbre pour ses musiques de film, Sir Malcolm Arnold est un compositeur et chef d'orchestre anglais né le 21 octobre 1921 à Northampton. Il étudia la musique au Royal College of Music avant d'entrer comme second trompettiste dans l'orchestre philharmonique de Londres en 1941¹⁵⁵. Reconnu comme excellent à la trompette, il devint rapidement le premier trompettiste de l'orchestre. À la fin des années 1940, il se consacra presque intégralement à la composition. Il composa durant sa carrière neuf symphonies, sept ballets, deux opéras, une centaine d'autres œuvres en tous genres et 132 musiques de film¹⁵⁶. En 1958,

154 SIR MALCOLM ARNOLD CBE 1921-2006, Biography [en ligne], In: *Sir Malcolm Arnold CBE 1921-2006*, mise à jour le 3 mars 2015, [consulté le 15/04/2015].

Disponible à l'adresse : http://malcolmarnold.co.uk/news_main.html.

155 *Idem*.

156 *Ibid*.

il reçut l'oscar de la meilleure musique de film pour *Le Pont de la rivière Kwaï*. En 1969, année durant laquelle il dirigea le *Concerto pour groupe et orchestre*, il fut nommé Barde du comté de Cornwall et surtout Commandeur de l'ordre de l'Empire britannique l'année suivante¹⁵⁷. Il fût également membre honoraire des universités de Leicester, Durham, Exeter, Winchester, Northampton, Oxford, ainsi que des universités américaines de Miami, et de l'Ohio¹⁵⁸. Il reçut également de nombreux prix honorifiques comme celui du Royal College of Music mais aussi de l'Académie Britannique des Compositeurs. Tous ces prix attestent de sa renommée dans les pays anglo-saxons mais il fût également connu à l'étranger notamment grâce à sa participation à l'Union des compositeurs Tchécoslovaques en mai 1957¹⁵⁹. Il représenta également les musiciens britanniques durant le festival du printemps de Prague où il rencontra pour la première fois Dmitri Chostakovitch¹⁶⁰. Sa popularité fût telle en Angleterre que la Reine Élisabeth II l'a anobli en 1993. Son style est considéré comme lumineux et abordable, mêlant des influences de Gustav Mahler, Hector Berlioz, Béla Bartók et de jazz. Décédé le 23 septembre 2006, il a su apporter à Jon Lord de précieux conseils, en particulier grâce à son expérience des œuvres symphoniques.

2.2.4 Un lieu emblématique.

Lieu incontournable de Londres, le Royal Albert Hall of Arts and Science est une salle dédiée aux arts, baptisée ainsi en l'honneur du Prince Albert, le mari de la Reine Victoria. Inauguré le 29 mars 1871, ce bâtiment d'une capacité actuelle de 5500 places est un emblème de la musique en Angleterre. Il possède d'ailleurs l'une des plus grandes orgues du pays. Le Royal Albert Hall est aussi connu pour accueillir des événements sportifs et politiques. De nombreuses personnalités comme la Reine Élisabeth II, Sir Winston Churchill, le Général de Gaulle, et le Dalai Lama y ont prononcé des discours historiques¹⁶¹.

157 SIR MALCOLM ARNOLD CBE 1921-2006, Biography [en ligne], In: *Sir Malcolm Arnold CBE 1921-2006*, mise à jour le 3 mars 2015, [consulté le 15/04/2015].

Disponible à l'adresse : http://malcolmarnold.co.uk/news_main.html.

158 *Idem*.

159 *Ibid*.

160 *Ibid*.

161 ROYAL ALBERT HALL, History [en ligne], In: *Royal Albert Hall London*, mise à jour le 14 avril 2015, [consulté le 14/04/2015].

Disponible à l'adresse : <http://www.royalalberthall.com/default.aspx>.

Lieu de rencontre entre les arts, le Royal Albert Hall a depuis longtemps tenu un rôle de médiateur entre la musique dite « savante » et la musique dite « populaire ». En effet, dès son inauguration, il a accueilli les plus grands compositeurs de la musique savante occidentale. Ainsi Richard Wagner, Giuseppe Verdi ou encore Edward Elgar ont dirigé dans cet édifice les créations anglaises de leurs plus grandes œuvres. Sergueï Rachmaninov y a également joué ses propres compositions. Depuis 1895, le Royal Albert Hall accueille chaque année la tradition des « Proms » que nous avons évoquée précédemment. Cette saison estivale visant à réunir les anglais avec la musique « savante » résume à merveille l'objectif de cette salle d'être un pont entre les cultures. Ainsi, loin de ne se consacrer qu'à un seul genre musical, le Royal Albert Hall a vu défiler de nombreux artistes « populaires » comme Jacques Brel, Frank Sinatra, Liza Minnelli, Jimi Hendrix, les Beatles, Bob Dylan, les Who, Led Zeppelin, Eric Clapton, Cab Calloway, les Rolling Stones, Sting ou encore Elton John¹⁶².

Avoir été le lieu de la création du *Concerto pour groupe et orchestre* a participé à la politique de médiation qui caractérise depuis des décennies le Royal Albert Hall. Aucun autre lieu en Angleterre n'aurait pu porter aussi bien le message d'ouverture de cette œuvre. De plus, les dimensions, les décors et la qualité acoustique du lieu en faisait l'endroit rêvé pour y accueillir les caméras de la BBC ainsi que l'autre grand acteur de la soirée : le Royal Philharmonic Orchestra.

2.2.5 Un orchestre de renom.

Fondé en 1946 par le chef d'orchestre Sir Thomas Beecham (1879-1961), le Royal Philharmonic Orchestra est l'un des orchestres les plus célèbres de la planète. Créé pour remplacer le London Philharmonic Orchestra, il fût dirigé par de nombreux chefs parmi lesquels Rudolf Kempe, Antal Doráti, André Previn, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, et Daniele Gatti¹⁶³. Son répertoire est extrêmement varié et va des grands noms de la musique

162 ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, About the Orchestra [en ligne], In: *Royal Philharmonic Orchestra*, mise à jour le 16 avril 2015, [consulté le 16/04/2015].

Disponible à l'adresse : <http://www.rpo.co.uk/index.php>.

163 *Idem*.

savante occidentale aux partenariats avec des groupes comme Deep Purple, The Police, ABBA, Pink Floyd ou encore Queen. Le Royal Philharmonic Orchestra est également connu pour enregistrer des musiques de film comme la musique du film *Le Pont de la Rivière Kwai* en 1957, écrite par Malcolm Arnold. L'orchestre est également connu pour être un des pionniers dans la réalisation de concerts « mixtes¹⁶⁴ » mêlant orchestre philharmonique et musique actuelle comme lors de ses collaborations avec le groupe de rock progressif The Nice¹⁶⁵ et évidemment Jon Lord. Ces collaborations montrent une politique d'ouverture de la part de la direction artistique du Royal Philharmonic Orchestra. Cette politique, bien que n'ayant pas toujours été acceptée par les musiciens, comme en atteste les conditions des répétitions du *Concerto pour groupe et orchestre*, montre une volonté de se diversifier dès les années 1960. Ce fût donc en toute logique que le Royal Philharmonic Orchestra fût l'orchestre retenu pour la création du *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord.

Après avoir évoqués tous ces éléments de contextualisation, nous allons désormais nous intéresser à la description du sujet de cette étude : le *Concerto pour groupe et orchestre*.

2.3 Présentation du *Concerto pour groupe et orchestre*.

L'objectif de ce chapitre va être de décrire, assez précisément, chacun des mouvements du *Concerto pour groupe et orchestre*, pour comprendre ce qui s'y déroule et interpeller l'auditeur sur les éléments les plus notables. En plus d'un commentaire d'écoute pour chaque mouvement, nous allons nous appuyer sur le programme de la soirée, distribué auprès du public, et dont une reproduction est disponible dans le livret de l'édition CD¹⁶⁶. Nous allons aussi nous aider des descriptions de chacun des mouvements qu'a écrit Jon Lord et qui sont également disponibles dans les livrets présents dans les éditions CD et DVD¹⁶⁷. Ces

164 CARDUS, Neville, *25 Years of the Royal Philharmonic Orchestra*, London, Fabbri, 1971, p. 7.

165 *Idem.* p. 7.

166 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD].

167 DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall with the Royal Philharmonic Orchestra Conducted by Malcolm Arnold Concerto for group and orchestra composed by Jon Lord*, [DVD], Asheville,

descriptions sont datées de 1969¹⁶⁸, mais après le 24 septembre car Jon Lord y commente rapidement la façon dont l'œuvre a été reçue dans la presse. Ils ont probablement été rédigés en vue de l'édition vinyle sortie au mois de décembre 1969 aux États-Unis sous le label Tetragrammaton, et au mois de janvier 1970 au Royaume-Uni sous le label Harvest. Notons, pour l'anecdote, que l'édition américaine est très rare car le label Tetragrammaton a fait faillite au même moment. L'œuvre fût rééditée au cours de l'année 1970 aux États-Unis par Warner Bros Records.

Avant de commenter l'œuvre, mouvement par mouvement, nous pouvons citer un court texte présent sur le programme de la soirée, dans lequel Jon Lord décrit brièvement l'œuvre dans son ensemble :

« Parler d'une œuvre que vous venez d'écrire est difficile. Il n'y a pas de rétrospective. Donc, sans les avantages du recul, je vais essayer de mettre des mots sur ce qui, j'espère, sera audible dans la musique. Le problème de mettre ensemble deux genres très différents de la musique, musique "classique" et "actuelle" (parfois mal étiquetées), m'intéresse depuis longtemps. En fait, la suppression totale des "étiquettes" m'intéresse depuis longtemps. L'idée est donc de présenter, dans le premier mouvement, le groupe et l'orchestre comme vous pouvez vous attendre à les entendre – comme antagoniste. Et dans les deuxième et troisième mouvements, comme alliés inattendus.¹⁶⁹ »

Ce texte est d'une importance capitale pour comprendre le *Concerto pour groupe et orchestre*. Outre la précision de Jon Lord sur son manque de recul, ce qui laisse entendre que l'œuvre fût achevée peu de temps avant, le point essentiel de ce préambule est l'ambition du compositeur de vouloir supprimer les « étiquettes ». Ambition qui le suivra toute sa vie avec cette volonté de mêler musique savante, rock et parfois, jazz. Ce « problème » qui l'intéresse depuis « longtemps » renvoie à la découverte de l'œuvre d'Howard Brubeck que nous avons cité précédemment.

Harvest Records, 6 mai 2003. (Désormais : DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [DVD]).

168 *Idem*.

169 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « Attempting no talk about a piece of music you have just written is difficult. There is no retrospect. So, without the benefits of hindsight, I will try to put into words what I hope will be apparent in the music. The problem of putting together two widely different fields of music, "classical" and "beat" music, (to label bad a few) has interested me for a long time. In fact, doing away with "labels" altogether has interested me for a long time. The idea is, then, to present, in the First Movement, the group and the orchestra as you would expect to hear them – as antagonist, and in the Second and Third Movements, as unexpected allies. »

Les quelques mots sur l'idée de l'œuvre sont évidemment fondamentaux. L'œuvre est présentée par Jon Lord comme étant construite en deux étapes. Tout d'abord, le premier mouvement où le groupe et l'orchestre jouent comme le public est en droit de s'y attendre. C'est un mouvement de présentation. Il s'agit de situer le décor et présenter les protagonistes. Puis, dans les deux autres mouvements, le groupe et l'orchestre s'avèrent être des « alliés inattendus ». Durant ces deux mouvements, Jon Lord sous entend qu'il s'opère une transformation permettant à deux ensembles opposés, de s'unir. Une union qui se réalise en faisant abstraction des « étiquettes » ?

À la fin du programme, Jon Lord nous fait cette ultime recommandation :

« J'ai essayé de vous donner une idée de ce que nous allons faire, je vous demande seulement d'écouter avec un esprit ouvert.¹⁷⁰ »

C'est donc avec « l'esprit ouvert » que nous allons désormais commenter l'œuvre, mouvement par mouvement.

2.3.1 Premier mouvement.

Avant de procéder au commentaire d'écoute, nous pouvons citer ce que Jon Lord a écrit dans le programme de la soirée au sujet de ce mouvement, et dont une reproduction est disponible dans le livret de l'édition CD : « Un mouvement d'interruptions. Un duel.¹⁷¹ ».

Ce premier mouvement débute par une mélodie de clarinette (*figure 3*) accompagnée par un trémolo des cordes à laquelle répond un premier motif, joué par les flûtes (*figure 4*).



170 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « I have tried to give you an idea of what we are going to do, I ask only that you listen with an open mind. ».

171 *Idem.* « A movement of interruptions. A duel. ».

Figure 3 : Mélodie d'ouverture du Concerto pour groupe et orchestre. Transcription d'oreille de l'auteur.

Figure 4 : Motif 1, mesure 6¹⁷².

La mélodie est répétée trois fois, ainsi que le motif aux flûtes, puis se développe (0'51")¹⁷³ avant l'entrée de tout l'orchestre, marquée par l'arrivée de la timbale (1'11"). S'en suit, un développement autour de la figure de cinq notes, qui circule dans tout l'orchestre, formant un crescendo jusqu'au retour de la mélodie de clarinette, cette fois énoncée *fortissimo* par les cuivres. Toujours sur une construction issue de la figure des cinq notes, l'orchestre effectue un decrescendo jusqu'à un passage de *pizzicatti* (3'07") aux cordes. Ce passage *pianissimo* évolue jusqu'au retour de la mélodie de clarinette (3'54"). S'en suit un long crescendo, construit autour de la figure de cinq notes puis d'une guirlande (4'23") jouée aux cordes, et ponctuée par la timbale et les cuivres, qui s'achève sur la mélodie de clarinette cette fois énoncée aux cuivres (5'18"). L'orchestre s'éteint progressivement avant d'énoncer une suite d'accord aux vents (5'59"). Puis, l'orchestre, aidé d'un crescendo des cordes (6'30") amène une mélodie primesautière jouée au hautbois. Cette mélodie, énoncée trois fois (d'abord en solo, puis doublée par un second hautbois, puis avec les vents, accompagnés d'une pompe par le reste de l'orchestre) crée un crescendo interrompu par le groupe (7'22") jouant trois accords *fortissimo* à plusieurs reprises et ponctués par l'orchestre. S'en suit l'énonciation par la guitare et l'orgue de la mélodie introductive de clarinette (7'38"). Une fois la mélodie répétée trois fois, un bref solo de basse (8'05") introduit la longue improvisation de guitare électrique (8'09"). Après plusieurs minutes d'improvisation, le guitariste donne, par un bref motif répété, le signal de fin. L'orgue le rejoint (11'40") et ils énoncent ensemble, une nouvelle fois la mélodie de clarinette (11'48"). S'en suit une stichomythie musicale où l'orchestre et le groupe se répondent par de brèves prises de parole construites autour de la mélodie de

172 Comme nous l'avons précisé dans l'introduction de ce mémoire. Sauf mention contraire de l'auteur, les extraits de partition présent dans ce mémoire proviennent de l'édition de Paul Mann de 2015-2016, publiée et distribuée chez De Haske Publications. LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].

173 Tous les minutages cités durant ce chapitre sont issus de l'édition CD. *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD].

clarinette. Puis l'orchestre reprend le dessus (12'18") avec un thème héroïque énoncé deux fois par l'orchestre puis par le cor anglais juste accompagné des cordes jouant des *pizzicatti pianissimo*. Le thème est repris par différents vents formant un crescendo jusqu'à une nouvelle interruption du groupe (13'22") énonçant le thème initial de la clarinette. S'en suit une improvisation d'orgue (13'36"). Les cordes finissent par rejoindre l'orgue, lorsque ce dernier donne le signal à l'orchestre par un bref motif (14'40"). L'orchestre ponctue par quelques accords joués en *tutti* avant un solo de guitare électrique (15'00"). Le solo de guitare se termine par un silence avant que l'orchestre poursuive par un long crescendo (15'40") dont le climax est le retour de la mélodie de clarinette du début (16'22"). Le retour de ce thème se termine par quatre accords de l'orchestre (16'36"), répétés par le groupe puis encore deux accords de l'orchestre (16'47"), répétés aussi par le groupe. L'orchestre reprend la parole avec deux accords suivis d'un crescendo menant à un solo de clarinette (17'00"), construit sur la mélodie qu'il avait énoncé au début du mouvement. Enfin, un dernier crescendo de l'orchestre (17'30") accompagné par quelques interventions, de plus en plus rapprochées, du groupe amène les accords finals réunissant le groupe et l'orchestre et concluant ce premier mouvement.

Après ce premier commentaire très linéaire, il est intéressant de le comparer au résumé qu'en fait Jon Lord dans le livret des éditions CD et DVD :

« Le mouvement commence par une longue introduction orchestrale construite autour d'une mélodie de clarinette et suivi d'une figure de cinq notes en double croche. La petite mélodie un peu grotesque qui commence dans l'orchestre, évolue, avant qu'elle ne soit violemment mise de côté par le groupe qui donne sa version de [cette] mélodie [d'introduction] à la clarinette. L'orchestre interrompt le groupe, reprends le contrôle et célèbre sa victoire avec une joyeuse mélodie au cors anglais, reprise tour après tour, par divers instruments, avant d'être rattrapée une fois de plus par le groupe. Une autre interruption orchestrale intervient durant la cadence de guitare. Le matériau de l'introduction réapparaît et se résout lors d'un petit solo de clarinette. Un changement de tempo et une dernière passe d'arme entre le groupe et l'orchestre amène les accords de la fin.¹⁷⁴ »

174 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [DVD], p. 2. « The movement starts with a lengthy orchestral introduction built around the opening clarinet tune, and the following five note semiquaver figure. This merges into a slightly grotesque little tune which starts to get hold of the Orchestra until violently thrown aside by the Group, who then settle down to their own interpretation of the clarinet tune. The Orchestra interrupts, regains control and celebrates its conquest with a hearty tune on the French horns, taken up in turn by various other instruments before being blown out once more by the Group. Another orchestral interruption leads into the guitar cadenza. Material from the introduction reappears and resolves into a short clarinet solo. A change of tempo, and a sparring match between Group and Orchestra leads to the final

Comme il l'avait déjà dit dans le programme de la soirée, Jon Lord a construit ce premier mouvement comme un « duel » entre les deux ensembles, employant même des termes martiaux (« passe d'arme »). Il y a donc un jeu de contrastes, au niveau sonore, entre les deux ensembles. Pour mettre en évidence ces différences de sonorités nous pouvons effectuer une analyse spectrale de ce mouvement. Pour cela nous allons utiliser un logiciel de traitement de données audio : Adobe audition. L'analyse spectrale de ce premier mouvement donne ceci (figure 5) :

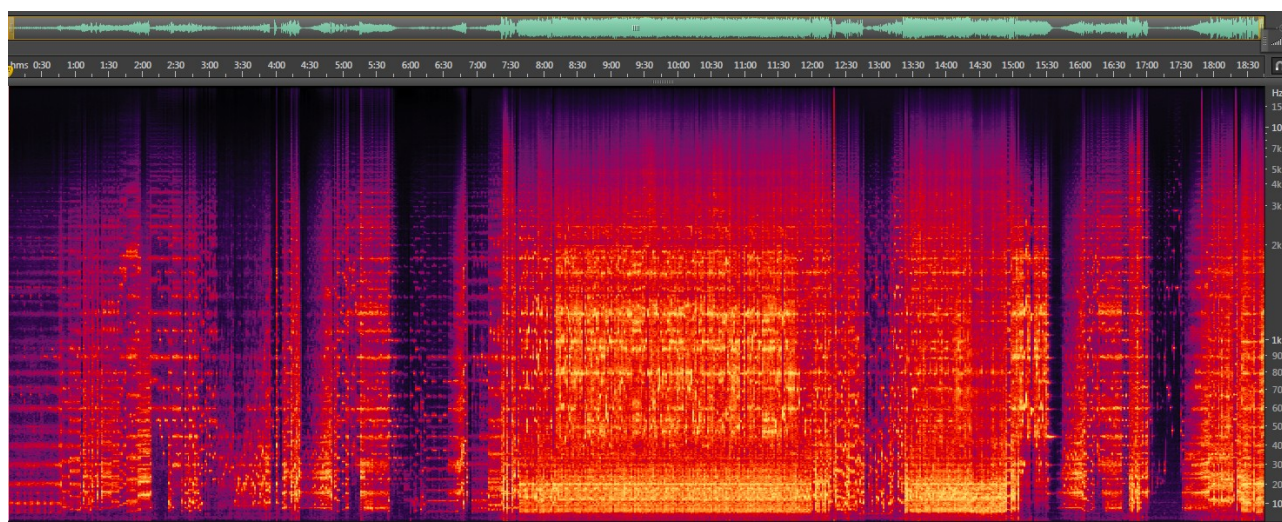


Figure 5 : Sonagramme du premier mouvement obtenu avec le logiciel Adobe Audition CS6.

Grâce à ce sonagramme nous voyons clairement les contrastes de sonorités promis par Jon Lord et constatés à l'écoute. La différence entre la longue introduction orchestrale (1er tiers du sonagramme) et l'improvisation de guitare (2ème tiers du sonagramme) est distinctement visible. Il est évident, que Jon Lord pouvait jouer sur le groupe afin de mieux l'intégrer mais il n'en est rien, et ce premier mouvement illustre ce à quoi le public pouvait s'« attendre » de ces deux « antagonistes ». En effet, le rendu sonore du groupe de rock dans ce premier mouvement est presque caricatural de celui des groupes de rock à la fin des années 1960.

Ce premier mouvement est donc basé sous le signe du conflit, de la confrontation, de la parole interrompue. Le dialogue ne semble pas s'opérer entre les deux protagonistes même s'ils finissent par jouer ensemble à la fin.

chords. »

2.3.2 Deuxième mouvement.

Avant de procéder au commentaire de ce second mouvement, nous pouvons, là encore, citer ce que Jon Lord a écrit dans le programme de la soirée : « Le groupe décide pour un "temps de paix", et prouve qu'il est capable de suivre et d'improviser sur une idée de l'orchestre sans conflit.¹⁷⁵ »

Ce second mouvement commence tout doucement, à un tempo *andante*, par une ligne de basse énoncée par les violoncelles et les contre-basses et ponctuée par les cuivres. Comme dans le mouvement précédent, une mélodie (*figure 6*) est jouée par la clarinette accompagnée par les cordes (1'34") :



Figure 6 : Transcription d'oreille de la mélodie de clarinette par l'auteur.

Cette dernière est répétée deux fois avant de se développer (2'10"). Cette mélodie est ensuite reprise par le cor anglais (2'36") durant laquelle les vents viennent rejoindre les cordes (2'52"). S'en suit une entrée délicate de la batterie et de l'orgue (3'12") qui laissent place rapidement à un crescendo par trémolo de cordes amenant une nouvelle mélodie jouée à la flûte traversière (3'47"). La mélodie se développe (4'11") accompagnée cette fois par l'orchestre. De nouveau, l'orgue et la batterie viennent se greffer à l'orchestre (4'40") juste avant que le chanteur Ian Gillan, auteur des paroles, n'entame les deux premiers couplets (4'45") :

« How can I see
When the light is gone out ?
How can I hear
When you speak so silently ?

More than enough
Is never too much
Hold out a hand
I'm so out of touch.¹⁷⁶ »

« Comment voir
Quand la lumière a disparu ?
Comment entendre
Quand tu parles si doucement ?

Plus qu'assez
N'est jamais trop
Tend la main.
Je suis tellement hors d'atteinte. »

¹⁷⁵ *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « The group decides upon "Peace in our Time", and shows they are capable of following and improvising on the orchestra's ideas without conflict. ».

¹⁷⁶ *Idem.* p. 4.

Après un bref interlude du groupe et de l'orchestre (5'20"), Ian Gillan enchaîne avec les deux couplets suivant (5'24"), avec la même mélodie que les deux premiers :

« Do unto me As your heart would have you do Books on my head Cannot get the message through Sword in my hand Can cut through the wood Peace in my heart Can soften the mood. ¹⁷⁷ »	« Fais-moi Ce que ton cœur te dit de faire Les livres sur ma tête Ne peuvent pas faire passer le message. L'épée dans ma main Peut traverser le bois La paix dans mon cœur Peut adoucir l'humeur. »
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Cette ballade « pop » laisse ensuite place au retour de l'orchestre (5'58") qui reprend là où il s'était arrêté avant l'entrée de la voix. Après un decrescendo s'arrêtant sur un trémolo des cordes, l'orgue fait son entrée avec la batterie et la basse (6'54") suivi par la guitare et toujours accompagné par l'orchestre. L'orgue reprend une partie de la mélodie du premier couplet avant de s'arrêter brutalement laissant la place aux violoncelles (7'29"). S'en suit un crescendo aux cordes, aux accents mahlériens, très vite rejoint par les cuivres. Ces derniers introduisent (8'35") la mélodie, jouée avec beaucoup d'emphases aux cordes et que nous retrouverons lors du second intermède vocal. Un solo de cor anglais (9'28"), juste accompagné par un roulement de timbale *pianissimo*, fait le lien avant l'entrée des vents (9'52") qui eux-mêmes amènent un solo d'orgue (10'04"), là encore accompagné par un roulement de timbale *pianissimo*. La mélodie jouée à l'orgue est répétée trois fois avant de se développer (10'21") et de se terminer par l'entrée du groupe et le début d'un solo de guitare (10'56"). Quelques accords à contre-temps amènent un nouvel intermède vocal (11'28") sur la mélodie suivante (figure 7) :

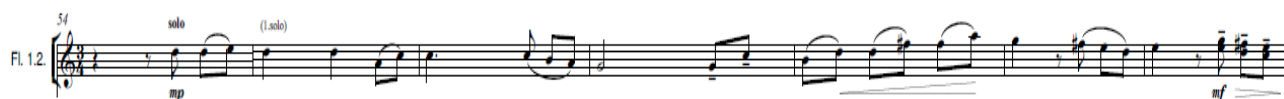


Figure 7 : Mélodie des 3ème et 4ème couplets, ici énoncé aux flûtes¹⁷⁸.

Et avec les paroles suivantes :

« What shall I do When they stand smiling at me? Look at the floor	« Que dois-je faire Quand ils sont là à me sourire ? Regarder le sol,
--------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------

177 Op. Cit. DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 4.

178 LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].

And be oh, so cool
Oh, so cool.¹⁷⁹ »

Et être oh, si calme.
Oh si calme. »

Un petit interlude (11'49") joué par l'orchestre suivi d'un très court solo de guitare (12'00") marquent une pause avant le dernier couplet (12'12") :

« How shall I know
When to start singing my song?
What shall I do
If they all go wrong
What shall I do.¹⁸⁰ »

« Comment saurai-je
Quand commencer à chanter ma chanson ?
Que dois-je faire
S'ils se se trompent tous
Que dois-je faire. »

S'en suit un nouveau solo de guitare (12'39") venant conclure cet intermède vocal et laissant ensuite la place à l'orgue (12'57") pour un solo beaucoup plus vif. L'orchestre qui accompagnait le début du solo, laisse l'orgue jouer seul (13'24") une improvisation. Improvisation qui se terminera par un silence. Un quatuor à corde succède à l'orgue (15'45") en commençant *pianississimo*. Le début de ce passage de quatuor à corde, est construit sur la mélodie énoncée par la clarinette au début du mouvement. Puis le quatuor se base sur une suite d'entrées successives (16'20") qui finissent par se déliter petit à petit avant l'entrée de l'orchestre (17'30"). La section de cordes de l'orchestre joue un thème mélancolique avant d'être rejointe par les vents (18'04"). La mélodie très succincte des vents se termine par quelques accords lents et lourds.

Comme pour le premier mouvement, il est intéressant de comparer ce long commentaire linéaire au résumé, beaucoup plus court, qu'en a fait Jon Lord dans le livret, et qui donne ceci :

« Ce second mouvement est principalement construit autour de deux mélodies. La première est jouée par le cor anglais, la seconde rapidement après par les flûtes. Les deux mélodies sont traitées différemment par le groupe et par l'orchestre, séparément et ensemble. La mélodie de flûte est finalement métamorphosée en une explosion "pop/blues" suivie par une cadence d'orgue. Une section de quatuor à cordes emploie la mélodie de cor anglais pour amener une conclusion silencieuse de l'orchestre.¹⁸¹ »

179 *Idem*. p. 4.

180 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 4.

181 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [DVD], p. 2. « This movement is mainly built around two tunes. The first is played by the cor anglais [sic], the second shortly afterwards, by the flutes. Both tunes are treated in various ways by the Group and the Orchestra. Separately and together. The flute tune is finally transmogrified to a "pop/blues" explosion, followed by the organ cadenza. A string quartet section using the cor anglais [sic] tune, brings the Orchestra to a quiet conclusion. »

Premièrement, Jon Lord ne parle pas de la présence de la voix qui est pourtant une des caractéristiques flagrantes de ce second mouvement. L'attention de Jon Lord est en revanche davantage portée sur la façon dont il a construit ce second mouvement « autour de deux mélodies ». Il explique clairement qu'il a traité les deux mélodies « différemment par le groupe et par l'orchestre » et surtout « séparément et ensemble ». Là est, selon nous, le cœur de ce second mouvement. Contrairement au premier mouvement construit autour de confrontations entre l'orchestre et le groupe, ici ils peuvent jouer « ensemble ». Il y a donc une évolution des rapports de force entre ces deux premiers mouvements. Le dialogue commence à s'établir, la parole n'est plus interrompue mais passe de l'un à l'autre sans conflit. Notons également la conclusion « silencieuse de l'orchestre » qui contraste avec la « dernière passe d'arme » qui concluait le premier mouvement.

Ce second mouvement est donc construit autour de l'idée d'union entre les deux ensembles. Ils ne s'affrontent plus, ils communiquent.

2.3.3 Troisième mouvement.

Avant de procéder au commentaire de ce dernier mouvement, nous pouvons, une fois de plus, citer ce que Jon Lord a écrit à propos de celui-ci, dans le programme de la soirée : « "Tout ce que tu peux faire, je peux le faire aussi." Intégration et alliance sonore.¹⁸² »

Dès le début, ce dernier mouvement contraste avec les précédents. Le tempo *vivace – presto* en fait le mouvement le plus rapide de toute l'œuvre. Là où, les deux premiers mouvements commençaient en douceur, ce troisième débute par cinq accords joués *fortissimo* par l'orchestre et surtout par les cuivres, et qui précèdent un premier thème (0'15") énoncé aux cors accompagnés des cordes (*figure 8*) :

The image shows a musical score for three Horn parts. The parts are labeled 'Hn. in F 1.2', 'Hn. in F 1.2', and 'Hn. in F 3.4'. The score features a melodic line with various dynamics and articulations. Key markings include 'solli' and 'a2' at the beginning, and 'gliss.' and 'glisc.' indicating glissando passages. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, all set against a background of a rhythmic accompaniment.

Figure 8 : Premier thème du troisième mouvement, énoncé aux cors¹⁸³.

Ce thème construit sur le modèle de l'« antécédent-conséquent » est suivi par un duo de percussions (0'47") joué par la caisse claire de l'orchestre et la timbale. Ces dernières laissent ensuite la place à un nouveau thème (0'56") énoncé par le xylophone et les flûtes, et accompagné par l'ensemble des cordes jouant *col legno*¹⁸⁴. Les cuivres viennent ponctuer (1'09") ce thème au xylophone et cuivres avant d'énoncer une nouvelle fois le premier thème (1'19"), toujours aux cuivres et accompagné des cordes. Là encore ce thème est suivi d'un duo de percussions (1'56") joué par la caisse claire de l'orchestre et la timbale. Cependant, cette fois, la batterie du groupe vient très vite s'y greffer (2'02") et entamer un solo (2'04"). La basse rejoint la batterie (2'12"), suivie par la guitare et l'orgue (2'18"). Ce dernier joue une guirlande qui passe aux flûtes lorsque le groupe s'interrompt brusquement (2'30"). Les cordes (2'36"), puis les cuivres (2'39") viennent ponctuer les flûtes, en reprenant des bribes de la guirlande qui passe de pupitre en pupitre. La timbale met un terme à cela et marque le début du solo de guitare accompagné par les cordes (2'48"). Après ce solo caractérisé par peu de distorsions, l'orchestre joue un interlude (3'06") composé de phrases descendantes avant une improvisation de la guitare (3'17"). Cette fois le son est très distordu et accompagné par la basse. La batterie et l'orgue finissent eux-aussi par accompagner (3'46") la guitare. Le guitariste s'interrompt pour laisser place à un solo de l'orgue qui fait son entrée par un cluster (4'10"). Ce solo, accompagné par le groupe puis par les cordes laisse place, après quelques accords (4'57"), à une guirlande jouée aux cordes (5'05") rejointe par le xylophone (5'16"). L'ensemble s'éteint progressivement avant un fulgurant crescendo (5'35") amenant un *tutti* de l'orchestre puis le retour du groupe et d'un nouveau solo de guitare (6'11"). La guitare s'interrompt brusquement (6'25") pour laisser place à une longue improvisation de la batterie. Le retour de l'orchestre est marqué par l'entrée des percussions (8'08") venant se mêler à la batterie, et par les applaudissements (8'10"), autorisés par le chef Malcolm Arnold. Les cuivres viennent interrompre la batterie (8'40") avant le retour des cordes (8'43"). L'orchestre joue ainsi seul une longue transition construite autour de courts motifs qui circulent parmi les pupitres. Le retour du groupe se fait par un nouveau solo de guitare (9'55") accompagné du groupe et de l'orchestre. Après trois accords (10'17"), l'orchestre reprend la parole (10'22") avec un crescendo vif, accentué par les motifs répétés aux cordes (10'27"). Les cuivres énoncent de

183 LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].

184 Technique de jeu où l'instrumentiste se sert du bois de l'archet pour frapper les cordes permettant un emploi percussif d'un instrument à cordes frottées comme le violon.

nouveau un thème (10'40") rappelant le premier. Là encore, les cuivres sont suivis par une section de percussions et de cordes jouant *col legno*. Un nouveau cluster de Jon Lord (11'23") marque le début d'un crescendo mêlant d'abord les percussions et les cuivres puis, dans un second souffle, (11'38") les cordes et les cuivres. Le climax de ce crescendo (12'05") est marqué par le retour du groupe qui accompagne l'orchestre jusqu'à un dernier accord des deux ensembles en *fortississimo* (12'24").

Comme pour les autres mouvements, il est intéressant de comparer ce long commentaire linéaire au résumé, plus succinct, qu'en a fait Jon Lord dans le livret :

« [Le mouvement débute par] Cinq accords joués par une grande partie de l'orchestre, fortement par les cuivres, avec un rythme basique en 6/8. [Suit] Un cours passage percussif, amené par la batterie et la basse, puis par tout le groupe, après quoi les deux forces se combinent dans une sorte de rythmique "libre pour chacun". Une série de climax amène la cadence de batterie.

La section de percussion à l'orchestre fait la jonction et amène le retour du rythme en 6/8 qui se change rapidement en 2/4. Deux "faux" climax amènent un crescendo de tout l'orchestre suivi par un trémolo des cordes, par dessus quoi le groupe construit le final deux octaves au-dessus. Les huit cors crient avant le dernier accord.¹⁸⁵ »

« Tout ce que tu peux faire, je peux le faire aussi » cette assertion de Jon Lord dans le programme du concert est très ambitieux. Dans ce troisième mouvement, c'est grâce à un travail sur les timbres, et en particulier sur les percussions, que ce dernier arrive à ses fins. En effet, le commentaire d'écoute et le résumé de Jon Lord montrent clairement une prédominance des percussions, y compris pour les cordes lorsqu'elles jouent *col legno*. L'évidente proximité sonore entre la caisse claire de l'orchestre et celle de la batterie participe à ce rapprochement timbrique. L'« intégration et [l']alliance sonore » dont parle Jon Lord peut être mis en évidence grâce, là encore, à une analyse spectrale de ce mouvement (*figure 9*) :

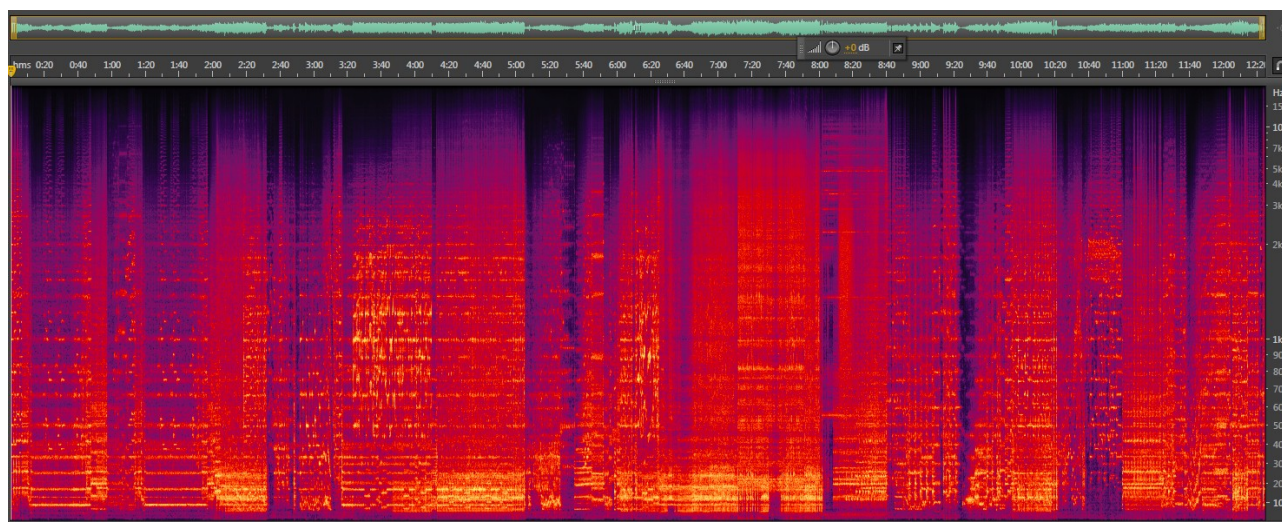


Figure 9 : Sonagramme du troisième mouvement obtenu avec le logiciel Adobe Audition CS6.

L'homogénéité présente sur ce sonagramme est évidente. Il n'y a plus de fractures flagrantes comme nous pouvions en voir dans le premier mouvement. L'orchestre et le groupe ont fini par s'intégrer pour ne former qu'une seule et même entité.

Les commentaires d'écoutes, les présentations de Jon Lord, ainsi que les analyses spectrales ont permis de mettre en évidence une certaine logique de construction qui unifie toute l'œuvre. En effet, ce *Concerto pour groupe et orchestre* peut se lire comme une étude de Jon Lord sur la façon d'allier deux ensembles très opposés, du moins en apparence. Pour cela, il a traité l'idée de la confrontation pure et simple dans le premier mouvement et qui tend vers l'union dans le second mouvement. Enfin, le troisième et dernier mouvement montre une union encore plus profonde car elle se fait au niveau du timbre.

Cependant, nous pouvons émettre quelques réserves sur la pertinence de ces procédés. En effet, le rapprochement timbrique entre le groupe et l'orchestre se fait grâce à leurs points communs, à savoir les percussions. Il était plus aisé de jouer sur les percussions des deux ensembles que d'unir la guitare électrique et les violons par exemple. Dans ce cas, la solution aurait été d'éviter la distorsion à la guitare, mettant de côté un aspect important de la musique rock. De nos jours, l'emploi de violons électriques offre également la possibilité d'un rapprochement avec le son de la guitare rock. Mais dans ces deux cas, le rapprochement timbrique se fait au détriment d'un des deux ensembles. C'est en cela que l'astuce de Jon Lord est à la fois une bonne idée et une solution de facilité. Une bonne idée car il parvient à ses fins en créant un rapprochement entre les deux ensembles mais aussi une solution de facilité car si l'orchestre et le groupe n'avaient pas eu cet instrumentarium percussif en commun il n'y aurait pas eu cette proximité timbrique. L'assertion selon laquelle « tout ce que tu peux faire, je peux le faire aussi » devient « tout ce que tu peux faire, je peux *presque* le faire aussi ». La présence d'un instrument commun est, d'après ce dernier mouvement, une condition *sine qua non* pour un rapprochement timbrique.

C'est en cela que le second mouvement est peut-être le plus réussi car la proximité entre le groupe et l'orchestre s'opère grâce aux nuances et à des thèmes communs. Comme Jon Lord l'a dit : « Les deux mélodies sont traitées différemment par le groupe et par l'orchestre, séparément et ensemble ». Contrairement au troisième mouvement, le rapprochement ne se fait plus via un instrument commun mais par un matériau thématique en commun. De plus,

dans ce second mouvement les nuances permettent d'éviter les trop grands contrastes entre les ensembles, chose qu'il n'y avait pas autant dans le premier mouvement.

D'une façon générale, Jon Lord est parvenu à faire ce qu'il avait dit dans le programme du concert. Le premier mouvement présente bien les deux ensembles comme le public peut s'y attendre, comme des « antagonistes ». Le second mouvement montre que le groupe est capable de « suivre et d'improviser sur une idée de l'orchestre sans conflit. » Le terme d'« idée » renvoie bien sûr au matériau thématique énoncé par l'orchestre. Enfin, le troisième mouvement montre bel et bien qu'une « alliance sonore » est possible même si cela se traduit par l'emploi d'un instrument commun aux deux ensembles.

Nous allons désormais nous intéresser à la réception de l'œuvre dans la presse puis à son impact dans la carrière de Deep Purple et dans le rock progressif.

2.4 Réception de l'œuvre.

Avant de procéder à la réception de l'œuvre, nous pouvons citer ces quelques mots de Jon Lord, présents dans le livret des éditions CD et DVD :

« Pour finir, quelques observations sur la réception critique du Concerto. C'était assez mélangé mais heureusement plutôt favorable. Je suis sûr que les critiques sont pour la plupart sincères. Je pense que les critiques sont nécessaires, même si parfois anarchiques, elles font parties du monde de la musique. Ce qui me déconcerte c'est qu'une soirée qui était prévue pour être, [...] divertissante, fût traitée par quelques critiques avec un tel sérieux. Enfin, pour ceux à qui ça a plu : Dieu vous garde, et pour ceux à qui ça n'a pas plus : Dieu vous garde aussi ! Ce n'est qu'un commencement.¹⁸⁶ »

Ce commentaire sur la réception critique de l'œuvre, montre bien que Jon Lord était conscient des réactions divergentes suscitées par le *Concerto pour groupe et orchestre*. Dans ce texte, Jon Lord accepte les critiques et précise qu'il ne faut pas prendre cette soirée avec

186 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 3. « Finally, a few observations on the critical reaction to the Concerto. This was mixed, but, happily, quite heavily biased in the direction of favourable. I am sure that critics are generally sincere in what they do. I am sure that critics are a necessary, if slightly anarchic, appendage to the music business. What puzzles me is that an evening which was intended to be [...] fun, should be treated by some of the critics with such long-face seriousness. Still, to those of you who enjoyed it, God bless you, and to those of you who didn't – God bless you too ! It is still only a beginning. ».

autant de sérieux, comme certains journalistes ont pu le faire. Notons au passage qu'aucune animosité ne subsiste et, comme ce fût le cas pour l'œuvre et pour tout le concert, Jon Lord fait là encore, passer un message d'union et de tolérance.

2.4.1 Le *Concerto pour groupe et orchestre* vu par les médias.

Dès le lendemain de la première, les avis fusent à propos de cette soirée si particulière. Lorsque nous nous intéressons à la réception du *Concerto pour groupe et orchestre*, nous remarquons rapidement, comme l'a souligné Jon Lord¹⁸⁷, que les points de vue sont mitigés.

Tout d'abord, l'*International Times* a mis en avant l'aspect historique de l'œuvre, comme étant l'une des premières à réunir la musique savante occidentale et la musique rock dans de pareilles conditions (lieu mythique, chef d'orchestre célèbre, etc...). Représentant de la vie *underground*, et donc se voulant en marge de la société, l'*International Times* a publié un article écrit par Mark Williams, le 10 octobre 1969, intitulé « Deep Purple l'a fait !¹⁸⁸ » :

« Le concert au Royal Albert Hall, le mercredi 24 Septembre, avec Deep Purple en concert avec le Royal Philharmonic Orchestra, était peut-être l'événement musical le plus important depuis qu'Epstein a rencontré les Beatles. D'accord, Nice, Mason Williams, Bakerloo, Love Sculpture et d'autres, ont tous tâté avec le classique, empruntant des thèmes et / ou des morceaux d'arrangements classiques de base. Mais ils n'ont été qu'empruntés [...]. Deep Purple a réussi là où tous les autres ont échoué (ou même pas eu le courage d'essayer) [...]. Le fait que l'organiste de Deep Purple, John [sic] Lord, a pu écrire, arranger et réaliser un travail qui pourrait être exécuté par deux groupes totalement différents de musiciens, chacun avec leurs propres termes de référence, leurs idées et leurs préjugés, mérite qu'on le considère comme une sorte de visionnaire. Ni le groupe, ni le RPO [Royal Philharmonic Orchestra, ndt] à tout moment, n'a rien enlevé musicalement à l'autre; ils ont

187 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD]. p. 3.

188 WILLIAMS, Mark, « Purple Do It », *International Times*, 10 octobre 1969, n° 66, p. 26-27.

maintenu fermement leur propre identité tout au long des trois mouvements de la pièce.¹⁸⁹ »

L'article se poursuit en évoquant la « dextérité¹⁹⁰ » de Ritchie Blackmore à la guitare et la proximité de Jon Lord avec le style de Keith Emerson¹⁹¹. Mark Williams évoque aussi les six minutes d'ovation qu'il y a eu à la fin du *Concerto pour groupe et orchestre* et la demande du public d'un rappel. L'article se conclut par cette phrase : « les barrières sont enfin tombées!¹⁹² ». L'œuvre fût perçue par ce journal, d'inspiration hippie, comme un moyen d'ouvrir les frontières entre musique élitiste et musique populaire.

Appartenant aux journaux « traditionnel », le *Daily Express*, l'un des mécènes de la soirée, a, quant-à lui, publié plusieurs articles d'opinions très contrastées, le lendemain du concert. L'article de David Wigg, intitulé « La tempête Deep Purple a pris le Royal Albert Hall¹⁹³ » insiste lui aussi sur le caractère historique de la soirée mais cite surtout le compositeur britannique Sir Williams Walton (1902-1983) :

« La Pop a rejoint ; la nuit dernière, les classiques avec une bouteille de champagne. Tout s'est déroulé dans le centre mondial de la musique sérieuse – le Royal Albert Hall. Les jeunes habillés en style hippie côtoyaient les amateurs de concerts réguliers dans leurs habits formels. Mais ils se sont présentés ensemble pour applaudir le groupe pop Deep Purple car il a joué avec le Royal Philharmonic Orchestra. Environ 4.500 personnes ont entendu les cinq jeunes musiciens pop avec leurs vêtements hippies et leurs cheveux jusqu'aux épaules, jouer avec l'orchestre une nouvelle œuvre intitulée *Concerto pour groupe et orchestre*, écrite par l'organiste de Deep Purple, Jon Lord. [...] Sir Williams, âgé de 67 ans, a félicité Jon et Deep Purple. La combinaison? "Quand c'est fait comme ça, c'est splendide" a-t-il dit.¹⁹⁴ »

189 *Idem.* p. 26. « *THE ALBERT Hall Concert on Wednesday September 24th, featuring Deep Purple in concert with the Royal Philharmonic Orchestra, was possibly the most important musical event since Epstein met the Beatles. Okay, so the Nice, Mason Williams, Bakerloo, Love Sculpture et al have all dabbled with the classics, borrowing basic themes and/or bits of classical arrangements. But they have only been borrowed, even if the extemporisations on those purloined foundations have been expertly and imaginatively done. Deep Purple have succeeded where all the others have failed (or not even had the courage to try) [...] The fact that Deep Purple's organist, John [sic] Lord, was able to write, arrange and score a work which could be executed by two entirely different groups of musicians, each with their own terms of reference, ideas and prejudices, merits him as some sort of visionary. Neither the group nor the RPO at anytime gave anything away musically to each other; they staunchly maintained their own identities throughout the three movements of the piece.* ».

190 WILLIAMS, Mark, « Purple Do It », *International Times*, 10 octobre 1969, n° 66, p. 27. « Blackmore demonstrating a dexterity ».

191 *Idem.* p. 27.

192 *Ibid.* « the barriers are finally down ! ».

193 WIGG, David, « Deep Purple takes the Albert Hall by a storm », *Daily Express*, 25 septembre 1969, [s.p.].

194 *Idem.* « Pop joined the classics last night over a bottle of champagne. It all took place in the heart of the serious music world – the Albert Hall. Youngsters dressed in hippie-style clothes rubbed shoulders with the regular concert-goers in their formal dressed. But they stood together to applaud the Deep Purple pop group as

L'article peut sembler biaisé car il fût publié par le journal qui a subventionné le concert. Cependant, le *Daily Express* a publié le même jour, l'un des articles les plus virulents contre l'œuvre de Jon Lord :

« L'alliance de la pop et de la symphonie la nuit dernière me laisse une recommandation : le divorce par consentement. Près d'une heure de musique pour unir deux styles différents. Mais cet objectif ne fût atteint que pas une sorte de compromis qui nie ce que chacun des ensembles peut faire de mieux. L'orchestre a donné le meilleur de sa capacité à développer des idées, de sorte que le groupe pop n'était pas au mieux. Une grande partie de l'écriture orchestrale découle directement du style de Sibelius d'il y a 70ans, avec une touche de Prokofiev pour rehausser le ton. L'écriture pop a donné des idées attrayantes mais pas assez risquées.

Le compromis peut être l'art de bien gouverner mais il est fatal pour le gouvernement d'un art de qualité. [...].¹⁹⁵ »

Critique musical, spécialiste de l'opéra¹⁹⁶, Noël Goodwin est l'un des journaliste ayant eu les mots les plus durs envers l'œuvre de Jon Lord. Il a mis en avant ce « compromis » que Jon Lord a utilisé pour unir le groupe et l'orchestre, et que nous avons nommé précédemment : « solution de facilité ». Cependant, il précise tout de même que la musique pop a donné des « idées attrayantes ». Mais selon lui, Jon Lord n'est pas allé assez loin.

Dans une tonalité proche, John Walters, a publié un article le 3 octobre 1969, dans la très influente revue *New Musical Express*, où il répond à John Boulting et en profite pour attaquer l'œuvre sur sa prétention à réunir toutes les générations :

« John Boulting a dit que le but du *Concerto pour groupe et orchestre*, joué par Deep Purple et le Royal Philharmonic Orchestra était de combler le fossé entre les générations. Je suis en désaccord car Lord a réunit deux sections de goûts

it played with the Royal Philharmonic Orchestra. About 4,500 people heard the five young popster with their shoulder-length clothes play with the orchestra a new work called Concerto for Group and Orchestra written by Deep Purple organist Jon Lord. [...] Sir Williams, aged 67, congratuled Jon and the Deep Purple. The combination ? "When it's done like that it's splendid" he said. ».

195 GOODWIN, Noël, « Pop and Classics just don't mix », *Daily Express*, 25 septembre 1969, [s.p.]. « *The alliance of pop and symphony last night leaves me with on recomendation : Divorce by consent. Nearly a full hour long the music sets out to untile the two different styles. But if achieves this only by a kind of compromise that denies what each type of ensemble is best equipped to perform. As the orchestra yielded more and more of its capacity for ...tained developement of ideas, so the pop group had its fire steadily dampened. Much of the orchestral writting derives directly from the style of Sibelius about 70 years ago with a touch of Prokofiev now and again to perk it up. The pop writting transmuted these ideas quite attractively but hardly adventurously. Compromise may be the art of good government – but it is fatal to the government of good art. ».*

196 CUMMINGS, David, *International Who's who in Music and Musicians' Directory 2000/2001*, Londres, Routledge, janvier 2000, p. 240.

musicaux qui se chevauchent déjà légèrement, d'une part les amateurs de "musique sérieuse" qui viennent de toutes les générations de toute façon, et de l'autre les partisans de la pop progressive. [...]

C'est pourquoi j'applaudis l'aventure de Deep Purple pour des raisons musicales plutôt que sociales. La création de la meilleure musique doit être le but principal des musiciens d'aujourd'hui, et si en plus les générations en profitent - tout est pour le mieux.¹⁹⁷ »

Selon John Walters, le *Concerto pour groupe et orchestre* ne réunit pas, comme semble l'avoir dit John Boulting, pour la première fois deux générations différentes car ce sont des générations qui se croisaient déjà, notamment puisque les amateurs de musique savante viennent de toutes les tranches d'âges. L'intérêt de l'œuvre ne réside donc pas, selon lui, sur le mélange des générations mais sur la musique de Jon Lord.

Figure incontournable de la presse musicale des années 1960 et 1970, Chris Welch, journaliste du célèbre *Melody Maker*, fait autorité dans le monde de la musique. Il a lui aussi donné son avis sur le *Concerto pour groupe et orchestre* dans un article intitulé « Le concerto de Deep Purple...¹⁹⁸ » paru le 3 octobre 1969 :

« Jon Lord et Malcolm Arnold ont présenté la collaboration la plus fructueuse entre un groupe de pop et un orchestre lors de leur concert au Royal Albert Hall, la semaine dernière. Œuvre de l'organiste Jon Lord, le *Concerto pour groupe et orchestre*, est une pièce inventive, sans doute la pièce la plus avancée du point de vue de l'écriture produite par un musicien pop. La structure est en trois mouvements, le premier représentant le groupe et l'orchestre en conflit et les deux autres comme des alliés. [...] Deux faits saillants ont été, un solo de guitare amusant de Ritchie Blackmore et le furieusement rapide solo de batterie de Ian Paice. Jon [Lord] a beaucoup joué de fins solos d'orgue et, avec l'orchestre, il y avait toute une masse de couleurs sonores et d'émotions à absorber. Le public, qui semblait avoir une affinité avec ces belles personnes - plutôt hippies classiques - a répondu par une ovation massive et a exigé un rappel. [...]»¹⁹⁹ »

197 WALTERS, John, « Pop and Classics mixture united all », *New Musical Express*, 3 octobre 1969, [s.p.]. « John Boulting was quoted as saying that Jon Lord's « Concerto For Group and Orchestra » played by the Deep Purple and the Royal Philharmonic Orchestra is bridging the generation gap. I disagree since Lord is bringing together two sections of musical taste which overlap slightly already, on one hand the lovers of « serious music » who come all generations anyway, and on the other the adherents of progressive pop. [...] Therefore I applaud Deep Purple's venture for musical rather than social reasons. The creation the better music should be the principal aim of present day musicians, if more than on generation enjoys it – all the better. ».

198 WELCH, Chris, « Deep Purple's Concerto... », *Melody Maker*, 4 octobre 1969, [s.p.].

199 Idem. « Jon Lord and Malcolm Arnold presented the most successful collaboration between a pop group and an orchestra yet in their concert at the Royal Albert Hall last week. Organist Jon Lord's Concert For Group and Orchestra, was a bold an inventive piece, probably the most advanced piece of writing produced by a pop musician. The structure was in three movements, the first depicting the group and orchestra in conflict and the other two as allies. Two highlights were an amusing guitar solo by Ritchie Blackmore and Ian Paice's furiously

La critique de ce journaliste influent est plutôt élogieuse même si elle n'entre pas dans les détails de l'œuvre. Cependant, l'importance de Chris Welch dans la vie musicale anglaise de l'époque fait de cette critique un bon indicateur quant à la réception globale de l'œuvre.

Enfin un dernier article écrit par Gordon Coxhill, intitulé « Mais j'ai aimé l'expérience de Deep Purple » dans le *New Musical Express* le 3 octobre 1969 répond à deux critiques. La première : « Le fossé reste large et intégral²⁰⁰ », d'un auteur inconnu, mais la seconde est celle de Noël Goodwin du *Daily Express* : « La pop et le classique ne doivent juste pas se mélanger...²⁰¹ ». Cet article donne un point de vue différent des articles cités précédemment :

« Maintenant, je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de doute que les deux critiques concernées ont une bien plus grande expérience et compréhension de la musique classique que moi, mais je pense qu'ils ont quelque peu manqué le point central de l'œuvre. La musique ne se résume pas au travail. Son but est d'être écoutée et appréciée, de susciter l'émotion [...]. Peut-être que c'est ma propre naïveté musicale mais le *Concerto pour groupe et orchestre* a été un succès retentissant [...]. On pourrait faire la critique que le groupe n'a pas voulu en faire plus [...]. On pourrait aussi ajouter que le RPO [Royal Philharmonic Orchestra, ndt] a été contraint de sacrifier une partie importante de sa puissance afin de se fondre avec le groupe. Il est probable qu'il y ait une part de vérité dans les deux arguments, mais le plus important est que Jon Lord a été capable de produire de la musique, dont la qualité et la propreté technique était si bonne, qu'un tel géant comme Malcolm Arnold fût non seulement prêt à fournir le RPO, mais fût aussi très excité par l'ensemble du projet.

À la fin de l'opus, le public était en délire. C'était un acte de plaisir spontané, dont je n'avais pas été témoin depuis que l'Angleterre a remporté la Coupe du Monde [de football en 1966, ndt]. [...] ²⁰² »

fast drum solo. Jon too played some fine organ solos and with the orchestra in full flight as well, there was a whole mass of sound colours and emotions to absorb. The audience, which seemed to have a preponderance of those rather nice people – classical hippies – responded with a massive ovation and demands for an encore. ».

200 COXHILL, Gordon, « But i enjoyed deep purple's experiment », *New Musical Express*, 3 octobre 1969, [s.p.]. « *The gulf remains wide and unabridged* ».

201 GOODWIN, Noël, « Pop and Classics just don't mix », *Daily Express*, 25 septembre 1969, [s.p.].

202 COXHILL, Gordon, « But i enjoyed deep purple's experiment », *New Musical Express*, 3 octobre 1969, [s.p.]. « *Now I don't suppose there is much doubt that the two critics concerned have a far wider experience and understanding of classical than myself but i do feel that they have somewhat missed the whole point of the exercise. Music isn't meant to work : it is to be listened to and enjoyed, to arouse emotion [...]. Perhaps it is my own musical naivety but Lord's Concerto For Group and Orchestra » was a resounding success, [...]. One could make the criticism that the group were not asked to do very much [...]. On could add that the RPO was forced in sacrifice a major part of the sustained « heaviness » in order to blend with the group. There is probably more than a grain of truth in both arguments, but of far more significance was the fact that Jon Lord should be capable of producing music, the quality and technical neatness of which was so good, such a giant as Malcolm Arnold should not only be willing to provide the RPO, but get very excited about the whole project. At the end of the opus, the audience went wild. It was an act of spontaneous pleasure, the like of which I haven't witnessed*

Cet article conclut bien ce chapitre sur la réception de l'œuvre car il synthétise les différents avis que le *Concerto pour groupe et orchestre* a suscité. Ce dernier a, comme c'est précisé dans l'article, eu un succès lors du concert, les images montrent d'ailleurs parfaitement l'ovation du public²⁰³. De ce point de vue, l'œuvre est donc une réussite. Gordon Coxhill attire aussi l'attention sur une présence peut-être trop importante de l'orchestre d'un point de vue temporel mais qui a dû se faire plus discret pour se « fondre avec le groupe ». Enfin, l'article met en avant la participation de Malcolm Arnold dont la célébrité a apporté du crédit à l'œuvre de Jon Lord.

Si les critiques ont parfois été divergentes, il est évident que le *Concerto pour groupe et orchestre* a eu un impact médiatique important. Rappelons que quelques mois après la première, l'œuvre fût diffusée en couleur à la BBC. La résonance médiatique a immédiatement eu une influence au sein de Deep Purple et notamment entre Jon Lord et Ritchie Blackmore.

2.4.2 Le *Concerto pour groupe et orchestre* dans la carrière de Deep Purple.

Après la première à Londres, le *Concerto pour groupe et orchestre* a connu un certain succès, restant d'ailleurs classé quatre semaines dans les charts anglais, atteignant la 26ème place²⁰⁴. Ce fût donc un excellent coup de publicité pressenti par le manager Tony Edwards et donc un déclic pour Deep Purple en Angleterre. En effet, même si le groupe avait percé aux États-Unis, il restait assez peu connu dans son pays d'origine. L'œuvre fût un excellent moyen pour éviter l'ostracisme. La création du *Concerto pour groupe et orchestre* a donné au groupe la visibilité médiatique dont il avait besoin comme Jon Lord l'a raconté en 1971 :

« Nous remercions notre bonne étoile qu'il [le concerto] se soit bien déroulé. [...] Il a reçu beaucoup de publicité, et les gens ont commencé à parler du

since England won the World Cup.[...] »

203 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [DVD].

204 THE OFFICIAL CHART COMPANY, Music Archive [en ligne], *In.*: *The Official Chart Company*, mise à jour le 30 avril 2015, [consulté le 30/04/2015].

Disponible à l'adresse : <http://www.officialcharts.com>.

groupe. La controverse n'est jamais vraiment une mauvaise chose et dans notre cas, ce fût un tournant. Ce fût très stimulant de voir le Royal Albert Hall enthousiaste. Nous ne savions même pas si nous allions le jouer car les répétitions furent désastreuses.²⁰⁵ »

Dès lors, Jon Lord fût invité sur les plateaux télévisés pour répondre aux questions sur son concerto, le groupe fût réclamé dans plusieurs festivals qui ont parfois eu la surprise de voir arriver un groupe de rock seul, alors qu'ils s'attendaient à voir un groupe et un orchestre philharmonique²⁰⁶. La publicité faite par l'œuvre de Jon Lord a permis au groupe d'atteindre le public des jeunes, lui permettant, entre autre, de jouer sur les campus universitaires et d'intégrer les réseaux étudiants²⁰⁷. La récente popularité du groupe en Angleterre a également permis une augmentation des cachets de ce dernier de 50%²⁰⁸.

Le *Concerto pour groupe et orchestre* fût joué à Vienne, Zurich et le 25 août 1970 à Los Angeles. Les membres du groupe commençaient cependant à en avoir assez de jouer ce genre de musique, accusant Jon Lord de privilégier sa carrière plutôt que celle du groupe, et acceptaient à contrecœur ces concerts²⁰⁹. Certains, comme le bassiste Roger Glover, on senti une « confusion au niveau de l'identité du groupe²¹⁰ ». Mais ce qu'ils ignoraient, c'est que la BBC avait commandé, au vue du succès du *Concerto pour groupe et orchestre*, une œuvre du même acabit à Jon Lord : *Gemini Suite*²¹¹. L'œuvre fût créée le 17 septembre 1970 au Royal Festival Hall de Londres avec l'orchestre Light Music Society, dirigé cette fois encore par Malcolm Arnold. Cette fois s'en fut trop et le guitariste Ritchie Blackmore, accompagné par le chanteur Ian Gillan, se décommandèrent pour l'enregistrement studio de l'œuvre, prévu en 1971. Jon Lord, qui était le chef du groupe depuis sa création, fut détrôné par Ritchie Blackmore. Ce dernier était pourtant lui aussi passionné de musique savante :

« J'ai toujours été impressionné par les musiciens classiques. Ils sont capables d'émotion et d'une profondeur que le rock'n roll ne possède pas à mon sens.²¹² »

205 CHARLESWORTH, Chris, « Deep Purple : A Band Breakdown », *Melody Maker*, 11 septembre 1971, [s.p.]. « We thank our lucky stars that it came off well. [...] It received a lot of publicity, and people started talking about the group. Controversy is never really a bad thing and in our case it was a turning point. It was a great morale booster to see the Albert Hall packed. We didn't even know if it was going to work because the rehearsals had been disastrous. »

206 *Op. Cit.* CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 57.

207 *Idem.* p. 57.

208 *Ibid.* p. 58.

209 *Ibid.* p. 57.

210 KIERON, Tyler, « Deep Purple: Friends Reunited », *Mojo*, janvier 2003, [s.p.]. « We realised there some confusion about our identity. »

211 *Op. Cit.* CABOT, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, p. 56.

212 *Idem.* p. 55.

Mais Ritchie Blackmore comprend les attentes du public, et s'aperçoit rapidement que la jeunesse demande une musique plus dure, un rock plus sauvage. À propos du *Concerto pour groupe et orchestre*, Ritchie Blackmore a expliqué en 1983 :

«Je n'aimais pas du tout, [...], et j'ai dit à Jon que je serais prêt à essayer, mais que j'avais beaucoup de titre hard rock que je voulais mettre en place sur un disque, et que nous verrions si ça décolle. Je ne voulais pas être impliqué dans le Concerto en raison de l'effet de nouveauté et de la presse, [...] mais j'ai dit que si le prochain disque, à propos duquel j'avais quelques idées très fermes, et qui était *Deep Purple In Rock*, ne décollait pas, que j'étais prêt à jouer avec des orchestres pour le reste de ma vie. Nous avons donc décidé de voir dans quel sens le public voulait que nous allions, et le Concerto a été un succès pour la plupart des gens, mais quand nous avons fait dans le rock, le public est devenu vraiment fou, heureusement, parce que c'était la musique que je voulais faire.²¹³ »

Ritchie Blackmore prit donc les rênes de Deep purple à la fin 1969 et définit une orientation musicale qui fera la renommée du groupe : le hard rock. L'album *Deep Purple In Rock*, paru en 1970, est considéré comme l'un des premiers albums de hard rock. Notons tout de même, que Ritchie Blackmore a toujours fait des références à la musique savante, en s'inspirant par exemple de la Symphonie n°9 de Ludwig Van Beethoven pour le titre « Difficult to cure » de l'album homonyme, avec son groupe Rainbow, en 1981. Il a également formé depuis 1997, un groupe s'inspirant énormément de la musique renaissance : Blackmore's Night.

En novembre 1970, il a répondu à un journaliste de la revue *Beat Instrumental*, qui lui demandait si Deep Purple allait continuer, après *Gemini Suite*, à jouer de la musique mêlant musique savante occidentale et musique rock :

213 GRUNDY, Stuart, TOBLER, John, *The Guitar Greats (BBC book's)*, Londres, British Broadcasting Corporation, 1983. « *I didn't like that at all, [...], and I told Jon that I'd be prepared to try it, but that I had a lot of heavy rock numbers that I wanted to put together on an LP, and that we'd see which one took off. I didn't want to be involved with the Concerto because of the novelty effect and the press we were getting out of it because of playing it at the Royal Albert Hall and all this busi-ness, but I said that if the next LP, about which I had some very firm ideas, and which was Deep Purple In Rock, didn't take off, that I was prepared to play with orchestras for the rest of my life. So we agreed to see which way the public wanted us to go, and the Concerto was a success to most people, but when we did In Rock, they went really crazy, thankfully, because that was the music I was into.* ».

« Non, je pense que nous nous éloignons de ça maintenant, car il n'a jamais été question d'en faire la direction du groupe ; c'était simplement une expérience. Comme vous le savez, nous avons expérimenté des thèmes classiques au début, avec des structures d'accords classiques de la musique, mais ça manquait un peu d'âme, vous voyez ? Nous voulions obtenir un peu plus de liberté dans la musique, [...]. Le groupe actuel tente de se développer dans ce que nous savons faire de mieux - ce que nous appelons le rock 'n roll. Le Concerto était à l'origine destiné à être une expérience. Ce qui s'est passé c'est qu'il a provoqué un tollé terrible, ce qui a été très agréable, bien sûr et qui nous a vraiment permis de démarrer.²¹⁴ »

Ce commentaire de Jon Lord, plus d'un an après la création de l'œuvre est assez ambiguë car il est difficile de savoir si effectivement le *Concerto pour groupe et orchestre* fût conçu comme une expérience et qui devait en rester une, ou si Jon Lord aurait souhaité que le groupe prenne cette direction esthétique. Après le *Concerto pour groupe et orchestre*, Jon Lord aura donc deux carrières, l'une avec Deep Purple, ainsi que les autres groupes auxquels il a participé, et l'autre en solo, où il a pu exprimer sa passion de la musique savante occidentale. Les tensions entre ce dernier et Ritchie Blackmore, laissent à penser que dans cet article, Jon Lord se soumet aux volontés du guitariste. Quoi qu'il en soit, ce commentaire de Jon Lord montre bien l'impact qu'a eu l'œuvre sur la popularité de Deep Purple, faisant de « l'après-concerto » le véritable début de carrière du groupe : « [le Concerto] nous a vraiment permis de démarrer ».

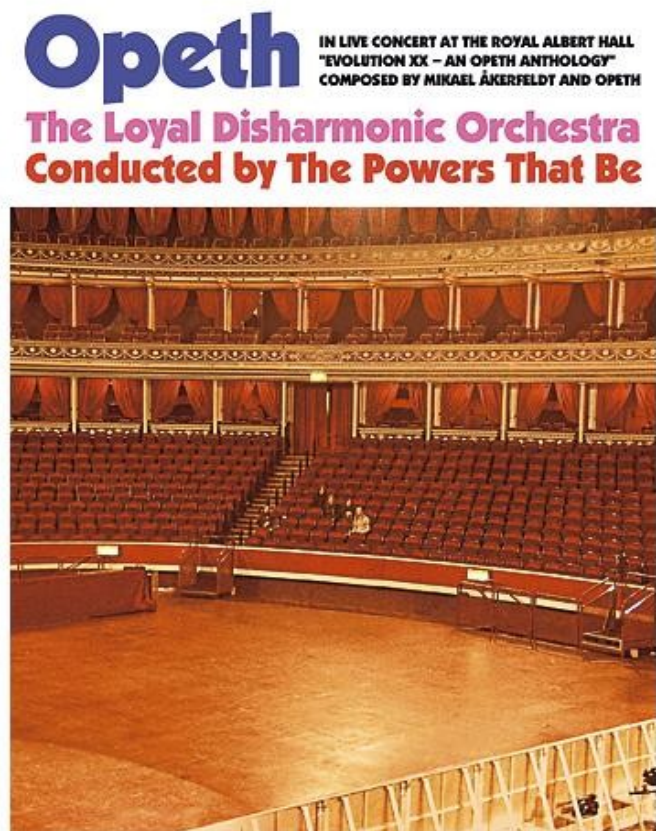
Après avoir mis en évidence l'importance du *Concerto pour groupe et orchestre* sur l'orientation esthétique de Deep Purple, nous pouvons aussi nous demander si l'œuvre a eu un impact sur le rock progressif en général.

2.4.3 Son impact dans le rock progressif.

214 Anonyme, « Deep Purple : An interview with Jon Lord », *Beat Instrumental*, novembre 1970. « No, I feel we're moving away from it now because it was never intended to be part of the direction of the group; it was merely an experiment. As you know, we did experiment with classical themes in the beginning — and with classical chord structures in the music, [...]. The actual group now is trying to develop into being good at what we're best at — which is what we call Rock 'n' Roll. The Concerto was originally intended to be an experiment. What happened was it caused an awful uproar...which was very nice, of course...and that really started us off. »

Mettre en évidence l'impact du *Concerto pour groupe et orchestre* dans le rock progressif n'est pas une chose aisée car pour cela, il faudrait rechercher parmi tous les musiciens de rock progressif, qui ont produit de la musique après cette œuvre si dans un article ou dans un entretien, ils ont avoué avoir été influencé par l'œuvre de Jon Lord. La tâche est donc difficilement réalisable.

Cependant, nous pouvons citer le groupe de métal progressif suédois Opeth qui, le 5 avril 2010, a donné un concert au Royal Albert Hall. Le DVD issu de ce concert, *In Live at the Royal Albert Hall*²¹⁵, possède une pochette (figure 10) très similaire de celle présente sur l'édition CD du *Concerto pour groupe et orchestre*²¹⁶ (figure 11). Dans le livret présent dans cette édition DVD, le groupe précise que la pochette souligne « l'amour de longue date du groupe pour leurs racines prog-rock²¹⁷ ».



215 OPETH, *In Live Concert at the Royal Albert Hall « Evolution XX – An Opeth Anthology » Composed by Mickael Åkerfeldt and Opeth The Loyal Disharmonic Orchestra Conducted by The Powers That Be*, [DVD], New York, Roadrunner Records, 20 septembre 2010.

216 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD].

217 OPETH, *In Live Concert at the Royal Albert Hall « Evolution XX – An Opeth Anthology » Composed by Mickael Åkerfeldt and Opeth The Loyal Disharmonic Orchestra Conducted by The Powers That Be*, [DVD], New York, Roadrunner Records, 20 septembre 2010. « *the band's longstanding love for their prog-rock roots* ».

Figure 10 : Pochette de l'édition DVD de l'album In Live Concert at the Royal Albert Hall « Evolution XX – An Opeth Anthology » Composé par Mickael Åkerfeldt and Opeth The Loyal Disharmonic Orchestra Conducted by The Powers That Be *du groupe Opeth*²¹⁸.

Conception couverture et photographie : Christer Lorichs. Design : Travis Smithe et Opet.

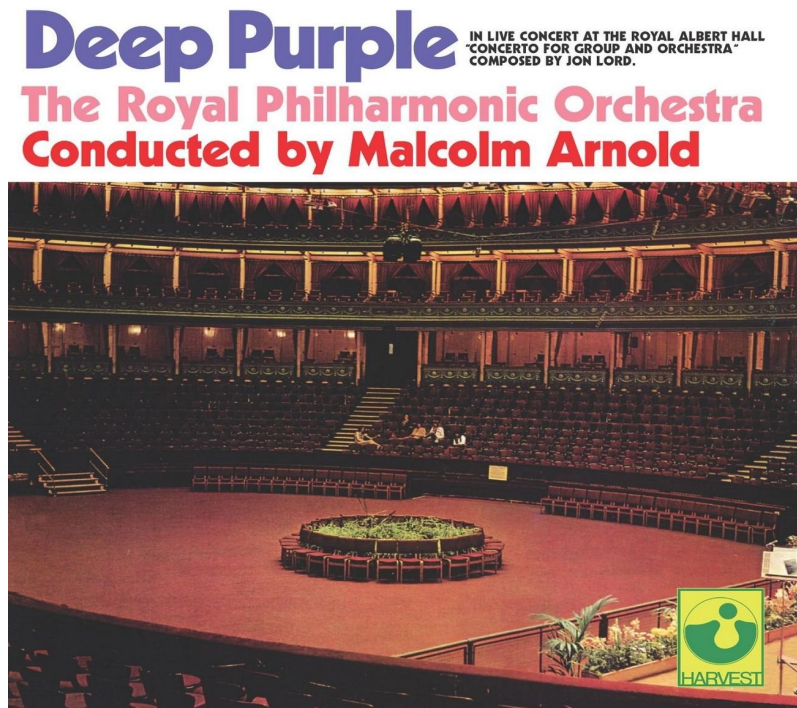


Figure 11 : Pochette de l'édition CD du Concerto pour groupe et orchestre.
Conception couverture : Castle, Chappell et Partners Ltd. Photographie : Daily Express.

Hormis le groupe Opeth, qui se réfère explicitement à l'œuvre de Jon Lord, nous pouvons nous appuyer sur la courbe que nous avons utilisée dans la partie sur les liens entre musique savante occidentale et rock progressif. En effet, cette courbe des œuvres du rock progressif incluant de la musique savante occidentale de 1960 à 1970 (figure 1²¹⁹), montre que le *Concerto pour groupe et orchestre* appartient à une dynamique où les signes d'acculturation entre le rock progressif et la musique savante occidentale sont croissants et cela, même après l'œuvre de Jon Lord.

Si nous pouvons difficilement dire si cette dernière a permis d'accentuer le phénomène, elle ne semble pas l'avoir ralenti car la progression reste croissante, au moins jusqu'en 1971. La baisse visible, pour l'année 1970, signifie juste que durant cette année là, nous n'avons pu répertorier que neuf œuvres, contre onze pour 1969. Ce n'est pas représentatif d'une baisse significative car, dès 1971, le nombre d'œuvres mêlant musique savante occidentale et rock progressif grimpe à douze. Si le *Concerto pour groupe et orchestre* avait

218 OPETH, Dvd's [en ligne], In.: *Opeth*, mise à jour le 28 avril 2015, [consulté le 28/04/2015]. Disponible à l'adresse : <http://www.opeth.com/releases/dvds/item/22-royal-albert-hall-live-2010>

219 Cf. p. 43.

découragé les musiciens du rock progressif, une baisse constante aurait dû être constatée sur plusieurs années et dès 1969.

Notons aussi qu'au début des années 1970, le rock progressif a donné naissance à un sous-genre appelé le rock symphonique. Ce terme est apparu pour désigner les groupes de rock progressif s'inspirant majoritairement de la musique savante occidentale et jouant souvent avec un orchestre symphonique. Cette définition fait apparaître le *Concerto pour groupe et orchestre* comme l'une des premières œuvres du rock symphonique.

Ce sous-genre s'est développé durant les années 1970 autour de groupes comme Van der graaf Generator avec l'album *Pawn Hearts* pour l'Angleterre. New Trolls avec son *Concerto Grosso N° 2*, et des groupes comme Banco del Mutuo Soccorso, Premiata Forneria Marconi, pour l'Italie. En France, le rock symphonique a connu ses débuts avec des groupes comme Ange avec *Le Cimetière des Arlequins* (1973) ou le groupe Atoll avec *L'Araignée-Mal* (1975).

Le rock symphonique montre bien que les liens entre le rock progressif et la musique savante occidentale s'accroissent après le *Concerto pour groupe et orchestre*. Si nous ne pouvons pas prouver que ce dernier y a contribué, nous pouvons remarquer qu'il n'a pas freiné les ardeurs des musiciens du rock progressif pour tenter ces expériences.

PARTIE 3 :

LE *CONCERTO POUR GROUPE ET ORCHESTRE* ET LA PENSÉE
POSTMODERNE

3 LE *CONCERTO POUR GROUPE ET ORCHESTRE* ET LA PENSÉE POSTMODERNE

« Celui qui se dit d'avant-garde est un crétin [...] l'avant-garde c'est du vide.²²⁰ »

Luciano Berio.

La contextualisation puis la description de l'œuvre nous ont conduit à nous interroger sur ce que signifie une œuvre comme le *Concerto pour groupe et orchestre*. Quel est le sens de cette œuvre ? Le désir d'ouverture et d'union qui la caractérise, ne sont-ils pas représentatifs d'une attitude plus profonde ? N'y aurait-il pas un lien entre cette œuvre et une pensée présente chez certains artistes de la même époque ?

La « suppression totale des "étiquettes"²²¹ » voulue par Jon Lord et exprimée dans le programme du concert, ainsi que cet objectif d'étendre la musique rock vers la musique savante occidentale, sans hiérarchie entre les deux, nous ont vite donné l'idée de nous intéresser à d'éventuels liens entre le *Concerto pour groupe et orchestre* et la pensée postmoderne.

Dans cette troisième partie, nous allons donc, définir globalement les principales caractéristiques de cette pensée. Puis, nous essaierons de mettre en lumière les liens entre le *Concerto pour groupe et orchestre* et la postmodernité.

3.1 Définitions.

Apparue dans les années 1960 dans l'architecture²²², la postmodernité est une réaction envers la modernité. Cette dernière aurait, selon plusieurs philosophes dont Caroline Guibet-

220 Luciano Berio en 1983 pour le journal *Libération*, cité par « Musique et postmodernité », p. 11.

221 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « *doing away with "labels" altogether* ».

222 GOMBRICH, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Londres, Phaidon, 2001, p. 619.

Lafaye, connu une crise après la Second Guerre mondiale. Il nous faut donc, avant de définir la postmodernité, expliquer en quoi a consisté cette « crise de la modernité²²³ ».

3.1.1 La crise de la modernité.

La modernité dans l'art s'articule principalement autour de deux axes majeurs : la raison et la foi dans le progrès.

La raison fut, dès le XIXème siècle, remise en cause par Friedrich Nietzsche. Dans *La Naissance de la Tragédie*, Nietzsche résume « l'essence du socratisme esthétique²²⁴ » par la phrase : « Tout pour être beau, doit être rationnel²²⁵ ». Ce dernier a discuté de la vision socratique, ainsi que de la raison kantienne, opposant Dionysos au rationnel Apollon :

« Si ce dernier [Apollon] ordonne, stabilise, Dionysos est la divinité du vin bouillonnant, de la transe, de la surabondance, qui peut même s'offrir de terribles actions, et ce vrai luxe qu'est la destruction, la décomposition radicale : chez lui, le mal, l'absurdité, la laideur semblent tout aussi permis que dans la Nature, en raison de l'excès de forces créatrices et réparatrices capables de transformer un désert en pays de cocagne.²²⁶ »

Cette remise en question de la primauté de la raison aura de lourdes répercussions sur l'avenir de la modernité. Gilles Boudinet a relié la présentation nietzshéenne de Dionysos avec le sublime kantien :

« Apollon est l'architecte du beau mesuré. En revanche, Dionysos, ubiquiste, jaillissant et bondissant sans cesse, masque aux multiples visages, fait retentir dans sa musique tant l'ivresse d'une dissociation, qu'une démesure qui le

223 GUIBET- LAFAYE, Caroline, « Esthétiques de la postmodernité », Étude réalisée dans le cadre d'une coopération entre l'Université Masaryk de Brno (République-tchèque) et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2000.

Disponible uniquement sur internet à l'adresse : <http://www.nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl/art.pdf>.

224 NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Editions Gallimard, coll. « Folio essais », 1872, p. 80.

225 *Idem.* p. 80.

226 NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner. Nietzsche contre Wagner*, trad. J-C Hémerly, Paris, Gallimard, 1980, p. 117.

rapproche, pour reprendre ici la parole kantienne sur le sublime, de ce qui est "grand au-delà de toute comparaison".²²⁷ »

Au milieu du XXème siècle, la modernité a subi l'une de ces plus importantes crises au travers de la Seconde Guerre mondiale. En effet, la découverte des camps de concentration, et surtout celui d'Auschwitz, a causé un choc, notamment parmi les intellectuels. Des philosophes, comme Theodor Adorno et Max Horkheimer, ont revu, en particulier dans *La dialectique de la Raison*²²⁸, l'idée des Lumières et de la raison kantienne sous un nouvel angle après la découverte des camps. Ces deux philosophes se sont questionnés sur ce qui a pu conduire à cette autodestruction de la raison. Comment la raison, censée permettre l'émancipation des hommes et la domination de l'homme sur la nature, fût finalement employée dans un régime totalitaire, devenant l'instrument de domination de l'homme sur l'homme, et n'a pas su éviter ces crimes ?

Depuis le XVIIIème siècle, la modernité s'articule autour de l'idée du progrès et de l'avant-gardisme. La « tradition de la rupture²²⁹ » et « l'exigence absolue de nouveau²³⁰ » qui caractérisent la course au progrès, poussent les artistes à innover en permanence, car chaque avancée appartient déjà à la tradition. Cette vision s'illustre parfaitement avec des mouvements tels que la seconde École de Vienne ou le futurisme italien. Le peintre Kandinsky définit clairement, dans son livre *Du spirituel dans l'art*, le concept d'avant-garde au travers de son célèbre « triangle²³¹ » dont la pointe la plus avancée représenterait le créateur qui, par sa recherche de la nouveauté, ferait avancer l'ensemble de la société. Cette définition de la modernité se résume par une « attitude ancrée dans l'élitisme, l'individualisme, et l'historicisme²³² ».

Ces remises en cause de la raison et du progrès ont posé les bases de la pensée postmoderne sur lesquelles elle allait pouvoir s'épanouir durant les années 1960. Nous allons donc voir maintenant comment se définit cette pensée.

227 BOUDINET, Gilles, *Arts, culture, valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison : variations philosophiques et musicales des Lumières à la Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 66.

228 ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974.

229 RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1998, p. 7. (Désormais : RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*).

230 *Idem*, p. 7.

231 KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Gonthier, 1969, 1re éd., Munich, 1912, p. 43.

232 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 20.

3.1.2 La postmodernité.

C'est en 1979 que le terme de postmodernisme apparaît « dans le domaine public et devient d'un usage courant en Europe²³³ » grâce à l'ouvrage *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard. Cependant, nous pouvons noter que le terme se retrouve déjà dans le cadre de la littérature américaine chez Ihab Hassan en 1971 dans son livre intitulé *The Dismember of Orpheus : Toward a Post-Modern Literature*.

La postmodernité est définie par Jean-Jacques Nattiez comme un « concept²³⁴ », John Réa lui y voit plus une « attitude²³⁵ », qu'une école ou un courant. Elle est une affirmation de la diversité et de la pluralité qui trouve ses origines dans la décolonisation, la remise en cause des systèmes autoritaires et totalisant, l'émancipation des minorités dont le point culminant des revendications s'avère être les manifestations pacifistes contre la guerre du Vietnam et bien sûr « Mai 68 ». L'aspect pluridisciplinaire de la postmodernité trahit la difficulté à définir cette pensée dont il n'existe aucun traité ou manifeste à proprement parler. Cette attitude apparaît en réaction aux crises que connaît la modernité et que nous avons évoquées plus haut. Elle remet en cause l'idée de la raison comme totalité ainsi que la linéarité de l'histoire de l'art dans sa critique du progrès et de sa course à l'innovation. Luc Ferry voit dans la postmodernité une « impulsion vers un autodépassement de la raison²³⁶ » ce qui reviendrait en fait, à « un dépassement du modernisme²³⁷ ». Ce dépassement n'est cependant pas un rejet total. En effet, bien que la postmodernité se pose en critique de la modernité, elle n'est pas sa négation ou son contraire mais son prolongement. Il s'agit davantage d'un nouveau positionnement face à la modernité qui s'articule autour de quatre grandes idées plutôt que par une rupture totale et définitive.

233 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 5.

234 NATTIEZ, Jean-Jacques, REA, John, « Postmodernisme », *Revue nord-américaine de musique du XXème siècle*, n° 1, 1990, p. 10.

235 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 113.

236 FERRY, Luc, *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 317-318.

237 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 5.

3.1.3 Les quatre axes de la postmodernité.

Lorsque l'on regroupe les textes de Jean-François Lyotard²³⁸, Gilles Boudinet²³⁹, Thomas Seguin²⁴⁰ et Béatrice Ramaut-Chevassus²⁴¹, nous pouvons dégager quatre axes fondamentaux autour desquels semble s'articuler la postmodernité. Chacun de ces axes est une réponse au modernisme. Nous allons donc, dans les pages qui vont suivre, présenter brièvement ces points fondamentaux du postmodernisme en recoupant les points de vue de plusieurs ouvrages. Il ne s'agit pas ici d'apporter un éclairage nouveau sur la postmodernité mais uniquement d'établir une définition sur laquelle nous pourrions nous appuyer lors de l'analyse du *Concerto pour groupe et orchestre*.

Parmi ces quatre axes, il y a tout d'abord ce qu'on pourrait appeler la fin de l'historicisme, qui apparaît comme une réaction à cette vision linéaire de l'histoire de l'art. La fin des avant-gardes, qui est une réponse au déclin de la notion de progrès et à une certaine critique envers les élites. L'éclectisme, qui s'oppose à la globalisation des systèmes totalisant ou à ce que Jean-François Lyotard nommait la fin des « métarécits²⁴² ». Et enfin, l'ironie postmoderne qui, s'inspirant du kitsch, permet une distanciation dans le travail artistique.

3.1.3.1 La fin de l'historicisme.

La fin de l'historicisme se définit comme la fin de la vision linéaire de l'histoire de l'art, la « fin du sentiment d'un temps perçu comme un axe orienté dévoilé par des successions de nouveautés.²⁴³ ». La possibilité d'employer des éléments issus de la tradition ne signifie pas qu'il n'y a plus une vision dans l'œuvre d'art, ou que les techniques et les supports ne peuvent être contemporains. Comme disait Verdi : « Tournons nous vers le passé, ce sera un progrès ». L'inspiration pour des éléments historiques peut se comprendre comme « un travail

238 LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

239 BOUDINET, Gilles, *Arts, culture, valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison : variations philosophiques et musicales des Lumières à la Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

240 SEGUIN, Thomas, *Le postmodernisme. Une utopie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2012.

241 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*.

242 LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

243 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 9.

d'anamnèse de la modernité [...] sur ses propres origines²⁴⁴ ». Cette remémoration de ce qui fût oublié mais qui a contribué à en arriver là où nous en sommes est un des traits dominants de la postmodernité. Loin de toucher uniquement le monde de l'art, ce nouveau postulat a intéressé plusieurs philosophes de la postmodernité, dont Jacques Derrida :

« Depuis près d'un siècle, on peut percevoir cette inquiétude de la philosophie, de la science, de la littérature dont toutes les révolutions doivent être interprétées comme des secousses réduisant peu à peu le modèle linéaire. [...] L'accès à la pluridimensionnalité et à une temporalité délinéarisée [...] fait apparaître toute la rationalité assujettie au modèle linéaire comme une autre forme et une autre époque de la mythographie.²⁴⁵ »

L'attitude postmoderne instaure un nouveau rapport au temps et à l'histoire, « une nouvelle attitude envers le passé²⁴⁶ ». Il n'est plus question de faire la *tabula rasa*. La fin de l'historicisme remet à plat la hiérarchie entre les époques et les styles. La tradition n'est plus perçue comme un carcan mais comme un héritage qui nourrit la création comme lorsque Arvo Pärt s'inspire de l'*ars nova*. C'est selon Umberto Eco :

« La réponse postmoderne au moderne [qui] consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente.²⁴⁷ »

Cette revisite dont parle Umberto Eco montre bien qu'il ne s'agit pas d'imiter l'ancien mais bien d'utiliser les éléments du passé : des « images d'hier mais [avec les] sonorités d'aujourd'hui²⁴⁸ ». Le philosophe Thomas Seguin, voit dans ce nouveau rapport à la tradition, le retour à une certaine philosophie des Lumières permettant de comprendre le passé sans le rejeter :

« Replonger dans les racines de la modernité [...] n'est pas chose aisée. C'est donc un "certain esprit des Lumières" que pensent mobiliser les postmodernes, lorsqu'ils questionnent l'histoire moderne, reconsidèrent les rapports entre Culture et Nature, lorsqu'ils s'interrogent encore sur le "propre de l'homme" [...]²⁴⁹ ».

244 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 13.

245 DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967, p. 130-131.

246 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 11.

247 ECO, Umberto, *L'apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 75.

248 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 56.

249 SEGUIN, Thomas, *Le postmodernisme. Une utopie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 177.

L'histoire comme matériau permet de s'inspirer de n'importe quelle époque avec la même légitimité. On peut mélanger toutes les traditions sans que l'une ne prenne l'ascendant sur l'autre. Il existe donc une véritable déhiérarchisation des valeurs. Cela est valable également pour les musiques extra-européennes. En effet, l'entrée dans la mondialisation permet un brassage culturel qui donne la possibilité de recycler les traditions du monde entier. Il n'y a plus de limite, ni de cohérence, ni de dogme. Ce rejet d'une vision linéaire de l'histoire de l'art, est aussi un rejet de la course au progrès et sonne la fin des avant-gardes.

3.1.3.2 *La fin des avant-gardes et de l'élitisme.*

Les avant-gardes véhiculent principalement deux idées : l'historicisme et l'élitisme. Comme l'explique François-Xavier Adam :

« Emblématiques de la modernité, l'historicisme et sa valorisation de l'innovation auront été poussés par les avant-gardes jusqu'à une exigence inconditionnelle de progressisme et de dépassement permanent : culte de la nouveauté où chaque œuvre d'art se devait d'être en rupture avec ce qui l'avait précédée, d'être totalement originale, comme réalisée à partir de rien [...].²⁵⁰ »

En plus du rejet de l'historicisme, la fin des avant-gardes est née du constat que l'idée de progrès en est arrivée à un point de rupture où les œuvres d'art ne « cherchent plus, ne parviennent plus à susciter le scandale²⁵¹ ». Luc Ferry parle lui « d'œuvres d'art devenues modestes²⁵² ». L'innovation qui était au cœur de la pensée moderne semble ne plus apporter d'éléments réellement nouveaux. C'est un aveu d'échec. C'est l'aveu que l'art, dans sa recherche perpétuelle de la nouveauté, en est arrivé à ne plus produire un discours sensé²⁵³. Les artistes postmodernes ont rejeté l'idée d'avant-garde, même si, parfois, ils en ont formé une eux-mêmes.

Les avant-gardes appartenant généralement à une élite hermétique, la fin des avant-gardes est donc également une remise en cause de l'élitisme. La fin des élites montre un

²⁵⁰ ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2011, p. 51.

²⁵¹ *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 8.

²⁵² FERRY, Luc, *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990, p. 156.

²⁵³ *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 8.

rééquilibre entre les arts et les artistes, quelques soient leurs styles ou leurs domaines. Nous avons donc affaire à une nouvelle hiérarchie, non seulement entre les domaines artistiques mais aussi entre les créations artistiques, toutes époques confondues. Cette ouverture généralisée découle d'une volonté d'éclectisme.

3.1.3.3 *L'éclectisme ou la fin des métarécits.*

Selon Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*, la modernité adhère aux « métarécits²⁵⁴ ». Les métarécits sont « des narrations, des représentations qui justifiaient ce que les hommes entreprennent en fonction d'une idée à réaliser²⁵⁵ » comme l'idée des Lumières d'émanciper l'homme par la raison. Mais d'après Jean-François Lyotard, la postmodernité est « incrédule » vis-à-vis des métarécits, des visions globalisantes et prône l'éclectisme pour y échapper. Le « goût pour l'éclectisme²⁵⁶ », l'intertextualité, et ce besoin de diversifier les inspirations d'une œuvre, vise à ouvrir les frontières entre les genres, comme l'explique Béatrice Ramaut-Chevassus :

« Contre les dogmes de cohérence, d'équilibre, de pureté qui ont fondé le modernisme, la postmodernité réévalue l'ambiguïté, le multiple, la pluralité des styles²⁵⁷ ».

Cette « fissuration des systèmes totalisant²⁵⁸ » vient d'une critique des grands récits apparue après la Seconde Guerre mondiale et l'échec de la raison face au totalitarisme nazi²⁵⁹. D'après Jean-Jacques Nattiez :

« Ce n'est pas l'absence de progrès, mais au contraire le développement technoscientifique, artistique, économique et politique qui a rendu possible les

254 LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

255 ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2011, p. 527.

256 *Idem.* p. 13.

257 *Ibid.* p. 10.

258 *Ibid.* p. 4.

259 ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974.

guerres totales, les totalitarismes, l'écart croissant entre la richesse du Nord et la pauvreté du Sud.²⁶⁰ »

L'idée est donc de mettre en avant les différences tout en annulant les hiérarchies préexistantes entre elles. C'est l'idée d'un relativisme généralisé.

Il y a là une contradiction, que Guy Scarpetta appela « impureté », de vouloir « raffiner notre sensibilité aux différences²⁶¹ » tout en les mettant au même niveau au risque de croire que tout se vaut. Cela se traduit en musique par le besoin de détruire le clivage entre populaire et savant tout en faisant entendre leurs qualités. Il s'agit de prôner l'hybridité contre les systèmes totalisant, la remise en question des frontières contre le repli sur soi, comme l'explique Thomas Seguin :

« Dans la culture postmoderne émergente [...] toutes sortes de frontières conventionnelles ont été remises en question, [...] ainsi que diverses distinctions établies dans le monde de la culture lui-même – comme la forme et le contenu, le frivole et le sérieux, la haute et la basse culture.²⁶² »

L'emploi important de la citation trouve ici sa deuxième raison après la fin de l'historicisme. En effet, l'éclectisme permet de remettre en cause toute idée de hiérarchie mais aussi d'élargir, en plus des sources d'inspiration, le public. L'hétérogénéité correspond, *de facto*, au modèle de la société de consommation et de l'industrie de la culture. L'élargissement des œuvres par une multitude d'éléments inclut une ouverture à un public plus large. Cette ouverture, à la fois des inspirations et du public, reflète également « une demande de communicabilité²⁶³ » étanchée via les médias mais également par un discours abordable et compréhensible du plus grand nombre. Cela se traduit en musique par le « primat de la mélodie²⁶⁴ », une volonté de rester dans une musique simple dans sa compréhension, pour le profane, s'appuyant davantage sur le « néoromantisme²⁶⁵ » que sur la musique sérielle. La musique d'attitude postmoderne est une musique dont la satisfaction du public est une préoccupation importante, c'est une musique « esthésico-centrique²⁶⁶ ». Ce désir d'une

260 LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée, 1988, p. 118.

261 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 14.

262 SEGUIN, Thomas, *Le postmodernisme. Une utopie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 46.

263 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 15.

264 *Idem.* p. 29.

265 *Ibid.* p. 40.

266 Jean-Jacques Nattiez cité par BOUDINET, Gilles, *Arts, culture, valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison : variations philosophiques et musicales des Lumières à la Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 187.

musique proche du public se retrouve, selon Béatrice Ramaut-Chevassus, dans cette habitude qu'on les musiciens postmodernes de jouer leurs œuvres :

« Dans le cas des postmodernes la situation est cependant différente, ils ne sont pas chefs d'orchestre mais instrumentistes, interprètes intégrés à un groupe dont ils gouvernent l'esthétique et presque l'éthique [...] Cette volonté participe aussi de la problématique d'une musique esthésico-centrique : être capable de jouer ou de contribuer à jouer la musique que l'on écrit, ne pas écrire une musique que l'on ne soit pas capable de faire sonner.²⁶⁷ »

Ce contrôle, de l'intérieur, de la musique écrite en étant capable de la jouer tranche avec l'attitude plus distante des musiciens avant-gardistes dont parfois même les interprètes chevronnés peinaient à rendre avec fidélité leurs œuvres. D'ailleurs Milton Babitt a comparé les compositeurs avant-gardistes à des « chercheur[s] dont les travaux ne peuvent être compris que de [leurs] pairs [...].²⁶⁸ ». Ce changement de comportement montre bien le contraste qu'instaure l'attitude postmoderne envers l'avant-gardisme.

Ce goût pour l'éclectisme peut également se comprendre comme une volonté d'ironiser sur des éléments, si hétéroclites, que leurs confrontations s'apparentent à une attitude kitsch dans l'art. Cet aspect ironique de la postmodernité fait parti du quatrième et dernier axe fondamental de l'attitude postmoderne.

3.1.3.4 *L'ironie postmoderne.*

L'ironie postmoderne est l'une des caractéristiques les plus récurrentes dans les écrits sur la postmodernité. Elle se traduit en musique par l'emploi de citations parodiques ou un jeu avec le paratexte comme a pu le faire Erik Satie. La perception d'une ironie dans une musique, découle de la capacité des auditeurs à faire le lien entre les éléments extérieurs dont la réunion crée ce sentiment. Pour que le public prenne conscience de l'aspect ironique d'une musique il faut donc, au préalable, qu'il ait reconnu les éléments référencés permettant cette ironie. Il s'agit d'un degré supérieur dans la compréhension de l'œuvre.

²⁶⁷ *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 87.

²⁶⁸ ACCAOUI, Christian (dir.), *Eléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2011, p. 54.

De plus, sans l'ironie, le positionnement esthésico-centrique de la postmodernité, cette volonté de plaire d'abord au public, passerait pour une soumission aux lois de la société de consommation. Or l'ironie des artistes postmodernes montre bien que pouvant être sujet à la critique et au rejet du public, les œuvres postmodernes ne participent pas à une logique consumériste. Le changement entre la musique moderniste, qui se définit comme poïetico-centrique, et la musique postmoderniste, plus esthésico-centrique, n'est pas une preuve de la volonté de plaire uniquement dans un objectif de rentabilité mais bien une nouvelle approche esthétique de l'art. La distanciation, entre l'artiste et l'œuvre, et non entre l'artiste et le public comme pour les modernes, est la faculté des artistes postmodernes de ne pas se prendre au sérieux, tout en faisant un travail d'une grande rigueur.

L'ironie s'apparente aussi au kitsch et surtout à « l'intellectualisation du kitsch²⁶⁹ ». Le kitsch est un terme allemand qui apparaît au XIX^{ème} siècle et qui a connu deux significations principales, l'une au XIX^{ème} siècle et l'autre au XX^{ème} siècle.

Commençons par cette dernière. Au XX^{ème} siècle, le kitsch désigne la culture de la société de consommation. Il s'agit d'objets culturels produits à un niveau industriel mais qui sont employés pour manipuler les masses, abaisser leurs niveaux via une culture facilement abordable. Négligeant le contenu, le kitsch habitue les masses à ne plus exiger une certaine qualité dans l'objet culturel, mais d'y préférer le divertissement²⁷⁰.

Au XIX^{ème} siècle, et c'est cette définition qui nous intéresse ici, le kitsch représente des objets produits là encore industriellement, mais imitant les classiques de la culture. La production d'objets qualifiés de kitsch répond à une demande des ruraux devenus urbains et « petits bourgeois », attirés par la révolution industrielle des villes, de posséder des objets culturels bien que n'ayant pas les armes pour comprendre et donc apprécier pleinement cette culture. Le kitsch apparaît donc comme un « ersatz de culture²⁷¹ », une pâle copie destinée à un public peu exigeant du fait de son ignorance.

L'ironie postmoderne peut s'apparenter à cela dans sa façon de faire une œuvre en citant, ou pastichant d'autres œuvres considérées comme classiques. L'idée est donc de citer, pasticher, copier de grandes œuvres pour en faire une nouvelle. On retrouve donc les idées développées précédemment d'éclectisme, de déhiérarchisation et de fin de l'historicisme mais avec une distanciation voulue par les artistes postmodernes. Cette ironie pouvant passer pour une critique, voire une moquerie, reste tout de même très respectueuse des éléments parodiés.

269 ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1972, p. 252.

270 GREENBERG, Clément, *Art and culture*, Londres, Beacon Press, 1961, p. 18.

271 *Idem.* p. 10. « ersatz culture ».

Après avoir donné une définition globale de la pensée postmoderne ainsi que de ses caractéristiques principales, nous allons maintenant nous intéresser à d'éventuels liens entre le *Concerto pour groupe et orchestre* et la postmodernité. Signalons avant cela, que c'est en toute connaissance de cause que nous allons ici employer un terme anachronique avec l'œuvre étudiée. En effet, même s'il s'agit d'un « phénomène dont les premiers symptômes datent de la fin des années 60²⁷² », la définition sur laquelle nous nous basons dans cette partie, est principalement celle énoncée par Jean-François Lyotard, en 1979, soit dix ans après l'œuvre de Jon Lord. L'objectif n'étant donc pas de prouver si cette œuvre appartient, ou pas, à la musique postmoderne mais si elle présente quelques prémices, quelques « premiers symptômes », de la postmodernité. Pour ce faire, nous allons reprendre chacun des axes que nous venons de développer et voir si nous les retrouvons, sous une forme ou sous une autre, dans cette œuvre.

3.2 La fin de l'historicisme.

Le rejet de la vision linéaire de l'histoire de l'art, a conduit les compositeurs postmodernes à s'inspirer du passé, sans jugement de valeurs entre les époques. La musique postmoderne possède donc souvent cette particularité d'inclure, dans une même œuvre des matériaux stylistiquement référencés d'époques différentes. Comme disait Theodor Adorno :

« Il n'est pas dans le pouvoir du compositeur de faire oublier les implications historiques du matériau²⁷³ ».

Dans le cas de la musique postmoderne, les compositeurs jouent avec ces implications en employant divers procédés comme la technique citationnelle ou le pastiche.

Dans le *Concerto pour groupe et orchestre*, Jon Lord utilise des *topoi* musicaux, un vocabulaire connoté ainsi que la tradition de la forme rhapsodique.

272 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 6.

273 ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1979, p. 94.

3.2.1 L'emploi des *topoi* musicaux.

Avant d'aller plus loin, il est important de définir précisément ce que nous désignons ici par le terme de « *topoi* ». Issu du grec, *topoi* signifie « lieu ». Un *topos* (*topoi* étant le pluriel de *topos*), est un « lieu commun », une figure récurrente qui devient caractéristique d'un discours. Ce terme est principalement utilisé dans la littérature ou le cinéma. La scène du duel dans un western, peut apparaître comme un *topos* cinématographique, au même titre que le thème médiéval du *Dies Irae* est un *topos* musical. Cette figure devient par récurrence, significative d'un message et son utilisation, au même titre que celle d'un stéréotype, devient connotée. Lorsque Gustav Mahler emploie la mélodie de « Frères Jacques » dans sa *Symphonie n° 1 « Titan »*, cela « parle » à l'auditeur et le traitement en mineur qu'en fait Mahler signifie également quelque chose. L'emploi de *topoi* musicaux permet de créer un discours renvoyant à une « mémoire musicale collective ». Comme nous l'avons vu lors de la présentation du postmodernisme, les artistes postmodernes ont un rapport fort avec l'histoire²⁷⁴. L'emploi de ces *topoi* permet aux auditeurs de retrouver des éléments connus et donc de ne pas se désintéresser d'une musique qui pourrait leur paraître trop éloignée de leurs habitudes d'écoute. Mais cela donne aussi la possibilité à Jon Lord de renouer avec la tradition et ses propres habitudes d'écoutes.

La formation de Jon Lord au Royal College de Londres, lui a permis de découvrir de nombreux compositeurs, dont certains l'ont inspirés. Il est donc logique que sa première œuvre personnelle transpire de l'influence que ces compositeurs ont pu avoir sur lui. De ce fait, Jon Lord balaie via ses *topoi* une partie importante de la musique européenne du XIX^{ème} siècle. Nous avons pu déceler des influences de Ralph Vaughan Williams, Sir Edward Elgar, dont le traitement des cuivres par Jon Lord ne sont pas sans évoquer *In the South (Alasso)*, mais également Dmitri Chostakovitch notamment dans le quatuor présent à la fin du 2nd mouvement (16'40") mais aussi des passages dont le traitement peut rappeler la tradition allemande et Anton Bruckner, toujours dans ce second mouvement (8'26"). Cette multitude d'éléments stylistiquement référencés d'époques diverses donne pour résultat une œuvre presque anhistorique dont un auditeur peu entraîné, à qui l'on ferait seulement écouter les passages orchestraux, aurait beaucoup de mal à les situer historiquement. Cette utilisation importante des *topoi* dénote peut-être, aussi, un manque de style personnel, car rappelons que le *Concerto pour groupe et orchestre* est l'une des premières œuvres personnelles de Jon Lord.

²⁷⁴ *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 7.

Dans ses œuvres plus tardives, il a moins utilisé ce procédé. Signe d'une plus grande maturité ?

Ces *topoi* montrent enfin le respect que pouvait avoir Jon Lord envers la tradition européenne et sa volonté de s'inscrire dans cet héritage, appuyant ainsi l'envie de mettre fin à l'historicisme.

3.2.2 Un vocabulaire connoté.

En plus des *topoi*, Jon Lord se réfère à la tradition par l'emploi d'une terminologie évocatrice. Prenons par exemple, le titre même de l'œuvre : *Concerto pour groupe et orchestre*. Il faut savoir que le concerto est une forme musicale apparue en Italie, le plus souvent composée de trois mouvements (vif, lent et vif), et qui s'est développée durant la période baroque avant d'être popularisée durant le classicisme. L'emploi de ce terme n'est donc pas anodin et laisse penser que Jon Lord voulait montrer, dès le titre, que cette œuvre avait un caractère savant. Cependant, nous n'avons pas affaire exactement à un concerto. En effet, le concerto est une forme musicale où, dans la grande majorité des cas, un soliste dialogue avec un orchestre. Il existe aussi des « doubles concerto » voire des « triples concerto » lorsqu'ils possèdent respectivement deux ou trois solistes. Mais ici, le nombre de solistes est de sept (claviériste, guitariste, bassiste, batteur, percussionniste, hautboïste et clarinetteste). De plus, ces solistes ne le restent pas durant toute l'œuvre. Ils vont et viennent au fil des mouvements, jouant en solo puis réintégrant l'orchestre ou le groupe. Dans ce cas, nous ne parlons plus de concerto mais de « symphonie concertante²⁷⁵ ». Une erreur de la part de Jon Lord est peu vraisemblable, lorsque l'on connaît son parcours, et trahit davantage une volonté de donner un titre évocateur de ce que l'œuvre annonce. En effet, le terme de « concerto » renvoie à la musique savante occidentale dans l'imaginaire collectif. L'emploi de ce terme relève donc, probablement, d'une volonté de présenter les deux ensembles comme deux unités contrastantes qui vont tenter de dialoguer ensemble. Enfin, ce terme de « concerto » s'explique aussi par une volonté de « faire » savant plutôt que de spécifier précisément la forme de l'œuvre. N'oublions pas, en effet, que parmi les personnes présentes,

275 MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique (volume I)*, Paris, Fayard, 2008, p. 119.

il n'est pas sûr que toutes connaissent la nuance qui existe entre le « concerto » et la « symphonie concertante ».

Un autre terme employé par Jon Lord est celui de « cadence ». Le terme de « cadence » désigne dans la musique concertante des passages, où le soliste peut improviser plus ou moins librement. Apparue durant la période baroque, les compositeurs prirent progressivement l'habitude de noter des indications, voire toute la cadence, pour éviter que les solistes ne prennent trop de libertés. Ce terme se retrouve ici, dans le livret²⁷⁶ du *Concerto pour groupe et orchestre* et désigne les passages improvisés, notamment celui du guitariste Ritchie Blackmore durant le premier mouvement. Là encore, la terminologie utilisée par Jon Lord penche en faveur de la musique savante occidentale car le terme de « cadence » n'est pas couramment employé dans la musique rock où on lui préfère le terme d'improvisation.

L'emploi de cette terminologie particulière prouve bien le désir de Jon Lord de se référer à la musique savante occidentale. Les termes qu'il emploie ne sont pas, à proprement parler, des *topoi* musicaux, mais ils participent, par leurs connotations sémantiques, au même but. Nous allons désormais nous attarder sur le travail formel de Jon Lord.

3.2.3 Le travail formel de Jon Lord.

L'emploi du terme de « concerto » par Jon Lord est fait pour renvoyer à toute une tradition savante, il est donc nécessaire de s'attarder plus précisément sur la forme musicale du *Concerto pour groupe et orchestre* et ainsi comprendre comment il a construit cette œuvre.

Si on écoute l'œuvre pour la première fois, il est frappant d'entendre, davantage une succession de thèmes et d'esthétiques très divers, plutôt qu'une structure fortement hiérarchisée. Cette impression provient du travail de collage réalisé par Jon Lord. Technique courante dans la pensée postmoderne, le collage d'éléments hétérogènes participe à l'emploi d'éléments provenant d'époques ou d'esthétiques variées. Cette technique du collage n'est pas sans rappeler une esthétique de patchwork où les couleurs, plus que les thèmes, s'assemblent pour former une entité cohérente. Cela participe également à l'idée de recyclage, là encore

276 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [DVD].

dans une volonté de mettre fin à l'historicisme. La diversité des esthétiques dans le *Concerto pour groupe et orchestre* est telle que l'écoute d'extraits isolés de l'œuvre, à des personnes ne connaissant pas cette dernière, peut laisser penser qu'il s'agit d'extraits provenant d'œuvres différentes²⁷⁷.

Pour avoir une idée plus précise de la forme musicale de chacun des mouvements, et n'ayant pas accès à la partition, nous avons effectué plusieurs analyses paradigmatiques à l'aide d'un logiciel séquenceur : Reaper. La méthode est simple à condition de savoir ce que l'on désire mettre en évidence.

Après avoir chargé le fichier son, en l'occurrence celui d'un des mouvements, il suffit de sectionner le fichier selon le paradigme choisi et d'assigner chaque élément nouveau à une piste. Ainsi, les éléments similaires se retrouveront sur une même piste. Tout cela dépend bien sûr du paradigme choisi et de ce que l'on veut faire apparaître. Dans le cas présent, nous avons procédé à deux analyses paradigmatiques pour chacun des mouvements.

La première analyse avait pour objet de représenter les moments où l'orchestre et le groupe jouaient seuls, et les moments où ils jouaient ensemble. Pour cela, nous avons mis sur la première piste le fichier son du mouvement, puis sur les trois suivantes (du haut vers le bas) l'orchestre jouant seul en rouge, le groupe et l'orchestre ensemble en orange, puis le groupe seul en jaune. Voici le résultat, avec le logiciel Reaper, pour le premier mouvement (*figure 12*) :

277 Nous avons pu procéder, en effet, à cette expérience avec des amis musiciens que nous remercions au passage.

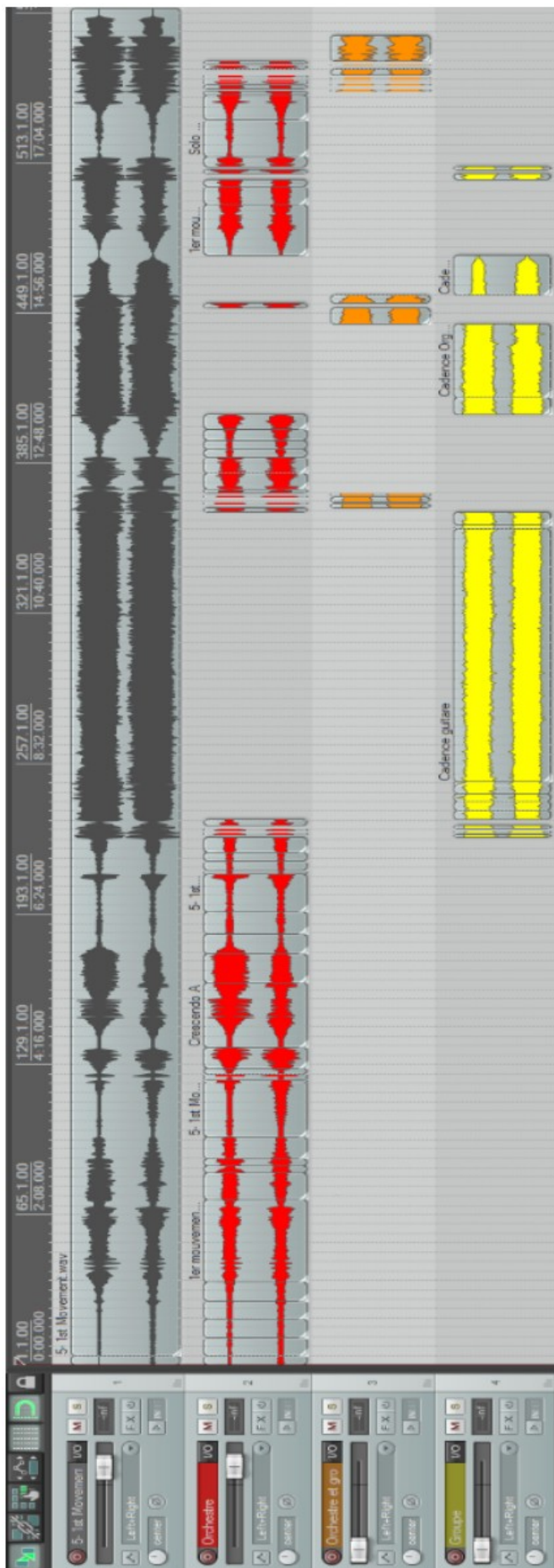


Figure 12 : 1ère analyse paradigmatique du 1er mouvement. Avec, du haut vers le bas, sur la piste grise : le fichier son, sur la piste rouge : l'orchestre seul, sur la piste orange : l'orchestre et le groupe ensemble, et sur la piste jaune : le groupe seul.

Cette première analyse paradigmatique a permis de mettre en évidence l'idée d'un mouvement construit comme « Un mouvement d'interruptions. Un duel.²⁷⁸ » évoquée par Jon Lord dans le programme de l'œuvre. En effet, nous pouvons constater qu'après une longue introduction instrumentale de l'orchestre, l'arrivée du groupe se fait de manière abrupte (7'21")²⁷⁹ et interrompt l'orchestre, avant une longue cadence (7'37") du guitariste Ritchie Blackmore. La fin de l'œuvre montre un rapprochement entre les deux orchestres qui finissent par jouer ensemble (couleur orange) de plus en plus souvent, jusqu'à l'union finale.

Mais ce qui nous intéresse le plus ici, est de savoir comment Jon Lord a construit son œuvre. Pour cela, nous avons procédé à une seconde analyse paradigmatique (*figure 13*) visant à montrer les thèmes et autres éléments composant chaque mouvement. Ainsi, dans le cas du 1er mouvement, nous avons pu isoler quatre thèmes mélodico-rythmique²⁸⁰, intitulés « thème A » (*figure 13*), « thème B » (*figure 14*), « thème C » (*figure 15*) et « thème D » (*figure 16*) :



Figure 13 : Thème A du 1er mouvement (0'07").



Figure 14 : Thème B du 1er mouvement. Ici, uniquement la partie de cor (6'07").



Figure 15 : Thème C du 1er mouvement (6'58").



Figure 16 : Thème D du 1er mouvement (12'53").

278 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD]. « A movement of interruptions. A duel. ».

279 Les minutages présent dans ce chapitre correspondent à l'édition CD. *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD].

280 LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].

Ces thèmes sont visibles sur les pistes 2 à 5. Les pistes 6 et 7 regroupent respectivement les « motifs nomades » et les « motifs d'interaction ». Le terme de « motif » vient du fait qu'il ne s'agit pas de thème mais plus d'élément sémantique court. Contrairement aux thèmes mélodico-rythmiques qui sont mémorisables, les « motifs nomades » sont constitués de quelques notes, souvent des doubles croches, évoluant de pupitre en pupitre, d'où le terme de « nomade ». Le but de ce motif est évidemment de créer un effet de mouvement, une spatialisation, dans l'orchestre. La piste du « motif d'interaction », regroupe les passages où le groupe et l'orchestre se répondent rapidement en une stichomythie musicale. Ces interactions très courtes, de l'ordre d'une à deux pulsations, généralement avec un seul accord, accentue l'aspect de « duel » de ce premier mouvement. Jon Lord évoque même le terme de « passe d'armes²⁸¹ ». Les autres pistes, exceptée la dernière, regroupent tous les éléments ne pouvant être classés comme des thèmes ou des motifs. Il s'agit par exemple d'un crescendo dont l'effet est employé pour amener un thème ou encore une transition entre deux soli. Ces éléments ont ici été nommés « objet stylistique de transition » car ils représentent véritablement le style compositionnel de Jon Lord. C'est pourquoi malgré les différences entre ces objets, expliquant l'utilisation de pistes différentes, ils sont regroupés autour d'une même couleur (vert clair) car ils ont la fonction commune d'« agent de liaison » entre les thèmes, les soli et les cadences. L'ultime piste (couleur rose) regroupe toutes les cadences et les passages avec solistes. Nous voyons ainsi la place importante donnée à ces passages par Jon Lord. Pour le premier mouvement, cette seconde analyse paradigmatique, obtenue avec le logiciel Reaper, donne ceci (*figure 17*) :

281 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD]. « a sparring match ».

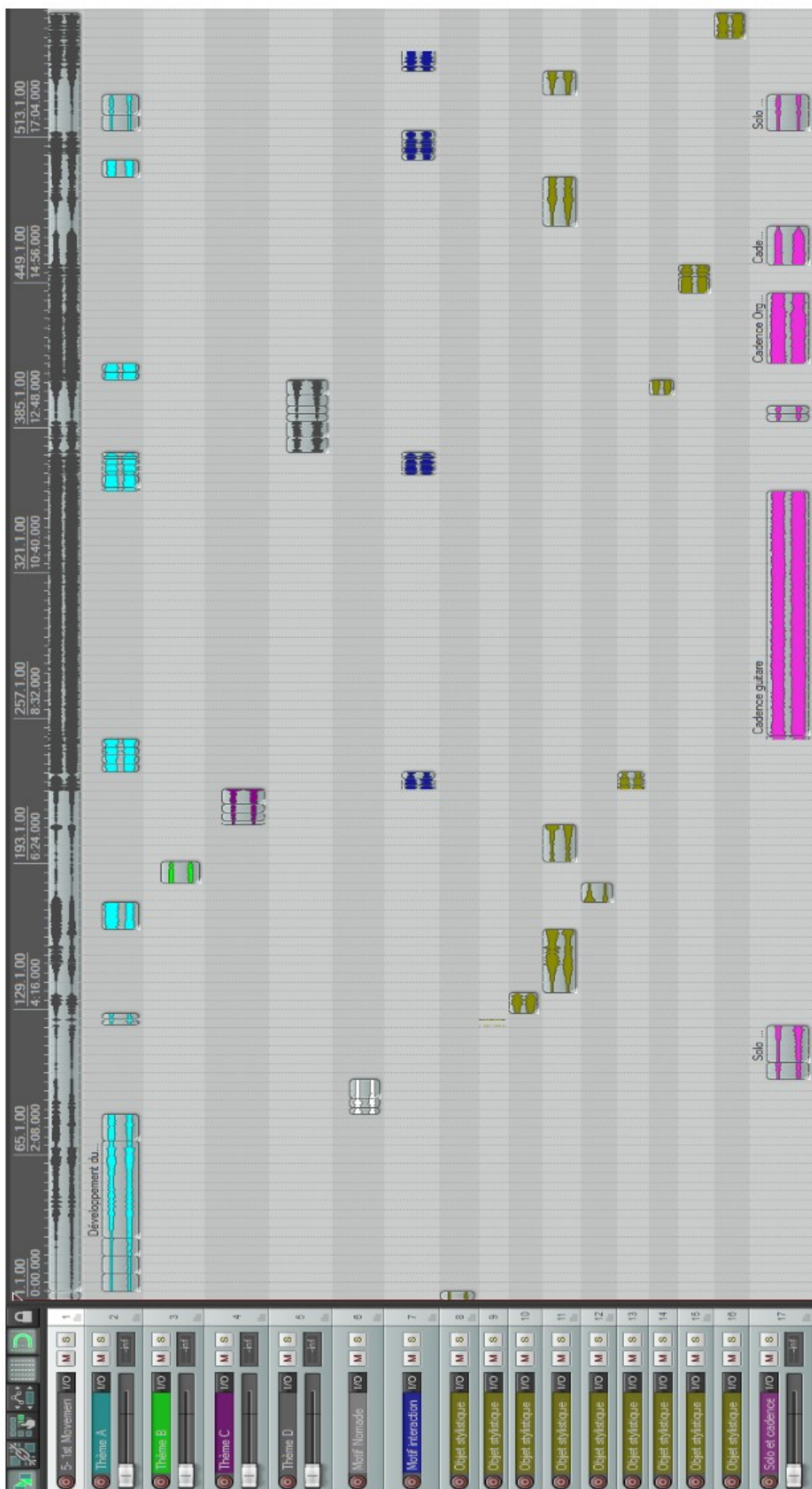


Figure 17 : 2nde analyse paradigmatique du 1er mouvement. Avec, du haut vers le bas, sur la piste grise (piste 1) : le fichier son, sur la piste bleu clair (piste 2) : le « thème A », sur la piste verte (piste 3) : le « thème B », sur la piste violette (piste 4) : le « thème C », sur la piste gris clair (piste 5) : le « thème D », sur la piste blanche (piste 6) : les « motifs nomades », sur la piste bleu foncé (piste 7) : les « motifs d'interaction », sur les pistes vertes claires (pistes 8 à 16) : les objets stylistiques de transition, et sur la piste rose (piste 17) : les soli et cadences.

Ce que nous pouvons conclure de cette seconde analyse paradigmatique, c'est que Jon Lord a construit ce mouvement avec quatre thèmes, dont trois sont répétés immédiatement après leurs évocations avant de ne plus jamais être énoncés. Seul le premier thème revient de-ci, de-là mais sans pour autant permettre de conclure à une éventuelle forme rondo. En effet, la forme rondo est construite sur une alternance de couplets et de refrains. Or ici, il n'y a qu'un thème qui est exposé plusieurs fois, et encore, avec des variations. Ce thème n'a pas l'importance d'un refrain. Il n'y a pas de construction très poussée dans le sens où les éléments hétérogènes se succèdent sans but apparent. Jon Lord « morcelle²⁸² » le temps de la même façon que Claude Debussy dans *La Puerta del Vino* en construisant son discours avec une « hiérarchie faible²⁸³ ». Les thèmes et motifs employés par Jon Lord ne sont pas polarisés autour d'un élément plus important que les autres. Ce manque de hiérarchie, ainsi que cette diversité d'éléments, rappelle la forme rhapsodique. La forme rhapsodique est apparue durant la période romantique, et se présente comme une forme libre généralement constituée d'éléments contrastants. Cela correspond exactement à ce que nous pouvons voir ici, notamment par l'absence de hiérarchie forte²⁸⁴ entre les éléments, très divers. Il est intéressant de constater que ce premier mouvement correspond en partie à la façon dont Theodor Adorno décrit la musique de Claude Debussy :

« Il faut une rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est-à-dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau.²⁸⁵ »

Cette mise « bout à bout de couleurs et de surfaces » est parfaitement relative à l'idée de collage postmoderne et à celle de temps « lisse²⁸⁶ » où, chaque élément est évoqué sans que sa présence ne soit plus importante que les éléments qui l'entourent. Dans un entretien²⁸⁷ en 2010, Jon Lord explique qu'à défaut d'une œuvre structurée il préfère composer comme un peintre. Il exprime ainsi l'idée d'une composition se basant sur des touches de couleurs, sans obligatoirement l'encadrer avec les règles strictes des formes musicales. Dans un souci de communicabilité et de compréhension envers un public voulu le plus large possible, le formalisme fut donc écarté au profit d'une structure plus libre. Ce choix coïncide avec l'idée

282 IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981, p. 113.

283 *Idem.* p. 106.

284 *Ibid.* p. 85-128.

285 ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1979, p. 192-193.

286 IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981, p. 85-128.

287 ANDERSON, Martin, « Jon Lord, painter in music », *Fanfare : The Magazine of serious record collections*, 2010, vol 34, p. 174-180.

d'une musique vernaculaire, abordable et appréciable à tout un chacun, sans être dans l'obligation de connaître les formes musicales pour cela.

Cette esthétique de collage implique une écoute bien particulière. En effet, la succession de nombreux thèmes et motifs courts provoque un sentiment d'instabilité. Le collage crée une musique qui « ne "s'installe" jamais²⁸⁸ ». Loin d'être un défaut, Benoît Delaune considère l'esthétique du collage comme un atout « [...] c'est justement la force de [cette] musique, ne pas "s'installer", être toujours à l'affût.²⁸⁹ ». La surprise de l'auditeur est un objectif important ici. Les ruptures mélodiques et rythmiques ne permettent pas à l'auditeur de déterminer où l'œuvre va l'entraîner et lui demande donc une plus grande ouverture d'écoute²⁹⁰, particulièrement lorsque les thèmes et motifs s'inspirent d'époques et de styles hétérogènes. L'intérêt de la musique postmoderne pour l'histoire a également conduit les auditeurs à adopter une nouvelle attitude d'écoute. En effet, l'emploi d'éléments référencés, stylistiquement ou historiquement, oblige l'auditeur à les reconnaître s'il souhaite comprendre le travail et éventuellement, le message du compositeur. Chacune des références sont autant d'indices que l'auditeur doit savoir déceler et interpréter. Elle demande ainsi une culture musicale plus importante que pour d'autres musique. Cela implique aussi une certaine prudence de la part du compositeur qui doit jouer avec des références accessibles à son public. Plus le public est large, comme c'est le cas ici, plus la référence doit appartenir à la mémoire collective, quitte à jouer sur les stéréotypes.

L'emploi de la forme rhapsodique montre aussi l'attachement de Jon Lord à la tradition et particulièrement à la tradition de l'époque romantique. La forme rhapsodique fût en effet sublimée par des compositeurs comme Franz Liszt, Johannes Brahms ou encore Antonín Dvořák qui fût cité par Jon Lord comme faisant parti de ses compositeurs favoris. L'esthétique du *Concerto pour groupe et orchestre* peut également rappeler le poème symphonique et les musiques de films.

Pour le deuxième mouvement, nous avons effectué les mêmes analyses paradigmatiques en suivant la même méthode que pour le mouvement précédent. Bien évidemment, dans un souci de cohérence, les codes de couleurs ont été respectés. Voici ce que nous obtenons pour le deuxième mouvement avec la première analyse paradigmatique, toujours avec le logiciel Reaper (*figure 18*) :

288 DELAUNE, Benoît, « L'esthétique du collage et l'influence des techniques d'enregistrement dans le rock français dit *experimental* : l'exemple des moving gelatine plates », *Focus sur le rock en France. Analyser les musiques actuelles*, Delatour France, Sampzon, 2014, p. 93-109.

289 *Idem.* p. 97.

290 *Ibid.* p. 97.

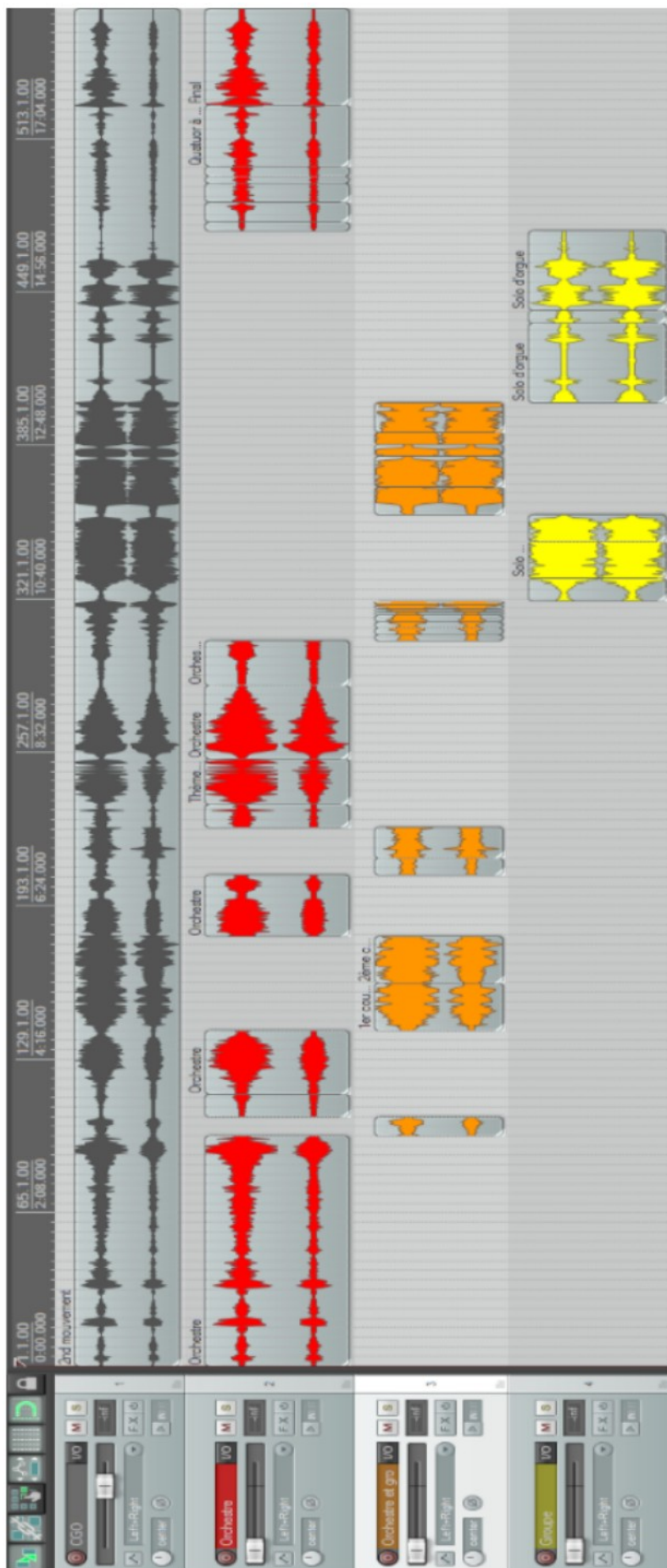


Figure 18 : 1ère analyse paradigmatique du 2ème mouvement. Avec, du haut vers le bas, sur la piste grise (piste 1) : le fichier son, sur la piste rouge (piste 2) : l'orchestre seul, sur la piste orange (piste 3) : l'orchestre et le groupe, et sur la piste jaune (piste 4) : le groupe seul.

Contrairement au premier mouvement, qui était construit sur l'idée d'une confrontation brutale entre les deux ensembles, le second mouvement est basé sur la transition. L'analyse paradigmatique ci-dessus permet de mettre en évidence une construction « en fondu enchaîné ». Cette idée, se référant au cinéma et à l'art visuel, consiste à créer une transition douce entre deux images, l'une s'estompant progressivement laissant, ainsi, place à l'image suivante. Cette idée se retrouve ici. En effet, nous pouvons constater que les transitions entre l'orchestre et le groupe ne sont plus aussi contrastantes. Par exemple, si nous lisons l'analyse paradigmatique ci-dessus, nous voyons que lorsque l'orchestre (en rouge) joue, il finit par être rejoint par le groupe (en orange), qui finit de nouveau par laisser l'orchestre en solo et ainsi de suite jusqu'au moment où l'orchestre s'arrête, laissant le groupe seul. Le retour du groupe se fait alors sans transition pour la première fois depuis le début du mouvement. La simple lecture de l'analyse paradigmatique peut alors laisser supposer qu'à la fin de ce second mouvement, l'idée de contraste développée dans le mouvement précédent réapparaît, or, il n'en est rien. En effet, à l'écoute de ce passage, nous pouvons entendre que le groupe finit en *diminuendo* presque jusqu'au silence. L'orchestre, lui, reprend *pianissimo*. La transition entre les deux ensembles n'est ainsi, en aucun cas, brutale. Si le premier mouvement est construit sur l'idée de confrontation, le deuxième mouvement est bel et bien construit sur l'idée de transition.

Voyons maintenant ce que nous obtenons avec la seconde analyse paradigmatique faite avec le logiciel Reaper (*figure 19*) :

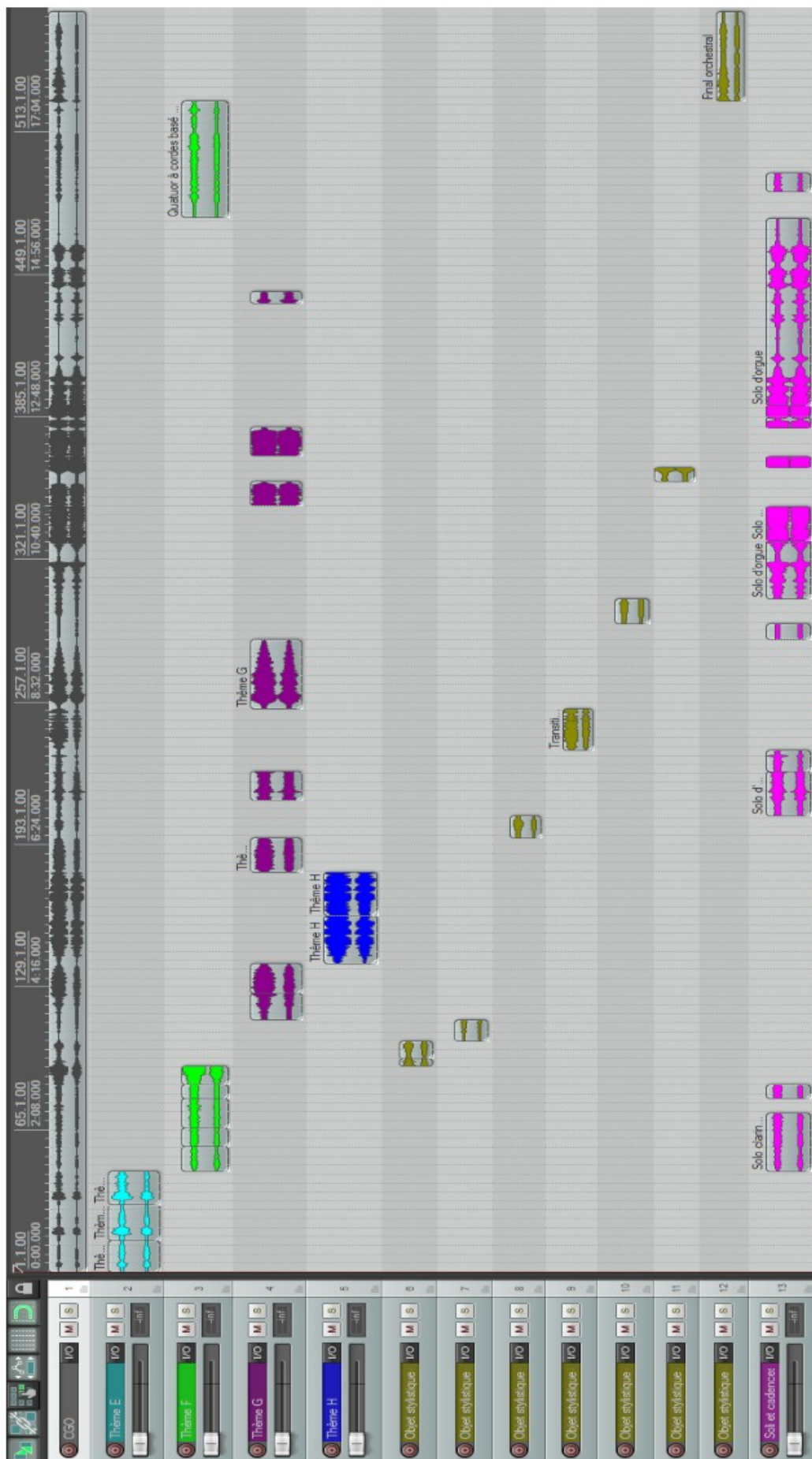


Figure 19 : 2nde analyse paradiématique du 2ème mouvement. Avec, du haut vers le bas, sur la piste grise (piste 1) : le fichier son, sur la piste bleu clair (piste 2) : le « thème E », sur la piste verte (piste 3) : le « thème F », sur la piste violette (piste 4) : le « thème G », sur la piste bleu foncé (piste 5) : le « thème H », sur les pistes vert clair (pistes 6 à 12) : les objets stylistiques de transition, et sur la piste rose (piste 13) : les soli et cadences.

Cette seconde analyse paradigmatique nous permet de constater un emploi moins important d'objets stylistiques de transition par rapport au premier mouvement. L'analyse montre aussi un mouvement qui débute avec une énonciation successive de quatre thèmes²⁹¹, jusqu'au « thème H » (le thème des deux premiers couplets), apportant beaucoup de matériel nouveau, puis une seconde partie sans aucun nouveau thème mais davantage de soli.

Figure 20 : Thème E du 2ème mouvement. Ici, uniquement les parties de bassons, cors et timbales.

Figure 21 : Thème F du 2ème mouvement (1'30").

Figure 22 : Thème G du 2ème mouvement (3'46").

Figure 23 : Thème H du 2ème mouvement (4'37") avec les paroles du premier couplet.

291 LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].

Ces thèmes, pour la plupart, sont répétés plusieurs fois à la suite mais ne réapparaissent plus durant l'œuvre, hormis pour le « thème F » et le « thème G ». Dans ce second mouvement, c'est le « thème G » qui pourrait endosser le rôle de refrain dans une éventuelle forme rondo. Cependant, il est, au même titre que le « thème A » du premier mouvement, pas assez important pour être considéré comme tel. Certes, il est exposé plusieurs fois mais, à chacune de ses énonciations, une différence soit de tempo, soit d'instrument, passant de l'orchestre à la voix par exemple, le rendent assez peu reconnaissable contrairement à ce que doit être un refrain dans un rondo²⁹². Le rôle du « thème G » est de créer une unité durant ce second mouvement. C'est ainsi qu'il est joué à la fois par l'orchestre et par le groupe. Le fait que les deux ensembles jouent le même matériau permet d'atténuer les contrastes entre eux. Élément aussi important, le « thème F » est utilisé à la fin du mouvement pour la construction du quatuor à corde. Cette nouvelle exposition du « thème F », bien que très différente de la première, permet, là encore, d'accentuer le sentiment d'unité du mouvement.

Toujours en employant la même méthode, nous avons soumis le troisième mouvement au deux mêmes analyses. Voici le résultat obtenu pour la première avec le logiciel Reaper (*figure 24*) :

292 MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique (volume I)*, Paris, Fayard, 2008, p. 108-109

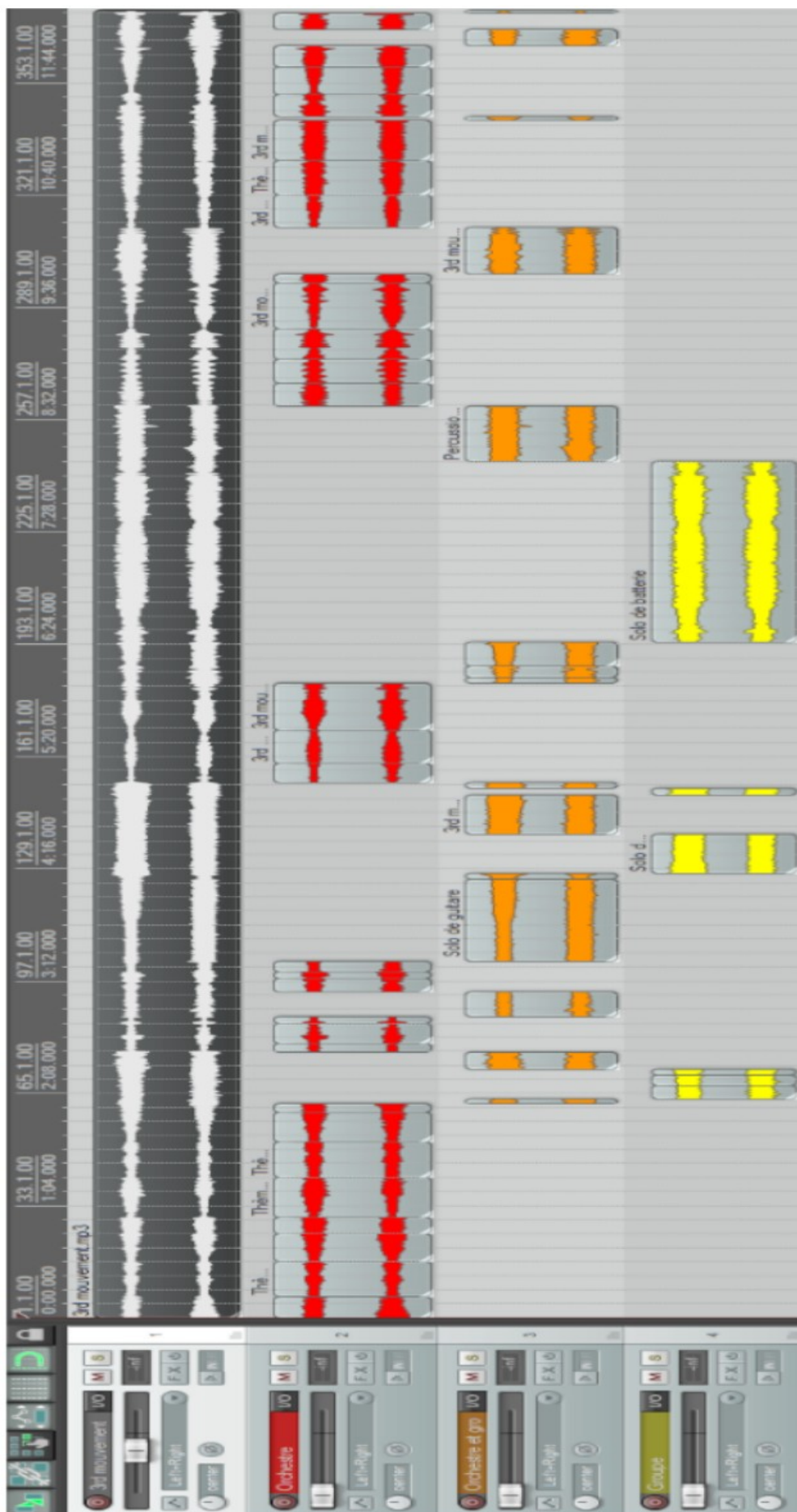


Figure 24 : 1ère analyse paradigmatique du 3ème mouvement. Avec, du haut vers le bas, sur la piste grise (piste 1) : le fichier son, sur la piste rouge (piste 2) : l'orchestre seul, sur la piste orange (piste 3) : l'orchestre et le groupe, et sur la piste jaune (piste 4) : le groupe seul.

Comme pour le second mouvement, nous pouvons voir dans cette première analyse paradigmatique du dernier mouvement, une esthétique de « fondu enchaîné ». Même si Jon Lord a déjà utilisé ce procédé dans le second mouvement, nous pouvons remarquer, qu'ici, il en fait un usage plus important. De plus l'équilibre entre l'orchestre et le groupe diffère de façon significative. En effet, c'est dans ce troisième mouvement que le groupe et l'orchestre jouent le plus souvent ensemble, au détriment principalement du groupe seul. Ces différences de répartitions temporelles montrent une volonté de rapprocher davantage le groupe et l'orchestre.

Passons désormais à la seconde analyse paradigmatique obtenue avec le logiciel Reaper (*figure 25*) :

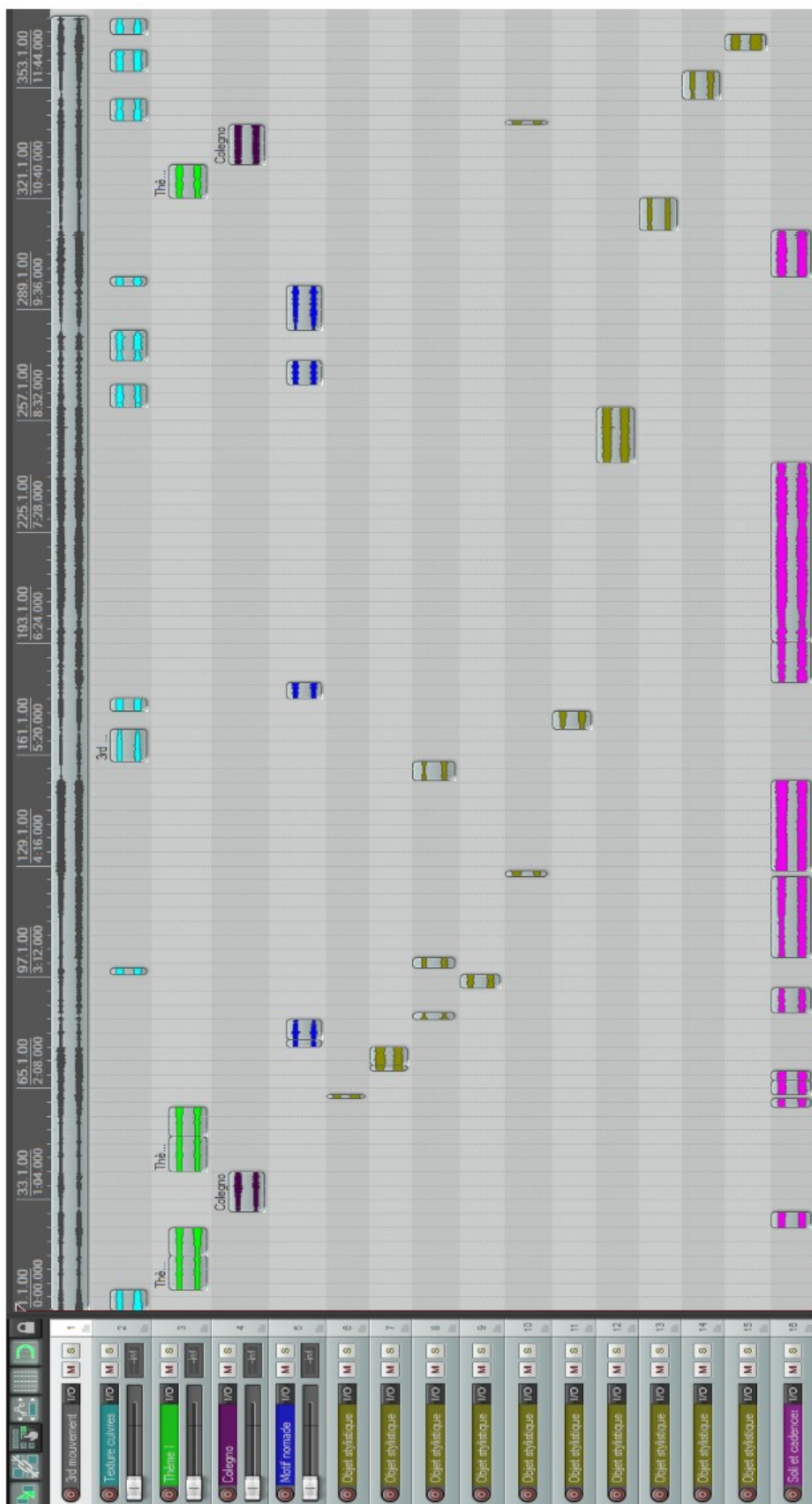


Figure 25 : 2nde analyse paradigmatique du 3ème mouvement. Avec, du haut vers le bas, sur la piste grise (piste 1) : le fichier son, sur la piste bleu clair (piste 2) : la « texture cuivre », sur la piste verte (piste 3) : le « thème I », sur la piste violette (piste 4) : les passages « col legno », sur la piste bleu foncé (piste 5) : les « motifs nomades », sur les pistes vert clair (pistes 6 à 15) : les objets stylistiques de transition, et sur la piste rose (piste 16) : les soli et cadences.

Cette dernière analyse paradigmatique nous permet de voir que le troisième mouvement ne possède qu'un seul thème, le « thème I » (figure 26) :

Figure 26 : Thème I du troisième mouvement, uniquement les parties de cors²⁹³.

Toutefois, la pauvreté thématique est compensée par un jeu plus important sur les textures et notamment les « textures de cuivres » (piste 2), ainsi que les passages *col legno* (piste 4). Ces passages ne peuvent être considérés comme des thèmes car aucune mélodie ne s'en dégage réellement, mais leurs redondances donnent une vraie cohérence à l'ensemble du mouvement. Il nous a donc paru important de souligner cette fonction proche d'un matériau thématique en les distinguant des objets stylistiques de transition. Ils n'appartiennent cependant pas à des motifs car l'intérêt de la « texture cuivre » et des passages *col legno* et évidemment timbrique, contrairement aux « motifs nomades » et aux « motifs d'interaction ». Cette analyse paradigmatique nous permet également de constater un nombre d'objets stylistiques de transition presque identique à celui des deux premiers mouvements, tout comme le nombre de soli et de cadences. La singularité de ce mouvement ne semble donc pas résider dans sa construction formelle.

Cependant, lorsque l'on écoute ce troisième mouvement, un sentiment d'unité est davantage perceptible que pour les précédents et cela pour deux raisons. Premièrement, ce troisième mouvement présente une proportion plus importante de passages où l'orchestre et le groupe jouent ensemble. En effet, si, grâce à la première analyse paradigmatique, on calcule

293 LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].

la proportion du temps où l'orchestre joue seul, puis où le groupe joue seul et enfin, quand les deux jouent ensemble et cela pour les trois mouvements, nous pouvons voir un accroissement des passages en *tutti*. Pour cela, il a suffi d'additionner le minutage de chacune des interventions pour ainsi en déduire le pourcentage dans chacun des mouvements. Ces résultats, présentés en diagrammes dont les codes de couleurs sont respectés vis-à-vis des analyses paradigmatiques, sont facilement lisibles (*figure 27*) :

1er mouvement

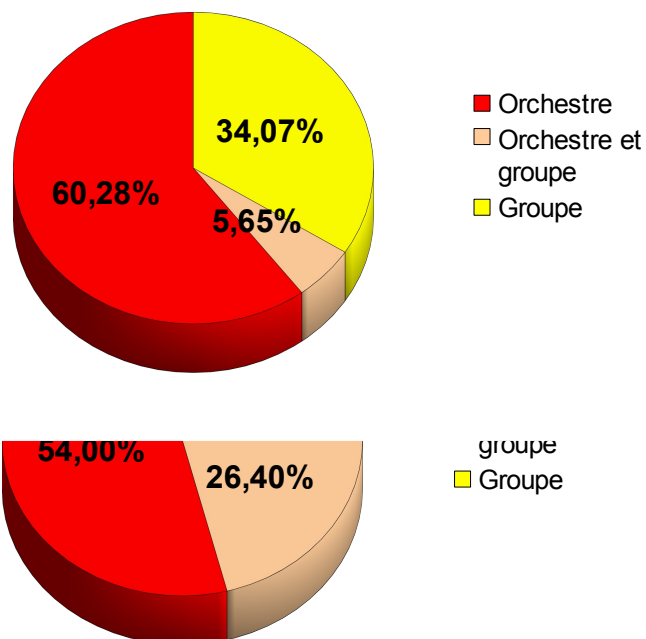


Figure 27 : Diagrammes représentant les proportions d'orchestre seul, de groupe seul ou de groupe et orchestre réunis.

Force est ainsi de constater que le troisième mouvement présente bien une proportion plus importante de moments où les deux ensembles jouent en même temps (26,40%). Notons également que l'orchestre est toujours dominant dans chacun des mouvements, du moins pour ce qui est de la durée. Enfin, nous pouvons remarquer que le premier mouvement est bel et bien un mouvement de confrontation car la proportion où le groupe et l'orchestre jouent ensemble est très faible (5,65%).

La seconde façon de mettre en évidence le sentiment d'unité entre le groupe et l'orchestre lors du troisième mouvement est celle que nous avons utilisé lors des commentaires d'écoute. Les analyses spectrales avaient permis de mettre en évidence les différences entre un premier mouvement contrasté et un dernier mouvement homogène. Toujours avec le logiciel Adobe Audition nous allons tracer les sonagrammes des trois mouvements, avec les mêmes réglages bien évidemment, permettant ainsi de mettre en lumière l'évolution entre les trois mouvements. Les sonagrammes obtenus (*figure 28*) se lisent de haut en bas. Nous avons donc le sonagramme du premier mouvement en haut, puis celui du second mouvement au milieu et enfin, le troisième mouvement, le plus cours de l'œuvre, en bas :

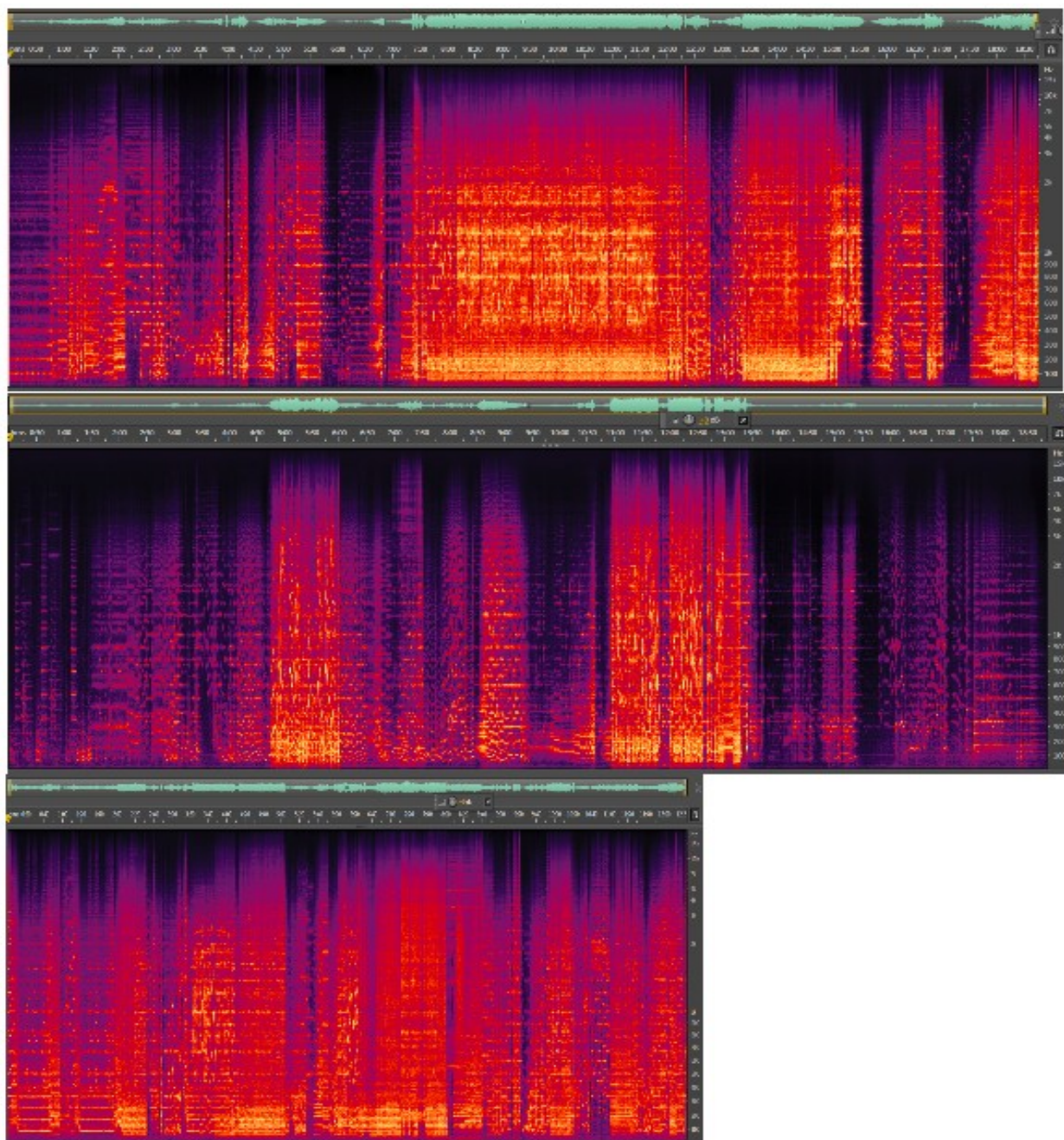


Figure 28 : Sonagrammes des trois mouvements du Concerto pour groupe et orchestre obtenus avec le logiciel Adobe Audition CS6 avec en haut : le 1er mouvement, au milieu : le 2ème mouvement, et en bas : le 3ème mouvement.

Cette disposition permet de voir instantanément l'évolution entre les mouvements. Ainsi, il apparaît clairement que le premier mouvement présente des contrastes importants. Le second quant-à lui, est plus homogène car il est construit sur l'idée de transition, de « fondu enchaîné » bien que le dernier tiers contraste avec le début du mouvement à cause d'un changement important sur la dynamique. Enfin, le troisième est beaucoup plus homogène

grâce au travail sur le timbre et les textures, que nous avons évoqué durant sa présentation, ainsi que l'emploi de nuances *forte* et *fortissimo* durant presque tout le mouvement.

D'après ces analyses, nous pouvons interpréter ce *Concerto pour groupe et orchestre* comme une étude de Jon Lord sur la façon d'allier deux ensembles très opposés, du moins en apparence, puisque cela dépend du traitement, formelle ou timbrique, que l'on en fait.

Ainsi, nous avons pu voir que le rapport à l'histoire est très présent dans le *Concerto pour groupe et orchestre* et cela grâce à l'emploi de *topoi*, balayant une partie importante de la tradition romantique, l'utilisation d'une terminologie évocatrice par le biais de mot tel que « concerto » et « cadence », l'emploi d'une forme rhapsodique. Cette dernière à un double rôle ici car elle permet, en plus d'évoquer la période romantique, de ne pas avoir le carcan d'une forme fixe. Ce rejet des formes fixes est courant dans les musiques postmodernes, car elles font écho aux systèmes totalisant dont la postmodernité tente de s'émanciper. De plus, l'emploi de forme fixe implique une connaissance de la part de l'auditeur. Dans un souci de communicabilité et d'accessibilité de leurs œuvres, les artistes postmodernes ont rejeté le formalisme. Notons enfin, que l'œuvre est construite comme une étude. Là encore, la logique de l'étude en musique renvoie à toute une tradition rendue célèbre par Jean-Sébastien Bach ou Frédéric Chopin.

3.3 La fin des élites.

Si le modernisme fonctionnait autour de l'idée de progrès et d'avant-gardisme, la postmodernité rejette toute idée d'élite. Cela passe, ici, par deux points centraux : la médiatisation importante de l'œuvre et son propos accessible.

3.3.1 La médiatisation de l'œuvre.

Si l'effectif et la durée du *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord en ont fait une œuvre à part, il est indéniable que sa médiatisation fût pour l'époque particulièrement importante. Filmé en couleur par la BBC et retransmis quelques mois plus tard, le 4 avril 1970, dans le cadre d'une émission spécialement conçue pour l'occasion intitulée « The best of both worlds²⁹⁴ », le *Concerto pour groupe et orchestre* a bénéficié d'un privilège rarement attribué à l'époque. De plus il s'agit de la première œuvre personnelle d'un musicien presque inconnu et dont l'ambition fut de réussir le mariage entre la musique savante occidentale et la musique rock. Le déploiement important de moyens fait apparaître l'œuvre, du moins avant sa représentation, comme un excellent coup médiatique orchestré par le travail du manager Tony Edwards. Mais ce coup de communication pour Jon Lord, et surtout Deep Purple, est évidemment indissociable de la présence d'un grand nom de la musique symphonique anglaise en la personne de Sir Malcolm Arnold. La simple présence de ce chef d'orchestre et compositeur, à la soirée, dirigeant l'une de ses œuvres et l'œuvre de Jon Lord, a permis la mise en place d'un dispositif alliant télévision, communication importante, le tout dans un but caritatif pour l'association « Task Force ».

La médiatisation du *Concerto pour groupe et orchestre* a visé un public très large. Cela montre un désir évident d'éviter l'hermétisme²⁹⁵, participant à la volonté des musiciens postmodernes de mettre fin aux élitismes et d'ouvrir le monde de la culture à toutes les couches de la société. Notons d'ailleurs que les places pour cette soirée allaient de 6 shillings à 25 shillings, soit de 30 pences à 1 livre et 25 pences²⁹⁶. Les prix étaient donc relativement abordables et pour tous les budgets.

La médiatisation est le signe d'un besoin de communicabilité, d'être compris du public et d'obtenir son adhésion. L'ouverture vers de nouveaux horizons musicaux conduit à une ouverture de l'auditoire. Cependant, cet enrichissement du public implique la création d'une œuvre accessible.

294 « Le meilleur de deux mondes ».

295 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 15.

296 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 3.

3.3.2 Une musique vernaculaire.

Alors que les avant-gardes se sont « placées en situation de rupture avec le grand public²⁹⁷ », étant compris par « un petit nombre d'amateur et de spécialiste²⁹⁸ », les musiciens postmodernes, quant-à eux, envisagent, comme dirait Umberto Eco, des « retrouvailles avec l'amabilité²⁹⁹ ». Le scandale n'étant plus un critère pour juger de la qualité d'une œuvre, cette dernière se doit d'être abordable et cela pour un public très varié dont les bagages culturels ne sont pas les mêmes pour tous.

Dans le cas du *Concerto pour groupe et orchestre*, les images³⁰⁰ montrent bien que le public se compose de spectateurs d'âges très variés. Nous pouvons en effet, sans prendre trop de risque, dire que l'âge du public est compris entre 20 et 60 ans, autrement dit, entre des personnes issues du « baby boom » et des personnes ayant vécu durant la Première Guerre mondiale. Comme le rappelle Bertrand Lemmonier ce « mélange des âges [était] impensable dans les années 60³⁰¹ », preuve supplémentaire que le *Concerto pour groupe et orchestre* est une œuvre inhabituelle. C'est cette société sans classe, cette « classless society » rêvée par les anglais à l'époque et notamment par le gouvernement Wilson, qui nous est donnée de voir ici. Si les images nous permettent de constater un public regroupant des personnes entre 20 et 60 ans, il est toutefois difficile de connaître le bagage culturel de chacun. Nous ne pouvons donc qu'émettre des hypothèses sur ce sujet.

Si, comme l'en atteste la médiatisation de l'œuvre, il y a eu de la part des organisateurs une volonté de réunir un public très large, nous pouvons en déduire que la musique proposée se doit d'être comprise par ces publics, telle une grande messe œcuménique. L'idée d'une musique abordable, d'un « retour au vernaculaire³⁰² » se retrouve dans la problématique de la pensée postmoderne. L'un des problèmes qui s'est présenté à Jon Lord fut celui de satisfaire un public hétéroclite. Le but étant de ne pas choquer, ni même d'« ennuyer » l'auditoire. Pour éviter cela, Jon Lord a eu une fois de plus, recours à l'emploi de *topoi* musicaux.

Les *topoi* utilisés par le compositeur sont de deux ordres. Il y a tout d'abord ceux qui s'apparentent plus à une citation, renvoyant à une œuvre en particulier. À titre d'exemple nous

297 ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2011, p. 54.

298 *Idem.* p. 54.

299 *Op. Cit.* ECO, Umberto, *L'apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 74.

300 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [DVD].

301 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 12.

302 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 54.

pouvons nous attarder sur le premier thème de l'œuvre qui ouvre le 1er mouvement (*figure 29*) :



Figure 29 : Thème A du 1er mouvement. Transcription d'oreille de l'auteur.

Ce thème, relativement simple, joué à la clarinette dans une tonalité de *Sib Majeur*, rappelle fortement le thème d'ouverture (*figure 30*) du *Sacre du printemps*, d'Igor Stravinsky. En effet, la mélodie est très proche dans sa construction notamment par les intervalles et les rythmes employés, le fait d'être un thème d'ouverture, sa texture de bois et le fait d'être joué en solo, bien que le thème du *Concerto pour groupe et orchestre* ci-dessus soit accompagné par une discrète pédale des cordes, donne un sentiment de déjà entendu.



Figure 30 : Fragment de la première mesure du thème d'ouverture du *Sacre du printemps*.
Transcription d'oreille de l'auteur.

La ressemblance entre ces deux thèmes est encore plus flagrante lorsqu'on écoute l'ouverture du *Sacre du printemps* deux fois plus lentement. Cette référence de la part de Jon Lord permet aux auditeurs amateurs de musique savante occidentale d'être intéressés dès le début de l'œuvre.

En plus de se référer à des œuvres en particulier, Jon Lord joue aussi sur les « évocations sonores³⁰³ » renvoyant à l'écriture stylistique de certains compositeurs. Ces « évocations sonores » peuvent être inconscientes et révélatrices des goûts musicaux de Jon Lord. Ainsi, certains passages du *Concerto pour groupe et orchestre* rappellent la musique de Sir Edward Elgar, ou encore Ralph Vaughan Williams, parmi ceux revenant le plus régulièrement. Nous pouvons constater, par exemple, que lors du 2nd mouvement (1'30'')³⁰⁴, le passage ressemble de manière évidente à certains moments de l'œuvre *The Lark Ascending* de

303 PISTONE, Danièle, « Imaginaire et sens musical : des héritages aux réalisations » dans GRABÓCZ, Márta (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Editeurs, 2007, p. 48.

304 Op. Cit. DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD].

Ralph Vaughan Williams. Un peu plus tard dans le même mouvement, le thème énoncé par Jon Lord (7'48") rappelle significativement le début de l'œuvre *Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis* de Ralph Vaughan Williams là encore. Bien sûr, ces évocations sont difficiles à mettre en évidence mais la simple écoute de ces extraits permet de rapidement comprendre les liens entre les styles de ces compositeurs et l'œuvre de Jon Lord.

Notons que le développement des supports de diffusion de la musique n'a que facilité ces jeux sur les références car cela a permis aux amateurs de musique d'étendre leur culture. Au temps des salons, les musiques étaient beaucoup plus hermétiques entre les classes, chacune ayant sa musique. Avec l'arrivée des supports de diffusion, comme le disque microsillon, la majeure partie des musiques ont gagné en accessibilité.

Ce travail d'intertextualité de Jon Lord avec les styles d'autres compositeurs n'est pas anodin et peut être expliqué par plusieurs raisons. Premièrement, lors d'une entrevue³⁰⁵ donnée à Martin Anderson, Jon Lord cite Ralph Vaughan Williams et Sir Edward Elgar comme faisant partie des musiciens l'ayant inspirés tout au long de sa carrière. Il est difficile de savoir si Jon Lord a voulu consciemment les citer, pour leur rendre hommage, ou si cela résulte d'une imprégnation culturelle. Quoi qu'il en soit, il est tout à fait logique que l'on retrouve l'influence de ces compositeurs dans sa première œuvre personnelle.

La seconde raison découle de ce que Béatrice Ramaut-Chevassus nomme le « régionalisme³⁰⁶ » et qui se traduit par une volonté des artistes postmodernes de s'intéresser aux arts de leurs pays. En effet, Jon Lord s'est inspiré de plusieurs compositeurs britanniques connus comme Ralph Vaughan Williams et Sir Edward Elgar. Ce dernier reste très populaire en Angleterre, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette étude. Sa « Marche n°1 en ré majeur » des *Pomp and Circumstance* (op 39) ouvre le concert de la dernière nuit des « proms » donné chaque année à Londres, au Royal Albert Hall. Rappelons également que, lors de la première du *Concerto pour groupe et orchestre*, le 24 septembre 1969, la saison des « proms » venait tout juste de s'achever. En employant des *topoi* renvoyant à la musique savante anglaise, Jon Lord s'assure l'adhésion d'une partie importante du public car il joue sur un « imaginaire commun³⁰⁷ », sur ce que Boris Asafiev nomme la « réserve d'intonations » pouvant se représenter comme un ensemble de thèmes musicaux appartenant à la mémoire collective³⁰⁸. L'idée d'imaginaire commun est relatif aux habitudes d'écoutes des auditeurs.

305 ANDERSON, Martin, « Jon Lord, painter in music », *Fanfare : The Magazine of serious record collections*, 2010, vol 34, p. 174-180.

306 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 17.

307 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 13-14.

308 TARASTI, Eero, « La musique comme art narratif », *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, p. 215.

Dans le cas du *Concerto pour groupe et orchestre*, la musique ne choque pas car les *topoi* employés par Jon Lord renvoient à ce qui est connu de la part des auditeurs. Quitte à jouer sur les stéréotypes comme c'est le cas dans le premier mouvement comme l'explique Jon Lord :

« L'idée est donc de présenter, dans le premier mouvement, le groupe et l'orchestre comme vous pouvez vous attendre à les entendre [...].³⁰⁹ »

Une autre raison pouvant expliquer la présence d'allusions à ces compositeurs peut être l'envie de Jon Lord de se présenter comme l'héritier de la tradition de la musique symphonique anglaise. En effet, même si en France la musique orchestrale fut quelque peu délaissée dans les années 1960, en Angleterre elle était encore très présente, notamment avec cette tradition des « proms » que nous venons de citer.

Il est également important de noter que Jon Lord utilise, tout au long des deux premiers mouvements, des thèmes facilement mémorisables. Cela coïncide avec le « primat de la mélodie³¹⁰ » évoqué par Béatrice Ramaut-Chevassu, et qui participe à l'accessibilité de l'œuvre. Cette volonté d'écrire une musique simple, facilement compréhensible par le profane, se traduit par une écriture plus proche du « néoromantisme³¹¹ » que de la musique sérielle. Ainsi, dans le second mouvement, nous pouvons évoquer la présence d'un thème très simple (*Figure 31*), qui revient plusieurs fois et dont le paroxysme est son évocation par le chanteur Ian Gillan :

What shall I do when they stand smi-ling at me? Look at the floor and be

6
oh _____ so cool, _____ Oh so cool. _____

Figure 31 : Transcription d'oreille de l'auteur du début du quatrième couplet dans le second mouvement.

309 Op. Cit. DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « The idea is, then, to present, in the First Movement, the group and the orchestra as you would expect to hear them [...] ».

310 Op. Cit. RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 29.

311 *Idem.* p. 40.

La simplicité mélodico-rythmique de ce thème, correspond au désir d'accessibilité voulu par les artistes postmodernes. C'est exactement ce que décrit Jean-Noël Von der Weid lorsque, en évoquant la musique anglaise qui s'oppose à la « Nouvelle Complexité³¹² », il dit :

« [...] la musique qui "tend vers une espèce de pastoralisme idyllique" [...], des œuvres à "forte puissance émotionnelle", "agréables à l'oreille", tout empreintes de "tendresse expressive" [...].³¹³ »

Selon Jean-Jacques Nattiez, la « tendance poïetico-centrique [...] qui met l'accent sur l'écriture et les structures compositionnelles », finirait par être remplacée, dans les musiques postmodernes, par une « tendance esthésico-centrique [...] pour laquelle le sonore conçu doit répondre au maximum au sonore perçu.³¹⁴ ». Les compositeurs tels que Jon Lord préfèrent donc simplifier leur discours dans l'objectif que ce dernier soit mieux perçu par le public, aussi varié soit-il.

La variété du public implique également de plaire à ceux n'étant pas amateurs de musique rock. On n'écoute pas la musique rock comme on écoute la musique savante occidentale. Il y a deux écoutes différentes et donc deux attentes différentes. Pour satisfaire les amateurs venus entendre de la musique savante occidentale, Jon Lord a joué sur les *topoi*. Mais pour ceux venus écouter de la musique rock, il n'a pas pu employer des références à cette tradition car le genre était trop récent mais, il a pu jouer sur un autre point. En effet, les passages rock de l'œuvre se présentent comme des stéréotypes de la musique rock anglaise des années 1960. Que ce soit par les harmonies de l'orgue, la sonorité de la guitare ou la pulsation fortement marquée à quatre temps de la batterie, le groupe joue comme l'amateur de musique rock de la fin des années 1960 peut s'y attendre. Toutefois, si, on reconnaît le style de Deep Purple, Jon Lord a eu la délicatesse de composer une musique qui n'était pas excessive pour des auditeurs peu habitués à ce genre musical. Délicatesse qui sera vite mise de côté lorsque Deep Purple, quelques mois après, établira les bases du hard rock.

Comme nous venons de le voir, la fin des élitismes se traduit dans le *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord, par une œuvre exceptionnellement médiatisée permettant d'être accessible au plus grand nombre et par un langage composé en conséquence. Jon Lord

312 *Op. Cit.* VON DER WEID, *La musique du XXème siècle*, p. 536.

313 *Op. Cit.* VON DER WEID, *La musique du XXème siècle*, p. 536.

314 Jean-Jacques Nattiez, cité par BOUDINET, Gilles, *Arts, culture, valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison : variations philosophiques et musicales des Lumières à la Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 195.

a su s'adapter aux habitudes d'écoute du public, à ce que Pierre Bourdieu, et Gabriel Tarde avant lui, appelaient les « habitus³¹⁵ ». Nous allons maintenant nous intéresser à l'union entre la musique rock et la musique savante occidentale, qui a fait la renommée de l'œuvre et prouve le désir d'ouverture de Jon Lord.

3.4 Une volonté d'éclectisme.

3.4.1 L'union entre deux mondes.

Point central de l'œuvre, l'union entre la musique rock et la musique savante occidentale provient d'une volonté de Jon Lord de « supprimer les étiquettes³¹⁶ ». La destruction des clivages entre les musiques « savantes » et les musiques « populaires » est une notion dominante de la postmodernité comme l'explique Gilles Boudinet :

« La prédiction hégélienne d'un art destiné à sa résolution philosophique semble désormais se chevaucher avec celle du "pan-artistique" nietzschéen. D'autre part, il en va de même pour les clivages qui prévalaient auparavant [dans la pensée moderne] entre les formes "académiques", par exemple en musique celles fondées sur la médiation d'une écriture, celles "populaires", non écrites, improvisées, et celles propres aux divertissements du marché des loisirs.³¹⁷ »

Avec la réunion de la musique rock et de la musique savante occidentale, il y a un besoin de trouver une nouvelle inspiration dans les échanges avec d'autres horizons. L'objectif est ainsi d'accéder à un « dialogue sain et normal³¹⁸ » entre deux genres musicaux, d'apparence incompatible. Cette incompatibilité supposée a d'ailleurs suscité de nombreuses querelles

315 BOURDIEU, Pierre, *Question de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 29.

316 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « *doing away with "labels" altogether* ».

317 BOUDINET, Gilles, *Arts, culture, valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison : variations philosophiques et musicales des Lumières à la Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 218.

318 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 62.

esthétiques comme l'article de Noël Goodwin³¹⁹ « La pop et le classique ne doivent juste pas se mélanger...³²⁰ », a pu le prouver.

Point essentiel de l'œuvre, l'abstraction des frontières se retrouve durant toute la soirée du 24 septembre 1969. En effet, le but de cette soirée était de trouver des fonds pour l'association « Task Force ». Cette association, rappelons-le, regroupait des jeunes gens dans le but de venir en aide à des personnes âgées. Cela n'est pas anodin car cette association résume à elle seule le thème de la soirée : la réunion dans un même lieu de deux générations, deux visions, deux mondes. C'est d'ailleurs ce que suggère le titre de l'affiche (figure 32) : « When Two Worlds Meet !³²¹ ».

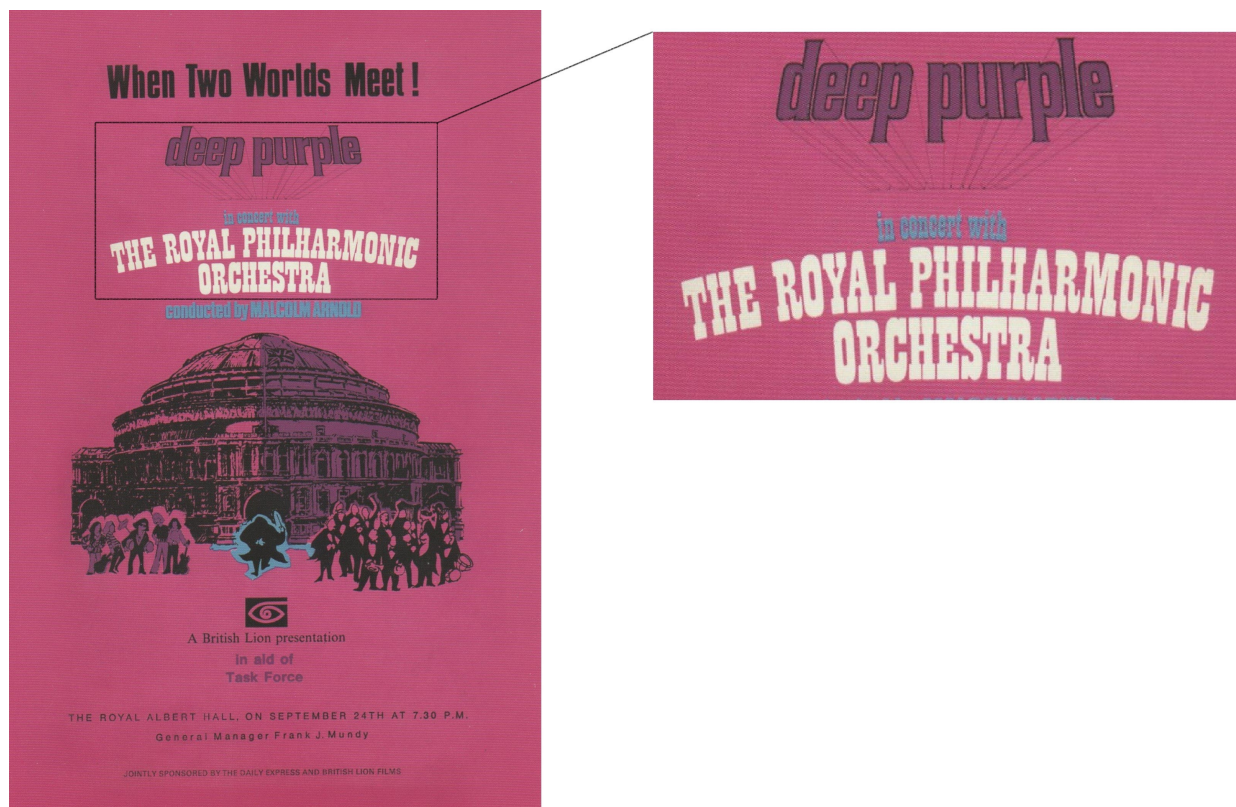


Figure 32 : Affiche du Concerto pour groupe et orchestre de Jon Lord³²².

L'affiche permet aisément de comprendre le message de la soirée. Nous pouvons en effet, distinguer plusieurs typographies différentes, méthode alors courante en Angleterre

319 GOODWIN, Noël, « Pop and Classics just don't mix », *Daily Express*, 25 septembre 1969, [s.p.].

320 *Idem.* « Pop and classics just don't mix... ».

321 « Quand deux mondes se rencontrent ! ».

322 Présente également sur le livret du concert de 1969 et dans le livret des éditions CD et DVD. Disponible sur le site du Royal Albert Hall à l'adresse suivante : http://catalogue.royalalberthall.com/Record.aspx?src=CalmView.Performance&id=Ogapaikch_Riol

contrairement à l'Allemagne où le dogme de la cohérence, rendait ce genre d'affiche peu courante.

Si on s'intéresse aux polices d'écritures utilisées, nous pouvons voir que la typographie pour le nom du groupe « Deep Purple », avec les lignes de fuites, renvoie aux films de science-fiction futuristes. Doit-on y voir le message que le groupe s'apparente à des extraterrestres, venus envahir le Royal Albert Hall ? En tout cas, le titre de l'affiche : « When Two Worlds Meet !³²³ » renvoie également à ce genre d'imaginaire et au roman d'Herbert George Wells, *La Guerre des Mondes*. Cependant, le titre de l'affiche n'est pas « Quand deux mondes s'affrontent ! », mais bien : « Quand deux mondes se rencontrent ! ». La rencontre n'est pas forcément belliqueuse et le commentaire de l'œuvre a montré qu'après un premier mouvement placé sous le signe de l'affrontement³²⁴, les deux derniers le sont sous le signe de l'union.

La typographie de l'orchestre « The Royal Philharmonic Orchestra » quant-à elle, renvoie au XIXème américain. C'est une référence évidente aux films de western. N'oublions pas que les années 1960 sont celles de la « trilogie du dollars³²⁵ » de Sergio Leone et plus largement du « western spaghetti ». Si cette typographie évoque le passé, elle renvoie également aux scènes de duels présentes dans ce genre de film. Si l'on se rappelle de la façon dont Jon Lord présente le premier mouvement, le lien est évident : « Un mouvement d'interruptions. Un duel.³²⁶ »

La couleur de l'affiche rappelle évidemment le groupe Deep Purple et la rend très voyante, preuve d'une communication savamment orchestrée.

La caricature présente sur l'affiche est elle aussi très révélatrice du message voulant être transmis. L'on y voit le groupe Deep Purple à gauche, le Royal Philharmonic Orchestra à droite, et le chef d'orchestre Sir Malcolm Arnold, de dos, baguette à la main, entouré d'un halo bleu contrastant, et emmenant ses troupes à l'assaut du Royal Albert Hall occupant tout l'arrière plan. La soirée se présente donc comme un moment immanquable où le rock et la musique savante occidentale vont se rencontrer dans un lieu mythique, emmenés par un chef d'orchestre convaincu.

323 « Quand deux mondes se rencontrent ! ».

324 Op. Cit. DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « A movement of interruptions. A duel. ».

325 La « trilogie du dollars » regroupe trois grands films de Sergio Leone que sont *Pour une poignée de dollars* (1964), *Et pour quelques dollars de plus* (1965), *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966).

326 Op. Cit. DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 10. « A movement of interruptions. A duel. ».

L'affiche est particulièrement équilibrée dans la présentation de ces « deux mondes » car il est difficile de déterminer si l'un ou l'autre prendrait l'avantage sur son partenaire. Cet équilibre entre les deux protagonistes prouve aussi la fin des élitismes car il n'y a plus de hiérarchie entre une musique dite « populaire » et une musique dite « savante ».

Cependant, le *Concerto pour groupe et orchestre* ne réunit pas seulement deux mondes musicaux. En effet, selon Pierre Bourdieu :

« Il n'y a rien qui, autant que les goûts en musique, permette d'affirmer sa "classe", rien aussi par quoi on soit aussi infailliblement classé.³²⁷ »

Nous pouvons donc dire, même si cela est difficile à mettre en exergue, que la réunion de deux mondes musicaux, implique la réunion de deux classes et de deux générations. Toujours selon Pierre Bourdieu :

« Ce qui est en question dès que deux locuteurs se parlent, c'est la relation objective entre leurs compétences, non seulement leur compétence linguistique (leur maîtrise plus ou moins accomplie du langage légitime) mais aussi l'ensemble de leur compétence sociale, [...].³²⁸ »

Dans ces circonstances, le rôle de Jon Lord est donc bien de parler un langage accessible à tous, en l'occurrence un langage accessible à deux classes, comme nous l'avons vu dans le choix d'une musique vernaculaire.

Bien que nous venons en parti d'y répondre, il est intéressant de se demander quelles sont les raisons qui ont pu pousser Jon Lord à créer une pareille œuvre d'ouverture.

3.4.2 Les implications de l'éclectisme.

Devenu dès ses débuts, la clé de voûte du rock progressif, le désir d'éclectisme découle de plusieurs motivations de la part des artistes postmodernes. Dans le cas de Jon Lord, nous

327 BOURDIEU, Pierre, *Question de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 155.

328 *Idem.* p. 107.

pouvons distinguer au moins quatre raisons, qui explique ce besoin de lutter contre l'hermétisme.

Tout d'abord, il est évident que derrière cette soirée hors du commun, notamment à cause des caractéristiques de l'œuvre de Jon Lord et de la présence de Sir Malcolm Arnold, il y a eu une intention de faire un coup médiatique, probablement orchestré par l'homme d'affaire et manager Tony Edwards. Deep Purple, à l'époque, est un jeune groupe formé depuis un peu plus d'un an, et ayant plus de notoriété de l'autre côté de l'Atlantique que dans son pays d'origine. Il est donc évident que l'opportunité de se faire connaître rapidement, notamment au travers d'une médiatisation importante grâce à la participation de la BBC, a joué un rôle essentiel. C'est donc un besoin de lutter contre l'ostracisme qui a motivé le manager, avec le soutien des membres du groupe voulant accéder au succès. De plus, plaire à deux publics implique l'augmentation significative du nombre de personnes susceptibles d'adhérer à cette musique et cela malgré la présence de classes différentes. Le coup médiatique de la soirée se traduit donc par une véritable logique commerciale car ainsi il n'y a plus un seul public de ciblé mais plusieurs. Outre les retombées médiatiques pour Deep Purple, cette logique commerciale se comprend aussi par l'objectif caritatif de la soirée.

La seconde raison s'explique par une probable vocation de pédagogue de la part de Jon Lord. L'œuvre est en effet construite comme une étude. Il y a donc l'ambition d'enseigner quelque chose aux auditeurs, et en l'occurrence, la façon dont on peut unir deux ensembles très hétérogènes. La composition d'une musique abordable peut aussi se comprendre comme une volonté d'intéresser les auditeurs pour ensuite leur faire découvrir de nouveaux horizons. L'aspect pédagogique de cette œuvre, notamment par l'emploi de *topoi* balayant à la fois plusieurs époques mais aussi plusieurs genres musicaux peut s'avérer être un excellent moyen pour intéresser un amateur de musique rock à la musique savante occidentale et inversement. Outre l'objectif de Jon Lord, d'inciter les auditeurs à s'ouvrir à de nouveaux genres musicaux, il y a aussi l'envie d'éviter l'hermétisme des publics. Cela participe à la volonté des artistes postmodernes de mettre un terme aux hiérarchies entre les différents arts, mais aussi entre les différents auditeurs.

La troisième raison que nous pouvons évoquer est la probable envie de Jon Lord de prouver, par l'emploi des *topoi* musicaux, sa maîtrise des styles compositionnels des musiciens l'ayant inspirés et de leur rendre ainsi un hommage. Il est indéniable que dans la composition d'une première œuvre individuelle, et pas l'une des moins ambitieuses, Jon Lord ait voulu faire ses preuves, auprès du public, des autres musiciens, mais probablement aussi auprès de lui-même. Les compositeurs de musique rock ont longtemps été considérés comme

des musiciens de seconde zone³²⁹, créant une musique simpliste et dont les objectifs étaient aux antipodes de la musique savante. Et, même lorsque ces derniers décidaient de s'intéresser à la musique savante, la critique restait sévère. Bertrand Lemmonier parle par exemple d'« imitations naïves [...] espérant acquérir une forme de respect³³⁰ ». Le désir de prouver que lui, Jon Lord, formé au Royal College de Londres était capable de composer une musique digne d'intérêt, a dû jouer un rôle central dans la composition du *Concerto pour groupe et orchestre*. Il a voulu prouver qu'un compositeur de musique rock était également capable de composer pour un orchestre symphonique. La participation de Sir Malcolm Arnold à la direction a eu, sur Jon Lord, une influence importante car comme il l'a dit, cela a changé sa vie³³¹. Preuve qu'en 1969, Jon Lord avait un besoin de reconnaissance, de la part du public, mais aussi de ses pairs. Certes, il était plus ou moins reconnu en tant qu'instrumentiste, mais pas encore en tant que compositeur. L'ambition de détruire le clivage entre la musique rock et la musique savante occidentale découle en partie de cette volonté de reconnaissance d'un musicien méconnu à l'époque.

Enfin, la dernière raison expliquant ce besoin d'ouverture réside dans la volonté de Jon Lord de se démarquer des générations précédentes, de créer une rupture. Un choc de génération à l'instar des musiciens avant-gardistes... Mais là où régnait une conception élitiste, Jon Lord prône l'union entre les genres. Cette attitude fût courante dans les années 1960, comme l'explique Nicholas Cook :

« La musique, sous la forme du rythm'n blues et du rocking-chair, a joué un rôle central dans la création d'une culture jeune dans les années 1960, le "youthquake", quand, pour la première fois, les adolescents européens et américains commencèrent à adopter un style de vie et un système de valeurs complètement opposés à ceux de leurs parents.³³² »

Jon Lord appartient à une génération qui souhaite ouvrir une voie différente dans la façon de penser la musique et cela sans vouloir créer le scandale ou une énième crise esthétique.

329 *Op. Cit.* MANN, Paul, « Jon Lord : Concerto for group and orchestra - A personal history », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 17-21.

330 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 420.

331 *Op. Cit.* ANDERSON, « Jon Lord, Painter in Music. ».

332 COOK, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Editions Allia, trad. Nathalie Gentili, 2006, p. 14.

Comme nous venons de le voir, le *Concerto pour groupe et orchestre* se présente avant-tout comme une musique éclectique, suggérant l'ouverture. Dernier des quatre grands axes de la postmodernité que nous nous proposons d'observer dans l'œuvre de Jon Lord, l'ironie postmoderne s'avère être la grande absente du *Concerto pour groupe et orchestre*.

3.5 L'absence de l'ironie postmoderne.

3.5.1 Le sérieux comme arme de légitimation.

Contrairement à la fin de l'élitisme, la fin de l'historicisme et le désir d'éclectisme qui sont tous plus ou moins représentés ici, l'ironie postmoderne quant-à elle, brille surtout par son absence.

Alors que la plupart des artistes du postmodernisme gardent une certaine distance avec leurs œuvres, privilégiant un regard amusé, Jon Lord semble, en revanche, avoir pris le *Concerto pour groupe et orchestre* très au sérieux. Certes, il y a pastiche de grands compositeurs mais sans ironie. Sans distanciation, l'ouverture entre les genres, augmentant ainsi la possibilité d'avoir un public plus important, peut s'inclure dans une logique commerciale. Cela va à l'encontre de la logique des artistes postmodernes. Jon Lord a-t-il alors opté pour une attitude sérieuse dans un but commercial ? Cela semble peu probable au vu de la carrière de ce dernier. En effet, son parcours de musicien montre, au contraire, un homme n'hésitant pas à se lancer dans des projets économiquement risqués dans le seul but d'explorer de nouveaux horizons. Notons, à titre d'exemple, son escapade dans les contrées atonales lors de l'album *Windows* composé avec Eberhard Schoerner en 1974 aux antipodes des attentes du grand public.

Le sérieux de Jon Lord prouve l'intérêt qu'il portait à cette œuvre et le besoin de reconnaissance qu'il cherchait. Il a écrit une œuvre sans ironie pour pouvoir être pris au sérieux. Son ambition de réunir la musique rock avec la musique savante occidentale émanait d'une motivation très forte chez lui, qui le suivra, d'ailleurs, toute sa vie. En effet, un an avant son décès, il a décidé de réécrire et d'enregistrer une nouvelle fois le *Concerto pour groupe et orchestre* et cette fois encore, l'ironie est absente du projet. Jon Lord était sérieux dans sa

démarche car il pensait la musique résolument comme un tout et non un ensemble de genres ou de styles voués à ne jamais se rencontrer. L'union entre les genres est devenue, chez lui, une conviction et une façon de penser la musique. Rien d'étonnant donc, lorsqu'en 1974, il composa une suite orchestrale mêlant groupe de rock et danses baroques dans l'album *Sarabande*. Le *Concerto pour groupe et orchestre* de Jon Lord est un résumé de sa pensée musicale, il est donc normal que l'ironie en soit absente, au même titre qu'elle sera absente durant toute sa carrière. Cependant, l'œuvre s'inclut dans la définition que nous avons donné du kitsch au XIX^{ème} siècle. En effet, il s'agit d'un pastiche de plusieurs œuvres dans le but dans créer une nouvelle.

L'absence de l'ironie postmoderne s'explique aussi par le fait que cette attitude n'en était qu'à ses prémices en 1969, en particulier dans la musique.

3.5.2 Une pensée postmoderne balbutiante.

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, la pensée postmoderne est apparue dans l'architecture durant les années 60, mais c'est surtout dans la décennie suivante qu'elle s'est développée dans les autres arts. Il est donc normal que le *Concerto pour groupe et orchestre* ne puisse présenter que des prémices de cette pensée. Il a fallu du temps pour que les artistes parviennent à exprimer ce qui s'avérera par la suite, une nouvelle approche de la modernité.

Selon Béatrice Ramaut-Chevassus, la pensée postmoderne peut se résumer comme un ensemble de fins³³³ : la fin de l'élitisme, la fin de l'historicisme, et la fin de l'hermétisme. L'ensemble de ces fins représente les réponses immédiates qu'on su apporter les artistes postmodernes à la crise de la modernité. Mais l'ironie postmoderne, elle, s'est positionnée comme une façon d'aborder cette critique de la modernité, permettant également d'éviter l'association de ces œuvres éclectiques avec une certaine logique commerciale.

Dans le cas du *Concerto pour groupe et orchestre*, l'absence de l'ironie postmoderne est révélatrice d'une pensée encore balbutiante qui se cherche, et dont les principaux axes de réflexions ne sont pas encore précisément définis. Notons également, que l'œuvre a été

333 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 8.

achevée rapidement par un compositeur de seulement 28 ans, n'ayant peut-être pas encore suffisamment de recul pour insuffler, dans ses compositions, des réflexions aussi abouties que celles présentes dans les œuvres postmodernes des décennies suivantes. Le *Concerto pour groupe et orchestre* est avant tout « une expérience³³⁴ » d'un jeune compositeur voulant réunir la musique rock et la musique savante occidentale. C'est avant tout le travail d'un musicien qui a voulu exprimer sa vision de la musique. Ce n'est pas une œuvre qui a été pensée comme voulant apporter une réponse à la modernité, même si, avec le recul, on s'aperçoit qu'elle présente une part des caractéristiques de l'attitude postmoderne.

En conclusion de cette partie, il apparaît clairement que, même si ce n'était pas l'objectif premier de Jon Lord, le *Concerto pour groupe et orchestre* présente, de façon évidente, trois des quatre grands axes du postmodernisme. L'intérêt pour la tradition, rejetant ainsi la vision linéaire de l'histoire de l'art. La volonté de réunir plusieurs publics, répondant aux besoins de mettre fin aux élitismes. Et enfin, l'éclectisme en réponse à l'hermétisme et aux « métarécits ». L'absence de l'ironie postmoderne et cette façon de voir l'œuvre comme une expérience, rejoignant l'idée d'innovation et de progrès, autour desquelles s'articule l'historicisme, sont les signes d'une pensée postmoderne encore mouvante.

Selon Christophe Pirenne, l'absence de l'ironie postmoderne dans le *Concerto pour groupe et orchestre* empêche cette dernière d'être classée en tant qu'œuvre postmoderniste³³⁵ et la qualifiant plutôt d'œuvre appartenant au néoromantisme³³⁶. Mais pour être qualifiée d'« œuvre postmoderne », cette dernière doit-elle détenir toutes les caractéristiques de cette pensée ? Quoi qu'il en soit, il est évident que l'œuvre de Jon Lord possède les premiers « symptômes » de cette pensée.

Cependant, certains musicologues comme François Rubac ou, là encore, Christophe Pirenne vont encore plus loin et pensent que la musique postmoderne n'existe pas car les éléments qui définissent une œuvre postmoderne peuvent se retrouver bien avant dans l'histoire de la musique. En effet, la destruction du clivage entre la musique « populaire » et la musique « savante » avait déjà été entamée par des compositeurs comme, à titre d'exemple, Franz Liszt (1811-1886), qui s'est inspiré de thèmes populaires pour ses *Rhapsodies hongroises S.244* (1846-1853). L'intérêt pour l'histoire est également la clé des mouvements néo-baroque et néo-classique du début du XX^{ème} siècle. Notons par exemple la mélodie « à Chloris » (1913) de Reynaldo Hahn (1874-1947) dont les octaves joués à la main gauche

334 Anonyme, « Deep Purple : An interview with Jon Lord », *Beat Instrumental*, novembre 1970.

335 Notes personnelles issue d'un entretien avec Christophe Pirenne.

336 *Op. Cit.* RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, p. 73.

reprennent la basse de la « Sarabande » de la *Suite orchestrale n° 3* de Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Les néo-baroques avait donc déjà mis fin à l'historicisme avant l'heure des postmodernes. Cependant, les artistes postmodernes ont systématisé ce processus en en faisant un principe de base pour leurs compositions.

Quoi qu'il en soit, même si la postmodernité est remise en question, il est indéniable que le *Concerto pour groupe et orchestre* possède des liens très fort avec cette pensée, du moins, telle que Jean-François Lyotard ou Béatrice Ramaut-Chevassus l'ont décrite.

CONCLUSION

Conclusion

Ce travail de recherche a eu pour ambition de mettre en lumière les liens entre le rock progressif et la pensée postmoderne à travers l'étude d'une œuvre hors du commun, et pourtant peu étudiée jusqu'à maintenant.

Grâce à une contextualisation globale de l'œuvre, s'intéressant à la fois à la situation politico-économique et socio-culturelle des années 1960 en Angleterre, nous avons pu voir que la société anglaise de l'époque était en pleine mutation notamment sur les libertés individuelles, l'accès à la culture et l'innovation. La politique de la BBC et du Royal Albert Hall visant à se rapprocher de la jeunesse et à jouer un rôle de médiateur entre les générations a, sans doute, facilité la création et l'assez bonne réception de cette œuvre. La musique est le reflet des sociétés et cela quelle que soit l'époque. Si l'œuvre de Jon Lord n'est pas académique, elle est en revanche une illustration importante de la pensée musicale en Angleterre à la fin des années 1960. Les nouvelles attentes des anglais, et des jeunes en particulier, sur le plan social, culturel et musical, à ce moment précis, ont joué dans la création et la réception de l'œuvre. Durant les années 1970, la réunion entre le rock progressif et la musique savante occidentale s'est banalisée. L'œuvre serait donc davantage passée inaperçue. Qui plus est, Deep Purple ayant pris une toute autre orientation musicale, Jon Lord aurait eu encore plus de difficultés pour créer le *Concerto pour groupe et orchestre*. Cette création au moment opportun explique la réception majoritairement positive de l'œuvre. Avant cela, l'œuvre aurait probablement été mal reçue, surtout avant le départ des conservateurs du pouvoir, le « Summer of love », et les mouvements étudiants de 1968.

La description du rock progressif nous a permis de prouver que cette œuvre appartient bien à ce genre, et en est même une des premières représentantes, faisant ainsi de Jon Lord un pionnier du rock progressif. En effet, il a fallu attendre 1966 pour que le rock commence à s'ouvrir réellement à d'autres genres. Nous avons également mis en lumière les liens entre le rock progressif et la musique savante occidentale, en particulier pour la période de 1966 à 1971, chose qui n'avait jamais été fait jusqu'à présent. Nous avons ainsi vu que l'œuvre de Jon Lord s'inscrit dans une dynamique apparue à la fin des années 1960. En 1969, le *Concerto*

pour groupe et orchestre est l'œuvre la plus poussée dans cette recherche d'union entre cette musique et la musique savante occidentale. Même le très célèbre opéra rock *Tommy* des Who, paru quelques mois plus tôt, ne possède pas une recherche aussi profonde. Avec l'œuvre de Jon Lord, le rock progressif s'affranchit des simples emprunts à la musique savante occidentale, que ce soit au niveau de l'instrumentarium ou des reprises d'œuvres savantes, pour entamer sa véritable réflexion sur l'union avec d'autres genres. Les commentaires de chaque mouvement ont permis de mettre en lumière la construction de l'œuvre. Cette dernière s'est avérée être une étude sur la façon de réunir deux ensembles très différents, révélant l'aspect pédagogique et novateur de Jon Lord.

Nos recherches sur le *Concerto pour groupe et orchestre* ont également montré que, malgré son aspect hors norme, sa création résulte au final d'une conjoncture favorable particulièrement spécifique. Sans l'audace du manager Tony Edwards, la présence de Malcolm Arnold, et la détermination de Jon Lord, l'œuvre n'aurait peut-être jamais vu le jour. Elle a également eu lieu durant une période pleine d'optimisme, comme l'explique Bertrand Lemmonier :

« Cet irréductible optimisme [est un] des caractères des sixties [...]. Avant, il y a les années cinquante, encore marquées en Angleterre par de réelles difficultés économiques et sociales [...]. Après ce sont les difficiles années soixante-dix, celles de la crise économique [...].³³⁷ »

Cette période d'effervescence, de bouillonnement culturel, était favorable aux expérimentations de ce genre. C'est en partie pour cela que nous nous sommes uniquement intéressés à la version de 1969. Une comparaison entre les trois versions du *Concerto pour groupe et orchestre* aurait pu être instructive quant aux intentions de Jon Lord. En effet, chacune des modifications apportées à l'œuvre nous auraient rapproché de la version qu'imaginait Jon Lord. Cependant, les modifications des versions de 1999 et 2012 nous auraient aussi montré l'évolution esthétique du compositeur. En effet, comment savoir si une modification est due à une volonté de se rapprocher de l'idée initiale de Jon Lord où si cela résulte d'un changement de goût chez ce dernier ? De plus, ce qui nous a intéressé véritablement ici c'était de savoir s'il y avait un lien entre l'émergence de cette œuvre, et du rock progressif en général, et le contexte des années 1960. L'étude a montré que le contexte avait été favorable car il y avait eu une demande de changement pendant une période de prospérité.

337 *Op. Cit.* LEMONNIER, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, p. 12-13.

L'étude de cette œuvre a également révélé que le rock progressif, dès ses débuts, a présenté des liens très forts avec ce qui fut, ensuite, défini comme une attitude postmoderne. L'analyse du *Concerto pour groupe et orchestre* a mis en évidence ses liens avec la pensée postmoderne. En effet, le désir d'ouverture, le rejet de l'historicisme et des avant-gardes se retrouvent dans cette œuvre et furent également présents durant les premières années du rock progressif. Cette étude a donc apporté un élément nouveau quant aux interrogations de certains musicologues, Christophe Pirenne et Brian Robinson en tête, sur les liens entre le rock progressif et le postmodernisme.

Cependant, nos recherches sur ce genre ont mis en évidence une cohabitation entre deux attitudes musicales. En effet, parallèlement à cette attitude postmoderne que semble adopter les pionniers du rock progressif comme Jethro Tull, Renaissance, The Nice, certains groupes comme Yes, Soft Machine, ou King Crimson ont voulu apparaître comme l'élite du rock. Ces artistes ont créé une musique poïético-centrique basée sur une complexité que ce soit technique, rythmique, formelle ou autre, s'adressant à un public averti. De plus, leur intérêt pour les nouvelles technologies dénote un goût pour l'innovation et le progrès. Notons enfin, que ces groupes s'ouvrent assez peu aux musiques du passé et à la tradition, privilégiant l'ouverture vers le jazz ou la musique contemporaine.

Le rock progressif possède donc deux attitudes distinctes. L'une, proche d'une attitude postmoderne, s'inspire de tous les styles et de toutes les époques avec une volonté d'être proche du public. L'autre, proche de l'avant-gardisme, se base sur l'innovation comme moteur du rock progressif en s'appuyant notamment sur des technologies de pointe toujours plus performantes et une quête de la complexité, créant une rupture entre l'artiste et l'auditeur non-spécialiste.

Cette cohabitation entre deux attitudes esthétiques, présentes dans un même courant, serait un sujet passionnant et jusqu'alors inexploré. Débuté à la fin du XX^{ème} siècle, l'étude du rock progressif est donc un domaine de recherches qui a encore de beaux jours devant lui. Comme disait Jon Lord : « Ce n'est qu'un commencement.³³⁸ »

338 *Op. Cit.* DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall*, [CD], p. 3. « *It is still only a beginning.* ».

Bibliographie

Sources primaires musicales :

- BERNSTEIN, Leonard, BRUBECK, Howard, *Bernstein Plays Brubeck Plays Bernstein*, [CD], New-York, Columbia, 1961.
- DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall with the Royal Philharmonic Orchestra Conducted by Malcolm Arnold Concerto for group and orchestra composed by Jon Lord*, [DVD], Asheville, Harvest Records, 6 mai 2003.
- DEEP PURPLE, *Deep Purple in live at The Royal Albert Hall with the Royal Philharmonic Orchestra Conducted by Malcolm Arnold Concerto for group and orchestra composed by Jon Lord*, [CD], Asheville, Harvest Records, Deep Purple (Overseas) Ltd., 12 décembre 2002.
- DEEP PURPLE, *In concert with the London Symphony Orchestra conducted by Paul Mann*, [CD], London, Eagle Record, 2 juin 2000.
- LORD, Jon, *Concerto for group and orchestra*, [PARTITION], [s.l.], éditée par Paul Mann, Publiée et distribuée par De Haske Publications, 2016 [1969].
- LORD, Jon, *Jon Lord Concerto for group and orchestra*, [DVD], Hambourg, Ear Music, 28 septembre 2012.
- OPETH, *In Live Concert at the Royal Albert Hall « Evolution XX – An Opeth Anthology » Composed by Mickael Åkerfeldt and Opeth The Loyal Disharmonic Orchestra Conducted by The Powers That Be*, [DVD], New York, Roadrunner Records, 20 septembre 2010.

Sources primaires littéraires :

- Anonyme, « Deep Purple : An interview with Jon Lord », *Beat Instrumental*, novembre 1970, [s.p.].
- CHARLESWORTH, Chris, « Deep Purple : A Band Breakdown », *Melody Maker*, 11 septembre 1971, [s.p.].
- COXHILL, Gordon, « But i enjoyed deep purple's experiment », *New Musical Express*, 3 octobre 1969, [s.p.].

- GOODWIN, Noël, « Pop and Classics just don't mix », *Daily Express*, 25 septembre 1969, [s.p.].
- KIERON, Tyler, « Deep Purple: Friends Reunited », *Mojo*, janvier 2003.
- SIMONS, Judith, « How the Royal "Phil" joined the Deep Purple », *Daily Express*, 11 septembre 1969.
- WALTERS, John, « Pop and Classics mixture united all », *New Musical Express*, 3 octobre 1969, [s.p.].
- WELCH, Chris, « Deep Purple's Concerto... », *Melody Maker*, 4 octobre 1969, [s.p.].
- WIGG, David, « Deep Purple takes the Albert Hall by a storm », *Daily Express*, 25 septembre 1969, [s.p.].
- WILLIAMS, Mark, « Purple Do It », *International Times*, 10 octobre 1969, n° 66, p. 26-27.

Ouvrages :

- ACCAOUI, Christian (dir.), *Eléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2011.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1re éd. 1948, Paris, Gallimard, 1979.
- ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max, *La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, 1re éd. 1948, Paris, Gallimard, 1974.
- ALBEROLA, Jérôme, *Anthologie du rock progressif : Voyages en ailleurs*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2010.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1972.
- BLOOM, Jerry, *Black Knight: Ritchie Blackmore*, Londres, Omnibus Press, 2008.
- BOUDINET, Gilles, *Arts, culture, valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison : variations philosophiques et musicales des Lumières à la Postmodernité*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Question de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- BUDD, Vincent, *The Gemini man : Introduction to the orchestral works of Jon Lord*, Londres, Gnosis Press, 2003.
- CABOT, Jean-Sylvain, *Deep Purple : Rhapsody in rock*, Marseille, Le mot et le reste, 2013.

- CARDUS, Neville, *25 Years of the Royal Philharmonic Orchestra*, London, Fabbri, 1971.
- CHARLES, Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001.
- CHARLESWORTH, Chris, *Deep Purple : the Illustrated Biography*, Londres, Omnibus Press, 1983.
- CHASTAGNER, Claude, *De la culture rock*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- COOK, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, Paris, Éditions Allia, trad. Nathalie Gentili, 2006.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 352.
- CUMMINGS, David, *International Who's who in Music and Musicians' Directory 2000/2001*, Londres, Routledge, janvier 2000.
- DELAGE, Frédéric, *Chroniques du Rock progressif : 1967-1979*, Périgueux, La Lauze, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- ECO, Umberto, *L'apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.
- FERRY, Luc, *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, 1990.
- GILLAN, Ian, *The Autobiography of "Deep Purple's" Lead Singer*, Londres, John Blake Publishing, 1998.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Londres, Phaidon, 2001.
- GRABÓCZ, Márta (dir.), *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.
- GREENBERG, Clément, *Art and culture*, Londres, Beacon Press, 1961.
- GRUNDY, Stuart, TOBLER, John, *The Guitar Greats (BBC book's)*, Londres, British Broadcasting Corporation, 1983.
- IMBERTY, Michel, *Les écritures du temps*, Paris, Dunod, 1981.
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art*, 1re éd. 1912, Paris, Gonthier, 1969.
- LEMONNIER, Bertrand, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, Paris, Belin, 1997.
- LEMONNIER, Bertrand, *L'Angleterre des Beatles. Une histoire culturelle des années soixante*, Paris, Éditions Kimé, 1995.

- LEROY, Aymeric, *Rock progressif*, Marseille, Le mot et le reste, 2010.
- LERUEZ, Jacques, SUREL, Jeannine, *Le Royaume-Uni au XXe siècle*, Paris, Éditions Ellipses, 1997.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éditions Galilée, 1988.
- MACAN, Edward, *Rocking the classics : English progressive rock and the conterculture*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- MARTIN, Bill, *Listening to the Future : The Time of Progressive Rock*, Chicago, Open Court, 1998.
- MARX, Roland, *L'Angleterre de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1991.
- MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique (volume I)*, Paris, Fayard, 2008.
- MONTALEMBERT, Eugène de, ABROMONT, Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010.
- MOORE, Allan. F., *Rock : The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*, Londres, Ashgate Publishing Limited, 21 décembre, 2001.
- MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, Seuil, Paris, 1962.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner. Nietzsche contre Wagner*, trad. J-C Hémary, Paris, Gallimard, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, 1re éd. 1977, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.
- PIRENNE, Christophe, *Le Rock progressif anglais*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Musique et musicologie », 2005.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1998.
- SEGUIN, Thomas, *Le postmodernisme. Une utopie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- SOLOMOS, Makis, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XXème et XXIème siècles*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2013.
- STUMP, Paul, *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock*, Londres, Quartet Books, 1997.
- VON DER WEID, Jean-Noël, *La musique du XXème siècle*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010.

Articles :

- AHLKVIST, Jarl, « What Makes Rock Music 'Prog' ? Fan Evaluation and the Struggle to Define Progressive Rock », *Popular Music and Society*, décembre 2011, vol 34, n° 5, p. 639-660.
- ALESSANDRINI, Paul, « Crimso », *Rock and Folk*, n° 84, janvier 1974.
- ANDERSON, Martin, « The early silence of Jon Lord », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 20-21.
- ANDERSON, Martin, « Jon Lord, painter in music », *Fanfare : The Magazine of serious record collections*, 2010, vol 34, p. 174-180.
- BACON, Peter, « Lord's Mastery of a Hammond ; Organist Jon Lord tells Peter Bacon about music without boundaries. », *The Birmingham Post*, 2009, [s.p.].
- BERTRAND, Frédéric, « La "composition" pour guitare dans le rock'n roll : problème d'analyse », *Musurgia*, 1998, vol V, n° 2, p. 47-53.
- BUXTON, David, « Le rock, le "star-system" et la montée de la société de consommation. », *L'Homme et la société : socialisme réel et marxisme. Culture de masse et société de consommation*, 1982, n° 65-66, p. 151-178.
- CASTANET, Pierre-Albert, « Du rock dans la musique contemporaine savante », *Focus sur le rock en France. Analyser les musiques actuelles*, Delatour France, Sampzon, 2014, p. 77-89.
- DANNENBERG, Roger, HU, Ning, « Pattern discovery techniques for music audio », *Journal of New Music Research*, 2003, vol 32, n° 2, p. 153-163.
- DAVIES, Stephen, « Rock versus Classical Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999, vol 57, n° 2, p. 193-204.
- DELAUNE, Benoît, « L'esthétique du collage et l'influence des techniques d'enregistrement dans le rock français dit *experimental* : l'exemple des moving gelatine plates », *Focus sur le rock en France. Analyser les musiques actuelles*, Delatour France, Sampzon, 2014, p. 93-109.
- TARASTI, Eero, « La musique comme art narratif », *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007.
- GOUGH, John, « Depth of Lord's roots explored in enjoyable fashion. », *The Birmingham Post*, 20 juillet 2009.
- GUIBET- LAFAYE, Caroline, « Esthétiques de la postmodernité », Étude réalisée dans le cadre d'une coopération entre l'Université Masaryk de Brno (République-tchèque) et

l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2000. Disponible uniquement sur internet à l'adresse : <http://www.nosophi.univ-paris1.fr/docs/cgl/art.pdf>.

- JOSEPHON, Nors, « Bach Meets Liszt : traditional formal structures and performance practices in progressive rock », *The Musical Quarterly*, janvier 1992, vol 76, n° 1, p. 67-92.
- JULIEN, Olivier, « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock : enjeux, sources, méthode », *Musurgia*, 1998, vol V, n° 2, p. 55-64.
- LACASSE, Serge, « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, 1998, vol V, n° 2, p. 77-85.
- LACHER, Kathleen, MIZERSKI, Richard, « Une étude exploratoire des réactions et des relation [sic] associées à l'évaluation et l'intention d'achat de la musique rock », *Journal of Consumers Research*, 1994, vol 21, n°2, p. 366-380.
- LAING, Dave, « Nine lives in the music business: Reg Dwight and Elton John in the 1960s », *Popular Music History*, décembre 2007, vol 2, n°3, p. 237-261.
- MANN, Paul, « Jon Lord : *Concerto for group and orchestra* - A personal history », *Musical opinion*, 2012, n° 135, p. 17-21.
- MOORE, Allan, « The end of the revival : the folk aesthetics and its 'mutation' », *Popular Music History*, décembre 2009, vol 4, n° 3, p.289-307.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, REA, John, « Postmodernisme », *Revue nord-américaine de musique du XXème siècle*, n° 1, 1990, p. 10.
- PALMER, John, « Yes, 'Awaken', and the progressive style », *Popular Music*, mai 2001, vol 20, n° 2, p. 243-261.
- RILEY, Joe, « JON LORD/RLPO/CLARK RUNDELL Philharmonic Hall », *Liverpool Echo*, 18 juin 2010, [s.p.].
- SCHIFF, David, « Classical appeal », *The Atlantic monthly*, août 1997, n° 280, p.70-80.
- SCHULSLAPER, Robert, « Durham resounding : Jon Lord's Inspiration », *Fanfare : The Magazine of serious record collections*, 2008, vol 31, p. 20-28.
- SIMONELLI, David, « BBC rock music programming on radio and television and the progressive rock audience, 1967-1973 », *Popular Music History*, avril 2007, n°2, p. 95-112.
- TURTLE, Raymond, « LORD: To Notice Such Things. Evening Song. For Example. Air of a Blue String », *Fanfare : The Magazine of serious record collectons*, 1 mai 2010.
- WEISETHAUNET, Hans, LINDBERG, Ulf, « Authenticity revisited : the Rock critic and the changing real », *Popular Music and Society*, octobre 2010, Vol 33, n°4, p. 465-485.

Dictionnaires :

- ASSAYAS, Michka, *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, deuxième édition, éd par Stanley Sadie, Londres, MacMillan Publishers, 2001, 29 vol.
En particulier les articles :
 - « Classic rock » de Allan. F. Moore, vol. V, p. 929 ;
 - « Deep Purple » de Allan. F. Moore, vol. VII, p. 129-130 ;
 - « Progressive rock », de Allan. F. Moore, vol. XX, p. 402.

Sites internet :

- OPETH, Dvd's [en ligne], In : *Opeth*, mise à jour le 28 avril 2015, [consulté le 28/04/2015].
Disponible à l'adresse : <http://www.opeth.com/releases/dvds/item/22-royal-albert-hall-live-2010>
- THE OFFICIAL CHART COMPANY, Music Archive [en ligne], In : *The Official Chart Company*, mise à jour le 30 avril 2015, [consulté le 30/04/2015].
Disponible à l'adresse : <http://www.officialcharts.com>.
- SIR MALCOLM ARNOLD CBE 1921-2006, Biography [en ligne], In : *Sir Malcolm Arnold CBE 1921-2006*, mise à jour le 3 mars 2015, [consulté le 15/04/2015].
Disponible à l'adresse : http://malcolmarnold.co.uk/news_main.html.
- ROYAL ALBERT HALL, History [en ligne], In : *Royal Albert Hall London*, mise à jour le 14 avril 2015, [consulté le 14/04/2015].
Disponible à l'adresse : <http://www.royalalberthall.com/default.aspx>.
- ROYAL ALBERT HALL, Our performance history & archive [en ligne], In : *Royal Albert Hall*, mise à jour le 14 avril 2015, [consulté le 14/04/2015].
Disponible à l'adresse : http://catalogue.royalalberthall.com/Record.aspx?src=CalmView.Performance&id=Ogapaikch_Riol
- ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA, About the Orchestra [en ligne], In : *Royal Philharmonic Orchestra*, mise à jour le 16 avril 2015, [consulté le 16/04/2015].
Disponible à l'adresse : <http://www.rpo.co.uk/index.php>.
- ROCK'S BACKPAGES LIBRARY, Jon Lord [en ligne], In : *Rock's backpages library*, mise à jour le 04 mai 2015, [consulté le 04/05/2015].
Disponible à l'adresse : <http://www.rocksbackpages.com/>.

Table des annexes

Annexe I : Œuvres du rock progressif incluant de la musique savante occidentale.....	157
--------------------------------------------------------------------------------------	-----

Annexe I : Œuvres du rock progressif incluant de la musique savante occidentale.

Liste des œuvres de rock progressif incluant de la musique savante occidentale.					
<u>Année.</u>	<u>Groupe/ Musicien(s).</u>	<u>Album / single.</u>	<u>Titre(s).</u>	<u>Commentaire(s).</u>	<u>Type d'acculturation.</u>
1961	The Rapiers*	<i>The Rapiers</i>	« In the hall of the mountain King ».	Reprise de l'œuvre homonyme de Edward Grieg.	Pastiche.
1963	The Beach Boys	<i>Surfer Girl</i>	« Boogie Woogie ».	« Boogie Woogie », composé par Brian Wilson, est basé sur <i>Le vol du Bourdon</i> de Nicolai Rimsky-Korsakov.	Pastiche.
1965 (29 octobre)	The Byrds	<i>Turn ! Turn ! Turn !</i>	« She don't care about Time ».	Le solo de guitare est basé sur <i>Que ma joie demeure</i> de Jean-Sébastien Bach.	Pastiche.
1967	Jeff Beck	<i>Truth</i>	« Beck's Bolero ».	Inspiration du <i>Bolero</i> de Maurice Ravel.	Pastiche.
1967	The Nice	<i>America</i>	« America ».	Titre inspiré de la <i>Symphonie du Nouveau Monde</i> de Antonin Dvořák et de « America » Leonard Bernstein.	Pastiche.
1967 (Juin)	Procol Harum	<i>Procol Harum</i>	« A whiter Shade of Pale ».	Titre inspiré de la <i>Cantate 140</i> et de l' <i>Aria</i> de la 3 ^e <i>Suite pour Orchestre</i> de Jean-Sébastien Bach.	Pastiche
1967 (7 juillet)	The Beatles	<i>All you Need is Love</i>	« All you Need is Love ».	Insertion au début de <i>La Marseillaise</i> et à la fin de <i>L'invention n° 8 en fa majeur</i> de Jean-Sébastien Bach.	Citation.
1967 (novembre)	The Moody Blues	<i>Days of Future Passed</i>	L'oeuvre intégrale.	Présence d'un orchestre symphonique.	Jeu sur l'instrumentarium.
1967 (décembre)	The Nice	<i>The Thought of Emerlist Davjack</i>	« Rondo » et « War and Peace ».	Titre inspiré du <i>Blue Rondo à la Turk</i> de Dave Brubeck et de la <i>Tocatta et Fugue BWV 565 en ré mineur</i> de Bach pour « Rondo » et pastiche du <i>Concerto brandebourgeois n° 3</i> de Bach également dans « War and Peace ».	Pastiche.

1968 (février)	Vanilla Fudge	<i>The Beat Goes on</i>	« Phase Two: Für Elise & Moonlight Sonata ».	Titre inspiré de la <i>Bagatelle en la mineur</i> « Für Elise » et de la <i>Sonate n° 14 en do# min (opus 27) n° 2 dite « Sonate au clair de lune »</i> de Ludwig Van Beethoven.	Pastiche.
1968	Aphrodite's Child	<i>End of the World</i>	« Rain and Tears ».	Titre inspiré du <i>Canon et gigue en ré majeur</i> de Johann Pachelbel.	Pastiche.
1968 (21 avril)	Elephant Memory*	<i>Brahms with a beat</i>	Tout le concert.	Elephant Memory joue avec l'American Symphony. Le concert comprenait la <i>Quatrième Symphonie</i> de Brahms, ainsi qu'un tire rock sur le thème du premier mouvement de cette dernière et des extraits de <i>Pictures at an exhibition</i> de Moussorgski.	Pastiche, citation et jeu sur l'instrumentarium.
1968 (Mai)	Frank Zappa	<i>Lumpy Gravy</i>	L'oeuvre intégrale.	Insertion de musique contemporaine.	Citation.
1968 (juillet)	Deep Purple	<i>Shades of Deep Purple</i>	« Prelude : Happiness/ I'm so glad ».	Titre inspiré de <i>Shéhérazade</i> de Nicolai Rimski-Korsakov.	Pastiche.
1968 (novembre)	The Nice	<i>Ars Longa Vita Brevis</i>	« Intermezzo from the Karelia Suite ».	Titre inspiré de <i>Karelia</i> de Jean Sibelius.	Pastiche.
1968 (décembre)	Procol Harum	<i>Shine on Brightly</i>	« In Held twas in I ».	Chœur inspiré des cantates de Jean-Sébastien Bach.	Pastiche
1968 (décembre)	The Pretty Things	<i>S.F. Sorrow</i>	L'oeuvre intégrale.	L'un des premiers opéra-rock.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1969	Deep Purple	<i>The Book Of Talyesin</i>	« Anthem ».	Titre comprenant un canon (composé par Jon Lord) joué à l'orgue puis par un quatuor à cordes.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1969	Ekseption*	<i>The Fifth</i>	« The Fifth ».	Titre qui reprend la <i>Symphonie n° 5</i> de Ludwig Van Beethoven.	Pastiche.
1969 (23 mai)	The Who	<i>Tommy</i>	L'oeuvre intégrale.	L'un des premiers opéra-rock.	Pastiche.

1969 (Juillet)	Bakerloo	<i>Drivin' Backwards</i>	« Drivin' Backwards »	Titre inspiré de la <i>Bourrée en Mi mineur de la Suite pour luth n° 1 en Mi mineur de Jean-Sébastien Bach</i> (BWV 996).	Pastiche.
1969 (Août)	Jethro Tull	<i>Stand Up</i>	« Bourée ».	Titre inspiré de la <i>Suite pour luth n° 1 en Mi mineur de Jean-Sébastien Bach</i> (BWV 996).	Pastiche.
1969 (17 octobre)	The Nice	<i>Fives Bridge Suite</i>	- « Intermezzo 'Karelia Suite' », - « Pathétique (Symphony No. 6, 3rd Movement) », - « Country Pie / Brandenburg Concerto No. 6 ».	Ses œuvres s'inspirent respectivement des œuvres homonymes de Jean Sibelius, Piotr Illitch Tchaïkovski et Jean-Sébastien Bach.	Pastiches.
1969	The Wallace Collection*	<i>Laughing Cavalier</i>	« Daydream ».	Titre inspiré du <i>Lac des cygnes</i> de Tchaïkovski.	Pastiche.
1969 (juin)	Deep Purple	<i>Deep Purple</i>	« April ».	Titre composé par Jon Lord comprenant une suite instrumentale suivi d'une ballade rock.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1969 (24 septembre)	Jon Lord	<i>Concerto For Group and Orchestra</i>	L'œuvre intégrale.	Œuvre mêlant Deep Purple avec un orchestre symphonique.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1969 (décembre)	Spooky Tooth et Pierre Henry	<i>Ceremony : and electronic mass</i>	Tous les titres.	Mélange de rock et de musique électronique.	Pastiche.
1969	Love Sculpture	<i>Forms & Feelings</i>	« La danse du sabre ».	Titre inspiré de <i>La danse du sabre</i> de Aram Katchaturian.	Pastiche.
1970 (février)	Van der Graaf Generator	<i>The Least We Can Do Is Wave to Each Other</i>	« Refugees ».	Rôle important du violoncelle.	Jeu sur l'instrumentarium.

1970 (14 février)	Peter Sculthorpe*	<i>Love 200</i>	L'œuvre intégrale.	Œuvre pour orchestre et groupe de rock, créée le 14 février 1970 avec le groupe Tully et le Sydney Symphony Orchestra dirigé par John Hopkins.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1970 (15 mai)	King Crimson	<i>In the wake of Poseidon</i>	« The Devil's Triangle ».	Titre inspiré de <i>Mars</i> de Gustav Holst.	Pastiche.
1970 (Juin)	Soft Machine	<i>Third</i>	Tout l'album.	Emploi de plusieurs instruments classiques et l'album fût joué la première fois avec l'orchestre de la BBC en avril 1970, Au Royal Albert Hall.	Jeu sur l'instrumentarium.
1970 (17 septembre)	Jon Lord	<i>Gemini Suite</i>	L'œuvre intégrale.	Suite pour groupe de rock et orchestre créée le 17 septembre 1970 avec l'orchestre de la Light Music Society, dirigé par Malcolm Arnold et Deep Purple.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1970 (octobre)	Pink Floyd	<i>Atom heart mother</i>	« Atom heart mother ».	Titre composé avec la participation du compositeur de musique concrète Ron Geesin.	Pastiche.
1970 (novembre)	Emerson, Lake, & Palmer	<i>Emerson, Lake, & Palmer</i>	« The barbarian » et « Knife-Edge ».	Ces titres incluent respectivement des références à Béla Bartók dans le premier et à Leoš Janáček et Jean-Sébastien Bach dans le second.	Pastiche.
1970	Amazing Blondel*	<i>Evensong</i>	Tout l'album.	Emploi de nombreux instruments classique et baroque dont le theorbe et le luth.	Jeu sur l'instrumentarium.
1970	Andrew Lloyd Webber et Tim Rice*	<i>Jesus Christ Superstar</i>	L'œuvre intégrale.	L'un des premiers opéra-rock.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.

1971 (26 mars)	Emerson Lake & Palmer	<i>Pictures at an Exhibition</i>	Tout les titres excepté : « The Sage », « Blues Variation », et « The Curse of Baba Yaga ».	Album inspiré par <i>Tableaux d'une exposition</i> de Modeste Moussorgski et des extraits de <i>Casse-noisette</i> de Piotr Ilitch Tchaïkovski.	Pastiche.
1971 (8 avril)	Caravan	<i>In the Land of Grey and Pink</i>	« Nine feet Underground ».	Caravan présente une suite « Nine feet Underground » de 22' avec plusieurs instruments classiques comme la flûte, le piccolo, des cloches et vents.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1971 (16 juin)	Gentle Giant	<i>Acquiring the Taste</i>	Tout l'album.	Emploi de nombreux instruments classiques et baroque comme le clavecin, l'orgue, la clarinette, le célesta, le violoncelle...	Jeu sur l'instrumentarium.
1971 (26 novembre)	Yes	<i>Fragile</i>	« Cans and Brahms ».	Titre inspiré de la <i>Symphonie N° 4 en Mi mineur</i> de Johannes Brahms.	Pastiche.
1971 (décembre)	Quintessence	/	Tout le concert.	Joue avec un chœur de 30 chanteurs lors d'un concert.	Jeu sur l'instrumentarium.
1971 (décembre)	Electric Light Orchestra	<i>The Electric Light Orchestra</i>	Tout le concert.	Emploi de nombreux instruments classiques (violon, violoncelle, hautbois, basson clarinette).	Jeu sur l'instrumentarium.
1971 (décembre)	Elton John	/	Tout le concert.	Se produit avec le Royal Philharmonic Orchestra.	Jeu sur l'instrumentarium.
1971 (décembre)	King Crimson	<i>Island</i>	« Island ».	Emploi important d'instruments classique comme le hautbois ou le cornet à piston.	Jeu sur l'instrumentarium.
1971	The Nice	<i>Elegy</i>	« Third Movement, Pathétique » et « America ».	« Third Movement, Pathétique » inspiré de Piotr Ilitch Tchaïkovski et « America » de Leonard Bernstein. Enregistré en 1969.	Pastiche.

1971	Amazing Blonde!	<i>Fantasia Lindum</i>	Tout l'album.	Emploi nombreux instruments classiques et baroques comme le théorbe et le luth mais aussi le clavecin. L'album se présente comme une suite de danse.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.
1971	Barclay James Harvest	<i>Once Again</i>	Tout l'album.	1971 : <i>Once Again</i> de Barclay James Harvest, accompagné du Barclay James Harvest Symphnoy Orchestra, dirigé par Robert Godfrey.	Jeu sur l'instrumentarium.
1971	New Trolls*	<i>Concerto grosso</i>	Tout l'album.	Œuvre proche du <i>Concerto pour groupe et orchestre</i> de Jon Lord, mêlant un groupe de rock progressif à un orchestre philharmonique.	Pastiche et jeu sur l'instrumentarium.

* : Musicien ou groupe n'ayant jamais fait parti du Top 100 de l' Official Chart Company, leur influence en Angleterre peut donc, difficilement, être démontré.

<http://www.officialcharts.com>

