



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE V « Concepts et langages » (ED 0433)

Observatoire Musical Français (EA 206)

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline / Spécialité : Musique et Musicologie / Jazz

Présentée et soutenue par :

Ludovic FLORIN

le : 25 novembre 2009

**Par-delà les clivages ou l'harmonie des
contraires :
Une approche de la musique d'Enrico
Pieranunzi**

Sous la direction de :
Monsieur Laurent CUGNY

Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY :
Monsieur Vincent COTRO
Monsieur Laurent CUGNY
Monsieur Pierre GUILLOT
Monsieur Pierre SAUVANET
Monsieur Claudio SESSA

Maître de conférences, Université François-Rabelais Tours
Professeur, Université Paris-Sorbonne
Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne
Professeur, Université Michel-de-Montaigne Bordeaux-3
Enseignant, Conservatorio Guiseppe Tartini di Trieste

**Par-delà les clivages ou l'harmonie des
contraires :
une approche de la musique d'Enrico
Pieranunzi**

à la mémoire de mes parents,

Martine Adamec (1951-2005)

Michel Florin (1949-2009)

Remerciements

Il s'aperçut qu'il y avait autre chose dans le monde que les spéculations de la Sorbonne et les vers d'Homerus, que l'homme avait besoin d'affection, que la vie sans tendresse et sans amour n'était qu'un voyage sec, criard et déchirant.

Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*

Présenter ce mémoire de doctorat constitue l'aboutissement d'un parcours, mais aussi, en ce qui me concerne, la fin d'une tranche de vie. Au moment d'en imaginer les dernières lignes, ma pensée ne pouvait qu'aller vers tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, m'ont soutenu non seulement dans cet effort mais, bien plus encore, dans ma vie d'homme. La forme prise par les remerciements qui vont suivre paraîtra sans doute déplacée dans le cadre qui est celui de ce travail académique : j'en assume les conséquences éventuelles. Que le lecteur n'en prenne pas ombrage, mais que ces témoignages de reconnaissance lui permettent de comprendre combien, sans ce soutien indispensable, l'éventuelle qualité qui pourra se dégager de ma réflexion n'aurait, en fin de compte, pas le moindre intérêt.

Je suis donc particulièrement heureux d'avoir ici la possibilité de remercier publiquement mon directeur de recherche, Monsieur Laurent Cugny. Encore lycéen, je suis souvent allé écouter le musicien en concert. Jamais alors je n'aurais imaginé qu'il aurait bientôt une telle importance dans ma destinée. Quelques années plus tard, en effet, après avoir obtenu l'agrégation, il m'invita en Sorbonne à participer à un séminaire sur le jazz. Cet événement se révéla, avec le recul, fondamental dans ma vie professionnelle. Par la suite, comme directeur de recherche ou non, Laurent Cugny s'est toujours montré encourageant, me soutenant d'une façon décidée, et croyant parfois plus en mes possibilités que moi-même. Qu'il sache donc que je serai, pour toujours, son éternel obligé.

C'est un grand honneur également de remercier les membres qui composent le jury de soutenance de ce modeste mémoire, Messieurs Vincent Cotro, Pierre Guillot, Pierre Sauvanet et Claudio Sessa. Monsieur Vincent Cotro fut l'un des membres du jury d'agrégation l'année où je parviens à l'obtenir. Il est l'un des éminents spécialistes français du jazz, notamment de l'improvisation libre européenne. Je suis donc flatté qu'il ait accepté de porter son regard critique sur les propositions qui seront présentées par la suite. Outre le fait d'être un admirateur de Michael Brecker, Monsieur Pierre Sauvanet a écrit un ouvrage particulièrement intelligent sur le(s) jazz(s) ; quant à Monsieur Claudio Sessa, il est un fin connaisseur de la musique d'Enrico Pieranunzi. J'espère néanmoins qu'ils trouveront tous deux quelque intérêt à ce qui va suivre. Enfin, je suis extrêmement heureux que Monsieur Pierre Guillot ait décidé d'en faire de même. Il fallait qu'un des plus grands spécialistes de la musique française – et pas seulement – constate que cet art si subtil traverse les frontières géographiques et stylistiques en inspirant un artiste de la stature d'Enrico Pieranunzi. Par ailleurs, Pierre Guillot fut par le passé mon directeur de Maîtrise puis de D.E.A. Si, au cours de mes études estudiantines, j'ai pu faire quelques progrès, je les lui dois en grande partie. Il m'a notamment inculqué la probité, la droiture d'esprit, l'obstination dans la réflexion et la recherche, la joie du travail bien fait, toutes valeurs qui seynt au chercheur, et dont

j'espère avoir été digne un tant soit peu. Qu'il sache que l'exemple de sa philosophie a largement débordé sur ma vie personnelle et que, pour cela, je lui serai toujours indéfectiblement dévoué.

Lors de ma première entrevue avec Enrico Pieranunzi, je ne me doutais pas de l'extraordinaire rencontre que j'allais avoir la chance de faire. À côté du musicien, que je connaissais depuis longtemps et que j'admirais, je découvris en effet une personnalité très cultivée, d'une rare profondeur, d'une noble générosité et d'une humanité tout à fait remarquable. Pendant ces quelques années, sa confiance en moi et son soutien n'auront jamais diminué. De simple travail, cet ouvrage s'est peu à peu mué en aventure humaine, une des plus passionnantes qu'il m'ait été donné de vivre. Qu'il pardonne par avance les défauts qu'il ne manquera pas de percevoir : elles ne sont dues qu'à l'incompétence de leur auteur et n'ont en rien à voir avec quelque malveillance, car ces années de réflexion n'ont fait qu'exalter l'admiration que je porte à l'égard de son art.

Il me faut ensuite remercier avec la plus grande chaleur Jean-François Mondot. Par ses remarques judicieuses et fines – de surcroît drôles et toujours spirituelles –, par sa sensibilité musicale vraie, mais aussi grâce à ses encouragements incessants, je lui dois plus qu'il ne s'imagine. Il est de ceux qui rendent la vie précieuse.

Je voudrais exprimer à Vincent Wimart et à Pascal Ségala ma fierté d'avoir de tels amis. Leurs réconforts, mais aussi les relectures que le premier aura généreusement effectuées pour ce travail et les corrections de mon anglais approximatif du second n'en sont que la plus infime des preuves. Car ce sont leur compagnie et leur affection qui demeurent avant tout les plus précieuses.

Même s'il a eu peu à voir avec ce travail, ma gratitude la plus fervente ira à mon premier maître, Monsieur Yvon Bourrel. Il fut celui qui me révéla au sens fort du terme tant et tant de chefs-d'œuvre – y compris les siens, à son insu – et forgea mon goût de manière décisive en comblant insatiablement ma curiosité.

Sans les remarques éclairées de Jean-Michel Court, il est certain que ce projet n'aurait pas le même visage. Grâce à lui, j'ai fini par voir clair à un moment de mon travail où le désespoir avait pris le pas sur l'enthousiasme. Par la lecture de ces quelques mots, j'espère qu'il prendra conscience de l'importance qu'il a eu dans ma démarche d'une manière qui dépasse le simple cadre de cet opuscule.

Ma reconnaissance ira aussi à Jean-Louis Chautemps qui, par ses conversations toujours fort riches, fondées et cocasses, aura mené mes idées sur le jazz en des chemins de traverse pour le moins inattendus. Merci pour le *kairos*.

À Marie-Jeanne Adamec-Semart, à son mari Fabrice Semart, et à Ingrid Florin je voudrais dire combien leurs présences me sont chères. Ils m'auront soutenu sans cesse au cours de difficultés personnelles, aide sans laquelle j'aurais sans doute sombré dans le plus grand désarroi. Je n'oublie pas non plus Josette Florin.

J'aimerais remercier du plus profond de moi-même Suzanne Florin (†) et Jean Florin (†), ainsi que Simone et Isidore Adamec, mes grands-parents, pour tout ce qu'ils sont. Sans eux, le mot « bonheur » n'aurait pas la même saveur.

Enfin, c'est bien sûr vers ma compagne, Betty Hovette, que je dirigerai les sentiments les plus intimes. Son amour, sa joie de vivre, sa patience, sa compréhensive tolérance ont rendu plus heureuses toutes ces journées qui se sont si vite écoulées depuis maintenant près de quinze ans. Sans sa présence à mes côtés, il est certain que ce projet ne serait pas allé jusqu'à son terme. Je lui suis infiniment redevable et j'espère continuer d'être digne de sa nature élevée.

De manière plus succincte mais avec non moins d'intensité, je suis plein de reconnaissance envers :

- Louis-Noël Belaubre qui nous confia, à Betty et à moi, la « charge » de sa maison des Alpes-Maritimes pendant nos deux derniers étés studieux ;
- Paul Benkimoun pour sa relecture attentive ;
- Franck Bergerot qui, par la confiance qu'il m'a accordée en m'intégrant à l'équipe de *Jazz Magazine*, aura permis à ma rédaction de s'aguerrir quelque peu. Bien que largement imparfaite, elle l'est un peu moins grâce à lui ;
- Claude Carrière qui m'a fourni des enregistrements de concert inédits de Pieranunzi ;
- Francis-Paul Demillac pour l'exemple moral qu'il symbolise et l'amitié qu'il m'accorde ;
- François Dru qui, plusieurs fois, m'aura aidé dans mes recherches radiophoniques. Son amitié m'importe elle aussi ;
- Sylviane et Régis Hovette qui m'ont inlassablement supporté – dans le sens français et « angliciste » du terme ! Bien qu'invisible, la part qu'ils ont eue dans la réalisation de cet ouvrage est plus qu'estimable ;
- Georges Joly, mon professeur de philosophie au lycée, qui n'a jamais perdu de vue ses anciens élèves turbulents et qui, malgré leurs défauts, ne cesse de les accompagner inlassablement ;
- Damien Lebrun qui m'a notamment donné goût au free jazz, entre autres musiques. Son esprit aiguisé et son amitié authentique font de lui un très touchant camarade dont j'espère ne pas être indigne ;
- Jean Mahélé qui a spontanément et gentiment accepté de relire toutes ces pages afin d'en améliorer autant que faire se peut la qualité de la langue. Bien sûr, tous les défauts qui viendraient à apparaître ne seraient dus qu'à moi seul ;
- Philippe Malhaire pour son soutien dans les moments difficiles et ses remarques éclairées ;
- Michel Parmentier, mon collègue devenu ami, qui n'a cessé de m'épauler non seulement dans ma nouvelle activité professionnelle, mais aussi pour parvenir au terme de cette étude.

Et à titre divers :

Alain Adamec et Marie-France Adamec (†), Florian et Fabien Adamec, Peggy Adamec, Pierrot Adamec et Annick Bariot, Franck Adamec, Jésus Aguila, Olga Averianova-Gaumer et Patrice Gaumer, Céline Baron, Vincent Barthe, Eric Basset, Ermano Basso, Philippe Baudoin, Anne Baudouin, Benjamin et Hélène Bellard, Vincent Bessières, Aline Blome, Muriel Boulan, Mayou Bourrel, Isabelle et Marie-Pierre Brousse, Martine Brousse-Ossart, Marguerite Brousse, Philippe Canguilhem, Didier et Loïc Carpentier, Louissette et Michel Carpentier, Philippe Cathé, André Clergeat, Sophie et Thierry « Duke » Demarcy, Natacha Denel, Gérard Denizeau, Emmanuel et Laurent Deparis, Françoise Dornier, Sylvie Douche, Stephan Etcharry, Claude Fabre, Johan Farjot, Michel Fischer, Thomas Fontas, Alain Gerber, Mártha Grabócz, Virginie et Olivier Grandel,

Déborah Growald, Marie-Françoise Guilhem-Redon, Christophe Hénault, Alain Joubert, Aldo Lamour, Anaïs Laristan, Bertrand Lauer, Gautier Lavallard, Laurence et Marie-Pascal Leroy, Eddy Louiss, François Madurell, Manuel Marchès, Vincent Mascart, Adriano Mazzoletti, Arnaud Merlin, Claire Meyer, Ayumi Mori, Nathalie Otto-Witwicky, Frédéric Patte, Karine Perraud, Alexandre Pierrepont, Danièle Pistone, Chantal et Philippe Portois, Laurent et Gwendoline Portois, Nicolas Portois et Delphine Riou, Pierre Redon (†), Nicolas Rougé, Andrea Scaccia, Arlette Sevain, Albin de la Simone, Jean-Michel Sueur, Alice Tacaille, Antoine Vuilloz, Jean Wales, Kwok-Fong Wong, Mireille Zanuttini-Tansman, Bojan Zulfikarpasic.

Introduction

Introduction

Depuis quelques années, plusieurs voix s'élèvent ici ou là pour prétendre que l'âge d'or du jazz est derrière nous, et qu'avec la disparition des dernières grandes figures – ou pire leur survivance... – cette musique ne pouvait plus en somme que bégayer son histoire. Au point que, dès 1986, Michel-Claude Jalard posait franchement la question à travers le titre d'un de ces ouvrages : *Le Jazz est-il encore possible ?*¹ Et que Jacques Réda était tenté de répondre à cette question par la négative dans son *Autobiographie du jazz*². Il faut certainement appréhender ce constat comme la manifestation d'une angoisse face au progressif évanouissement des grands repères établis : écoles stylistiques bien définies, l'idée de progrès de l'une à l'autre attestée par les histoires de la musique, la présence de maîtres reconnus de tous, l'idée d'une expression « universelle » de la musique... Tout ce soubassement a commencé à se fissurer dans les années 1970. Cette image d'une musique arrivée au bout de son histoire ne va pourtant pas de soi. L'année même de la publication du livre de Jalard sont d'ailleurs parus des albums que la communauté jazz considère aujourd'hui comme majeurs dans l'histoire de cette musique.

En ce début de XXI^e siècle, force est de constater que le jazz montre une vigueur sans précédent. Il n'y a sans doute jamais eu autant de bons instrumentistes ; cette musique est pratiquée partout dans le monde et les festivals qui fleurissent dans chaque pays y font le plein. Il suffit d'ailleurs de composer un combo³ « improbable » avec des figures aussi diverses que David S. Ware⁴, Mark Turner⁵, John Zorn⁶, Arve Henriksen⁷,

¹ JALARD, Claude-Michel, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, coll. « Epistrophy », 2/2001, (1986), 198 p.

² RÉDA, Jacques, *Autobiographie du jazz*, Paris, Éditions Climats, 2002, 310 p.

³ Petite formation de jazz au nombre de participants indéfini.

⁴ Saxophoniste ténor américain né en 1949. Il appartient à cette mouvance que l'on appelle parfois néo-free qui synthétise et développe les apports du free jazz des années 1970.

⁵ Saxophoniste ténor américain né en 1965. Sa voix originale dans le jazz contemporain peut être rapprochée de celle d'un Warne Marsh.

⁶ Saxophoniste alto américain né en 1953 connu pour son éclectisme, évoluant indifféremment du free jazz au punk en passant par le quatuor à cordes.

⁷ Trompettiste norvégien né en 1968, qui se caractérise par son très distinctif proche du shakuhachi. Son style mêle des influences aussi hétérogènes que le free d'Ornette Coleman, la musique électronique et le jazz métissé de Don Cherry.

Wynton Marsalis⁸, Benoît Delbecq⁹, Avishai Cohen¹⁰ ou Tyshawn Sorey¹¹ pour en établir l'éclatante vitalité.

Malgré cette profusion, les travaux universitaires français s'attachant à saisir le langage et à définir le style de jazzmen actuels ne sont pas aussi nombreux qu'on pourrait s'y attendre. Sans doute parce que, dans leur rigueur scientifique, les chercheurs ont tendance à privilégier les sujets « clos », dont la photographie historique globale ne bougera pas. Pourtant, se pencher sur la musique de l'un de ses contemporains présente un avantage non négligeable : celui de pouvoir interroger directement son « sujet » et d'éclaircir ainsi certains points autrement incompris. Combien de questionnements auraient peut-être trouvé leurs réponses si des chercheurs avaient été en contact avec des artistes tels que Buddy Bolden¹² (1877-1931), Thelonious Monk (1917-1982) ou Scott LaFaro¹³ (1936-1961) ? Peut-être en saurions-nous plus alors sur les débuts du jazz, sur le silence monkien dans « The Man I Love »¹⁴ ou sur l'origine du jeu de l'ancien contrebassiste de Bill Evans (1929-1980)¹⁵. Bien sûr, ce questionnement direct ne saurait être l'alpha et l'oméga d'une recherche. Mais quel futur chercheur serait capable de reconstituer une pensée aussi complexe que celle d'Anthony Braxton¹⁶, par exemple, sans avoir recours aux écrits de ce dernier (le saxophoniste étant lui-même convaincu de

⁸ Trompettiste américain né en 1961, le plus polémiste sans doute de ces dernières années par ses prises de position. En effet, selon lui, le jazz s'est dilué et il faut donc en rappeler les sources. Posant la question de la tradition du jazz et de sa créativité actuelle, il s'inspire de la musique des « anciens » et se la réapproprie sans vouloir les imiter.

⁹ Formé au jazz autant qu'à la musique contemporaine, ce pianiste français (né en 1966) a développé une approche polyrythmique qu'il combine souvent à de nouvelles technologies comme l'échantillonnage. C'est un adepte du piano préparé.

¹⁰ Contrebassiste israélien né 1970. Il est un parfait représentant de ces jeunes musiciens qui peuvent jouer dans n'importe quel contexte jazzistique sans jamais démeriter.

¹¹ Batteur américain né en 1980, dont les rythmes sont nourris à la fois de funk et des *beats* actuels des musiques électroniques. On peut ainsi le retrouver aux côtés de Steve Coleman par exemple.

¹² Trompettiste légendaire des débuts du jazz, André Clergeat précise dans son article pour le *Dictionnaire du jazz* (sous la direction de Philippe Carles, André Clergeat et Jean-Louis Comolli, Paris, Éditions Robert Laffond, collection « Bouquins », 2/1994, p. 140) : « Il n'existe aucun enregistrement de Buddy Bolden et aucun élément, donc, qui permette de le juger "sur pièce". On est réduit aux hypothèses pour ce qui concerne la musique qu'il jouait, intermédiaire sans doute entre le ragtime et le jazz naissant de La Nouvelle-Orléans. Quant à l'instrumentiste entré dans la légende, peut-être était-il aussi puissant, aussi inspiré, aussi souverain que des témoins nostalgiques l'ont colporté. » L'époque n'était pas prête à ce genre d'investigation.

¹³ Musicien américain qui a changé le statut de la contrebasse dans le jazz, en ne se contentant plus de la *walking bass* pour réaliser ses « accompagnements ».

¹⁴ Séance du 24 décembre 1954 paru sur l'album *Miles Davis and the Modern Jazz Giants* (Prestige, LP 7150).

¹⁵ Pianiste américain, l'un de ceux qui révolutionna fondamentalement l'approche du piano jazz.

¹⁶ Saxophoniste alto et compositeur américain né en 1945. Ce musicien se réfère tout autant à Stockhausen, Cage ou Xenakis qu'à Ornette Coleman ou Eric Dolphy.

l'importance d'expliciter sa démarche compositrice)¹⁷ ? Par ailleurs, à l'image d'un Ornette Coleman¹⁸ évoquant son concept de l'harmolodie¹⁹, les artistes eux-mêmes ne sont pas toujours les mieux placés pour s'exprimer sur leur art (ils peuvent même céder à la tentation d'embellir la réalité qui les concerne : humain, trop humain...). Pour être féconde, la fréquentation d'un musicien doit donc s'accompagner d'une distance critique. Le meilleur exemple à cet égard serait la contribution d'Alan Lomax (1915-2002)²⁰ interrogeant Jelly Roll Morton (1885-90 ? – 1941)²¹ peu de temps avant sa disparition. Dépassant les opinions personnelles du pianiste créole (qui se déclarait l'inventeur du jazz), les réponses aux questions qu'Alan Lomax posa directement à Morton éclairent assurément les chercheurs actuels sur certains points précis des débuts de l'histoire du jazz. La conviction que la fréquentation d'un artiste vivant est une inestimable source d'enseignements est à l'origine de ce travail. Ainsi c'est le musicien italien Enrico Pieranunzi dont nous avons voulu étudier l'œuvre, pour des raisons qu'il faut ici esquisser.

La première n'est pas très scientifique, avouons-le, puisqu'au fondement de notre démarche il y a simplement une affection particulière pour la musique du pianiste. Et s'il fallait en préciser les raisons, nous serions tenté de dire comme Brad Mehldau²² (particulièrement apprécié de Pieranunzi) : « Ce que j'aime, c'est la musique que l'on peut écouter sur le plan intellectuel tout autant que du point de vue du plaisir »²³. Nous sommes par ailleurs loin d'être seuls à partager de telles considérations. Musiciens, spécialistes et critiques s'accordent aussi à reconnaître de telles qualités chez Pieranunzi. Ainsi, dans la

¹⁷ Combien de musicologues se penchant sur la musique occidentale de tradition écrite ne rêvent-ils pas secrètement de pouvoir interroger les compositeurs qui les passionnent ? Dans son ouvrage sur Leoš Janáček (*Janáček ou la passion de la vérité*, Paris, Seuil, 2007), Guy Erisman va jusqu'à exprimer ce regret noir sur blanc.

¹⁸ Saxophoniste alto né en 1930 qui « révolutionna » le jazz en 1960 avec son album *Free Jazz* (Atlantic 1364).

¹⁹ En août 2006, interrogé par Paola Genone, Ornette Coleman donnait par exemple la définition suivante de l'harmolodie : « L'harmolodie est le désir de rejoindre par la musique la vitesse de la pensée. Il ne s'agit pas de créer, mais d'agencer des séquences musicales mobiles en empruntant tous les trajets possibles. » (in « L'âme du jazz, c'est l'amour de l'inouï », *L'Express*, 24 août 2008).

²⁰ Ethnologue et musicologue fameux pour ses collectes de musiques américaines, des Caraïbes et des nations européennes qui ont influencé cette musique.

²¹ Alan Lomax relança la carrière du pianiste en 1936 lorsqu'il le redécouvrit. En 1938, le musicologue l'a enregistré pendant plusieurs heures pour évoquer ses souvenirs sur l'époque de La Nouvelle Orléans.

²² Pianiste américain né en 1970, valeur montante du piano jazz actuel. Lui et Pieranunzi ont en commun une grande culture de la musique occidentale de tradition écrite ainsi qu'une même passion pour la littérature.

²³ « L'art du trio en quinze mots », *Jazzman*, n° 51, octobre 1999.

toute dernière histoire du jazz parue sur notre sol (et augmentée pour l'édition française), peut-on lire les propos suivants :

« D'autres musiciens plus récents ont eu un impact comparable [à celui de Keith Jarrett]. Le trio de Keith Jarrett²⁴ peut bien avoir fêté ses 25 années passées à jouer les standards, d'autres héros nommés McCoy Tyner²⁵, Chick Corea²⁶ et Herbie Hancock²⁷ continuant à se produire dans ce format, il n'y a guère de pianiste plus enthousiasmant en trio que l'Italien Enrico Pieranunzi. »²⁸

Si l'écoute de Pieranunzi nous apportait un vif plaisir, elle suscitait aussi un certain nombre de questions. Les premières, les plus évidentes, tiennent à la difficulté de définir la singularité de cet artiste : pour l'observateur attentif du jazz actuel, les multiples facettes de la musique de Pieranunzi ont de quoi dérouter : longtemps étiqueté « evansien » – nous y reviendrons –, il nous rappelle avec la sortie d'un nouvel album qu'il est d'abord un authentique hard bopper ; composant pour quatuor à cordes, il arrange ensuite la musique de Luigi Tenco (1938-1967)²⁹ ; on le croit cantonné à la paraphrase de standards, il grave un disque entier d'improvisations libres ; on le quitte jazzman, on le retrouve interprète classique. Et pourtant, à chaque fois, de manière indubitable, on reconnaît cette saveur si qui n'appartient qu'à lui. Dans le même temps, et d'une manière pour le moins paradoxale, l'auditeur attentif décèle une quantité d'influences qui chez lui se mêlent avec le plus

²⁴ Pianiste américain né en 1945. Après des débuts entre musique pop et free jazz, puis un passage chez Miles Davis, il devient l'un des pianistes les plus influents suite au succès de son disque *Köln Concert* (1975). Au début des années 1980, il revient au trio acoustique et renouvelle l'interprétation des standards.

²⁵ McCoy Tyner (né en 1938) est l'un des rares pianistes à avoir changé de manière définitive la façon d'aborder le piano. Irréductible au seul mouvement modal (il fut l'un des grands artisans des rythmes latins dans les années 1970), mais ayant eu la plus grande importance pour son expansion, McCoy Tyner est issu du hard bop, ce dont sa frappe puissante témoigne. Il rencontre John Coltrane pour la première fois en 1956 et appartient à son quartette de 1960 à 1965. Si Coltrane et ses « nappes de sons » l'influencent alors, cette profusion vient aussi en droite ligne d'Art Tatum. Il développe un goût de l'ornementation non bebop mais plutôt africaine et orientale. C'est lui qui systématise les accords de quarts. Il est l'un des grands pianistes à posséder une sonorité que l'on reconnaît dès la première attaque, quelque soit le piano utilisé, par une conception sonore à l'opposé du « beau piano classique », plus *dirty* et explosive, et grâce à un staccato précis et quasi constant. Mais il sait tout autant avoir une sonorité très aérienne.

²⁶ Pianiste américain né en 1941. Musicien d'un très grand éclectisme, allant du free au jazz rock en passant par le classique ou le bebop. Sans avoir tout à fait révolutionné le jazz, il a du moins irrémédiablement modifié et influencé l'approche des pianistes du monde entier.

²⁷ Pianiste américain né en 1940. L'un des rares compositeurs à avoir vu plusieurs de ses pièces devenir des standards modernes. Il fut entre autre membre du Second Quintette historique de Miles Davis.

²⁸ PORTER, Lewis, ULLMAN, Michael, HAZELL, Edward, *Le Jazz – Des origines à nos jours*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, 2009, p. 433.

²⁹ Auteur-compositeur-interprète italien de chansons « à texte » plusieurs fois censuré pour ses textes protestataires. En 1962, le chanteur remporte son premier grand succès « Mi sono innamorato di te ». Sous l'emprise de l'alcool et de médicaments, il se suicida en 1967 pour, dit-on, dénoncer l'emprise de l'argent dans le monde de la chanson.

grand naturel. Comprendre la dialectique de la filiation et de l'invention qui se joue dans cette musique, chercher les points communs qui la sous-tendent : ces domaines d'investigations suffiraient à stimuler tout chercheur portant son attention sur le jazz actuel.

En l'occurrence, d'une manière plus générale, c'est la notion de synthèse sous toutes ses formes qui trouvera une place importante dans ce qui va suivre, autrement dit :

1° : la recherche mettant en valeur le principe d'un dépassement des apparentes contradictions ;

2° : ce qui implique l'établissement d'une progression de la pensée qui élabore des stratégies en vue de ce dépassement.

Pour entreprendre le décryptage du style de Pieranunzi, nous disposons de certains outils, dont les recherches déjà menées sur le sujet. À notre connaissance, il n'existe qu'une seule publication conséquente sur Pieranunzi, œuvre d'Andrea Scaccia, alors étudiant universitaire à Rome. Dans son mémoire d'ethnomusicologie, ce dernier pose déjà la question du « jeu de l'identité dans l'évolution jazzistique d'Enrico Pieranunzi »³⁰. Après avoir établi les diverses « révolutions internes »³¹ ayant jalonné le parcours du pianiste, il parvient à la conclusion suivante :

« [Tracer le parcours de Pieranunzi] a mis en lumière une évolution qui, à travers l'emploi de divers langages de la tradition jazzistique, classique et populaire, a permis au pianiste romain de trouver une authentique dimension stylistique dans lesquels les genres se rencontrent. [...] le but ultime [de ce travail] a été de souligner [...] un projet musical plus ample. [...] : non plus de langages séparés entre eux donc, mais un unique vocabulaire. »³²

Néanmoins, il nous a semblé que ce travail remarquable, riche d'informations inédites, n'avait pas totalement fait le tour de la question. D'une part parce qu'avec l'analyse de trois compositions et six improvisations sur un ensemble discographique qui

³⁰ SCACCIA, Andrea, *Il gioco dell'identità nell'evoluzione jazzistica di Enrico Pieranunzi*, thèse d'ethnomusicologie, Université « La Sapienza » de Rome, 2005, 149 p.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

³² *Ibid.*, p. 131 : « *Dall'altra, ha messo in luce un'evoluzione che, attraverso l'uso di diversi linguaggi della tradizione jazzistica, classica e popolare, ha permesso al pianista romano di trovare una propria dimensione stilistica in cui questi generi si incontrano. [...] lo scopo ultimo è stato proprio quello di sottolineare [...] un progetto musicale più ampio. [...] non più dunque linguaggi tra loro separati, ma un unico vocabolario.* »

comprend à ce jour plus d'une centaine d'opus, il reste sans doute des dimensions inédites à révéler. Ensuite parce que le travail de Scaccia est davantage le fruit d'une mise en perspective historicisante, d'une contextualisation biographique et sociologique que celui d'une analyse véritablement musicologique. Et surtout, son étude reste au niveau du « vocabulaire » alors que nous voudrions remonter jusqu'au principe même par la recherche des « processus dynamiques »³³ essentiels qui régissent et fondent un style. En somme, il faut considérer cette première investigation italienne comme le point de départ de notre propre recherche.

Il est bien entendu qu'un travail comme celui-ci serait incomplet sans une notice biographique, d'autant qu'elle n'a jamais été produite dans notre langue. C'est pourquoi, dans un premier chapitre, nous avons tenu à établir « une » biographie de Pieranunzi, en complétant, en corrigeant parfois, celle érigée par Scaccia. Elle constituera une sorte de prélude qui sera utile pour se familiariser avec le pianiste. Mais surtout, elle permettra d'appréhender avec plus de précision les visages protéiformes que sa carrière a pu prendre. De plus, comme le rappelle Patrick Williams :

« L'intérêt pour la biographie [...] que manifestent [...] une majorité de spécialistes ne tient pas – ou pas seulement, ou pas tellement – au fait que ces femmes et ces hommes furent des “personnalités hors du commun” ou qu'ils connurent des “destins extraordinaires” ; c'est tout simplement que la connaissance de leur vie permet de mieux comprendre leur musique. Ne pas manifester cet intérêt peut être le signe d'une conception erronée du jazz. »³⁴

En se méfiant des excès d'une telle approche, force est de constater que la dimension biographique ne saurait être éludée.

La réflexion sera ensuite menée en trois temps dominants. Afin de montrer la transversalité de la pensée musicale pieranunzienne, et la cohérence qui à notre avis la conduit, il est vite devenu évident que le plus adéquat était de séparer les genres dans

³³ MEEÛS, Nicolas, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse musicale*, 1993, n° 32, p. 13 : « Mais le style, en réalité, c'est le processus dynamique, le travail, comme dit Granger, qui relie [l'usage, somme des termes, et le schéma, somme des lois d'association]. »

³⁴ WILLIAMS, Patrick, « De la discographie et de son usage - L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, (« Jazz et anthropologie »), avril/septembre 2001, n° 158-159, p. 197.

lesquels le musicien s'exprime. En effet, après avoir porté un regard panoramique sur l'ensemble de sa production, il nous est apparu que toute son action musicale semblait converger vers l'improvisation libre, versant qui demeure pourtant le plus méconnu du pianiste. Cette intuition, qu'il nous appartiendra d'étayer, a orienté l'organisation de notre réflexion. En premier lieu, nous nous sommes donc attaché à définir le style jazzistique de Pieranunzi dans le genre pratiqué par une majorité de jazzmen, à savoir le cadre délimité du thème – solo – thème (chapitre 2). Arrière-plan jazzistique le plus communément partagé, il présente la commodité de ne laisser aucun doute sur le début et la fin d'une improvisation, et permet ainsi d'en discerner avec plus d'aisance les spécificités. Notre tâche sera donc d'identifier plusieurs éléments fondamentaux : les diverses sources d'inspiration ; les unités distinctives et récurrentes du point de vue de l'improvisation formulaire (mélodique et/ou rythmique) et de celui de l'harmonie ; enfin, la gestion et l'organisation du solo.

Mais un jazzman n'est pas seulement un improvisateur. Son travail d'écriture peut même parfois dominer sa production. Il suffira d'évoquer ici les noms de Gil Evans (1912-1988)³⁵, George Russell (1923-2009)³⁶, André Hodeir³⁷ ou, plus près de nous, Guillermo Klein³⁸ par exemple, pour en prendre la pleine mesure. Quant à Pieranunzi, il est pour le moins prolix en la matière, ce que l'index des titres démontre partiellement puisqu'il réunit plus de cent cinquante de ses pièces. Il n'est alors pas anodin de signaler que sa première reconnaissance internationale, Pieranunzi la doit à sa plume (avec le succès d'une composition comme « Nightbird », comme nous aurons l'occasion de le rappeler). Pan très important de sa production donc, il était indispensable d'aborder cet aspect (chapitre 3) pour comprendre pleinement les enjeux esthétiques qui vont par la suite se jouer dans l'improvisation libre telle que la conçoit le pianiste.

³⁵ Arrangeur et compositeur américain reconnu depuis la réalisation d'albums historiques en commun avec Miles Davis.

³⁶ Pianiste, batteur, compositeur, arrangeur et théoricien américain, auteur notamment d'un ouvrage théorique intitulé *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. Après avoir expérimenté une certaine forme de modalité dès 1947 avec « Cubana Be » et « Cubana Bop », il fut attiré par l'expérience du Third Stream.

³⁷ Violoniste et compositeur français né en 1921. À travers son écriture, il est l'un de ceux qui poussa le plus loin la question de la recherche formelle en jazz.

³⁸ Pianiste et compositeur argentin né en 1969. Ancien étudiant de la Berklee School of Music de Boston, il a développé une conception harmonique et rythmique tout à fait originale et admirée des musiciens. Il enseigne aujourd'hui à San Sebastian (Espagne).

Ces deux chapitres souligneront donc un certain nombre d'influences, de sources d'inspiration et de modèles, à partir desquelles notre musicien s'est forgé sa propre personnalité :

« S'il convient donc de pointer les emprunts dans la genèse d'une œuvre [de jazz] (il serait tout à fait fallacieux de les nier), il est tout aussi fondamental de s'attarder sur l'utilisation qui en est faite par le musicien concerné et surtout de déterminer comment et en quoi il parvient à s'en différencier pour imposer sa propre personnalité musicale. Et c'est là, semble-t-il, que doit se porter l'effort d'une critique spécialisée. »³⁹

Bien plus encore, nous adhérons à l'assertion de Jean-François de Raymond selon qui « personne n'est libre de toute détermination mais on accède à la liberté à partir de ses déterminations »⁴⁰. En tout état de cause, il s'agit là d'un versant important de notre travail parce qu'il a des conséquences sur la pratique même du pianiste comme nous espérons pouvoir le démontrer.

Il sera alors ensuite possible d'aborder cette *terra incognita* que représentent les improvisations libres de Pieranunzi (chapitre 4), pratique musicale polymorphe, parfois décourageante pour l'analyste tant leurs manifestations en sont plurielles. Pourtant, en réinvestissant et en confrontant les acquis des deux chapitres précédents, nous espérons dégager des techniques de jeu et/ou des stratégies improvisatrices par des analyses détaillées de plusieurs pièces rattachées à cette pratique, pour peut-être en retirer des principes de fonctionnement. Cet exercice peut sembler utopique voire contradictoire si l'on considère la dénomination même d'« improvisation libre », mais il mérite cependant d'être tenté. Au préalable, il sera nécessaire de circonscrire les contours de ce genre musical à travers une réflexion de portée plus générale, complétée par une analyse des déclarations du musicien lui-même.

Pour clore ce travail, nous avons choisi d'insérer un très court chapitre qui s'apparente, en quelque sorte, à une conclusion avant la conclusion ou, si l'on préfère, à

³⁹ RICARD, Jean-Paul, « Retour sur le petit maître », *Revue d'esthétique*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991, n° 19, p. 41.

⁴⁰ RAYMOND, Jean-François de, *L'improvisation – Contribution à une philosophie de l'action*, Paris, Éditions Vrin, 1980, p. 41.

une coda (chapitre 5). Avec le disque *Enrico Scarlatti Plays Domenico Scarlatti*⁴¹, l'occasion nous est donnée d'aborder une facette qu'il aurait été dommage de laisser de côté : nous voulons parler de l'interprète classique. Par ailleurs, et de façon plus conséquente encore, ce disque apparaît comme une sorte de concentré musical très dense, qui résume une grande partie de la trajectoire du musicien.

Reste cependant à soulever la délicate question de la transcription. Dans le chapitre consacré à l'étude des compositions écrites, la question ne s'est pas posée (ou presque) puisque Pieranunzi nous a communiqué un nombre conséquent de ses partitions. Pour tous les autres exemples musicaux, dans une majorité de cas nous avons appuyé notre analyse sur un nombre important de relevés personnels. Mais l'art du musicien peut-il être contenu tout entier entre les lignes d'une portée ? Comment figurer ces qualités toujours fuyantes pour le transcripateur que sont le swing ou l'énergie par exemple ?

D'emblée, mentionnons que notre démarche s'est par-dessus tout appuyée sur des écoutes répétées. La transcription n'est donc qu'une manière d'accentuer, de rendre plus aisée ce que nous croyons y percevoir, car nous avons la faiblesse de penser que, parfois, l'œil peut aider l'oreille. D'autre part, comme le rappelle Laurent Cugny :

« Pour les praticiens, il est naturel d'être en situation d'analyse permanente. Tous les musiciens de jazz entendant une pièce se rapportant à leur musique ont pour réflexe d'en déterminer le rythme, d'identifier les séquences harmoniques, d'évaluer les sonorités instrumentales et orchestrales. Mais un tel décryptage "en temps réel" ne peut évidemment suffire à l'exigence d'une analyse dépassant le niveau le plus manifeste. »⁴²

Néanmoins, afin de ne pas se détacher de la réalité concrète, chaque exemple musical – ou pour ainsi dire – ne sera que le complément scriptural d'un exemple sonore que nous aurons voulu mettre en avant. C'est la raison pour laquelle la légende des exemples musicaux renverra à son indispensable correspondant sonore – nous insistons sur ce point. Nous sommes conscients que, à l'évidence, les mots sont pour une part impuissants à rendre palpable l'ineffable de la musique.

⁴¹ *Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti - Sonatas and Improvisations*, décembre 2007, Ludwigsburg, CamJazz, CAMJ 7812-2.

⁴² CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, à paraître.

« La réalité musicale n'est donc ni dans la littérature, ni dans l'idéologie, ni dans la technique, ni dans les anecdotes biographiques. Mais d'autre part elle est un peu dans tout cela, et encore dans mille autres choses qu'on ne peut dénombrer. Notre rôle n'est pas de trouver des prises sur elle pour avoir quelque chose à en dire, ni, par des analogies interprétées selon la lettre, de donner une pseudo-consistance à la suprême inconsistance. Par contre, [...] il n'est pas défendu d'espérer qu'en faisant appel à tous les arts et à toutes les analogies tirées de toutes les sensations nous suggérons à l'esprit quelque intuition de ce presque-rien musical ; il ne s'agit pas de la définir ni de la palper avec les doigts mais plutôt de *refaire* avec celui qui a fait, de coopérer à son opération, de recréer ce qu'il crée [...]. Mais il faut convenir que la simple audition ou l'exécution elle-même sont infiniment plus efficaces en ce sens que la plus chatoyante des intuitions : l'audition musicale crée en un instant l'état de grâce que de longues pages de métaphores poétiques n'arriveraient pas à obtenir. »⁴³

Si en écrivant ces belles phrases Jankélévitch avait à l'esprit la musique occidentale de tradition écrite, nous pouvons les appliquer au domaine du jazz : le texte prépare, oriente et permet, dans une certaine mesure, à tout un chacun d'écouter ce qu'il ne faisait peut-être qu'entendre. C'est dans cette optique que nous nous plaçons, tout en étant conscient de l'exercice périlleux qui dès lors nous attend. Cependant, soulignons une vertu inattendue, insoupçonnée peut-être de la transcription. Si l'exécution est plus efficace que les mots à rendre compte de l'essence d'une musique, il faut alors percevoir la transcription jazz comme le négatif de la partition classique. Il suffit ainsi de jouer une transcription et d'écouter l'exemple sonore correspondant. Ce qu'elle s'avérait inapte à nous livrer, elle nous le confie alors justement par défaut.

Par ailleurs, il se trouve des situations musicales où la transcription devient inefficace : impossibilité de déterminer avec précision un conglomérat de hauteurs (le cluster par exemple), impuissance à rendre compte de figures rythmiques « irrationnelles », complication extrême de la notation graphique qui n'apporte aucune clarté, etc. Dans ce cas, nous avons opté pour l'insertion d'un exemple sonore seul, signalé dans le corps du texte.

Convoquons de nouveau Brad Mehldau pour proclamer avec lui qu'il est nécessaire de prendre « le temps de s'asseoir pour écouter le jazz. C'est peut-être une vision élitiste du jazz, mais pour explorer cette musique, faire connaissance avec un langage particulier, [...],

⁴³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 147-148.

cela nécessite du temps »⁴⁴. Alors prenons ce temps et explorons la musique de Pieranunzi puisque, lors de notre première entrevue « d'étude », ce dernier nous confia : « Je suis très fier quand des gens me disent qu'ils reconnaissent mon style, mais je ne saurais pas le définir moi-même... »⁴⁵.

N.B. : Les titres des albums sont notés en italiques. Les titres des œuvres jazz sont notés entre guillemets. Les titres des œuvres de musique occidentale de tradition écrite sont notés en italiques.

⁴⁴ « Brad Mehldau », *Jazz Hot*, avril 2002, n° 589.

⁴⁵ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

Chapitre 1

« Les mêmes coups qui l'envoient au sol le lançaient en même temps loin devant sa vie, vers les futures années où, quand il saignerait, ce ne serait plus à cause de l'iniquité d'un seul. Tel l'arbuste que réconfortent ses racines et qui presse ses rameaux meurtris contre son fût résistant, il descendait ensuite à reculons vers le mutisme de ce savoir et dans son innocence. Enfin il s'échappait, s'enfuyait et devenait souverainement heureux. Il atteignait la prairie et la barrière des roseaux dont il cajolait la vase et percevait le sec frémissement. Il semblait que ce que la terre avait produit de plus noble et de plus persévérant, l'avait, en compensation, adopté.

Il recommencerait ainsi jusqu'au moment où, la nécessité de rompre disparue, il se tiendrait droit et attentif parmi les hommes, à la fois plus vulnérable et plus fort. »

« L'adolescent souffleté », *Le consentement tacite*, René Char

Chapitre 1 Le parcours d'Enrico Pieranunzi

L'un des objectifs avoués de cette biographie, outre celui de « prendre contact » avec le musicien, est surtout d'appréhender ce qui a pu être important dans l'émergence de la personnalité artistique de Pieranunzi. Cette dimension nous paraît un préambule d'autant plus nécessaire qu'il tentera de reconstituer les soubassements qui ont fécondé son imaginaire musical (milieux familial, sociologique, géographique et culturel), pour mieux appréhender ensuite certains points précis de son style. La première partie de ce chapitre se concentrera donc sur la prime jeunesse d'Enrico Pieranunzi jusqu'à son adolescence. Il nous faudra ensuite voir comment le pianiste s'est inscrit, peu à peu, dans le paysage culturel de son pays, à travers ses expériences avec les autres musiciens, ses hésitations dans ses choix de carrière, autrement dit tout ce qui a nourri et affermi sa sensibilité jusqu'à faire de lui un artiste de réputation mondiale.

Triple objectif donc : se familiariser avec la personnalité du musicien ; le replacer dans ses différents contextes ; élargir notre perspective des fondations conscientes et/ou inconscientes d'une personnalité musicale, informations qui pourront ensuite nourrir notre réflexion.

1.1 Initiation et apprentissages

Enrico Pieranunzi voit le jour le 5 décembre 1949, et non le 5 février comme l'indiquent quelques dictionnaires. Il est né à Rome, ville dans laquelle il habite toujours et qu'il n'a jamais quittée. Son père, Alvaro, est issu d'une longue lignée romaine. C'est aussi le cas de sa mère, Renata née Brilliantini, bien qu'elle ait eu aussi de lointaines origines égyptiennes. Ce dernier point confirme en tout cas que les racines de Pieranunzi sont profondément méditerranéennes. Alvaro exerça le métier de musicien, comme guitariste, compositeur et chanteur, tandis que sa mère fut femme au foyer. La maison familiale baigne dans une atmosphère musicale, son père partageant avec ses proches sa

passion pour la musique populaire romaine qu'il chante depuis son enfance, et celle du jazz qu'il avait pu découvrir avant la fin de la Seconde Guerre Mondiale :

« [En 1945] pendant qu'au Nord, la République Socialiste Italienne commençait [...] une action de propagande à travers les cinq stations de la EIAR⁴⁶ [...], au Sud d'abord, au Centre ensuite, la PWB⁴⁷ irradiait depuis les stations de Bari, de Naples, et par la suite de Florence et de Rome, une série de programmes dans lesquels le jazz prédominait. [...] la nation était violemment secouée : les bombardements systématiques, la guerre civile, la lutte entre les Allemands et les Alliés mètre après mètre du territoire, les rafles, les dévastations, les massacres, la famine, le marché noir, les Italiens qui en avaient eu le temps, le désir et la volonté de se brancher sur les radios actives de cette période ont entendu seulement et exclusivement du jazz. »⁴⁸

Il aime improviser dans le style swing, ce qu'il a l'occasion de faire près de chez lui, dans le quartier San Giovanni, où les opportunités sont nombreuses. On peut y rencontrer par exemple Vittorio Spina (1910-1977), qui jouait de la guitare électrique dans les boîtes de nuit de Rome telles que l'Apollo, le Florida, le Grotte del Piccione, le Chez Nous, et surtout à la Casina Valadier⁴⁹. Ses héros sont alors Tommy Dorsey⁵⁰ (1905-1956) ou Benny Goodman⁵¹ (1909-1986), mais il découvre en même temps les dernières nouveautés, celles de Charlie Parker (1920-1955), de Lennie Tristano⁵² (1919-1978), et surtout les enregistrements de Django Reinhardt (1910-1953) dont il devient un fan absolu, et qu'il

⁴⁶ *Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche* (Organisme Italien pour les Auditions Radiophoniques).

⁴⁷ La *Psychological Warfare Branch* n'était pas une radio mais une division de propagande américaine qui aidait les radios locales italiennes à diffuser leurs programmes.

⁴⁸ MAZZOLETTI, Adriano, *Il jazz in Italia - Dalle origini al dopoguerra*, Roma, Laterza, 1983, p. 341 : « *Mentre al Nord, la Repubblica Sociale Italiana iniziava [...] un'azione di propaganda attraverso le cinque stazioni dell'EIAR [...] al Sud prima e dopo al Centro, la PWB irradiava dalle stazioni di Bari, di Napoli e in seguito di Firenze e di Roma, una serie di programmi in cui il jazz predominava. [...] la nazione era squassata : i bombardamenti a tappeto, la guerra civile, la lotta fra tedeschi e alleati per la conquista metro dopo metro del territorio, le retate, le devastazioni, gli eccidi, la fame, la borsa nera, gli italiani che avessero avuto tempo, voglia e possibilità di sintonizzarsi sulle radio attive in quel momento avrebbero ascoltato solo ed esclusivamente jazz.* ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 333. Adirano Mazzeletti ajoute que Vittorio Spina rencontra Django Reinhardt à l'âge de cinq ans et son style en fut par la suite fortement marqué. Toujours selon Mazzeletti, il fut l'un des pionniers du jazz italien. Pourtant, à partir des années 1950, il ne jouait plus que dans un restaurant de Rome, oublié de tous.

⁵⁰ Tromboniste et chef d'orchestre de jazz américain, frère du saxophoniste et chef d'orchestre Jimmy Dorsey. Il débuta en jouant dans le style New Orleans (avec Louis Armstrong par exemple), puis forma des petits et grands ensembles swing.

⁵¹ Clarinetiste américain fameux de la période swing. Il dirigea des petits ensembles et des big bands parmi les plus populaires des années 1930-40 (jouant notamment au Carnegie Hall). Bartók ou Copland composèrent pour lui.

⁵² Pianiste américain affilié au mouvement bebop mais dont les expériences musicales sont loin de se réduire à cet idiome. Il expérimenta notamment le *re-recording*, pratiqua des recherches polyrythmiques très poussées ou encore imagina une façon de phraser tout à fait singulière.

aurait pu rencontrer auprès de son ami Spina à la Casina Valadier en 1950⁵³. Cet amour pour le jazz, et pour la musique en général, Alvaro va le transmettre à son fils aîné⁵⁴. Enrico Pieranunzi ne manque jamais une occasion de le rappeler dans ses textes ou ses interviews, comme le montrent ces deux exemples éloquentes, pris à vingt-cinq ans d'écart :

« À la maison, mon père avait des disques 78 tours. Il m'a raconté que, dès mes huit mois, il me tenait dans ses bras et on écoutait des disques ensemble, disques que j'ai encore chez moi, bien rangés. »⁵⁵

« Je suis né à Rome en 1949 et je suis le fils d'un musicien. J'ai commencé à étudier le piano à cinq ans et demi. Mon père, passionné de jazz, m'a donné les premières informations et les premiers rudiments sur le blues et sur l'improvisation. »⁵⁶

À côté de cette éducation paternelle, Pieranunzi commence à prendre des cours de piano « classique » dès l'automne 1955. Il faut dire qu'il avait manifesté très tôt certaines prédispositions :

« Déjà tout petit, j'écoutais les 78 tours de Django Reinhardt, Charlie Parker et Lennie Tristano en restant sur les genoux de mon père, et il m'a souvent dit plus tard que mon application dans l'écoute était totale. Je réussissais à comprendre, il paraît, quand un morceau allait se terminer : à ce moment-là je commençais à grogner et je me calmais seulement quand le morceau se remettait au début. »⁵⁷

Après trois années passées avec son premier professeur, une voisine de son immeuble, le jeune Enrico change de professeur, sur l'insistance d'une chanteuse et pianiste d'origine sicilienne, Dora Musumaci qui propose à son père de le prendre comme élève, s'estimant capable de faire progresser le garçon plus rapidement. Le musicien en

⁵³ *Ibid.*, p. 333.

⁵⁴ Le couple Pieranunzi aura un second fils, Gabriele, de vingt ans le cadet de Enrico, qui est devenu un violoniste concertiste très réputé.

⁵⁵ Entretien diffusé lors de l'émission « Jazz poursuite » de Arnaud Merlin sur France Musique, le 07 avril 2003.

⁵⁶ Texte pour la pochette du disque *A Long Way* (Carosello CLE21039, 1978) : « Sono nato nel 1949 e sono figlio di un musicista. Ho iniziato a studiare il pianoforte quando avevo compiuto da poco cinque anni. Mio padre, appassionato jazzista, mi ha dato le prime informazioni e i primi insegnamenti sul blues e sull'improvvisazione. »

⁵⁷ Entretien accordé à Maurizio Franco, cité dans un article intitulé « Enrico Pieranunzi » pour *Musica Jazz*, octobre 1993, n° 49 : « Già da piccolissimo, ascoltavo i 78 giri di Django Reinhardt, Charlie Parker e Lennie Tristano stando sulle ginocchia di mio padre e lui stesso m'avrebbe detto più tardi che il mio coinvolgimento nell'ascolto era totale. Riuscivo a capire, pare, quando un pezzo stava per terminare : a quel punto cominciavo a mugugnare e mi placavo solo quando il brano veniva rimesso da capo. »

herbe se tourne donc vers cette nouvelle enseignante, rencontrée lors d'une soirée et qui le formera pendant les huit années à venir. Parallèlement à cet enseignement, il apprend à lire et à écrire la musique, et obtient à neuf ans son prix de solfège dans une école de musique de Rome, avec trois années d'avance. Bon lecteur, il prend rapidement goût au déchiffrement, ce qui lui permet de jouer non seulement ses premiers morceaux de grands compositeurs classiques, mais aussi, d'accompagner son père dans l'interprétation de divers standards entièrement rédigés sur portées. Peu à peu, ce dernier le pousse à improviser. Le jeune garçon y prend goût, et parvient bientôt à improviser sur le *blues*. Erroll Garner (1921-1977) est l'un des tout premiers musiciens de jazz qui l'interpelle, à travers notamment une version de *Sweet Sue, Just You*⁵⁸ qu'il essaie de reproduire d'oreille. Il est surtout frappé par l'assise rythmique de la main gauche du pianiste d'où émerge cette forte pulsation si caractéristique.

« À la maison, nous avions par exemple un LP d'Erroll Garner, qui a eu une grande importance pour moi : j'ai commencé à imiter son jeu de main gauche sur les quatre temps, et ça a développé chez moi un grand sens du rythme et du rapport physique avec l'instrument. »⁵⁹

Son monde musical se nourrit donc au sein de la musique populaire romaine pratiquée par son père, du jazz, et de la musique occidentale de tradition écrite. D'ailleurs, vers sa douzième année, il se lance de façon tout aussi précoce dans la composition de courtes pièces s'inspirant de Chopin et de Bach notamment⁶⁰. Comme le signale Andrea Scaccia dans sa thèse :

« Dans la formation musicale précoce de Pieranunzi il n'y a pas, en somme, un "avant" et un "après" : jazz et musique classique procèdent parallèlement et tous les deux, dès le début, constituent "sa musique" se mêlant immédiatement pour former son *background* culturel, son "vocabulaire". [...], dans son monde sonore cohabitaient l'écriture, représentée par la musique classique de sa première professeuse de piano, et l'oralité, présente soit dans les chants romains et dans les sérénades qu'il entendait composer et jouer par son père, soit dans le rapport avec les disques de jazz qu'il avait à la maison et, naturellement, dans l'apprentissage direct qu'il a effectivement reçu de son père. [...], encore plus intéressante est, dans sa formation, la cohabitation entre la musique populaire

⁵⁸ Il n'existe que deux interprétations de ce standard par Erroll Garner, le premier, en trio, date du 30 mars 1953 (New York) et le second, en quartet, du 27 juillet 1954 (Chicago).

⁵⁹ *Piano magazine*, juillet/août 2004, n° 41, p. 69. Propos recueillis par Thierry Quenum.

⁶⁰ Informations recueillies in SCACCIA, Andrea, *op. cit.*, p. 9.

romaine - qui représentait une tradition encore très vivante et entendue dans le quartier où Enrico était né - et la musique populaire d'une tout autre origine, née dans une autre partie du globe, ce qu'était précisément le blues. Les deux expressions musicales avaient en commun l'aspect narratif, et dans le monde enfantin d'Enrico ils se greffaient l'un dans l'autre donnant vie à un *unicum*, à un mélange certainement inédit qui allait avoir par la suite une importance de premier ordre dans le développement de Pieranunzi le pianiste et, surtout, du compositeur. [...] En fait, l'assimilation [du blues] n'a pas été "extérieure" mais intensément physique, profonde, passionnelle, de façon à créer avec elle un lien quasi "ancestral". »⁶¹

Vers l'âge de seize ans, Pieranunzi poursuit son apprentissage auprès de son troisième et dernier professeur de piano. Il suivra son enseignement en cours privé pendant sept ans. Outre quelques rudiments d'harmonie et d'histoire de la musique, ce dernier s'engage surtout à lui faire acquérir une solide technique pianistique. Considérant son élève comme particulièrement doué, il s'évertue à en faire un virtuose par une méthode et un travail extrêmement rigoureux et sévères. En dehors de la relation à l'instrument, les rapports de Pieranunzi avec son nouveau professeur semblent avoir été compliqués. À tel point que le pianiste romain refuse de citer le nom lorsqu'on l'interroge sur le sujet. Pieranunzi résume ainsi son expérience avec lui :

« Ce fut pour moi la meilleure et la pire des choses. Il m'a permis de me forger une solide technique mais, en même temps, il a exercé sur moi une action destructrice. Il a paralysé ma créativité. »⁶²

Détestant le jazz, il considère que son élève doit devenir concertiste classique et abandonner la pratique du jazz car elle altère son toucher. À partir de cette année-là (1965), ne pouvant partager avec son maître les joies ressenties à écouter et à jouer du jazz, Pieranunzi est contraint de s'engager sur deux routes parallèles bien séparées : l'une avec

⁶¹ *Ibid.* pp. 10-11 : « Nella precoce formazione musicale di Pieranunzi non c'è, insomma, un "prima" e un "dopo" : jazz e musica classica procedono parallelamente ed entrambi, fin dall' inizio, sono la "sua musica" entrando presto a far parte del suo background culturale, del suo "vocabolario". [...], nel suo mondo di suoni convivevano la scrittura, rappresentata dalla musica classica della prima maestrina di piano, e l'oralità, presente sia nelle canzoni romane e nelle serenate che sentiva comporre e suonare dal padre, si anel rapporto coi dischi di jazz che aveva in casa e, naturalmente, nell'apprendimento diretto che proprio dal padre riceveva. [...], nella sua formazione, la convivenza tra musica popolare romana - che rappresentava una tradizione ancora molto viva e sentita quartiere dove Enrico era nato - e musica popolare di tutt'altra origine, nata e cresciuta dall'altra parte del globo, quale appunto era il blues. Le due espressioni musicali avevano in comune l'aspetto narrativo e nel mondo infantile di Enrico s'innestavano l'una sull'altra dando vita ad un unicum, a un mix certamente inedito che avrebbe avuto inseguito un'importanza primaria nello sviluppo del Pieranunzi pianista e, soprattutto, compositore. [...] L'assimilazione [di blues] non era stata infatti "esterna" ma intensamente fisica, profonda, passionale, tale da creare con essa un legame quasi "ancestrale". »

⁶² Entretien avec l'auteur réalisé le 11 novembre 2006.

son professeur et la musique occidentale de tradition écrite ; l'autre, clandestine, avec le jazz. Pour Pieranunzi qui n'a jamais fait la distinction, c'est un événement traumatisant de son adolescence. Mais il doit se résoudre à cacher son attirance et sa pratique du jazz.

Malgré tout, Pieranunzi continue à découvrir de nouveaux musiciens, notamment par l'achat de disques. Après Garner, il goûte d'autres jazzmen dont il joue toujours les solos d'oreille :

« Je me souviens non seulement des thèmes, mais aussi des improvisations. Pour Charlie Parker, c'était "Chasin' the Bird", pour Django Reinhardt, c'était "Miss Anabelle Lee", "Moonglow", et pour Lee Konitz⁶³ et Lennie Tristano, c'était "Progression", "Retrospection", "Wow", "Cross Current". »⁶⁴

Rapidement donc, c'est le bebop qui, littéralement, le passionne, au travers notamment du génie de Charlie Parker :

« J'avais entre treize et dix-neuf ans, et pour moi Charlie Parker était le musicien le plus important du monde. J'étais proprement amoureux de sa musique et de sa sonorité. Je dis "pendant cette période", parce que je commençais à jouer du bop. Mais en dehors de cette question d'apprentissage du jazz, c'était surtout l'émotion suscitée par le son de Parker. Il y avait là-dedans quelque chose d'irrésistible [...], de très humain, de très chaud. Et aussi une certaine innocence. C'est le mélange de ces choses qui me transportait. [À ce moment-là de ma vie] Charlie Parker a été important, parce que je ne comprenais pas ce qu'il faisait. Même si je l'avais écouté depuis ma naissance, il restait inaccessible. Jusqu'au jour où je me souviens avoir commencé à comprendre. J'avais treize ou quatorze ans. J'ai commencé à comprendre comment il phrasait, ce qu'il faisait, à reproduire quelques phrases au piano, et à comprendre comment fonctionnaient ses improvisations. Je l'ai aimé encore plus. Ce furent des années décisives pour moi, fondamentales. »⁶⁵

« Autour de quinze ou seize ans, je n'écoutais pratiquement que lui. Je mettais de côté de l'argent pendant deux mois pour acheter ensuite un de ses disques. J'en fus vraiment foudroyé. À travers sa musique, j'ai appris encore plus à aimer sans réserve et à comprendre le blues non seulement dans la structure, que je connaissais déjà, mais dans l'esprit, dans le *feeling*. »⁶⁶

Peu de temps après, il découvre la musique hard bop des Jazz Messengers du batteur américain Art Blakey (1919-1990) qui l'enthousiasme, notamment son

⁶³ Saxophoniste américain né en 1927. Élève de Lennie Tristano, il apprit à cultiver l'art de l'improvisation non-formulaire. Il semble avoir été une des rares alternatives à l'alto de Charlie Parker au tournant des années 1940 et 1950. Il s'est fait une spécialité des enregistrements en duo avec piano

⁶⁴ Entretien diffusé lors de l'émission « Jazz poursuite » de Arnaud Merlin sur France Musique, le 07 avril 2003.

⁶⁵ Entretien diffusé lors de l'émission « Jazz poursuite » de Arnaud Merlin sur France Musique, le 08 avril 2003.

⁶⁶ Entretien réalisé par A. Scaccia, *id.*, p. 13.

trompettiste Lee Morgan⁶⁷ (1938-1972) dont il va s'ingénier à reproduire le phrasé expressif au piano en apprenant ses solos, ou encore ceux du tromboniste Curtis Fuller⁶⁸. Le *feeling*⁶⁹ très blues du saxophoniste Cannonball Adderley⁷⁰ (1928-1975) le marque en profondeur également. Lors de ses *master classes*, Pieranunzi insiste souvent sur le fait que les pianistes doivent tenter de reproduire les solos des instrumentistes à vent car, souligne-t-il⁷¹, les pianistes doivent chercher à avoir un rapport au chant, au phénomène naturel de la respiration. Cette période a donc été une étape importante dans l'évolution de son jeu. Par ailleurs, il s'emploie aussi à reproduire les lignes de basses, certains rythmes de batterie, et développe ainsi une dimension musicale où l'aspect rythmique a autant d'importance que la phrase mélodique. Dans ces années 1960, il découvre aussi Horace Silver⁷² qu'il apprécie beaucoup pour le blues dont est imprégné, par exemple, l'album *Blowin' The Blues Away*⁷³. Parallèlement à ces découvertes discographiques, il a la chance de vivre dans l'une des deux villes italiennes importantes pour ce qui regarde le jazz. Car même si la capitale du jazz en Italie reste Milan⁷⁴, Rome rattrape peu à peu son retard depuis la fin de la dernière guerre. C'est donc une cité dans laquelle on peut entendre les plus grands stylistes en concert. Certains l'ont marqué durablement comme, dans ces années-là, Lucky Thompson⁷⁵ (1924-2005) ou Johnny Griffin⁷⁶ (1928-2008).

Tandis que son professeur l'exhibe lors de concerts « classiques », Pieranunzi donne, en 1967, ses premiers concerts solo de jazz. Il y joue des thèmes hard bop, dont

⁶⁷ Trompettiste américain emblématique du hard bop, notamment auprès sa participation avec les Jazz Messengers de Art Blakey.

⁶⁸ Né en 1934.

⁶⁹ En jazz, le *feeling* désigne la façon propre à chacun de sentir le rythme, la pulsation et donc de phraser.

⁷⁰ Saxophoniste alto américain dont les improvisations bebop sont remplies de blues.

⁷¹ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

⁷² Pianiste et compositeur américain né en 1928, fondateur avec Art Blakey des Jazz Messengers. Il inaugura le jeu de piano dit *funky*.

⁷³ Enregistré le 29 août 1959 pour Blue Note (BN 4017).

⁷⁴ Dès les années 1930, et jusqu'à la fin de la guerre, Milan resta le centre de la musique populaire : « Toutes les maisons de disques importantes étaient à Milan et [...] les maisons éditrices réussissaient à faire enregistrer beaucoup de disques, dont quelques-uns aux inflexions jazz. » [« *Tutte le maggiori casi discografiche erano a Milano e [...] le case editrici riuscivano a far incidere molti dischi, alcuni dei quali con intenti jazzistici.* »], in Adriano Mazzeo, *op. cit.*, p. 290. Et aussi parce qu'à la même époque, à Rome, il n'y avait pas de boîte de nuit, puisque ni le Pape ni le gouvernement fasciste ne le permettaient. » [« *In questa città però non ci sono night-club perché il Papa né il governo fascista li permettono.* »], *id.*, p. 318.

⁷⁵ Saxophoniste américain dont le style se place entre le swing et le bebop. Il est l'un de ceux qui réutilisa le saxophone soprano dans les années 1960.

⁷⁶ Saxophoniste ténor surnommé « Little Giant » parce que, de petite taille, il possédait une technique hors norme. Il fut l'un des représentants du hard bop, jouant notamment aux côtés de Thelonious Monk.

quelques-uns de Wes Montgomery⁷⁷ (1925-1968) ou de Bud Powell⁷⁸ (1924-1966) tel « Oblivion » par exemple. C'est à cette occasion que le tromboniste romain Marcello Rosa⁷⁹ le remarque et qu'il l'engage dans son groupe. En 1968, âgé d'une vingtaine d'années, il entre donc dans les *jams sessions*⁸⁰ des petits clubs de Rome. Si jusqu'à présent Pieranunzi pratiquait le jazz le plus souvent seul chez lui (en jouant en même temps que les disques), les jazzmen romains – dont le nombre, à l'époque, se résumant à une vingtaine de musiciens réguliers – lui offrent à présent la possibilité de pratiquer de temps à autre dans de petits ensembles. Avec les années, ce noyau dur de jazzmen romains va s'agrandir, et offrir à Pieranunzi la possibilité de se confronter à des personnalités et des styles très divers.

Sur un plan pianistique, les progrès acquis avec la technique classique lui servent aussi dans sa pratique du jazz. Quand il se met à jouer du jazz, cette virtuosité lui vient spontanément et fonde le début de son langage propre. En solo, elle lui permet de suggérer plusieurs instruments à la fois. La main gauche prend les rôles de la contrebasse et de la batterie, et la main droite fait le reste. Cela lui procure d'ailleurs une sorte de jouissance physique sans contrainte, dans un autre rapport, différent de celui, contenu et contrôlé, qu'il doit opérer avec la musique occidentale de tradition écrite :

« À l'époque, il y avait dans ma virtuosité un besoin physique, un engagement du corps dans la musique, une manière de dire "je suis libre". Par rapport à mon apprentissage classique si sévère, cette virtuosité était une libération. »⁸¹

Depuis 1968, l'étude du piano avec son professeur est devenue encore plus intense. Mais leurs rapports ne s'améliorent pas, au contraire. En 1971, alors qu'il a vingt-deux ans, il envisage même d'arrêter le piano pour ne plus se consacrer qu'à la littérature. En parallèle à ses études pianistiques, le jeune Enrico assume en effet sa passion pour les

⁷⁷ Guitariste américain le plus marquant des mouvements bebop et hard bop, célèbre pour son jeu au pouce et en accords.

⁷⁸ Pianiste et compositeur américain, il fut l'un des musiciens historiques du bebop, parvenant à adapter au piano le jeu virtuose de Charlie Parker.

⁷⁹ Figure-clé dans l'histoire du trombone jazz italien né en 1935. Dès ses débuts, qu'il fit très jeune dans la seconde moitié des années 1950, il se distingue par des allers-retours entre le Dixieland et un jazz plus bop.

⁸⁰ Répétition ou concert impromptu d'un ensemble de musiciens interprétant des morceaux connus de tous. C'est une forme d'émulation traditionnelle dans le jazz.

⁸¹ Entretien avec l'auteur réalisé le 11 novembre 2006.

langues et la littérature en s'inscrivant à l'Université. Ce qui lui ferme définitivement les portes du Conservatoire⁸² puisqu'en Italie, à cette époque, on ne pouvait être inscrit dans les deux établissements à la fois. Cependant, il ne pourra jamais se résoudre à abandonner son instrument. Ainsi, l'étudiant en lettres n'abandonnait-il pas totalement l'idée de faire éventuellement une carrière dans le monde de la musique « classique ». Écartelé entre ces deux perspectives, on comprend d'autant mieux l'exutoire que devait être pour lui ses plongées dans le jazz. D'ailleurs, il commence à entrer dans les studios d'enregistrement⁸³ et sa réputation s'étend progressivement hors de la capitale.

La relation avec son professeur va prendre fin au cours de l'année 1972, lorsque ce dernier est nommé directeur au Conservatoire « Francesco Cilea » de Reggio de Calabre, en Calabre. Il incite alors son élève, qui n'étudie plus à l'Université, à venir passer dans ce conservatoire un prix de piano. C'est ainsi que Pieranunzi obtient son diplôme l'année même avec le programme suivant :

- *Toccata en Ut (Prélude, adagio et fugue)* de Bach-Busoni.
- *Nocturne n° 5 en fa dièse mineur op. 15 n° 2* de Frédéric Chopin.
- *Polonaise n° 6 en La bémol Majeur op. 56* de Chopin.
- *Ballade n° 4 en fa mineur op. 52* de Chopin.
- *Prélude, choral et fugue* de César Franck.
- *Navarra* d'Isaac Albéniz.

La liste de ces pièces est en elle-même une démonstration du niveau auquel est parvenu Pieranunzi dans l'art de l'interprétation de la musique occidentale de tradition écrite. Mais elle révèle aussi les affinités électives du pianiste. Bach est un musicien que Pieranunzi pratique encore tous les jours, école de la rigueur de la pensée au service de

⁸² De cette passion, il a conservé le goût de l'écriture puisqu'il a rédigé, outre son livre sur Bill Evans, des critiques de disques, des préfaces et a même publié quelques poèmes. Par ailleurs, pour ses titres de morceaux il s'inspire souvent de grands auteurs tels que, pour ne s'en tenir qu'aux seuls titres en français, Saint-John Perse (« L'Heure oblique » ou « Landes de merveille ») ou Vladimir Jankélévitch (« Je ne sais quoi »). Mais on trouve aussi des références à Dante, à des auteurs espagnols, etc.

⁸³ Sa première prestation enregistrée se trouve sur un vinyle de Marcello Rosa *Jazz a confronto #2* (Horo HLL 101-2).

l'expression. Figure incontournable des programmes de concours, la musique de Frédéric Chopin, avec son lyrisme romantique, a manifestement trouvé en lui un écho qui ne s'est jamais démenti depuis. Enfin, s'y révèle aussi une attirance pour la musique française de la fin du XIX^e siècle (il s'agit du dernier Franck) et du pianisme virtuose d'Albéniz, aux couleurs hispaniques teintés d'impressionnisme français (rappelons que *Navarra* a été terminé par Déodat de Séverac).

1.2 Une double vie

Ayant obtenu un diplôme de piano, il peut postuler auprès des conservatoires italiens. Il s'agit là en fait d'une injonction plus ou moins expresse de ses parents qui aimeraient le savoir avec un métier à l'avenir « stable ». L'occasion lui en est offerte avec l'ouverture d'un poste au Conservatoire « Fausto Torrefranca » de Vibo Valentia, dans le Sud de l'Italie, en Calabre, non loin de Reggio de Calabre. Ouvert depuis peu (en 1971), son évolution réclame de nouveaux professeurs. Ainsi débutera la deuxième vie de Pieranunzi qui est bientôt recruté pour l'enseignement du piano classique.

« J'avais accepté d'être professeur au conservatoire pour satisfaire aux exigences de mes parents et de mon maître, qui m'avait aussi poussé vers l'enseignement. Mais je n'étais au fond pas très content de cette situation. Peut-être aurais-je dû résister à la pression de mon entourage, mais... j'avais passé toute ma jeunesse à jouer du piano seul, à la maison, je n'étais pas assez mûr pour affronter certaines situations de conflit... Et puis je m'étais créé moi-même une sorte de prison psychologique par peur de l'avenir... »⁸⁴

Chronologiquement, il occupera le poste de Vibo Valentia de 1973 à 1975 (faisant des allers-retours épuisants), puis celui du Conservatoire « Lorenzi Perosi » de Campobasso (à 230 kilomètres de Rome, dans la région de Molise) de 1975 à 1978, et enfin le Conservatoire « Licinio Refice » de Frosinone à partir de 1979 (dans le Latium dont le chef-lieu, Rome, est à moins d'une centaine de kilomètres) jusqu'en 1998, année où il décidera d'abandonner définitivement ce métier pour se consacrer uniquement à sa carrière de jazzman.

⁸⁴ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

Cette activité institutionnelle, avec ses avantages et ses inconvénients, lui demandent beaucoup d'énergie (dans la dispense de l'enseignement) et de temps (dans les transports). En réalité, cette situation était en contradiction avec sa jeunesse et son amour pour le jazz. D'autant qu'il joue de plus en plus souvent avec des musiciens d'une certaine stature et qu'il a, entre-temps, déjà enregistré sous son nom⁸⁵. Autrement dit, il tend aussi à devenir un musicien de jazz professionnel. Alors qu'une vie « parallèle » prend fin (celle de sa relation avec son professeur), une double vie commence.

Notamment parce que dès 1973, un petit club, le Music Inn, ouvre ses portes. Pieranunzi décrit l'endroit de la façon suivante :

« Le “Music Inn”, situé dans le centre historique de Rome, occupait le sous-sol d'un vieux palais. En fait, c'était typiquement une cave, comme on nomme en France ce genre de local. »⁸⁶

L'apparition de ce lieu musical est un évènement important non seulement pour la capitale italienne mais pour le pays dans son ensemble. Car les propriétaires, Pepito Pignatelli (1931-1981) – qui était aussi batteur⁸⁷ – et Picci Pignatelli possèdent suffisamment de moyens financiers pour faire venir les plus grands musiciens de jazz américains⁸⁸, en les faisant accompagner par la jeunesse montante du jazz italien. La pérennité du Music Inn va donner une impulsion nouvelle dans l'ouverture de nouveaux locaux consacrés au jazz dans les autres grandes villes du pays. C'est ainsi que pendant plusieurs années, les principaux jazzmen italiens tels que Franco d'Andrea⁸⁹, Riccardo Del Fra⁹⁰, Roberto Gatto⁹¹, etc., vont pouvoir se confronter à des personnalités aussi fortes que

⁸⁵ *Jazz a confronto #24* (Horo HLL 101-24) à Rome les 21 et 30 juin 1975.

⁸⁶ « Il “Music Inn”, situato nel centro storico di Roma, occupava lo scantinato di un vecchio palazzo. Era una tipica cave insomma, come chiamano in Francia questo tipo di locale. ». Texte écrit par Pieranunzi en juillet 2003 pour le livret du disque *Play Morricone 2*, CamJazz, CAMJ 7763-2.

⁸⁷ Pieranunzi et lui participeront à l'enregistrement d'un disque de Bill Smith, *Sonorities* (Edi-Pan NPG801, Rome, 17 septembre 1977).

⁸⁸ Giuseppe « Pepito » et Maria Giulia « Picci » Pignatelli Aragona Cortes étaient les cousins du Prince Giuseppe Pignatelli Aragona Cortes de Monteroduni, une famille aisée aux origines aristocratiques. Ils portaient tous deux le titre de « Principe del Sacro Romano Impero ».

⁸⁹ Franco d'Andrea (né en 1941) peut être considéré comme l'autre pianiste italien important de la génération de Pieranunzi. Il possède une large connaissance de tous les styles de jazz pratiqué au piano, du ragtime au free jazz.

⁹⁰ Ce contrebassiste italien né en 1956 a acquis une solide réputation après avoir longtemps appartenu à la formation de Chet Baker. Il dirige aujourd'hui la classe de jazz du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

celles de Charles Mingus⁹² (1922-1979) ou d'Ornette Coleman. En ce qui concerne Pieranunzi, les frères Pignatelli le sollicitent pour participer aux prestations d'Art Farmer⁹³ (1928-1999), Johnny Griffin, Art Taylor⁹⁴ (1929-1995), Kenny Clarke⁹⁵ (1914-1985), George Coleman⁹⁶ ou de Benny Bailey⁹⁷ (1925-2005), ce qui aura des conséquences sur la suite de sa carrière, comme on le verra plus loin. La liste des musiciens ici mentionnés souligne bien la famille esthétique à laquelle Pieranunzi se rattache alors. Contrairement à une tendance encore majoritaire aux débuts des années 1970, il ne s'oriente pas du tout vers les divers aspects de la *Free music*. Ses aspirations personnelles l'entraînent au contraire dans un courant plus traditionnel de tendance hard bop-modal.

Néanmoins, grâce à l'impulsion de personnalités telles que celles des frères Pignatelli entre 1975 et 1980, il se passe en Italie ce qui s'était produit dans les années 1950 en France. De jeunes jazzmen italiens vont pouvoir côtoyer de près, et sur une période conséquente, des musiciens dont l'art est reconnu et attesté. Pieranunzi se souvient à ce propos que :

« C'était un peu comme d'aller à l'école. La beauté de la situation, c'était notamment de jouer avec mes idoles. »⁹⁸

⁹¹ Roberto Gatto (né en 1958) est considéré comme l'un des batteurs les plus importants en Italie. Polystyliste, il peut jouer du chabada le plus swing au jazz-rock le plus acrobatique.

⁹² Contrebassiste et compositeur américain. Imprégné de blues et de bebop, il fut un précurseur du free jazz.

⁹³ Trompettiste et bugliste américain, représentant important du hard bop, notamment par le groupe qu'il fonda avec le saxophoniste Benny Golson, le Jazztet.

⁹⁴ Batteur américain très demandé pendant les années 1940-60 comme accompagnateur de séances studio.

⁹⁵ Ce batteur américain participa à la « révolution » bebop en jouant au Minton's de Harlem aux côtés de Charlie Parker, Thelonious Monk et Dizzy Gillespie à partir de 1941. La même année il enregistre avec Count Basie. Il sera ensuite présent auprès de tout ceux qui comptent dans le milieu du jazz des années 1940. Il sera ainsi l'un des membres fondateurs du Modern Jazz Quartet. De 1956 à 1977, il s'installe à Paris où il devient vite le batteur titulaire du Blue Note, et par la même occasion mentor de plusieurs générations de jazzmen non seulement français mais européens. Dans le *Dictionnaire du jazz*, Georges Paczynski écrit : « [Avec] une nouvelle distribution des gestes, [...] la nouvelle position de la batterie [grâce à lui] se présente ainsi : la main droite joue le tempo sur la cymbale *ride* ; le pied gauche marque les 2^e et 4^e temps avec la charleston (qui devient un nouvel instrument), alors que la main gauche, sur la caisse claire ou les toms, et le pied droit, sur la grosse caisse, acquièrent une liberté totale qui leur permet de ponctuer, par touches successives et inattendues, le discours du soliste. » Autrement dit, il est l'inventeur de la batterie moderne.

⁹⁶ Saxophoniste américain né en 1935, surtout connu après son passage dans le groupe de Miles Davis en remplacement de John Coltrane et avant l'arrivée de Wayne Shorter.

⁹⁷ Trompettiste américain qui pratiquait un bebop policé. Il s'installe en Europe dans les années 1950 et transmis cet art aux jazzmen locaux.

⁹⁸ Entretien avec l'auteur du 21 février 2007.

Avec les maîtres qu'il côtoie, il peut ainsi saisir pleinement l'implication émotionnelle qui convient à une interprétation, à travers notamment la sonorité, une façon tantôt instinctive, tantôt réfléchie de pratiquer cet art. Cette transmission directe, sensorielle d'une culture, cette importance des modalités d'expression personnelle vont le marquer durablement. En parallèle de l'activité de concertiste classique qu'il mène tout de même, il s'engage cependant toujours un peu plus dans celle de jazzman et intègre dès 1974 le grand orchestre de Tommaso Vittorini⁹⁹ avant de constituer la même année son propre quartette avec Carlo Pes (guitariste), Bruno Tommaso¹⁰⁰ (contrebassiste) et Ole Jørgensen¹⁰¹ (batter). C'est avec cette formation, le guitariste en moins, qu'en septembre 1975, il présente sa musique pour la première fois hors de Rome, dans un club milanais nommé Il Capolinea¹⁰². Mais surtout, en 1975, il a la chance de jouer deux fois en concert aux côtés de Kenny Clarke. Cette expérience unique avec l'un des protagonistes historiques de l'apparition du mouvement bebop, l'impact de sa puissance sonore, de sa pulsation jouée en avant du temps pour propulser les musiciens lui font effectivement l'effet d'un électrochoc. Il touche du doigt à quelque chose de vrai, à une intensité originelle. L'impression est renforcée par une autre rencontre dont le contact se révéla très riche : celle avec Sal Nistico¹⁰³ (1940-1991). En pratiquant le blues avec le saxophoniste américain, il élargit encore sa perception et sa sensation d'une forme expressive qu'il privilégie depuis son enfance la musique. Après ces expériences intenses, l'idée de se consacrer davantage au jazz qu'à la musique occidentale de tradition écrite fait son chemin. D'autant plus qu'à la même époque il est frappé durablement par certains concerts auxquels il assiste en tant que spectateur. L'intensité même qui s'en dégage le

⁹⁹ Né en 1955, Tommaso Vittorini a fait une carrière de saxophoniste ténor de jazz de 1972 à 1981. En 1976, il a fondé la première école de jazz et de musique pop d'Italie, à Testaccio. Par la suite, il change d'orientation et est devenu un compositeur-arrangeur pour le cinéma, la télévision ou la chanson.

¹⁰⁰ Né en 1946 et romain comme Pieranunzi, il ne faut pas le confondre avec son cousin, contrebassiste comme lui, Giovanni Tommaso. Bruno est à présent surtout pédagogue (au Conservatoire de Naples) et arrangeur. Membre fondateur de l'Italian Instabile Orchestra, parmi ses multiples projets, soulignons par exemple son travail d'arrangement pour le disque *Carmen* (1995) d'Enrico Rava.

¹⁰¹ Batter danois né en 1934.

¹⁰² Il reste une trace enregistrée de ce passage à Milan, sur un vinyle hors commerce très rare : *Momenti Di Jazz Al Capolinea - Incontri di musicisti al Capolinea* (Jazz in Italy Jii 3).

¹⁰³ Le new-yorkais Salvatore Nistico débute sa carrière dans des ensembles de *rhythm and blues*. En 1962, il devient musicien professionnel en intégrant l'orchestre de Woody Herman avec lequel il aura une longue collaboration. Ténor au vocabulaire hard bop, il fut un excellent musicien de pupitre, appartenant entre autres aux orchestres de Count Basie, de Buddy Rich ou encore de Don Ellis. Dans les dernières années de sa vie, il fut surtout un musicien de studio.

marque en profondeur. Interrogé sur le sujet¹⁰⁴, il se souvient par exemple d'un concert de l'European Rhythm Machine de Phil Woods¹⁰⁵, saxophoniste avec qui il enregistrera plus tard ; ou un autre de Jean-Luc Ponty¹⁰⁶, ce qui déclenchera chez lui un attrait passager (qu'il ne conservera que jusqu'au milieu des années 1980) pour les instruments électriques. Il est par ailleurs intéressant de constater que ce ne sont pas les seuls musiciens américains qui lui reviennent en mémoire, les Européens ayant une bonne place dans ses souvenirs de spectateur.

Reconnu à Rome, les meilleurs musiciens italiens commencent à l'engager de plus en plus souvent. En 1976, il intègre le groupe de Dino Piana (qui joue du trombone à pistons)¹⁰⁷ et Oscar Valdambri (1924-1997)¹⁰⁸. Jouant dans un esprit bop, ces deux musiciens importants en Italie vont lui faire parcourir le pays et contribuer ainsi à sa reconnaissance sur le plan national. Dès ses débuts dans le groupe, il va par exemple pouvoir être entendu au festival Umbria Jazz, l'un des plus fameux du pays. Cette même année 1976, un jeune producteur romain, Bruno Nicolai, lui offre l'opportunité d'enregistrer son premier disque en solo, *The Day after the Silence*¹⁰⁹ sur un tout nouveau label, Edi-Pan. Les deux hommes s'apprécient mutuellement et vont rapidement collaborer. Ainsi, Pieranunzi devient-il l'un des pianistes attirés d'Edi-Pan, accompagnant les leaders que Nicolai souhaite faire enregistrer¹¹⁰. Mais surtout, ce dernier lui demande aussi de devenir son directeur artistique pour les séances jazz. C'est donc un rôle supplémentaire que le pianiste tiendra de 1977 à 1982.

¹⁰⁴ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

¹⁰⁵ Pour accompagner l'altiste américain (né en 1931), la section rythmique se composait du pianiste suisse George Gruntz, du français Henri Texier à la contrebasse, et du batteur suisse Daniel Humair. Phil Woods s'inscrit dans la continuité de Charlie Parker du point de vue style.

¹⁰⁶ Violoniste français né en 1942 qui fit carrière aux États-Unis en jouant du jazz fusion.

¹⁰⁷ C'est après avoir remporté un concours radiophonique en 1959 que Dino Piana devient professionnel. Très vite, il intègre l'ensemble Basso-Valdambri et les orchestres de télévision et de radio, où les orchestres de passage comme par exemple ceux de Thad Jones/Mel Lewis ou de Bob Brookmeyer. On le retrouve au sein de nombreux enregistrements aux côtés notamment de Chet Baker, Charles Mingus, George Coleman ou avec son fils trompettiste et arrangeur, Franco Piana.

¹⁰⁸ Figure essentielle de la trompette en Italie. Il dirigea surtout des moyennes ou grandes formations, par exemple en dirigeant l'orchestre de la RAI ou en participant au big band de Duke Ellington lors de sa tournée européenne de 1967. Outre sa longue collaboration avec Dino Piana, il forma avec Gianni Basso l'un des groupes les plus prolifiques du jazz italien. Il fut unanimement apprécié pour sa compétence et ses conseils auprès des jeunes.

¹⁰⁹ Rome, 8 et 9 septembre 1976 (Edi-Pan NPG 800).

¹¹⁰ Pieranunzi apparaît sur huit albums publiés par Edi-Pan. Voir annexe II.

Alors que les rencontres se multiplient (et avec elles les enregistrements), il diversifie ses projets en s'essayant aux exigences du concours de piano jazz. C'est ainsi qu'en 1978, il remporte le Prix spécial du jury comme meilleur soliste au Concours du Festival de Piano de Kalisz (Pologne). De loin en loin, il poursuit tout de même sa carrière de concertiste, donnant la même année un concert où il joue entre autre du Domenico Scarlatti, compositeur qu'il pratique depuis l'âge de quinze ans¹¹¹.

Au regard de cette familiarité avec plusieurs styles musicaux, il n'est pas étonnant que le pianiste ait été appelé dès le milieu des années 1970 à entrer dans le monde de la musique de film. Il possède en effet plusieurs avantages : c'est un lecteur aguerri qui sait aussi bien déchiffrer qu'improviser ; et il habite Rome, l'une des villes italiennes où il y a le plus de studios. Il va ainsi enregistrer pour des compositeurs comme Ennio Morricone¹¹², Armando Trovajoli¹¹³ ou Piero Umiliani¹¹⁴ (1926-2001)¹¹⁵. Lors de ces séances, il doit parfois se fondre au sein d'un grand effectif ce qui l'oblige à produire le toucher exact qu'on lui réclame, tout en étant d'une très grande précision sur tous les autres plans.

« C'était une période d'activité intense. Mon travail de musicien de studio était surtout alimentaire, mais en fait c'était une expérience extraordinaire d'être en contact avec diverses musiques orchestrales [...]. »¹¹⁶

Preuve qu'il tiendra parfaitement son rôle, Ennio Morricone le rappellera souvent jusque dans les années 1980¹¹⁷. Le compositeur le mettra par la suite de plus en plus en avant, d'abord en 1980 avec son trio du moment – constitué de Del Fra à la contrebasse et

¹¹¹ L'année avant son prix de piano au Conservatoire de Reggio de Calabre, il avait déjà jouer trois sonates de ce compositeur.

¹¹² Pour Ennio Morricone (né en 1928), Pieranunzi enregistra au moins une dizaine de musiques de film sous sa direction.

¹¹³ Né en 1917. Après ses études au Conservatoire de Rome (prix de piano et de composition), il se passionne pour le jazz et devient un pianiste apprécié par les musiciens de passage (Miles Davis, Chet Baker, Django Reinhardt...). Il devient ensuite compositeur de musique de films, avec plus de 300 bandes son. Il compose aussi des comédies musicales, dont *Il Rugantino* qui fut adaptée en comédie musicale pour Broadway.

¹¹⁴ Piero Umiliani est moins connu comme jazzman que comme compositeur de musiques de films et de documentaires. En 1968, il compose une mélodie, « Mah nà mah nà », qui connaîtra un succès inattendu après sa réutilisation pour des émissions populaires de télévision, *The Muppet Show* ou, en France, *Téléfoot*.

¹¹⁵ Voir la discographie pour plus de détails.

¹¹⁶ *Piano magazine*, juillet/août 2004, n° 41, p. 69. Propos recueillis par Thierry Quenum.

¹¹⁷ Citons par exemple les musiques pour deux films de Carlo Verdone, *Un sacco bello* (1980) et *Bianco, rosso e verdone* (1981).

Gatto à la batterie – pour la musique d'un film de Alfredo Giannetti (1924-1995), *Il bandito dagli occhi azzurri*; puis avec quelques solos importants comme celui que l'on peut entendre dans *Les moissons du ciel*¹¹⁸ ou, surtout, celui de *Cinema paradiso*¹¹⁹ (sorti en 1987), partie devenue célèbre dans le monde entier. Ayant intégré le monde du cinéma, il va même avoir la possibilité de confronter ses talents de compositeur en réalisant les musiques de plusieurs films mineurs¹²⁰, en collaboration avec le guitariste Silvano Chimenti¹²¹ qu'il a rencontré dans les studios d'enregistrement. Le domaine de la musique de film est l'occasion pour lui de tenter des expériences, de sonder son imagination, de travailler la composition, et d'aiguiser son efficacité narrative. Il s'essaye même à la fusion des genres, qu'il délaissera par la suite.

S'il ne recule devant aucun genre en concert, il maintient les genres séparés. Une partie jazz peut succéder à une autre classique mais sans se mêler. C'est ainsi qu'en 1980 il a donné un concert à Neuburg (au sud de l'Allemagne) où, en première partie, il joua Bach, Scarlatti et Pachelbel suivi d'une seconde partie avec trio jazz¹²². Bien plus tard, il parviendra pourtant à rassembler ses deux styles dans une forme musicale tout à fait originale.

En attendant, en cette fin des années 1970 Pieranunzi poursuit son chemin de jazzman, notamment en fondant un trio piano/contrebasse/batterie, le socle durable de son expression musicale. Pour une raison simple :

« Comme Bill Evans, j'aime le trio parce qu'il me permet de jouer la mélodie. En quartette ou en quintette, c'est le saxophone ou la trompette qui tient ce rôle. »¹²³

¹¹⁸ *The Days of Heaven*, film de Terrence Malick sorti en 1978.

¹¹⁹ *Il cinema paradiso* de Giuseppe Tornatore.

¹²⁰ Voir l'annexe III.

¹²¹ Guitariste « tout terrain » (né en 1947), il peut aussi bien jouer dans le style de Wes Montgomery qu'à la façon de Jimi Hendrix. Il a joué entre autre avec Steve Lacy, Don Pullen et Tony Scott. Ce guitariste a participé à de nombreuses séances de musique de films auprès notamment de Ennio Morricone, Nino Rota, Armando Trovajoli ou Jerry Goldsmith. C'est aussi comme guitariste de variété qu'il se fit connaître.

¹²² Il existe une trace sur disque de ce type de concert, mais en solo, sur *Il pianoforte senza confini* sous titré « De Debussy à Bill Evans » (LP, Fonit Cetra, ALP 2014, Milan, 22 février 1987). On peut l'entendre interpréter le « Prélude » de la *Suite Bergamasque* et l'étude *Pour les cinq doigts* de Debussy ; le « Prélude » du *Tombeau de Couperin* et la première *Valse noble et sentimentale* de Ravel ; la *Caresse dansée op.57 n° 2* de Scriabine. L'autre face ne comprend que des compositions de Pieranunzi (« Evans Remembered », « Don't Forget The Poet ») et de Bill Evans (« Very Early », « TTT », « Turn Out The Stars »).

¹²³ Cité in MERLIN, Arnaud, « Enrico Pieranunzi, la profondeur du chant », *Jazzman*, mai 2000, n° 58, p. 12.

Le trio est, en outre, une formation suffisamment souple pour s'accommoder à toutes sortes de situations (musicales et financières). En se fondant sur la discographie, l'historique des musiciens qui se sont succédés dans ce trio « première manière » est tout à fait significatif :

- Trio initial avec Bruno Tommaso et Ole Jørgensen de 1975 à 1976.
- En 1978, le jeune batteur Roberto Gatto remplace Jørgensen.
- Fin 1979, Riccardo Del Fra relève Tommaso.
- À partir de 1980, plusieurs batteurs vont alterner avec Gatto, tandis que Del Fra, qui a suivi Chet Baker¹²⁴, est remplacé par Enzo Pietropaoli¹²⁵.
- En 1980, première apparition du batteur Fabrizio Sferra¹²⁶.

Pieranunzi s'entoure des jazzmen les plus prometteurs de la génération qui suit la sienne. Il montre une évidente volonté à forger un trio durable, qui puisse mûrir. C'est pourquoi, au début des années 1980, on le perçoit comme un « pianiste de trio ». Devenu l'une des rythmiques les plus soudées de toute l'Italie, le trio de Pieranunzi va ainsi rencontrer des musiciens de première importance, le plus remarquable d'entre eux étant Chet Baker (1929-1988). En automne 1979, Paolo Piangiarelli, le producteur de la maison de disques Philology, le contacte pour accompagner le trompettiste américain dans un club du Nord-Est de Rome, « La Tarta ruga »¹²⁷. Le trompettiste et le pianiste auront des relations musicales suivies au cours de deux périodes, la première à la charnière des années 1979 et 1980 (durant laquelle ils seront filmés par la télévision italienne) et la dernière

¹²⁴ Ce trompettiste américain de la Côte Ouest des États-Unis est apparu dans les années 1950. Il a surtout marqué les esprits par une sonorité fragile et une invention mélodique constamment renouvelée. Dès les années 1960 il a partagé son temps entre l'Europe et son pays d'origine. Il vécut même un temps en Italie à la jonction des années 1970-80.

¹²⁵ Contrebassiste et bassiste électrique né en 1955, il fit ses débuts à Rome en 1975 avec un Trio di Roma composé de Danilo Rea et Roberto Gatto. Après avoir accompagné de nombreuses années Pieranunzi et bon nombre de musiciens américains, il fonde en 1998 Doctor 3 avec Danilo Rea et Fabrizio Sferra, groupe qui remporte de nombreuses distinctions. Il a enregistré avec Curtis Fuller ou Bob Berg.

¹²⁶ Né en 1959. Après avoir fait ses débuts professionnels en 1978, il a l'occasion de jouer avec les musiciens américains de passage à Rome tels que Chet Baker, Lee Konitz, Mal Waldron, Joe Pass ou Kenny Wheeler. Après avoir quitté le Space Jazz Trio en 1992, il fonde sa propre formation en 1997, Doctor 3 avec Danilo Rea et Enzo Pietropaoli, puis viendra Changes avec Stefano Battaglia, Emanuele Cisi et Piero Leveratto. Il enseigne par ailleurs à l'Accademia Romana di Musica, à la Saint-Louis Music Academy de Rome, ainsi que pour l'Associazione Siena Jazz.

¹²⁷ Le trio est alors complété par Riccardo Del Fra et Roberto Gatto.

entre 1987 et 1988. Au total, ils ne feront ensemble que cinq ou six concerts et trois enregistrements¹²⁸. Le pianiste se souvient ainsi de la première séance, interrogé par Gérard Rouy pour son ouvrage sur Chet Baker :

« Au début de la séance [de *Soft Journey*, en 1979-80], quand le pianiste lui tend les partitions de ses nouvelles compositions spécialement conçues pour l'occasion, Chet lui répond : "O.K., mais j'ai juste besoin de la mélodie. Joue la mélodie avec moi plusieurs fois, je l'apprendrai." "Cette *special request*, rapporte Pieranunzi, me fit comprendre l'une des caractéristiques les plus distinctives de l'approche de Chet envers une mélodie : c'est-à-dire suivre la mélodie d'origine et, pendant les improvisations, composer de nouvelles mélodies à la place de la première. Pour cette "découverte" et bien sûr son *feeling* si profond (peut-être que l'un de ses secrets était de pouvoir jouer à la limite de la musique et du silence), Chet a beaucoup contribué au changement et au développement de mon approche de l'improvisation jazz. Parmi les morceaux que nous avons enregistrés, "Night Bird" est un blues mineur que Chet a tellement aimé qu'il l'a inclus à son répertoire et en a enregistré plusieurs versions". »¹²⁹

Dès le premier contact, le trompettiste aura donc provoqué un bouleversement musical chez Pieranunzi, lui démontrant *in vivo* que l'important n'est pas ce que l'on joue mais bien la façon dont on le joue. Cette approche ne cessera d'évoluer ensuite tout au long de sa carrière, comme nous le développerons d'un point de vue plus technique dans la deuxième partie de ce travail.

1.3 Pédagogie et jazz

Au cours des années 1980 le pianiste est toujours professeur de piano dans différents conservatoires. Parallèlement, il est de plus en plus souvent appelé pour enseigner le jazz dans des écoles privées ou lors de *master classes*, et cela ne sera pas sans conséquence sur sa propre trajectoire, à des niveaux divers.

En proposant à ses étudiants des exercices, des techniques, des solutions etc., il approfondit sa propre réflexion sur le jazz. Ainsi, certains exercices donneront-ils

¹²⁸ *Soft Journey* (Edi-Pan NPG 805, en 1980), *Silence* (Soul Note SN 1172, en 1987) sous le nom du contrebassiste Charlie Haden ; enfin en 1988, *Little Girl Blue* (Philology 214W21) en quartette et *The Heart of the Ballads* (Philology 214W20) en duo, tous deux enregistrés lors des mêmes séances.

¹²⁹ ROUY, Gérard *Chet Baker*, Paris, Éditions du limon, coll. « Mood indigo », 1992, p. 109.

naissance à des compositions comme, par exemple, « What's What »¹³⁰. Il s'agissait d'expliquer comment, sur une tonique, il est possible de faire entendre toutes les notes de la gamme chromatique, l'important étant la force de conviction avec laquelle on joue cette tonique, ce qui conditionne l'ensemble du morceau. C'est la raison pour laquelle « What's What » se résume à une pédale de *do* avec une grille complètement libre.

Mais, de façon plus fondamentale, c'est au contact de ses élèves que Pieranunzi redécouvre Bill Evans¹³¹. En 1981, il est engagé par l'un d'eux à réévaluer la musique du pianiste américain qu'il n'appréciait que parcimonieusement jusqu'alors¹³².

« [Mon premier contact avec Bill Evans, c'est] un disque que j'ai acheté en kiosque, entre 1966 et 1968. Il était joint à un hebdomadaire - qui coûtait 750 liras - et contenait trois morceaux : "Tenderly", "Blues in F" et "Peri's Scope". "Blues in F" m'a suffoqué, surtout pour le jeu de la main gauche. [...] je me suis demandé ce qu'il était en train de faire. J'ai mis du temps à comprendre comment il plaquait les accords à la main gauche et à décoder ce fameux *voicing*¹³³ qui semble aujourd'hui naturel à tous les jeunes gens qui s'initient au jazz. »¹³⁴

Interpellé une seconde fois, Pieranunzi s'intéresse de nouveau à la musique de Bill Evans au cours de l'hiver 1981 et tombe sous le charme de l'album *I Will Say Goodbye*¹³⁵ dans lequel on trouve globalement plus d'interprétations de thèmes que d'improvisations, et répond à ses nouvelles aspirations. En effet, depuis qu'il a croisé le chemin de Baker¹³⁶, il a la ferme intention de modifier sa technique de piano. En adéquation avec ces deux premiers événements, une troisième circonstance va accélérer ce changement.

¹³⁰ L'école Saint-Louis à Rome (de nos jours Saint-Louis Music College). Cette pièce fut à l'origine réalisée pour les étudiants d'une école privée. On retrouve des interprétations de cette pièce sur les albums *What's What* (Yvp, 1985), *In that Dawn of Music* (Soul Note, 1992) et *One Lone Star* (yvp, 2002).

¹³¹ Pieranunzi et le pianiste américain ont par ailleurs eu un parcours comparable dans l'apprentissage du piano qu'il est intéressant de souligner. En effet, Bill Evans a d'abord fait des études de piano classique avant de rapidement faire du jazz en parallèle. Il a ensuite eu les expériences les plus diverses à New York, jouant avec des personnalités aussi diverses que George Russell ou Miles Davis, avant de révolutionner le jeu en trio avec Scott LaFaro et Paul Motian.

¹³² En réalité, il ne connaissait à l'époque que trois disques : *New Jazz Conception* (Riverside, RIV 223, 1956), *Moonbeams* (RIV 428, 1962) et *Trio '65* (Verve 8613, 1965). Il possédait également des transcriptions de quelques-uns de ses thèmes tel « Turn Out The Stars », « Very Early » ou de ceux que Bill Evans jouait comme « Who Can I Turn To? ».

¹³³ Disposition donnée des notes principales d'un accord.

¹³⁴ Propos recueillis par Gianfranco Salvatore et Vincenzo Martorella, et publiés dans la version française du livre de Pieranunzi sur Evans (PIERANUNZI, Enrico, *Bill Evans – Portrait de l'artiste au piano*, Paris, Éditions Rouge profond, 2004), p. 148. Il s'agit sans doute d'une compilation car les trois morceaux n'ont jamais été enregistrés pour un même album.

¹³⁵ Mai 1977 (Fantasy, 9593), avec Eddie Gomez et Eliot Zigmund.

¹³⁶ Par gratitude, E. Pieranunzi lui dédia deux compositions : « Chet » et « From E. to C. ». Par ailleurs, le titre « Soft Journey » s'inspire d'une journée passée à jouer avec le trompettiste.

L'enseignant Pieranunzi se double d'un passionné de livres. Il collecte ainsi toute sorte de méthodes sur la technique pianistique, au hasard de ses déambulations. L'un de ces ouvrages, écrit par Tobias Matthay¹³⁷, évoque une méthode écrite par Oscar Beringer. Intéressé, le pianiste se procure en 1983 le *Daily Technical Studies for Piano* de Beringer¹³⁸ et découvre une approche du clavier tout à fait différente de celle qu'il pratique jusqu'alors.

Ainsi, la concordance de ses trois faits – la rencontre avec Baker, l'impulsion d'un étudiant à redécouvrir Evans et la découverte de la méthode de Beringer – va t-elle entraîner le pianiste italien dans un apprentissage intense et laborieux de presque cinq années sur un aspect fondamental du piano, celui du toucher, notamment en s'appuyant sur la méthode de Beringer. Elle se fonde sur la relaxation des bras et des poignets, l'objectif étant d'éliminer tous les points de tension (aux poignets donc, mais aussi aux coudes, aux épaules). L'impulsion du doigt sur la touche s'en trouvant à la fois allégée et plus profonde, cela engendre un son moins dur et plus riche en harmoniques au moment où le marteau frappe la corde. Une telle approche réclame une position allongée de la main, le point de contact sur les touches se faisant par la pulpe des doigts, et non plus avec le bout des doigts. Par la densité d'énergie ainsi obtenue, ce contrôle du poids de la note jouée permet ainsi de faire davantage « chanter » le piano.

¹³⁷ *Le azioni del tocco pianistico*, Torino, Sten editore.

¹³⁸ MATTHAY, Tobias, *Daily Technical Studies for Piano*, Londres, Bosworth. Oscar Beringer (1844-1922), élève de Tobias Matthay (1858-1945) a été un pédagogue du piano réputé à la Royal Academy of Music de Londres. Il eut entre autre élève Ferruccio Busoni (1866-1924).



Figures n°1 et n°2 : Actuelles positions des mains de Pieranunzi au contact du piano

C'est avec acharnement que Pieranunzi entreprend cette évolution physique, non sans douleur d'ailleurs. Il doit faire appel à d'autres muscles pas ou peu sollicités auparavant, et dont le réveil (ou l'éveil) se révèle douloureux. Il est conforté dans cette démarche par le visionnage de vidéos d'Evans où il constate que le maître américain adopte une disposition identique à celle qu'il entreprend d'assimiler.

« Avant [Chet Baker], j'étais un pianiste rythmique, énergique, physique, fasciné par l'axe noir du piano, si on peut l'appeler ainsi. Avec lui, je me suis retrouvé face au charme simple et désarmant de la mélodie. Chet raisonnait exclusivement en termes de chant et de mélodie. Pour moi, ce fut un grand bouleversement. Sur ce terrain, il y eut la deuxième rencontre avec Bill Evans. Deuxième, car je le connaissais déjà, mais au début il ne m'intéressait pas trop. Puis il se produisit entre lui et moi une sorte de convergence de type psychologique. Bill Evans était un musicien extraordinaire mais humainement très malade. Moi, à cette époque-là, au niveau existentiel, je n'allais pas très bien non plus. Mais cette rencontre a coïncidé avec un réel besoin de changement au niveau artistique. J'ai donc commencé littéralement à l'étudier. Un travail qui m'a pris plusieurs années, environ cinq ans à la suite desquels j'ai changé assez radicalement le rapport avec l'instrument, la manière

de toucher le clavier, la production du son qui est devenu plus long et plus souple. Une transformation lente et laborieuse. »¹³⁹

Mais une nouvelle motivation va l'aider à parvenir au bout de son effort. En 1984, sa route croise celle du dernier contrebassiste d'Evans, Marc Johnson (né en 1953)¹⁴⁰ :

« Au contact de Chet Baker, j'avais réalisé que ma technique pouvait être un problème puisqu'il arrivait à exprimer tout son univers intérieur avec seulement trois notes... Ce fut un peu douloureux de prendre conscience de cela. Mais en même temps ce fut une libération. Cela m'a ouvert de nouveaux horizons. A la suite de cette expérience avec Chet, je me suis mis à écouter sérieusement Bill Evans. Mon but était de réduire la place de la technique dans mon jeu. [...] Pendant un an, j'ai joué très doucement, pour pouvoir développer une sensibilité différente. Ce fut un processus très long, très dur. Le hasard a voulu que je rencontre Marc Johnson au moment où j'entamais ce changement d'approche. Cette rencontre fut décisive, presque magique. »¹⁴¹

Une fois encore la disponibilité, le métier du pianiste et une part de chance ont été à l'origine de la bifurcation que va prendre la destinée du pianiste italien :

« En 1984, j'ai fait une rencontre merveilleuse avec le contrebassiste Marc Johnson et le batteur Joey Baron¹⁴². Je les ai rencontrés ensemble, par hasard. Ils étaient à Rome à ce moment-là. Il y avait eu un problème. Ils devaient faire une tournée avec le pianiste Kenny Drew. Mais, toute la tournée, une dizaine de concerts, avait été annulée au dernier moment. Kenny Drew avait eu un problème personnel, et il avait dû partir. Alors, on m'a appelé depuis le "Music Inn", pour me demander si je voulais faire une soirée avec eux. Je ne connaissais pas du tout Joey Baron, c'était la première fois qu'il venait en Europe. Mais je connaissais Marc Johnson, à travers ses disques avec Bill Evans. Je me suis précipité, on a fait connaissance, on a joué, et cela a été incroyable. Une rencontre bouleversante. À partir [...] de là, on a fait un disque tout de suite, pour le label Timeless, un disque qui s'appelait "New Lands", et cette rencontre musicale était tellement magique, que j'ai décidé de me consacrer exclusivement, et pour une longue période, au trio. C'est effectivement ce que j'ai fait, parce que j'ai découvert cette formidable qualité qu'ils possédaient et qu'ils possèdent toujours d'interaction, d'*interplay*, de sensibilité, d'écoute, d'imagination, de réaction. C'est un autre aspect très important du jazz, le rapport profond et inconscient qui existe entre les musiciens sur scène. Et eux, ils possèdent cette qualité à un niveau très élevé. C'est

¹³⁹ *Jazz Hot*, septembre 2004, n° 613, p. 33. Propos recueillis par Andrea Marcelli.

¹⁴⁰ C'est grâce à Lyle Mays rencontré à l'université qu'il intègre l'orchestre de Woody Herman et débute sa carrière professionnelle en 1977. Immédiatement après, il remplace Eddie Gomez (qui fut l'un de ses modèles) dans le trio de Bill Evans. Il sera ainsi le dernier partenaire du pianiste. Il accompagne ensuite les plus grands (Stan Getz, Bob Brookmeyer, Jim Hall) tout en étant le bassiste régulier du big band de Mel Lewis. En 1985, il forme le mythique groupe Bass Desires avec les deux guitaristes John Scofield et Bill Frisell, complété par Peter Erskine. Outre le travail en trio, il est aussi très expérimenté dans l'interprétation de la musique savante écrite.

¹⁴¹ Entretien avec l'auteur réalisé le 11 novembre 2006.

¹⁴² Batteur américain né en 1955. Il débute sa carrière avec Carmen McRae à la fin des années 1970. C'est donc un jeune musicien que rencontre Pieranunzi. Instrumentiste à présent très demandé, il fait preuve d'imagination et d'inventivité dans toutes les situations, des plus classiques aux plus originales. Ainsi, on le retrouve aux côtés de musiciens comme Bill Frisell, John Zorn ou Tim Berne, mais aussi avec Fred Hersch ou Toots Thielemans

vraiment une chose propre à ce trio, ce courant souterrain très fort qui passe entre les musiciens, cette sorte d'électricité. »¹⁴³

Dans l'entretien qu'il a accordé à Andrea Scaccia, il ajoute :

« [...] Marc venait de terminer son expérience avec Getz et traversait un moment difficile ; Joey était le plus inconnu de nous, et participait en fait à sa première tournée européenne [...]. Quant à moi, j'étais à peine sorti de la phase bop-modal, j'étais dans ma période d'intense approfondissement evansien, et on peut facilement comprendre comment cette rencontre, à la lumière de recherches que j'étais en train de réaliser, pouvait être sentie par moi comme quelque chose d'incroyablement "inéluçtable". En réalité, c'était cela que je cherchais inconsciemment. »¹⁴⁴

Confirmant le succès de l'entreprise musicale, *New Lands* est consacré « Top Jazz 84 » par les critiques du principal magazine italien de jazz, *Musica Jazz*. Les critiques internationales sont, elles aussi, élogieuses. Dans la carrière du pianiste, *New Lands* se révèle fondamental pour l'élan mondial qu'il va connaître ensuite.

1.4 Vers la reconnaissance et l'indépendance

Pieranunzi se consacre donc exclusivement à l'art du trio à partir de 1984 et fonde quelques-unes des formations régulières, le pianiste faisant d'ailleurs preuve envers ses partenaires d'une fidélité pas toujours aussi poussée dans le monde du jazz.

Durant cette décennie, le trio avec Marc Johnson et Joey Baron, va lui permettre de jouer hors de l'Europe, aux États-Unis et au Japon. Ils enregistreront de nouveau ensemble en 1986 un autre disque intitulé *Deep Down* pour le label Soul Note¹⁴⁵. Une nouvelle fois, ce disque remporte les suffrages, et Pieranunzi est nommé jazzman de l'année par la revue italienne *Musica Jazz* en 1989.

¹⁴³ Entretien diffusé lors de l'émission « Jazz poursuite » de Arnaud Merlin sur France Musique, le 17 avril 2003.

¹⁴⁴ Entretien réalisé et cité in SCACCIA, Andrea, *op. cit.*, pp. 67-68 : « [...] Marc aveva appena concluso la sua esperienza con Getz e attraversava un momento non facilissimo; Joey era del tutto sconosciuto da noi ed era infatti al primo tour europeo [...]. Quanto a me, ero appena uscito dalla fase bop-modale, ero mio periodo di intenso approfondimento evansiano, e si può comprendere facilmente com quell'incontro, proprio alla luce di quella ricerca che stavo realizzando, fosse sentita da me come qualcosa di incredibilmente "fatale". In realtà era quello che inconsciamente cercavo. »

¹⁴⁵ Milan, 26-27 février 1986 (Soul Note 121121-1).

Pour tourner en Italie et en Europe, il doit s'entourer le plus souvent d'un autre duo composé de camarades de longue date. En effet, dès 1980 Pieranunzi s'entoure de Enzo Pietropaoli et Fabrizio Sferra. À partir de 1984, ils deviennent ses partenaires réguliers au sein de son trio italien. Avec Pietropaoli, le pianiste semble avoir trouvé le bassiste qui lui convient. En effet, ils s'associeront de façon très régulière de 1982 à 1992, sous le nom de Space Jazz Trio avec pas moins de quinze enregistrements ensemble. La place du batteur sera plus fluctuante mais, en simplifiant quelque peu, on peut établir la chronologie suivante :

- Avant 1982, et avec des retours épisodiques, Roberto Gatto ;
- De 1982 à 1989 : Fabrizio Sferra (jusqu'en 1992 pour les concerts) ;
- À partir de 1988, diverses personnalités avec de fréquentes apparitions du Suisse Alfred Kramer¹⁴⁶.

En 1986, le Space Jazz Trio a l'opportunité de pouvoir faire connaître sa musique à un large public grâce à la confiance de la maison de disque allemande Yvp dirigé par York von Prittwitz qui va enregistrer régulièrement les trois musiciens. Les albums les plus importants sont numérotés de un à sept, mais au total Yvp a consacré neuf enregistrements aux différentes formules du trio¹⁴⁷, sans compter les deux albums solo du pianiste¹⁴⁸. Leur renommée établie, le Space Jazz Trio constitue « la » rythmique recommandée aux grands solistes américains de passage. Outre les récompenses décernées par la critique (meilleur groupe italien pour *Musica Jazz* en 1988 et 1989), ils vont ainsi côtoyer notamment Jim Hall¹⁴⁹, Phil Woods ou Lee Konitz. Avec ces deux derniers

¹⁴⁶ Né en 1965. Après avoir débuté au piano, il choisit définitivement la batterie. Invité par Pietro Tonolo en Italie, il y développe sa carrière depuis 1986, joua avec tous les artistes importants, transalpins ou américains (Chet Baker, Joe Lovano, Cedar Walton, Joe Henderson...). Outre les enregistrements avec Pieranunzi, il apparaît sur quatre albums de Lee Konitz ainsi que sur *Sweet Sixteen* (1994) de Steve Lacy. Depuis qu'il s'est installé à Gênes, outre l'enseignement, il y dirige le Bansigu Big Band qu'il a fondé et dans lequel il joue du trombone à pistons.

¹⁴⁷ Ce nombre tient compte des albums publiés auparavant par d'autres petites maisons d'édition et réédités par Yvp. En revanche, il n'inclut pas les reprises sur diverses compilations d'Yvp.

¹⁴⁸ Pour une récapitulation des enregistrements pour Yvp, voir annexe II.

¹⁴⁹ Guitariste américain né en 1930. Il se caractérise par un jeu très personnel, à l'opposé de toute virtuosité. Il eut un rôle important dans l'avant-garde du jazz des années 1950-60, jouant avec Sonny Rollins, Bill Evans, Paul Desmond, Gerry Mulligan...

maîtres, Pieranunzi va par ailleurs enregistrer plusieurs disques publiés par la maison de disques que dirige Paolo Piangiarelli, Philology¹⁵⁰, que cela soit en duo ou avec le Space Jazz Trio, aussi bien en concert qu'en studio¹⁵¹.

Toute cette activité n'empêche pas Pieranunzi d'entretenir des rapports étroits avec la musique occidentale de tradition écrite. D'autant plus que son frère, Gabriele, de vingt ans plus jeune que lui, a aussi entrepris et réussi de brillantes études de violon¹⁵². En plus de la lecture des compositeurs « modernes » (Bartók, Strawinsky qu'il affectionne par exemple), les deux frères jouent ensemble, souvent en récital et, surtout, ils déchiffrent beaucoup de musique, assouvissant ainsi l'insatiable curiosité du pianiste. Or, le travail autour d'une œuvre en particulier, programmée à l'occasion d'un de leur concert, va se révéler riche de conséquences. En jouant la *Première sonate pour violon et piano* (1918) de Paul Hindemith (1895-1963), Pieranunzi découvre un univers harmonico-mélodique insoupçonné jusqu'alors. Œuvre de jeunesse du compositeur allemand, elle avait tout pour interpeller le musicien. D'inspiration romantique par ses tournures mélodiques, son harmonie est en revanche tantôt impressionniste, tantôt plus rude et dissonante. À la même époque, dans le domaine du jazz une rencontre tout aussi capitale va lui entrouvrir le monde de l'improvisation libre, celle de Lee Konitz avec qui il joua souvent en duo surtout entre 1982 et 1985.

« Lee est très ouvert. C'est lui qui m'a donné le courage de me lancer dans ce type d'aventure. »¹⁵³

Avec l'altiste, il trouve le courage d'aborder franchement la phrase mélodique improvisée d'une façon particulière, passant en quelque sorte au-dessus de la grille

¹⁵⁰ À l'origine Paolo Piangiarelli fonda Philology pour ne publier que des disques consacrés à son idole Phil Woods. Ensuite, les publications se sont étendues à d'autres artistes de passage en Italie.

¹⁵¹ Trois avec Phil Woods et deux avec Lee Konitz.

¹⁵² Diplômé à seize ans dans la classe de Arrigo Pelliccia à Rome, il se perfectionne auprès de Salvatore Accardo, Franco Gulli et Stefan Gheorghiu. Il a ensuite obtenu des nombreux Prix internationaux qui l'ont fait connaître auprès du public, tels : « N. Paganini » de Gênes, « Tibor Varga » de Sion, « L. Spohr » de Fribourg, « G. B. Viotti » de Vercelli, « R. Romanini » de Brescia, ou à la Biennale de Vittorio Veneto. Il appartient ou a appartenu aux plus importantes formations symphoniques italiennes, et poursuit une carrière de soliste remarquée.

¹⁵³ Entretien réalisé par Paul Benkimoun et publié dans *Jazz Magazine*, décembre 1990 n° 410.

harmonique, dans une logique de développement linéaire des idées. Modèle d'autant plus incitatif que le saxophoniste représente à ses yeux le musicien qui a su le mieux intégrer les innovations des compositeurs occidentaux :

« Lee Konitz a une idée de la musique très large dans laquelle la tradition savante européenne a une place très grande. Son approche de l'improvisation est également, d'une certaine façon, proche de la vision prônée auparavant par Schoenberg, Berg et d'autres. »¹⁵⁴

Avec ses partenaires du Space Jazz Trio, il va ainsi poursuivre la voie de l'improvisation libre dans une attitude synthétique entre l'école tristanienne¹⁵⁵, l'*interplay* développée par les trios d'Evans et par l'ouverture de la musique occidentale de tradition écrite du XX^e siècle. Le trio s'y risque pour la première fois en studio lors d'un enregistrement de 1986¹⁵⁶ sous la forme d'une suite librement improvisée. Pieranunzi s'attachera dès lors à explorer toute la potentialité de cette forme d'expression musicale.

Cette même année, une tragique circonstance familiale, le décès de sa mère, va l'inciter à faire un choix décisif puisqu'il décide de réduire l'enseignement du piano dans les conservatoires. On se souvient que, pour tranquilliser ses parents à propos de sa sécurité financière, il avait opté pour cette façade sociale rassurante. C'est de façon symbolique qu'après cet événement douloureux et une psychanalyse, il décide de donner une nouvelle impulsion à sa carrière.

1.5 La consécration

L'année suivante justement, en 1987, Giovanni Bonandrini, le producteur de la maison de disque Soul Note convoque Pieranunzi pour participer à l'enregistrement d'un

¹⁵⁴ « Enrico Pieranunzi, racconti di un pezzo di storia », entretien réalisé sous forme de *blindfold-test* par Francesco Varriale en septembre 2001. Disponible uniquement sur internet à l'adresse suivante : <http://www.altrisuoni.org/interviste/pieranunzi1/pieranunzi1.html> :

« Lee Konitz ha un'idea della musica molto ampia in cui la tradizione colta europea ha uno spazio molto grande. Lo stesso suo approccio improvvisativo è, in certo modo, vicino alla visione portata avanti da Schonberg, Berg & co. »

¹⁵⁵ Nous reviendrons sur ce point précis dans le chapitre 4.

¹⁵⁶ *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 1* (YVP Music 3007), Rome, 6 et 9 juin 1986.

disque de Charlie Haden¹⁵⁷, avec le batteur Billy Higgins (1936-2001)¹⁵⁸ et Chet Baker qui doit se faire à Rome. Le pianiste a déjà enregistré *Isis* en 1980 puis *Deep Down* avec son trio américain en 1986 pour le compte du producteur. Ce dernier a donc toute confiance en lui. En outre, Bonandrini savait parfaitement que Chet Baker, très pointilleux en ce qui concerne les pianistes, appréciait beaucoup le jeu de Pieranunzi, lequel se souvient :

« Giovanni Bonandrini, le patron de Soul Note m'appelle pour une séance [...]. Il me dit que Charlie Haden et Billy Higgins sont à Rome pour jouer avec Ornette Coleman, ils ont un *day off* et Charlie aimerait enregistrer avec Chet. Bonandrini s'est occupé de tout. La séance fut un peu dure. Chet avait des problèmes personnels ce jour-là. Diane [la compagne de Chet Baker] était aussi dans le studio, ils passèrent longtemps à discuter, presque à [sic] se battre. L'atmosphère était si trouble et glauque dans le studio que je ne sais comment il fut possible que Chet jouât si magnifiquement (j'avais oublié son aptitude à pouvoir complètement s'absorber dans le son de son instrument et ne penser à personne d'autre autour, uniquement ce son)... À la fin de la séance, nous avons déjà enregistré suffisamment de musique pour un LP, j'ai quitté la pièce pendant quelques minutes et quand je suis revenu, Chet était parti. Je suis allé au piano pour rassembler ma musique et j'ai trouvé une feuille de papier avec ces quelques lignes qu'il m'avait écrites... : "*Enrico, thanks for everything, as usual, everything went well. All the best, Chet.*" »¹⁵⁹

Aux côtés de ce véritable *all-star*, il grave ses meilleurs solos à cette date. Le disque bénéficiant d'une remarquable diffusion aux États-Unis, sa prestation est fort élogieusement commentée par les critiques américains. À telle enseigne que trois ans plus tard Haden, toujours accompagné d'Higgins, accepte volontiers de réaliser un nouvel enregistrement pour Soul Note, mais uniquement en trio cette fois¹⁶⁰. Quinze ans après ses débuts discographiques, Pieranunzi accède alors définitivement au statut de pianiste européen de jazz n'ayant rien à envier à ses homologues américains. Ce qu'avait déjà souligné l'un des critiques les plus écoutés Outre-Atlantique, Nat Hentoff¹⁶¹ qui, l'année

¹⁵⁷ Né en 1937, ce contrebassiste américain a fait partie de l'avant-garde du jazz dans les années 1960 en participant à plusieurs albums d'Ornette Coleman notamment le fameux *Free Jazz* en 1960 puis dans le quartette américain de Ketih Jarrett. Il a ensuite eu un grand ensemble, le Liberation Music Orchestra qui s'implique dans des revendications politiques de gauche. Il est une des « stars » du jazz actuel.

¹⁵⁸ Outre sa présence aux côtés des hard boppers, sa carrière prend son envol avec ses participations aux premiers disques d'Ornette Coleman dès 1958. À la suite de quoi, il sera appelé par les plus grands : Monk, Coltrane, Rollins, Hancock, etc. La fin de sa carrière sera marquée par les enregistrements effectués auprès de Charles Lloyd. Il fut un batteur-accompagnateur avant tout, apprécié pour son jeu à la fois discret et intense, mais aussi pour sa finesse à mettre la musicalité du soliste en valeur.

¹⁵⁹ Propos recueillis par Gérard Rouy en 1991, et cités dans *op. cit.*, p. 142.

¹⁶⁰ *First Song*, Soul Note 121222-2, enregistré à Milan le 26 avril 1990.

¹⁶¹ Né en 1925, il devient vite un historien (*The Jazz Life* [1961], *Journey into Jazz* [1971], *Jazz Is* [1976], *Insisting on Live* [2005], etc.) et critique reconnu. Il a écrit pour *The New York Times*, *Jazz Times*, *The New*

précédente, avait en un sens adoubi Pieranunzi à travers le texte de la pochette du disque *Deep Down* où il écrivait :

« Clairement, Pieranunzi est un musicien complet et, en terme de jazz, aussi bien comme compositeur que pianiste, son travail est constamment et agréablement limpide. Il n'encombre pas ses partitions ou ses improvisations avec une technique excessive. Il sait ce qu'il veut dire, et il sait comment le dire exactement. Il y a peu de créateurs à propos de qui on peut dire cela. »¹⁶²

Ainsi, son activité prend-elle toujours plus d'ampleur : il rencontre Phil Woods et Lee Konitz comme on l'a déjà signalé plus haut ; il continue son travail avec le Space Jazz Trio, en enregistrant notamment plusieurs albums importants pour Yvp ; enfin, il est produit par la maison de disque indépendante française Ida pour laquelle il enregistre plusieurs albums, tous essentiels. Mais le point crucial, avec le début des années 1990, est certainement sa rencontre avec Paul Motian¹⁶³. En effet, au cours d'un concert impromptu de 1992, les deux hommes forment un duo piano/batterie assez inédit qui fera l'objet d'un disque¹⁶⁴. C'est le début d'une collaboration qui dure encore¹⁶⁵.

« [J'aime en] Motian l'incroyable vitalité, la liberté mentale avec laquelle il fait face aux matériaux musicaux, sa chaleur humaine. [Lui, comme les autres musiciens américains avec qui j'aime jouer, sont d'] un grand enseignement culturel, anthropologique, socio-anthropologique... »¹⁶⁶

Yorker, *Down Beat* et pendant plusieurs décennies pour le *Village Voice*. C'est aussi une personnalité politique engagée.

¹⁶² « *Clearly, Pieranunzi is a complete musician and, in terms of jazz, both as composer and pianist, his work is continually, satisfyingly clear. He does not clutter up his scores or his improvising with technical excesses. He knows what he wants to say, and he knows how to say it exactly. There aren't too many creators of whom that can be said.* », in HENTOFF, Nat, notes de pochette du disque *Deep Down*.

¹⁶³ Batteur américain né en 1931. En 1956, il rencontre le pianiste Bill Evans. Trois ans plus tard, il devient le batteur régulier du trio de ce dernier et contribue, avec le contrebassiste Scott LaFaro, à l'avancée de l'*interplay* (ou interaction). En 1964, il quitte Bill Evans et fréquente les musiciens de la mouvance *free* (comme Albert Ayler, Don Cherry ou Charlie Haden) ce qui lui ouvre de nouvelles perspectives sur son instrument. En 1968, avec Charlie Haden, il fait partie du premier trio de Keith Jarrett. Enfin, en 1972, la maison de disques ECM lui permet d'entamer sa carrière de leader et de compositeur qui se poursuit toujours. Paul Motian est un batteur coloriste par excellence qui, dans un swing impeccable, joue sur les nuances et les variations infinies des timbres de ses éléments. En cela, il s'apparente à la fois à un batteur et à un percussionniste.

¹⁶⁴ *Flux and Change*, Soul Note 121242-2 (CD). Roccella Jonica (Italie), 27 août 1992.

¹⁶⁵ Pieranunzi lui dédiera deux compositions : « Mo-Ti » et « No Waltz for Paul ».

¹⁶⁶ Entretien réalisé par Vincenzo Martorella, « Enrico Pieranunzi – Il poeta eclettico », *Jazz It*, janvier/février 2003, n° 14, p. 65 : « *Di Motian l'incredibile vitalità, la libertà mentale con cui affronta i materiali musicali, il calore umano. [...] è un grosso insegnamento culturale, direi antropologico, socio-antropologico...* ».

1992 voit la fin de l'aventure avec le Space Jazz Trio, Pieranunzi estimant que la formation avait « [...] désormais tout dit, ayant été au bout de [ses] possibilités »¹⁶⁷. De ce fait, l'année suivante il réunit deux fortes personnalités autour de lui, Motian qu'il associe à Marc Johnson. À la suite de leur première réalisation commune, *Untold Story*¹⁶⁸, trois références discographiques parmi les plus réussies publiées sous le nom du pianiste verront le jour entre 1993 et 1997.

Parallèlement à ce second trio « américain » (l'un avec Joey Baron et l'autre avec Paul Motian), et après le trio italien (le Space Jazz Trio), Pieranunzi va constituer un nouveau trio, « européen » cette fois, puisqu'il rallie à sa musique le contrebassiste hollandais Hein Van de Geyn¹⁶⁹ et le batteur niçois André Ceccarelli¹⁷⁰ – dont le suppléant ponctuel sera un autre Hollandais, Hans van Oosterhout¹⁷¹ –, tout deux rencontrés en 1991, lors d'un concert au festival de La Ciotat sur la Côte d'Azur¹⁷².

Il est aisé de cerner les motivations poussant Pieranunzi à diriger plusieurs formations différentes. Constituées lors de rencontres opportunes, il reste ensuite attaché aux partenaires qu'il « élit » parce que leur niveau musical, leur culture, leur capacité de réaction sont en adéquation avec ses attentes. Une telle fidélité musicale ne pouvait que rejaillir sur la qualité de la musique produite. Les producteurs de Soul Note ou Yvp ne s'y tromperont pas et lui renouvelleront une grande confiance pendant plusieurs années. C'est ainsi que, à son tour, Pieranunzi va pouvoir donner leur chance à de nombreux jeunes jazzmen italiens qu'il apprécie. Ayant parcouru le monde entier, et après avoir donné des

¹⁶⁷ Francesco Varriale, « Intervista : Enrico Pieranunzi (1) », avril 2000 : « [...] *avevamo ormai detto tutto, avendo raggiunto il massimo possibile.* », <http://www.altrisuoni.org>, consulté en janvier 2006.

¹⁶⁸ Ida Records IDA 036 (CD). 15 et 16 février 1993, Yerres.

¹⁶⁹ Contrebassiste hollandais né en 1956. Après des études classiques aux Conservatoires de Tilburg et de Rotterdam, il part vivre aux États-Unis où il forme notamment un trio avec John Abercrombie et Larry Schneider. En 1983, il revient en Hollande où, en 1994 il devient l'un des co-fondateurs du label Challenge Records. En 1996, il prend la tête de la section contrebasse du département jazz du Conservatoire de La Hague. Il a en commun avec Pieranunzi d'avoir été initié au jazz par son père saxophoniste amateur, et d'être parti en tournée avec Chet Baker.

¹⁷⁰ Fils d'un batteur professionnel, né en 1946, il joue très tôt dans des contextes différents : classique, musique de danse, jazz, rock, etc. Au cours des années 1970, il devient donc un batteur très demandé pour les séances de studio des deux côtés de l'Atlantique, au détriment parfois de son amour pour le jazz. Depuis la décennie 1990, il se consacre en proportion beaucoup plus grande au jazz, notamment avec ses propres formations. Son expérience et sa technique de très haut niveau lui permettent d'aborder tous les contextes.

¹⁷¹ Batteur hollandais né en 1965.

¹⁷² Concert en forme de *jam session* où apparaissaient aussi Eric Lelann et Rick Margitza, respectivement à la trompette et au saxophone ténor.

master classes un peu partout¹⁷³, il estime que l'école de jazz italienne est en pleine expansion et constitue une pépinière de talents non négligeable.

« [Le jazz italien] traverse une période faste, sans doute sa meilleure à ce jour. [...] La qualité des musiciens est optimale, bien supérieure à ce qu'elle était à mes débuts. Mais surtout il y a une force de proposition, qui est d'ailleurs commune à l'ensemble du jazz européen, et qui fait qu'aujourd'hui, sur ce plan, il dépasse le jazz américain de l'avis même de certains musiciens vivants aux États-Unis. »¹⁷⁴

On retrouve donc sur ses albums la génération montante du jazz transalpin, tels Marcello Di Leonardo¹⁷⁵, Fabrizio Bosso¹⁷⁶, Rosario Giuliani¹⁷⁷, Luca Bulgarelli¹⁷⁸, Pietro Ciancaglini¹⁷⁹, etc.

Pour autant, très demandé, il répond aux sollicitations de trois nouvelles maisons de disque. Egea, Challenge Records et Cam Jazz vont en effet lui proposer de nouvelles conditions artistiques qui ne seront pas sans conséquences sur sa musique. Depuis son premier enregistrement pour Egea, en 1998, il comptabilise ainsi à ce jour un peu moins d'une trentaine de disques sous son nom répartis entre ces labels. Cette effervescence discographique s'explique :

« En 1998, j'ai senti que c'était le moment : je voulais me consacrer [uniquement] au jazz. Pas seulement jouer, mais aussi écrire des arrangements et composer. En fait depuis que j'ai arrêté [l'enseignement] j'ai enregistré [beaucoup de] disques ! Mon activité dans ce domaine s'est non seulement intensifiée mais diversifiée, avec un accent particulier mis sur l'arrangement. »¹⁸⁰

Sans doute est-il conforté dans cette décision par la réussite totale de *The Chant of Time*, enregistrement sorti en 1997, tout comme l'obtention la même année d'un « Django

¹⁷³ Notamment aux États-Unis en 1982 à Tuscaloosa (Alabama) puis en 1990 à Lynchburg (Virginie).

¹⁷⁴ *Piano magazine*, juillet/août 2004, n° 41, p. 71. Propos recueillis par Thierry Quenum.

¹⁷⁵ Batteur italien né en 1969.

¹⁷⁶ Trompettiste italien né en 1973.

¹⁷⁷ Saxophoniste alto italien, né en 1967. Pieranunzi a fait appel à lui pour plusieurs enregistrements. Il joue dans un style très marqué par le hard bop.

¹⁷⁸ Contrebassiste italien né en 1972.

¹⁷⁹ Contrebassiste italien né en 1975.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 70.

d'Or »¹⁸¹ dans la catégorie « musicien européen de jazz de l'année ». Ainsi, la production pour Egea, basée à Pérouse, va-t-elle lui offrir l'opportunité de réaliser des projets tout à fait personnels, dans une optique tracée par la ligne éditoriale du label :

« La production discographique Egea fait référence au grand patrimoine musical de tradition italienne et plus généralement méditerranéenne. Egea relie de façon savante et moderne les mille ferments présents dans la culture italienne, dans le riche patrimoine répandu parmi les différentes réalités territoriales de notre pays. Elle met en valeur les influences en présentant les caractéristiques régionales prononcées [...], et favorise un langage classique introspectif, où la musique procède par lignes internes, dégagant des références stylistiques explicitement ethniques [...]. Le tout conserve tout de même les ambitions d'un langage actuel, contemporain. »¹⁸²

Le fondateur de Egea, Antonio Miscena, estime que l'album *Nausicaa*¹⁸³, un duo réalisé par le pianiste avec Enrico Rava¹⁸⁴, constitue en fait le manifeste esthétique du label et la base de sa propre réflexion, ajoutant au sujet de Pieranunzi :

« Comme lignes directrices pour notre travail, nous avons choisi trois paramètres fondamentaux : celui du chant, celui de la mélodie et celui de la recherche sur le timbre et la couleur, le tout rigoureusement rapporté à notre patrimoine musical relié au monde contemporain. [...] Evidemment Pieranunzi, au-delà de son patrimoine jazzistique traditionnel est un musicien particulier : il a une formation classique, une formation jazz et est un musicien extrêmement attentif à tous les autres langages... il est en somme une personne musicalement cultivée. Pour nous et pour ces raisons il ne peut que représenter notre musicien de référence. »¹⁸⁵

¹⁸¹ Trophée international du jazz décerné chaque année à l'initiative de l'Association Arts, Nuances et Culture, sous l'impulsion de Babik Reinhardt et Frank Hagège.

¹⁸² « *La produzione discografica Egea fa riferimento al grande patrimonio musicale tradizionale italiano e più generalmente mediterraneo. Egea rilegge in chiave dotta e moderna i mille fermenti presenti nella cultura musicale italiana, nel ricco patrimonio diffuso nelle differenti realtà territoriali del nostro paese. Accentua le contaminazioni, ove queste presentano caratteristiche regionali pronunciate [...], asseconda un linguaggio classico, introspettivo, ove la musica procede per linee interne, svincolata da riferimenti stilistici esplicitamente etnici [...]. Il tutto comunque entro gli ambiti di un linguaggio attuale, contemporaneo.* » Texte fourni par le site internet de Egea, consulté en septembre 2005. <http://www.egearecords.it>

¹⁸³ Egea SCA 037, 29 et 30 mars 1993, Todi (Italie).

¹⁸⁴ Peut-être le trompettiste le plus connu d'Italie. C'est Gato Barbieri qui le lance en 1962. Dans les années 1970 il appartient à la mouvance *free* jouant avec Don Cherry, Mal Waldron, Roswell Rudd, Rashied Ali ou Cecil Taylor, notamment à New York où il vit quelque temps. Il produit à présent une musique plus charmeuse mais conserve toujours ce *background* dans son jeu de trompette.

¹⁸⁵ Entretien accordé à Andrea Scaccia, *op. cit.*, p. 85 : « *Come linee guida per il nostro lavoro abbiamo scelto tre parametri fondamentali: quello della cantabilità, quello della melodia e quello della ricerca sul timbro e sul colore, il tutto rigorosamente riferito al nostro patrimonio musicale tradizionale riletto in chiave contemporanea. [...] Ovviamente Pieranunzi, al di là del suo patrimonio jazzistico tradizionale è un musicista particolare: ha una formazione classica, una formazione jazz ed è un musicista estremamente attento a tanti altri linguaggi... è insomma una persona musicalmente colta. Per noi quindi non può che rappresentare il nostro musicista di riferimento.* »

Ainsi vont naître sept albums pour Egea dont l'un d'eux, *Racconti Mediterranei*¹⁸⁶, a été nommé par la revue américaine *Jazziz* parmi les vingt meilleurs disques de l'année 2000. Outre plusieurs disques en solo, le label offre la possibilité au pianiste de réaliser plusieurs projets pour le moins originaux notamment sur le plan des formations instrumentales. Le dernier album cité est par exemple pour clarinette, piano et contrebasse. *Les amants* (2002)¹⁸⁷ ne propose que des compositions originales interprétées par un trio saxophone/piano/contrebasse augmenté d'un quatuor à cordes, dont Pieranunzi a écrit les arrangements. Sur *Canto nascosto* (2000), on le retrouve interprétant plusieurs fois les mêmes compositions sur quatre pianos différents, l'album étant sous-titré « hommage au piano »¹⁸⁸. C'est sans doute pour ce label que le musicien italien a réalisé ses disques se rapprochant le plus par l'esprit de la musique occidentale de tradition écrite. Ils reviendront souvent dans les exemples pour illustrer la suite de notre travail.

Ses enregistrements pour Challenge Records, réalisés en parallèle de ceux pour Egea, sont un peu à part. Hein Van de Geyn en est le directeur artistique et le producteur principal. Il va donc attacher une importance particulière à la musique du trio « européen » de Pieranunzi dont il est le contrebassiste, même si trois des sept disques que le pianiste a expressément enregistré chez Challenge Records rassemblent d'autres musiciens pour des projets ponctuels. Parmi ceux-ci, le premier est un quartette avec guitare (*Alone Together* en 2000¹⁸⁹) sur lequel il a l'occasion de jouer avec un ancien partenaire de Bill Evans, le batteur américain Joe LaBarbera¹⁹⁰. Suit un autre projet s'articulant autour d'un quintette traditionnel, avec trompette et saxophone (*Don't Forget the Poet*, 1999¹⁹¹), formation que, tout comme le quartette avec guitare, le musicien italien n'avait pas abordé depuis plusieurs dizaines d'années. Il y enregistre aussi son premier duo

¹⁸⁶ Egea SCA 078 avec Marc Johnson (b) et Gabriele Mirabassi (cl). 21 février 2000, Gubbio (Italie).

¹⁸⁷ Egea SCA 106 avec Marc Johnson (b) et Rosario Giuliani (cl). 14 et 15 avril 2002, Pérouse (Italie).

¹⁸⁸ Il s'agit en effet d'un projet autour de l'anniversaire de l'invention du piano. Pieranunzi joue donc sur un Borgato, un Fazioli, un Kawai et un Steinway (septembre 2000, Pérouse, SCA 080).

¹⁸⁹ 8, 9 et 10 mars 2000, Amsterdam, CHR 70070.

¹⁹⁰ Né en 1948, il est également pianiste. Après avoir joué avec Chuck Mangione ou John Scofield, il intègre le trio de Bill Evans à la fin des années 1970 dont il sera le dernier batteur. Spécialisé dans la technique des balais, il contrôle parfaitement l'intensité de son instrument sans que le volume sonore n'écrase le soliste.

¹⁹¹ 7, 8 et 9 mars 2000, Amsterdam, CHR 70065.

de pianos, avec le pianiste hollandais Bert van den Brink¹⁹² (*Daedalus Wings*, 1999¹⁹³). Parmi les réalisations du trio européen (avec Hans van Oosterhout en studio et André Ceccarelli pour les prises de concert), deux disques sont nés en même temps, de manière tout à fait fortuite. Entre les 2 et 5 février 2000, le trio se réunissait à Amsterdam pour l'enregistrement de l'album *The Enrico Pieranunzi Trio Plays the Music of Wayne Shorter*¹⁹⁴, le saxophoniste étant un des musiciens de jazz que Pieranunzi admire le plus. Les arrangements assez élaborés demandant une grande concentration, Hein Van de Geyn proposa de jouer de façon libre au début de chaque séance. L'idée était de n'utiliser ni standards ni partitions pour ainsi se mettre en condition et entrer peu à peu dans la musique sans pression particulière. Après réécoute des prises, prenant conscience de leur qualité formelle, le pianiste et le contrebassiste-producteur décidèrent que les meilleurs moments pouvaient donner lieu à un album intéressant. La musique de *Improvised Forms for Trio*¹⁹⁵ ainsi obtenue est peut-être la plus aboutie de la production discographique du pianiste en terme d'improvisation libre. Enfin, toujours pour ce label, signalons l'édition en 2008 d'un concert de Pieranunzi avec Marc Johnson, très important lui aussi comme témoignage du développement de l'improvisation libre du pianiste puisqu'il date de 1990. La place de cette *Yellow & Blue Suites*¹⁹⁶ a été estimée à sa juste valeur puisque l'Académie du Jazz français lui a décerné le Prix du meilleur inédit en 2009.

Avec Cam Jazz¹⁹⁷, la configuration est tout autre. Après avoir participé à un disque de Roberto Gatto, où il était invité à jouer au sein d'un big band pour interpréter la musique de Trovajoli¹⁹⁸, Pieranunzi intègre ce label ambitieux au budget important, à la demande du producteur artistique [sic] Ermano Basso. Ce dernier, manifestement séduit

¹⁹² Pianiste et organiste hollandais né en 1958. Comme Pieranunzi, il possède une solide formation classique. Excellent pédagogue, il enseigne le jazz au Conservatoire d'Utrecht depuis 1982. En 2004, il a aussi formé un trio avec Hein Van de Geyn et Hans van Oosterhout.

¹⁹³ 30 mars 1999, Amsterdam, CHR 70069.

¹⁹⁴ CHR 70083.

¹⁹⁵ CHR 70084.

¹⁹⁶ 13 décembre 1990, Lausanne, CHR70131.

¹⁹⁷ La maison Cam est historiquement liée à l'édition de musiques de film (plus de 2800 musiques de film en 45 ans d'activité). En 2000, elle crée une branche jazz avec l'ambition d'inciter à la création, notamment par la valorisation de son fonds musical, avec des reprises de thèmes de film par exemple. Mais c'est aussi une maison de production active qui promeut avec succès ses artistes.

¹⁹⁸ *Roberto Gatto Plays Rugantino*, 2000, Rome, CAM 499613-2.

par sa prestation, lui soumet un premier projet sous la forme d'une reprise de musiques de films, l'un des objectifs de Cam Jazz étant de revivifier le fonds des musiques de films de la Cam Original Soundtrack. Après avoir hésité sur la musique de Fiorenzo Carpi (1918-1997), les protagonistes portent leur dévolu sur les thèmes de Morricone. Non seulement le second est bien plus connu que le précédent, mais Pieranunzi tient à rendre hommage au musicien qu'il n'a cessé d'admirer après l'avoir côtoyé dans les studios. Le franc succès aussi bien critique que public du trio Pieranunzi/Johnson/Baron provoquera la réalisation d'un *Morricone 2*¹⁹⁹. Le trio produira ensuite quatre autres albums, dont *Ballads* (2004)²⁰⁰ que Pieranunzi place un peu à part, puisque pour lui :

« Un cd n'incluant que des ballades est un vrai défi pour tout musicien de jazz, je pense. Il vous force à exprimer votre *feeling* le plus profond à travers des mélodies simples, mais néanmoins fascinantes, quelquefois touchantes. Je dirais [que le plus important musicalement est] l'honnêteté... Essayer de laisser le piano chanter n'est pas facile, et requiert beaucoup de sensibilité. Si vous n'êtes pas sincère vous risquez de jouer avec une sorte de maniérisme. C'est pourquoi l'honnêteté intérieure, une sorte d'innocence, sont la base pour jouer les ballades. »²⁰¹

La Cam ayant une distribution mondiale, elle offre aussi la possibilité au pianiste d'avoir une « vitrine » suffisamment visible auprès des organisateurs de concerts du monde entier. Pieranunzi va ainsi se produire lors de tournées en Chine, de manière plus intense à travers toute l'Europe, aux États-Unis (où il joue avec des musiciens comme Steve Swallow²⁰² ou John Patitucci²⁰³), ainsi qu'au Japon. Lors des concerts organisés dans ce pays, le trio sera enregistré tous les soirs, ce qui donnera lieu au *Live in Japan*²⁰⁴, un double

¹⁹⁹ *Pieranunzi Johnson Baron Play Morricone* (15 et 16 février 2001, Rome, CAMJ 7750-2) et *Pieranunzi Johnson Baron Play Morricone 2* (4 et 5 juin 2002, Rome, CAMJ 7763-2).

²⁰⁰ 17 et 18 juin 2004, CAMJ 7785-2.

²⁰¹ Interview réalisée par Hiroki Sugita, in « Ballads », *Swing Journal*, janvier 2007 : « A cd including only ballads is a real challenge for any jazz musician, I think. It forces you to express your deepest feeling through simple, yet fascinating, sometimes touching melodies. [...] I'd say honesty...trying to let the piano sing is not easy, it requires a lot of sensitivity. If you are not sincere you risk to play with a sort of mannerism. This is why inner honesty, kind of an innocence are the basic to play ballads. »

²⁰² Contrebassiste et bassiste américain né en 1940. Après avoir participé à l'avant-garde des années 1960 à la contrebasse, notamment avec Jimmy Giuffrè, il passe à la basse électrique, tout en gardant une sonorité qui s'inspire de l'acoustique. Ses accompagnements sont toujours très chantants et très sûrs rythmiquement.

²⁰³ Bassiste et contrebassiste américain né en 1959. Après s'être fait connaître comme virtuose de la basse électrique, en pratiquant un jazz fusion pas toujours du meilleur goût, il passe à la contrebasse où sa sensibilité musicale s'épanouit. On le retrouve ainsi dans le quartette acoustique de Chick Corea et surtout dans celui de Wayne Shorter, l'un des meilleurs groupes actuels.

²⁰⁴ 18, 19, 23, 24 et 25 mars 2004, à Tokyo et Yokohama, CAMJ 7797-2.

album des meilleurs moments de la tournée. Enfin, *Current Conditions* (2001)²⁰⁵, enregistré en direct à la radio italienne et *Dream Dance* (2004)²⁰⁶ dont le répertoire n'est constitué que de compositions du pianiste complètent la liste de ses enregistrements pour la Cam.

Grâce au producteur attentif de la Cam, mais aussi parce que les enregistrements rencontrent un succès toujours grandissant auprès du public, Pieranunzi réalise aussi quelques projets qui lui tiennent particulièrement à cœur. Il va ainsi inviter des créateurs historiques du jazz à jouer sur ses albums. Il commence tout d'abord par faire un disque très original, *Doorways* (2002)²⁰⁷, convoquant Paul Motian – avec lequel il n'avait plus enregistré depuis cinq ans – et Chris Potter²⁰⁸. La musique renouvelle l'expérience du duo piano/batterie de 1992 et alternent avec des plages en trio sans contrebasse. Un an plus tard, les mêmes musiciens se retrouvent autour d'un projet sur la musique des films de Fellini²⁰⁹, auxquels viendront s'agréger Kenny Wheeler²¹⁰ et Charlie Haden. Dans le texte rédigé pour la pochette de disque, Pieranunzi souligne l'originalité du projet : Haden et Wheeler n'avaient jamais enregistré ensemble auparavant, tandis que Motian et le contrebassiste ne s'étaient pas retrouvés dans un studio depuis plus de quinze ans. Dans la foulée de ces séances, le pianiste enregistrera *Special Encounter* avec les seuls Haden et Motian²¹¹.

L'année d'après, en 2004, il a le bonheur (comme le reflètent les textes de pochette qu'il rédige) de voir se réaliser deux projets auxquels il tient tout particulièrement. En septembre, il réalise un album en duo avec Jim Hall²¹², duo piano/guitare d'autant plus remarquable que Hall n'avait plus enregistré dans ce format depuis sa fameuse collaboration avec... Bill Evans en 1966²¹³ ! Puis en décembre, il a enfin l'occasion de

²⁰⁵ 28 novembre 2001, Rome (CAMJ 7756-2).

²⁰⁶ 6 et 7 décembre 2004, Ludwigsburg (Allemagne), CAMJ 7815-2.

²⁰⁷ 1, 2 et 3 décembre 2002, Rome, CAMJ 7765-2.

²⁰⁸ Saxophoniste américain né en 1971, l'un des plus importants de sa génération. Il a su assimiler le jeu de John Coltrane, Sonny Rollins, Joe Lovano ou Michael Brecker pour en faire une synthèse très personnelle.

²⁰⁹ *Fellini Jazz*, 3, 4 et 5 mars 2003, Rome, CAMJ 7761-2.

²¹⁰ Trompettiste canadien né en 1930, très connu pour sa participation aux orchestres d'Anthony Braxton et ses disques pour ECM. Il est aussi un compositeur au monde tout à fait singulier qui inspira de nombreux musiciens, dont Pieranunzi.

²¹¹ 6, 7 et 8 mars 2003, Rome, CAMJ 7769-2.

²¹² *Duologues*, 16, 17 et 18 septembre 2004, Milan, CAM 5009.

²¹³ *Intermodulation*, 7 avril 1966, Verve 527953-2.

rendre hommage à Kenny Wheeler, le musicien qui lui a ouvert de nouvelles perspectives musicales à travers l'album *Gnu High*, en l'invitant sur *As Never Before*²¹⁴.

Enfin, le dernier disque en date trouve une place tout à fait particulière dans son œuvre, mais ô combien importante et révélatrice pour notre réflexion. Il s'agit de *Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti*²¹⁵, sur lequel nous reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre de ce travail. Ce disque est important car comme il l'explique lui-même dans le livret :

« C'est une étape importante et que je cherchais depuis longtemps. J'ai toujours cultivé le piano classique parallèlement au jazz, deux voies que, en public, j'ai longtemps tenues séparées. À présent, grâce à Scarlatti, j'ai réussi à fonder en un discours unique les deux voies qui ont toujours caractérisé ma vie musicale. »²¹⁶

Il s'agit donc d'une façon de sublimer et de dépasser les clivages. L'écho auprès du public, des critiques et des organisateurs de concert fut excellent (« Émoi » de *Jazz Magazine*, la rédaction du journal le sélectionna parmi les vingt meilleurs albums de l'année 2008).

1.6 « Suspension Points »²¹⁷

À présent, Pieranunzi mène une vie artistique intense, qui se répartit entre la composition, les concerts (sous son nom ou en invité) et les enregistrements, ce à quoi il faut ajouter ses activités de conférencier (par exemple pour la Villa Médicis ou à la Casa del Jazz de Rome) et d'écriture (quelques critiques de disques, publications de nouvelles, réalisation de textes de chansons, etc.). Cette dernière facette de notre artiste n'a d'ailleurs rien d'annexe. Il convient même de s'arrêter sur l'une de ses publications les plus importantes.

²¹⁴ 30 novembre et 1^{er} décembre 2004, Ludwigsburg (Allemagne), CAMJ 7807-2.

²¹⁵ Enregistré en décembre 2007, il est sorti en 2008 chez Cam Jazz (CAMJ 7812-2).

²¹⁶ Propos tirés du livret : « *Una tappa importante e da molto tempo cercata. Ho sempre coltivato il piano classico parallelamente al jazz, due strade che in pubblico ho però tenuto a lungo separate. Ora, grazie a Scarlatti, sono riuscito a fondere in un unico discorso le due vie che hanno sempre caratterizzato la mia vita musicale.* »

²¹⁷ Titre d'une composition de Pieranunzi interprétée en 2002.

En 2001, Pieranunzi réalise en effet une monographie dédiée à l'un de ses modèles. Intitulée *Bill Evans, ritratto d'artista con pianoforte*²¹⁸, il y exprime sa façon personnelle, intime, de recevoir la musique d'Evans, occasion de comprendre en profondeur sa relation avec l'esthétique de ce maître. C'est pourquoi, en mettant en évidence l'originalité du pianiste américain, on peut dans le même temps, comme en négatif, y déceler les propres goûts de Pieranunzi au point d'en révéler autant ou presque sur sa propre personnalité (c'est d'ailleurs ce que nous ferons pour analyser son style dans le deuxième chapitre) :

« Certains disent que j'avais déjà une identité artistique avant d'être influencé par Evans. Ce qui est sûr c'est qu'à un moment j'ai dû m'en libérer. Mais ma "phase Evans" ne concernait pas que le piano, elle avait à voir avec une vision artistique, avec l'idée d'un rapport authentique, non commercial, avec le jazz. »²¹⁹

Acte de reconnaissance d'un musicien envers l'une de ses sources d'inspiration, Pieranunzi ne tombe pas dans le travers de certains ouvrages de ce type : une accumulation de témoignages et d'anecdotes plus ou moins justes assemblés tant bien que mal. L'ouvrage retrace au contraire très précisément la carrière d'Evans. La véritable originalité du livre réside surtout dans le regard que nous donne à porter un pianiste sur un autre pianiste. Il n'y a pas de réelles analyses techniques, mais Pieranunzi cerne et explicite parfaitement l'essentiel ; et ce, toujours d'une façon à la fois simple et directe, avec des considérations esthétiques à la fois précises et accessibles à tous. En outre, il se place toujours du point de vue artistique et évoque avec lucidité mais sans détours, les périodes ou les enregistrements qu'il considère plus ou moins bons. Ainsi, parvient-il à mettre parfaitement en valeur l'évolution stylistique d'Evans, tout en soulignant l'influence considérable et parfois quelque peu mésestimée du trio avec Scott LaFaro et Paul Motian sur la suite de l'histoire du jazz (notamment concernant l'*interplay*). Il s'attarde aussi sur les personnalités et les particularités musicales de ses partenaires, et n'oublie pas l'importance des producteurs Orrin Keepnews²²⁰ et Helen Keane²²¹ dans la

²¹⁸ Nuovi Equilibri, Rome, 2001. Publié en France sous le titre de *Bill Evans - Portrait de l'artiste au piano*, Paris, Rouge profond, 2004, 157 p.

²¹⁹ *Piano magazine*, juillet/août 2004, n° 41, p. 71. Propos recueillis par Thierry Quenum.

²²⁰ Producteur américain né en 1923. Il fonda en 1953 avec Bill Grauer le label Riverside Records sur lequel fut notamment publié le fameux *Sunday at the Village Vanguard* de Bill Evans en 1961. Successivement il fonda

carrière et la vie d'Evans. Cet esprit critique propose donc de nombreuses clés pour comprendre l'art du pianiste américain en un condensé clair, simple et précis.

Entre les lignes, on découvre par conséquent ce qui a impressionné le musicien italien (et bon nombre de grands pianistes comme il le note de façon pertinente), et ce qu'il a retenu (comme les autres) de la leçon evansienne. Ce que révèle également l'interview inédite de Pieranunzi que l'édition française a eu l'intelligence d'ajouter à la fin de son volume.

«J'ai beaucoup hésité avant d'accepter [de faire le livre]. J'avais, au début des années quatre-vingt-dix, depuis peu réussi à convaincre public et critique du fait que jouer du piano jazz et avoir un trio ne voulait pas automatiquement dire que l'on était un clone de Bill Evans. J'avais trouvé ma voie, une manière originale de faire de la musique, et l'héritage evansien était désormais un souvenir lointain. Écrire un livre sur lui pouvait donc apparaître comme un retour en arrière. Après avoir accepté puis quand je l'ai eu terminé, je me suis rendu compte que la véritable raison pour laquelle je l'avais écrit ne concernait peut-être pas tant la musique qu'une autre recherche, touchant, quant à elle, au binôme "créativité/autodestruction". Je voulais explorer ce versant, comprendre pourquoi, pour être créateur, on doit payer - en musique aussi bien que dans un autre art - un prix aussi élevé que celui que dut payer Bill Evans. Je voulais battre en brèche le lieu commun, dramatique, absurde, qui assimile le fait d'être un artiste à la maladie ou, à plus forte raison, à la folie. »²²²

Ainsi, Pieranunzi se détache-t-il des dernières ombres qui planaient, il y a encore peu, autour de lui. Car cet ouvrage nous dévoile en réalité la véritable inspiration, beaucoup plus profonde, que Pieranunzi a trouvée chez Evans : celle d'un musicien intègre ayant découvert une ligne de conduite extrêmement forte et personnelle, et qui en à explorer toutes les conséquences en poussant la logique quasiment jusqu'à son terme.

ensuite Milestones Records en 1966, puis Landmark Records en 1985, travaux entrecoupés par la direction du jazz à Fantasy Records en 1972.

²²¹ La productrice américaine (1923-1996) fut surtout connue pour sa collaboration étroite avec Bill Evans de 1963 à 1980. Elle accompagna aussi dans leur carrière Kenny Burrell et Art Farmer.

²²² Propos recueillis par Gianfranco Salvatore et Vincenzo Martorella, in PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, p. 147. Les deux dernières phrases peuvent paraître contradictoires, ce qui pourrait être dû à une coupure d'une partie de l'entretien. La prise de drogue de Bill Evans fut effectivement une auto-destruction, toutes les biographies s'accordant à reconnaître ce fait. Dans son ouvrage, Pieranunzi cherche à en cerner les raisons. C'est le sujet de son avant-dernière phrase. Quant à la dernière, elle concerne Pieranunzi lui-même qui, en tant qu'artiste, est parvenu à une expression artistique de haute tenue en partie parce qu'il a surmonté un certain nombre de ses angoisses.

« L'influence de Bill Evans sur moi est davantage éthique qu'esthétique. En tant qu'artiste, il entretenait une relation profonde, intègre, avec la musique, en évitant les compromissions [...]. Il est pour moi l'exemple même de ce qu'un artiste peut et doit être. »²²³

C'est entre autre grâce à ce modèle qu'il est parvenu à être reconnu lui-même comme l'un des jazzmen les plus importants né sur le sol européen, sa singularité ne faisant plus de doute²²⁴.

Après ce panorama du parcours de Pieranunzi, quelques points centraux concernant son style qui vont pouvoir à présent être développés ont pu être abordés. En l'occurrence : le travail entrepris pour sublimer les influences subies afin de parvenir à un langage personnel ; sa double passion pour la musique occidentale de tradition écrite et le jazz ; ses recherches dans le cadre de l'improvisation libre. Ce premier chapitre aura mis au jour le terreau dans lequel plongent ses nombreuses racines, et permis de mettre d'ores et déjà en lumière leurs variétés ainsi que leurs persistances. Il nous faut donc à présent interroger la musique en elle-même pour cerner ce qui, par une analyse précise, la distingue de celle de ses contemporains, seul moyen de comprendre les caractéristiques pieranunziennes spécifiques. Le chapitre suivant va donc s'astreindre à montrer un certain nombre de constantes stylistiques au sein d'improvisations réalisées dans le cadre traditionnel thème – solos – thème. La justification de ce choix délibéré réside dans le fait que, depuis ses débuts jusqu'à nos jours, Pieranunzi n'a cessé de pratiquer dans ce cadre commun à tous les jazzmen. Il est donc un indicateur précieux pour, dans un premier temps, examiner ses débuts discographiques afin de comprendre concrètement comment il s'inscrit dans les courants des années 1970. Ensuite, il nous servira à mettre en avant les éléments qui ont progressivement constitué l'imaginaire pieranunzien. Définir le style élaboré par le pianiste dans ce cadre nous semble en être la deuxième étape tout aussi indispensable. Peut-être les caractéristiques ainsi dévoilées offriront-elles une facette

²²³ Propos recueillis par Paul Benkimoun, in « Enrico Pieranunzi, un Romain aux Lombards », *Le Monde*, 16 janvier 2003.

²²⁴ Le meilleur exemple à cet égard n'est-il pas à puiser chez les musiciens eux-mêmes ? Ainsi, Giovanni Mirabassi, ancien élève de Pieranunzi, lui a-t-il rendu hommage en intitulant l'une de ses compositions « Pieranunzi » (sur l'album *Out of Track*, Discograph 6104035, 2009), pièce calquée sur les procédés compositionnels de son ancien professeur.

inattendue dans notre recherche ; enfin surtout, ce chapitre servira de base de référence pour notre réflexion sur l'improvisation libre.

Chapitre 2 :

Élaboration d'un style jazzistique personnel

« La discipline s'acquiert, mais le désir ne s'achète pas »
Lester Young, Alain Gerber

Chapitre 2 Élaboration d'un style jazzistique personnel

Longtemps l'image de Pieranunzi aura été celle d'un excellent épigone de Bill Evans, analyse reprise par un certain nombre de critiques depuis le milieu des années 1980. Et ce malgré quelques autres, plus clairvoyants, comme Nat Hentoff aux États-Unis ou François Lacharme en France. Pourtant, le cliché résiste encore et revient parfois incidemment. Même Martial Solal²²⁵ semble tomber, partiellement, dans cette image trop imprécise de l'art du pianiste italien puisqu'en 2003, il déclarait :

« Il faut citer aussi Enrico Pieranunzi, un héritier direct de Bill Evans, mais qui fait quelque chose de plus, de différent. Et il a vraiment un sens romantique très, très poussé. C'est [...] un formidable pianiste. »²²⁶

De tels propos sont symptomatiques d'une réduction fréquente qui néglige de larges pans d'un art polymorphe.

Plus encore peut-être que dans le domaine de la musique occidentale de tradition écrite, l'apprentissage en jazz passe par le stade nécessaire de l'imitation. Or, comme nous venons de l'affirmer, si l'art pieranunzien est polymorphe, c'est parce qu'il s'est nourri de nombreuses influences. Tout au long de ce chapitre, nous nous sommes donné pour tâche d'observer comment, progressivement et au gré de ses affinités, il s'est constitué un style qui produit de la différence – pour reprendre l'expression de Xavier Daverat²²⁷ –, perceptible dans les contextes pourtant fort dissemblables qui nourrissent son imaginaire.

²²⁵ Né en 1927, Martial Solal fut le premier pianiste français à avoir été reconnu aux États-Unis comme figure majeure du piano jazz dont il a assimilé parfaitement la culture (furtives traces de stride, de phrasé bebop, et une forte influence d'Art Tatum). S'il a par ailleurs une connaissance approfondie du répertoire classique, il s'en inspire et n'emprunte jamais à la lettre. Chez lui, il n'y a pas de phrases toutes faites car il est toujours à la recherche de l'inédit dans ses improvisations. Ainsi aime-t-il les citations décalées, hors de propos, donnant un effet de collage, avec un humour parfois pince-sans-rire. S'il y a à la fois une grande liberté et une grande rigueur, il n'est jamais free, malgré de fréquentes brisures rythmiques. Enfin, compositeur de musique de film, il aime flirter aussi avec la musique écrite de tradition savante.

²²⁶ *Martial Solal, compositeur de l'instant*, Entretiens avec Xavier Prévost, Paris, Éditions Michel de Maule, 2005, p. 189.

²²⁷ DAVERAT, Xavier, « Sur des terres de jazz », *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, avril/septembre 2001, n° 158-159 (Jazz et anthropologie), p. 209 :

Notre travail se fera ici en deux mouvements en même temps qu'il aura une double ambition. Dans un premier temps, il s'attardera sur une période allant de 1973, date de sa première apparition enregistrée, à 1984 ce qui correspond à la gravure de son album *New Lands*. Il s'agira donc d'une prospection chronologique. En effet, contrairement à d'autres musiciens qui sont « eux-mêmes » quasiment dès leurs débuts (Charlie Parker ou Michael Brecker en sont de beaux exemples), Pieranunzi est un musicien évolutif, à l'image de John Coltrane ou de Miles Davis. Il convient donc de traiter à part les premières années de son parcours. Il nous est apparu qu'une telle approche était plus à même de rendre compte du tissu serré d'influences qui se sont assemblées pour former le canevas musical du jeune Pieranunzi. Elle nous permettra surtout de mettre au jour l'évolution d'attitude du pianiste, passant progressivement du stade de l'influence imitée à celui du modèle compris, assimilé et dépassé. C'est ce qui explique notre délimitation chronologique. L'autre intérêt sera de suivre avec plus de précision une partie de son histoire musicale habituellement négligée parce que mal connue.

On pourrait arguer qu'une simple liste de noms suffirait, à l'exemple de la fiche d'identité de l'entrée du dictionnaire. Sans doute serait-ce par trop réducteur, car une telle liste est bien incapable de rendre compte des stratégies mise en œuvre par Pieranunzi pour assimiler des styles aussi éloignés que ceux de McCoy Tyner et d'Evans. Car il s'agit là, en réalité, d'une dimension essentielle de notre travail que de pénétrer cette apparente disparité, exemples musicaux à l'appui.

Toujours dans le même mouvement chronologique qui régit ce début de chapitre, nous aurons ainsi la possibilité de présenter ou d'évoquer brièvement les premières pièces composées par le pianiste. Moins significatives que celles qu'il imaginera par la suite (à partir de la deuxième moitié des années 1980), nous ne pouvons toutefois les passer complètement sous silence.

Parvenu à ce moment stratégique du parcours artistique de Pieranunzi, et au vu de ce qui aura été mis en avant, il nous faudra ensuite quitter cette approche chronologique pour porter un regard plus synthétique sur le style qu'il est alors parvenu à échafauder.

« Contrairement à une idée répandue, le musicien de jazz ne doit pas forcément instaurer un nouveau langage. [...] En revanche, le jazzman doit produire de la différence. »

Ainsi, dans la seconde partie de ce chapitre, tenterons-nous de dégager de façon systématique tous les éléments qui confèrent son originalité à une improvisation, définissant de la sorte les spécificités propres du style jazzistique de Pieranunzi.

Dans la majorité des cas, tous les exemples musicaux sont des transcriptions effectuées par nos propres soins. Dans d'éventuels cas contraires, le nom du transcripteur et l'origine de la transcription seront précisés en note de bas de page. Il en ira de même pour les partitions m'ayant été transmises par Pieranunzi lui-même. En ce qui regarde la grille harmonique, nous l'indiquerons en chiffrage américain au-dessus des portées. Mais nous nous bornerons à indiquer l'harmonie dans sa plus simple expression, et non les accords avec leur réalisation particulière, cela afin de ne pas surcharger inutilement la partition. Si le cours de l'analyse réclame une présentation différente, nous l'indiquerons en note de bas de page.

2.1 Influences, initiations et émergence d'une personnalité

2.1.1 La période virtuose

Dans son ample carrière discographique, les années 1970 constituent un premier ensemble dont la limite se situe de façon symbolique au début de l'année 1980. En effet, les 4 décembre 1979 et 4 janvier 1980, le pianiste enregistre pour la première fois avec Chet Baker. Il s'agit comme nous l'avons déjà signalé d'un tournant dans la constitution de sa personnalité musicale. La période qui s'étale de 1973 à 1979 constitue donc une « période de jeunesse » où quelques disques paraissent plus importants que d'autres.

Marqué par une multitude d'expériences en tout genre, le parcours de Pieranunzi ressemble bien à celui de tant d'autres jazzmen débutants dans le métier, ce que révèle bien le tableau ci-après concentré sur la production de cette période :

date	Sorti sous le nom de	Titre	références
janvier 1973	Marcello Rosa	<i>Jazz a confronto #2</i>	Horo HLL 101-2
mai 1973	Frank Rosolino	<i>Jazz a confronto #4</i>	Horo HLL 101-4
juin 1974	Marcello Rosa	<i>Friendship</i>	King NLP111
16 février 1975	Sal Nistico	<i>Jazz a confronto #16</i>	Horo HLL 101-16
10 mars 1975	Kenny Clarke	<i>Jazz a confronto #20</i>	Horo HLL 101-20
mars 1975	Jac's Anthology	<i>Jazz a confronto #17</i>	Horo HLL 101-17
21 juin 1975 (live)	Marcello Rosa	<i>Heaven</i>	Fone CD004
21-30 juin 1975	E. Pieranunzi	<i>Jazz a confronto #24</i>	Horo HLL 101-24
juin 1975	Piero Umiliani	<i>Pianofender blues</i>	Omicrom LPS0031
septembre 1975	Compilation italienne	<i>Momenti Di Jazz Al Capolinea</i>	Jii 3
juin 1976	Oscar Valdambri & Dino Piana	<i>Jazz a confronto #34</i>	Horo HLL 101-34
8-9 septembre 1976	E. Pieranunzi	<i>The Day After the Silence</i>	Edi-Pan SML103
1976	E. Pieranunzi	<i>New & Old Jazz Sounds</i>	Edi-Pan MPS3038
1976	Puccio Roelens	<i>Research of Sound</i>	Edi-Pan SML102
1976	Piero Umiliani	<i>L'uomo e la città</i>	Liuto LRS0059
17 septembre 1977	Bill Smith	<i>Sonorities</i>	Edi-Pan NPG801
10 février 1978	E. Pieranunzi	<i>A Long Way</i>	Carosello CLE21039
19 mars 1978	Piana / Valdambri	<i>Concerto in Umbria</i>	Redar Hi-Fi LM 2793
11-12 septembre 1978	Bill Smith	<i>Colours</i>	Edi-Pan NPG807
1978	Puccio Roelens	<i>Rock Satellite</i>	RCA SP1006
1978	Puccio Roelens	<i>Musica per commenti sonori</i>	Constanza Rec. C01001
1978	Piero Umiliani	<i>Due temi con variazioni</i>	Sound Work Shop SWS119
17 novembre 1978	Kai Winding	<i>Duo Bones</i>	Red VPA143
9-19-20 & 28 juin 1979	E. Pieranunzi	<i>From Always to Now</i>	Edi-Pan NPG803
12-13 avril 1979	Claudio Fasoli	<i>Hinterland</i>	Edi-Pan NPG804
4 décembre 1979	Chet Baker	<i>Soft Journey</i>	Ida Records IDA 033

Tableau 1 : Discographie de Pieranunzi de 1973 à 1979

Même si l'ensemble reste centré autour du jazz, on y trouve tout autant des enregistrements de productions filmographiques ou de musique d'ambiance. Son tout premier enregistrement de jazz, Pieranunzi le réalise bien sûr en *sideman* pour le compte du tromboniste Marcello Rosa qui avait repéré le pianiste depuis 1967. Il est effectué pour la toute jeune maison de disque indépendante Horo qui commence une collection intitulée « Jazz a confronto » et qui résume ainsi son idée de départ :

« Dans une indépendance absolue des trop rapides variations de la mode et des goûts, notre collection voudrait représenter un point de vue précis sur le panorama changeant du jazz d'aujourd'hui. Donc, non pas une "histoire" de cette musique, mais un large florilège de ce qui se fait actuellement. C'est vraiment pourquoi la collection n'a pas l'intention de n'être ouverte qu'à certaines expériences, et de s'en interdire d'autres, d'où le nom de "Jazz a confronto" : confrontation d'idées, de générations, de styles, de sons, de techniques, d'inspirations. »²²⁸

On le comprend, en se faisant connaître de cette maison de production, s'ouvrirait aussi au jeune pianiste l'éventualité d'un enregistrement sous son nom, ce qui se vérifiera effectivement plus tard.

Le deuxième *opus* de la collection présente donc la musique d'un tromboniste italien établi depuis de nombreuses années sur la scène du jazz italien, puisque Marcello Rosa y débuta en 1954. Fédérateur dans l'âme, il a choisi d'inviter cinq autres trombonistes²²⁹ ainsi qu'une rythmique de jeunes musiciens : Enrico Pieranunzi au piano, Bruno Tommaso à la contrebasse et Massimo Rocci à la batterie.

Pour une première séance de studio, le pianiste romain occupe déjà une place importante : sur huit morceaux, il obtient quatre solos et une pièce entièrement jouée en trio, démontrant l'intérêt que Marcello Rosa portait aux jeunes jazzmen²³⁰. C'est aussi une façon de leur mettre « le pied à l'étrier », même s'il paraît normal, dans une musique qui rassemble quatre ou cinq trombonistes, de varier la couleur instrumentale des improvisations.

La musique déployée sur *Jazz a confronto #2* est de tendance *funky, soul* ou *churchy*²³¹, dans la lignée d'un hard bop binaire. Du point de vue pianistique, Pieranunzi montre toutes les qualités et les manques d'un jeune jazzman européen des années 1970 :

²²⁸ Notes anonymes de la pochette du vinyle « Jazz a confronto #4 » de Frank Rosolino, Loro HLL 101 - 4 : « *In assoluta indipendenza dal troppo rapido variare delle mode e dei gusti, la nostra collana vuole rappresentare un preciso punto d'osservazione sul cangiante panorama del jazz d'oggi. Non una "storia" di questa musica dunque, ma semmai un largo florilegio di quanto in essa c'è di attuale, di vivo. E proprio perché la collana non intende essere aperta solo ad alcune esperienze e preclusa ad altre si chiama "Jazz a confronto": confronto di idee, di generazioni, di stili, di suoni, di tecniche, di ispirazioni.* »

²²⁹ Dino Piana, Alberto Collatina, Aldo Josue, Giancarlo Schiaffini et Lucio Capobianco.

²³⁰ On retrouvera Pieranunzi associé à Rosa l'année suivante, pour trois morceaux de l'album *Friendship* (dont une composition du pianiste, « Three Out », un blues de seize mesures à trois temps). Enfin, sur deux autres pièces d'une compilation consacrée à Rosa sortie en 1996, *Heaven*. La première date de 1975 (où Pieranunzi y prend un court solo au piano électrique) et la seconde de 1995 (en duo), preuve de la durable complicité unissant les deux hommes.

²³¹ Ces trois mots désignent chacun à leur manière une musique pleine de conviction qui se caractérise par un jeu rythmique répétitif très dansant, mêlant des inflexions de blues et de gospel.

un bon sens rythmique, une énergie débordante, mais aussi un swing un peu serré et raide et des *voicings* de main gauche très attendus. Sa sonorité possède un caractère percutant, « sale », qui correspond bien au style de la musique. Pour préciser davantage les choses, arrêtons-nous par exemple, sur le tout premier solo de sa carrière. Il s'agit d'un blues, intitulé « Don » (exemple musical n° 1, page suivante). Les *voicings* de la main gauche se construisent autour des notes essentielles (la tierce et la septième) dans une position de main privilégiant le doigté 5-2-1. Son placement rythmique est quelque peu systématique, avec toutefois une utilisation assez habile du quintolet (mes. 16) et des septolets (mes. 23) qui, parfaitement exécutés, provoquent un sentiment de surprise. Sans être foncièrement originales, les phrases des mesures 19-20 révèlent toutefois déjà d'une prise en compte des possibilités offertes par les extensions harmoniques projetées sur la ligne mélodique (*mi* majeur sur *B-7* mesure 19, puis sur *G7* mesure suivante). Mais ce qui marque encore davantage, c'est la parfaite adéquation de Pieranunzi avec l'expression poétique propre au blues bebop. Il trouve un équilibre par le dosage et l'alternance de phrases purement blues (autour des *blue notes*, aux rythmes francs et directs) avec d'autres plus ornementales, qui usent de gammes diatoniques et de chromatismes retournés. Description schématique et limitative bien sûr, mais qui pose une affection profonde dont le pianiste ne se départira jamais. Ce que tend à prouver une anecdote rapportée par le pianiste : accompagnant Johnny Griffin au début des années 1970, ce dernier le félicita en lui disant qu'il jouait le blues comme les musiciens de Kansas City (la ville de Count Basie²³² et de Charlie Parker, rien de moins !)²³³. Forme émotionnelle riche et forte, complexe bien que simple d'apparence, le blues représente encore un idéal d'intensité, une sorte de refuge pour lui, connu depuis son enfance à travers les enregistrements de Parker ou Django Reinhardt.

²³² Count Basie n'est pas né à Kansas City mais dans le New Jersey où il a commencé sa carrière. Mais il est associé à la première ville citée (notamment à la salle du Reno Club) parce que c'est là qu'il se fit connaître dans l'orchestre de Bennie Moten, qui devint son propre orchestre après la mort de ce dernier en 1935.

²³³ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

Swing $\text{♩} = \text{env. 184}$

0'45

8va

8va

8va

1'17

Exemple musical n° 1

« Don » (M. Rosa), janvier 1973, *Jazz a confronto* #2 (M. Rosa), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°1, CD1, page 1

Sur une autre plage du même album, Pieranunzi a donc le privilège de jouer en trio, sur un disque qui n'est pas le sien. Sa composition personnelle, « Rosa minore » (exemple musical n° 2), un évident hommage au tromboniste, est un anatole²³⁴ à trois temps. De façon tout à fait significative, sa toute première composition enregistrée est une valse. En effet, on verra que cette métrique est l'une des plus appréciées du pianiste, et que, plus encore, elle constitue une des composantes fondamentales de son univers musical personnel²³⁵, surtout dans une tonalité mineure comme c'est ici déjà le cas.

The musical score for « Rosa minore » is presented in two systems. The first system (measures 1-16) is marked with a box 'A' and a tempo marking of quarter note = 152. The second system (measures 17-33) is marked with a box 'B'. The score includes a melody line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord progressions are indicated above the notes. The score ends with 'FIN' at measure 20.

Exemple musical n°2
 « Rosa minore » (E. Pieranunzi), janvier 1973, *Jazz a confronto #2* (M. Rosa), thème
 Exemple sonore n°2, CD1, page 2

²³⁴ Enchaînement harmonique fréquent dans le jazz : I – vi – ii – V.

²³⁵ Voir *infra*, chapitre 3.7.2. notamment.

En mai de la même année (1973), il enregistre un morceau avec Frank Rosolino²³⁶ (1926-1978), un autre tromboniste, américain cette fois, toujours pour la collection « Jazz a confronto », quatrième du nom. S'il n'est pas indispensable d'approfondir cette participation, elle témoigne de son expérience de musicien de studio, accompagnant des artistes – américains de passage ou jazzmen italiens – lors de séances impromptues, pratique devenue courante en Europe depuis les années 1950. Rappelons qu'à l'époque Pieranunzi gagne sa vie par ailleurs. Mais, curieux et ouvert d'esprit, il est friand de toutes sortes d'expériences. Son vécu musical va ainsi s'enrichir d'un nouvel acquis avec le *Jazz a confronto #20* publié sous le nom de Kenny Clarke, enregistrement dans le pur style bebop pour lequel Clarke – qui est l'un des créateurs historiques de ce style – se fait passeur auprès de la jeune génération italienne, comme il le fait en France à cette époque depuis maintenant deux décennies.

« Je suis avant tout passionné par la dimension rythmique de la musique. Pour moi, le rythme a autant d'importance que la mélodie... Et quand, en 1975, j'ai fait des concerts avec Kenny Clarke, ce fut pour moi une expérience marquante. Quand Kenny Clarke a joué les thèmes de Charlie Parker sur sa batterie, ce fut un véritable choc. J'avais presque l'impression de ne pas être à ma place à côté de ce musicien qui avait joué un tel rôle dans l'évolution de la musique. Je me suis senti tout petit à côté de lui. Mais j'ai aussi réalisé à quel point cette musique avait un côté naturel. »²³⁷

La progression du pianiste est étonnante. Son jeu est posé, bien que toujours énergique et décidé, avec un placement rythmique plus varié notamment dans la complémentarité main droite/main gauche. Le son se fait moins métallique même dans les tempos rapides. Cette haute maîtrise du langage bebop, déjà manifeste dans le solo sur « Don », se révèle définitivement comme l'un des piliers de sa culture personnelle. Lors de cette séance, Pieranunzi est venu avec deux nouvelles compositions. La première, « Big Band », est un thème latin²³⁸ (passant en ternaire rapide pour l'improvisation, comme souvent), style pour lequel l'affinité de Pieranunzi sera patente jusqu'à la fin de cette décennie. « New April » est la plus intéressante. Elle révèle pour la première fois

²³⁶ Tromboniste rompu au métier, à la technique brillante issu du bop, et possédant un sens de l'humour développé. Il a enregistré entre autre auprès de Buddy Rich, Max Roach, Benny Carter, Dizzy Gillespie, Quincy Jones... En 1973, il s'agit de sa première venue en Europe.

²³⁷ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

²³⁸ Mélange de jazz et de rythmes, de sonorités latino-américains, surtout cubains.

l'attirance de Pieranunzi pour la musique modale, sous l'influence du jeu de McCoy Tyner. On y retrouve donc des plages harmoniques reposant sur un seul accord (précisément huit mesures de Dmin7 alternant avec huit autres de A-7) exprimé sous la forme presque exclusive d'accords de quarts superposées à la main gauche, typique du jeu de McCoy Tyner. Pour Pieranunzi, le jeu modal constitue la suite logique du hard bop, à l'image finalement, de la propre évolution de McCoy Tyner. Le jeune Enrico lui voue dès lors une grande admiration et se plonge avec passion dans cette approche bien spécifique du jeu modal, fort différente de celle d'un Herbie Hancock par exemple. Ce qui intéresse Pieranunzi dans le jeu de McCoy Tyner, c'est la combinaison du langage modal avec celui du bebop, en même temps que la puissante énergie qu'il dégage. Cette empreinte primordiale du pianiste de Philadelphie, Pieranunzi la conserve aujourd'hui encore, bien que de façon plus enfouie. Après le blues et le bebop, elle est un troisième ferment important de son propre style.

Entre ces trois années, se dessine donc une individualité dont le style n'est pas encore affirmé, mais dont le goût est déjà formé. Il se pose en véritable virtuose du piano dans son pays.

Avec sa courte participation sur l'album de Sal Nistico *Jazz a confronto #16* (de couleur brésilienne), il parvient à faire reprendre sa récente composition « New April ». Il s'agit là encore d'un fait récurrent dans sa discographie. Il aime réenregistrer ses morceaux pour mieux en explorer le potentiel, *via* différents partenaires, occasionnels ou non.

Après une apparition sur le *Pianofender Blues*²³⁹ de Piero Umiliani, il est donc déjà temps pour le pianiste de s'affirmer dans un premier enregistrement sous son nom. De façon logique, ce sera le n° 24 des « Jazz a confronto » enregistré les 21 et 30 juin 1975, dans sa formation de prédilection, le classique trio piano/basse/batterie. Ses partenaires sont Bruno Tommaso, à la basse électrique (ce qui arrivera rarement par la suite), collaborateur du pianiste jusqu'en 1978 ; et Ole Jørgensen pour la seule et unique fois en

²³⁹ Il a déjà travaillé avec Umiliani dès 1973 sur *Jazz a Cinecitta*, mais pour un seul morceau. Pieranunzi parle de *background music* au sujet de cette collaboration.

studio²⁴⁰. La musique est résolument tournée vers la grande tradition celle du swing dans la clarté de l'articulation ; de l'énergie comme moyen d'accès à un certain état euphorique ; de la facilité virtuose dans un rapport très physique à l'instrument ; de l'échange au sein d'un trio devenu classique depuis Bud Powell (l'exception étant la concession faite à l'esprit de l'époque par le choix d'une basse électrique) ; et ce sans aucune recherche d'effets issus du free jazz pourtant alors en vogue partout à travers l'Europe. L'influence de McCoy Tyner s'y fait encore plus prégnante. Dès l'ouverture du disque, « Piece for Joan » (une composition de Pieranunzi) peut, par bien des aspects, être rapprochée de « Inception »²⁴¹, l'un des morceaux les plus typiques du pianiste américain. Enregistré en janvier 1962, l'album éponyme ne représente plus la dernière modernité, mais ce disque de McCoy Tyner marqua durablement un grand nombre de pianistes, dont Pieranunzi.

Il s'agit d'abord d'une impression générale : par le passage sur le quatrième degré à la cinquième mesure (Dmin7 à Gmin7), « Piece for Joan » sonne comme un blues (en seize mesures, et non douze comme dans « Inception ») au tempo rapide en *walking bass*, la main gauche recourant le plus souvent aux accords de quartes. Pour ce qui regarde l'improvisation elle-même, sur le cinquième et le dernier morceau de l'album, « Long Drink » (de Pieranunzi) et « Camping 72 » (de Bruno Tommaso), on rencontre des similitudes frappantes. En comparant avec « Inception », on trouve les mêmes phrases courtes en anacrouse ponctuées par une figure rythmique caractéristique.

²⁴⁰ La rencontre avec Ole Jørgensen, que Pieranunzi engage sur les recommandations du guitariste Carlo Pes de l'orchestre de la RAI date de 1974. Longtemps batteur de Bruno Martino (compositeur du célèbre « Estate »), Ole Jørgensen, installé depuis peu en Italie, suivra le chanteur en tournée dans la péninsule et restera son batteur pendant trois ans.

²⁴¹ 10 et 11 janvier 1962, Impulse A-18.

Exemple musical n°3a
 « Piece for Joan » (E. Pieranunzi), juin 1975, *Jazz a confronto #24* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi (exemple 1)
 Exemple sonore n°3, CD1, page 3

Exemple musical n°3b
 « Inception » (M. Tyner), janvier 1962, *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner (exemple 1)
 Exemple sonore n°4, CD1, suite de la page 3

Exemple musical n°3c
 « Inception » (M. Tyner), janvier 1962, *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner (exemple 2)
 Exemple sonore n°5, CD1, suite de la page 3

Quand les phrases sont longues, en débit de notes continu, on relève aussi l'usage de formules mélodiques s'appuyant sur l'intervalle de quarts.

Musical score for Example musical n°4a, « Piece for Joan » (E. Pieranunzi), showing piano accompaniment. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 292. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 1'03 and features a Dmin7 chord and an 8va dynamic marking. The second system features Gmin7 and C7 chords. The third system features Fmin7, Bb7, Ebmin7, and Ab7 chords, ending at measure 1'16 with a Dmin7 chord.

Exemple musical n°4a
 « Piece for Joan » (E. Pieranunzi), juin 1975, *Jazz a confronto #24* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
 (exemple 2)
 Exemple sonore n°6, CD1, page 4

Musical score for Example musical n°4b, « Inception » (M. Tyner), showing piano accompaniment. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 276. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 1'01 and features a Cmin7 chord and an 8va dynamic marking. The second system features an Fmin7 chord and ends at measure 1'08.

Exemple musical n°4b
 « Inception » (M. Tyner), janvier 1962, *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner (exemple 3)
 Exemple sonore n°7, CD1, suite de la page 4



Exemple musical n°4c :

« Inception » (M. Tyner), janvier 1962, *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner (exemple 4)
Exemple sonore n°8, CD1, suite de la page 4

C'est d'ailleurs en toute conscience que le pianiste italien emprunte la voie ouverte par Tyner :

« [...] jusqu'à vingt-neuf ans, j'étais plutôt un pianiste très bop, hard bop, *soul*, modal, un pianiste très physique. Donc après Horace Silver, Art Blakey et Cannonball Adderley, l'étape suivante était McCoy Tyner, notamment un disque qui s'appelle "Song For My Lady", et puis aussi d'autres enregistrements avec Ron Carter à la contrebasse et Elvin Jones à la batterie. Ce n'était pas tellement le McCoy Tyner qui jouait avec Coltrane, même si je le connaissais aussi, mais plutôt les disques enregistrés sous son nom. Ceux-là sont relativement simples. Le jazz modal, du point de vue harmonique, est fondé sur un ou deux accords. Mais là aussi, il y a beaucoup de force physique, et un engagement du corps très fort. Donc, après le *soul* jazz, ces disques ont été très importants. Le style de McCoy Tyner est très percussif, très rythmique et très instinctif. À cette époque, c'était ce style de jazz que j'aimais, que je jouais. Les premiers disques que j'ai enregistrés au milieu des années 1970 étaient de ce style. C'était un pianisme chargé de notes, rythmique et direct, pas du tout cérébral, très corporel. Cela a été une phase importante de la première partie de ma vie pianistique. »²⁴²

L'autre influence évidente ici est celle du Chick Corea de *Now He Sings, Now He Sobs*²⁴³. Il est clair que le jeu de Corea est lui aussi issu en droite ligne de McCoy Tyner. Corea reste donc ancré dans la modalité, mais son jeu est beaucoup plus « propre » (tant techniquement que rythmiquement) tout en approfondissant l'autre voie ouverte par McCoy Tyner, celle qui consiste à ne pas se restreindre aux seules notes du mode, l'emploi des quartes ouvrant des perspectives harmoniques et donc mélodiques nouveaux. De la sorte, Pieranunzi va réaliser une alchimie personnelle qui ménage la glace et le feu en puisant à la fois dans la générosité de McCoy Tyner et la froide perfection de Chick Corea, dans une filiation qui, somme toute, semble logique.

Du point de vue stylistique, une autre pièce, « After You » (de Bruno Tommaso), paraît plus hétéroclite. En effet, dans l'introduction libre assez rêveuse, on y trouve des

²⁴² Entretien diffusé lors de l'émission « Jazz poursuite » de Arnaud Merlin sur France Musique, le 10 avril 2003.

²⁴³ 14, 19 et 27 mars 1968, Blue Note, 5 21134 2.

traces *bluesy*²⁴⁴, caractère que l'on retrouve aussi dans « Blues Smiles », une composition *funky* de Pieranunzi avec mises en place en binaire assez dans l'air du temps depuis les succès de Horace Silver dans les années 1960. Si Silver a eu une certaine importance dans son approche du blues, il se sera aussi inspiré d'Oscar Peterson (1925-2007)²⁴⁵, surtout pour ses formules typiques. Il suffit d'écouter la première grille de son solo pour s'en convaincre :

Exemple musical n°5

« Blues Smiles » (E. Pieranunzi), juin 1975, *Jazz a confronto* #24 (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°9, CD1, page 5

²⁴⁴ Passage qui a le caractère du blues sans en être totalement.

²⁴⁵ Pianiste canadien, l'un des plus importants virtuoses de l'histoire du jazz. Ayant accompagné les plus grands, il a traversé les styles, passant du boogie-woogie, au swing, jusqu'au bebop. Tout son jeu est imprégné de blues. Soulignons au passage, un procédé de studio que Pieranunzi n'utilisera plus par la suite, le *re-recording* en dialogue avec lui. Si Lennie Tristano avait déjà expérimenté le procédé, c'est Bill Evans qui donnera les résultats sans doute les plus probants dans l'utilisation de ces moyens techniques du studio d'enregistrement, sur *Conversations with Myself* (Verve, 1963) et *Further Conversations with Myself* (Verve, 1967). Mais on ne peut affirmer que l'une ou l'autre influence soit vraiment décelable à l'écoute de cette pièce. Il pourrait y avoir une certaine proximité avec quelques phrases mélodiques improvisées à la fin du morceau. Mais la conduite des voix dans les *voicings* de la main gauche et l'enrichissement et le parcours harmonique ne sont pas significatifs des trouvailles de Bill Evans.



Exemple musical n°6

« Down Here on the Ground » (Schifrin/Garnett/Rawls), février 1970, *Tristeza on Piano* (O. Peterson), solo de Peterson

Exemple sonore n°10, CD1, suite de la page 5

Enfin, cet album résume la culture jazzistique que le pianiste romain s'est forgée. Ayant assimilé les différents styles depuis le bebop, l'album dans son ensemble témoigne de sa capacité à pouvoir les réinjecter dans son discours. Toutes les pages peuvent être ainsi, peu ou prou, rattachées aux influences des maîtres cités précédemment : le blues sous toutes ses formes ; Parker, et donc Bud Powell ; McCoy Tyner et son versant moderne, Corea.

La réelle virtuosité dont il fait preuve peut paraître parfois envahissante. Il manifeste ainsi une propension à parcourir le clavier en arpèges de toutes sortes, en un balayage incessant du clavier que les tempos soient élevés (ce qui est le cas la plupart des morceaux), lents ou libres. Dans un véritable rapport corporel avec son instrument, le jazz est vécu comme une soupape libératrice qui contrebalance avec la pression de ses études du classique. Voilà pourquoi sa démarche en trio à l'époque n'est pas particulièrement centrée sur l'innovation : le bassiste et le batteur conservent leur rôle traditionnel de soutien du pianiste, l'interactivité respectant le standard bop ; et la forme des morceaux reste celle du thème – solos – thème. En corollaire, il manque toutefois un souffle unitaire à ce premier l'album. Une sensation d'épuisement peut éventuellement apparaître chez l'auditeur face au flot ininterrompu d'énergie pas toujours canalisée par ces jeunes musiciens. Les phrases du pianiste, au débit de notes quasi continu, expriment souvent toutes les croches de la mesure, avec une tendance certaine au dédoublement. Sans être pour autant brouillonne, cette effusion exubérante ne recherche pas la démonstration pour elle-même et ne correspond à aucun esprit de compétition. La maîtrise absolue que réclame de lui la musique occidentale de tradition écrite ne fait que rejaillir dans sa

pratique du jazz. Cette facilité naturelle est constitutive de son langage d'alors, flux abondant sortant de lui-même.

De plus en plus fréquemment Pieranunzi se retrouve en studio, notamment pour des enregistrements mineurs de Puccio Roelens²⁴⁶ (1919-1985), Piero Umiliani, le groupe de Dino Piana et Oscar Valdambri. Il se fait aussi musicien-compositeur de musique de films, notamment pour des policiers de série B²⁴⁷. La musique produite est en plein dans son époque, sorte de funk²⁴⁸ binaire très efficace aux sonorités synthétiques. D'un intérêt musical moindre, l'expérience est importante pour Pieranunzi car elle lui donne la possibilité d'apprendre le métier en pratiquant la composition et l'arrangement, et accessoirement de « se faire un nom » dans le milieu.

1976 est surtout marqué par deux nouveaux enregistrements paraissant sous son nom. Tout d'abord *New & Old Jazz Sounds* dont le titre révèle la conception qui a conduit à cet enregistrement. Il se divise en deux parties - une par face, puisqu'il s'agit d'un LP. Dans la première, les musiciens interprètent du jazz dans des styles contemporains : « Imminence » est une composition dans l'esprit du quartette modal de John Coltrane ; « The Mood Is Good » est une valse²⁴⁹ ; Après une introduction en piano solo de tempo libre où l'on rencontre quelques clichés *soul*, la mélodie de « Play Off » devient plus *funky* avec l'entrée de la rythmique, dans l'esprit de Horace Silver. « Aurora » est l'incontournable ballade de jazz, occasion pour Pieranunzi de montrer ses qualités de couleurs et d'expression. La grille s'apparente d'ailleurs sur le pont à celle de « Central Park West » de John Coltrane. Le toucher du pianiste est encore assez impersonnel et,

²⁴⁶ Pseudonyme de Giorgio Amleto Roelens. Pianiste de jazz dans l'immédiat après-guerre italien, sa carrière fut surtout celle d'un arrangeur, chef d'orchestre, compositeur de musiques de film et de chansons (« Dicono » en 1969 et « Toccami » en 1977 sont ses plus grands succès). Il fut enfin producteur de disques.

²⁴⁷ *Milano violenta* (réalisé par Mario Caiano) ou *La poliziotta fa carriera* (réalisé par Michele Massimo Tarantini) par exemple. Il en existe un enregistrement dans une compilation de rééditions des années 1970 : *Piombo Rovente : a journey into the '70's Italian police O.S.T.*, Plastic records PL012.

²⁴⁸ « Courant "noir" apparu dans les années 1950, intégré au hard bop, caractérisé par un jeu fortement rythmique, "sale", bluesy, répétitif, qui s'oppose à l'esthétique cool, essentiellement blanche. », in SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 3/2006, p. 188.

²⁴⁹ Remarquons d'ailleurs qu'il semble être satisfait de sa composition puisqu'il la reprendra non seulement en septembre dans son premier disque solo, mais aussi dix-huit ans plus tard dans le disque *New Lands*.

dans ce contexte, il rappelle ceux de Horace Silver ou de Bobby Timmons²⁵⁰ (1935-1974) voire parfois celui de Wynton Kelly²⁵¹ (1931-1971), influences qu'il revendique par ailleurs. « Night Light » clôt la première face, un morceau latin dans l'acception rythmique du dernier terme, c'est-à-dire reposant sur la syncope issue de la culture cubaine ou d'Amérique latine. On verra l'importance que prendront ces rythmes syncopés sur le style ultérieur, plus mûr, de Pieranunzi.

La musique de la seconde partie est plus traditionnelle avec des pièces de style swing voire d'inspiration néo-orléanaise, sorte de révérence aux jazz des origines. On peut aussi comprendre cette face B comme l'hommage d'un fils à son père. En effet, ce dernier y joue de la guitare. Il ne se contente d'ailleurs pas seulement d'accompagner, mais prend trois solos²⁵².

Toutefois, c'est le disque suivant, enregistré en solo, qui constitue indéniablement l'enregistrement le plus important de cette année 1976. Depuis les années 1960, les pianistes de jazz n'enregistrent plus aussi facilement en piano solo, considérant qu'on ne peut s'y engager à la légère. Mais avec la décennie suivante, cette forme d'expression rencontre un regain d'intérêt, notamment après le succès mondial du *Köln Concert* de Keith Jarrett, en 1975. Format très apprécié du public, les pianistes hésitent dorénavant beaucoup moins à enregistrer en solo, même tôt dans leur carrière²⁵³. Pieranunzi se sent lui aussi capable de relever le défi. Les 8 et 9 septembre 1976, il enregistre donc *The Day after the Silence* pour le compte d'une nouvelle maison de disques, Edi-Pan²⁵⁴. La virtuosité du pianiste explose littéralement à la face de l'auditeur. Dans cette profusion, l'auto-jubilation ressentie par Pieranunzi est palpable. Il semble avoir été satisfait de ce disque puisqu'il en a fait lui-même une transcription éditée chez Edizioni Edi-Pan en

²⁵⁰ Pianiste américain ayant contribué au très grand succès des Jazz Messengers, notamment par ses compositions et son jeu expansif.

²⁵¹ Pianiste américain à la fois pétri de blues et influencé par Bill Evans. Il succéda d'ailleurs à ce dernier dans le Premier Quintette de Miles Davis.

²⁵² Dans « As Before » [deuxième version] de 0'36 à 1'12, dans « Play Erroll Play » [version avec vents] de 1'14 à 1'34, et dans « Just A Jump » de 0'36 à 1'10.

²⁵³ Pensons aussi aux deux albums de Chick Corea *Piano Improvisations* publiés dès 1971 chez ECM, ou encore aux fameux *Solos* de Joachim Kühn la même année.

²⁵⁴ Rappelons que Pieranunzi sera directeur artistique du label de 1977 à 1982.

1981²⁵⁵, soit cinq ans plus tard – même si, comme une majorité de musiciens, Pieranunzi considérait, et considère toujours, qu'un enregistrement n'est pas obligatoirement un nouveau jalon de l'histoire du jazz, mais plutôt un instantané de son parcours personnel, avec ses imperfections et ses qualités. S'il n'y a pas d'orientation musicale nouvelle, l'enregistrement met bien en évidence le fait qu'il a longtemps pratiqué le piano de façon isolée. Il a ainsi développé un jeu où il est à la fois le soliste, l'accompagnateur, la section rythmique, etc., dans la droite ligne du « piano orchestral » du *stride* et de Art Tatum²⁵⁶ (1909-1956), dans une filiation lisztienne du piano. Sur ce disque, on retrouve ainsi la *walking bass* jouée à la main gauche pendant que la droite improvise (« Prolusion », « Blues Up »), ou les puissants *riffs*²⁵⁷ des vents (« Trichromatic Line »). Les morceaux, tous du pianiste, se composent d'une pièce modale (« Trichromatic Line ») ainsi qu'une autre qui allie des plages modales à des enchaînements ii-V²⁵⁸ (« The Flight of Belphegor »), toutes deux étant plutôt des « prétextes » à l'improvisation ; trois autres sont construites sur la base du blues (« Prolusion », « Our Blues », « Blues Up ») ; enfin, trois ballades (« The Day after the Silence », « Blue Song », « Aurora ») et une valse (« The Mood Is Good »). Par rapport aux enregistrements précédents, un trait stylistique important commence à voir le jour : l'emploi subtil des ornements. Dans une large proportion, les improvisations ne se concentrent pas sur la conduite d'une mélodie épurée, mais leurs lignes se voient au contraire augmentées de tous les fards possibles (double broderie, arpèges non pas simples mais étalés sur plusieurs octaves, etc.). Ce langage ornemental s'est développé depuis les origines du jazz, mais il est porté à son paroxysme chez Pieranunzi, de façon fort logique puisque contenu en germe dans sa virtuosité même. Or si avec les années le style va devenir plus sobre, il conservera en lui cette science de l'ornementation et s'en servira avec un art consommé, comme nous le verrons plus loin (et pas uniquement dans les ballades). Outre les appoggiatures bebop, il puise bien sûr dans les clichés du blues pour enrichir son ornementation, comme on peut l'entendre sur « Blues Up ».

²⁵⁵ PIERANUNZI, Enrico, *The Day After The Silence*, Roma, Edizioni Edi-Pan (EP 305), 1981, 34 p.

²⁵⁶ Pianiste américain considéré comme l'un des plus grands virtuoses du piano, que Vladimir Horowitz admirait par exemple. Apparu dans la période swing, il anticipe par certains aspects le bebop à venir.

²⁵⁷ Court motif mélodico-rythmique répété et transposé.

²⁵⁸ Pour le chiffrage des degrés harmoniques, nous avons opté pour les chiffres romains en minuscules lorsque l'accord est mineur, convention adoptée par des analystes tel que Nicolas Meeùs.

Exemple musical n°7 :

« Blues Up » (E. Pieranunzi), septembre 1976, *The Day after the Silence* (E. Pieranunzi), fin du thème et début du solo (blues en *fa*)
Exemple sonore n° 11, CD1, page 6

De nouveau ici, se manifeste l'attrait qu'a exercé Oscar Peterson sur notre pianiste²⁵⁹. Ainsi forgé, ce vocabulaire s'insèrera ensuite dans tous les autres types de morceau. Dans les mouvements les plus débridés par exemple, le tempo se maintient parfaitement, alors même que le discours ne se contente pas des figures les plus élémentaires et fait usage de quintolets, de septolets, etc. La puissante pulsation intérieure qu'une telle approche réclame est un autre trait stylistique marquant du pianiste italien, rarement souligné par les commentateurs. Pourtant, il suffit de rappeler à quel point le jeune virtuose de seize ou dix-sept ans qui achetait entre autre les albums des Jazz Messengers a pu aimer le hard bop pour comprendre l'origine de son assise rythmique aussi bien en ternaire qu'en binaire (voir par exemple la partie *afro*²⁶⁰ de « Trichromatic Line » qui annonce déjà quelque peu l'accompagnement syncopé de « No Man's Land » par exemple, un thème qu'il enregistrera treize ans plus tard).

Une mention à part doit être faite au sujet de la composition « The Mood Is Good ». Elle est nimbée d'une ambiance particulière, où pointe une légère nostalgie seulement partiellement avouée. Alors que, de façon curieuse, ce sentiment est occulté dans les blues (au profit d'une grande énergie), il commence à imprégner un nombre de plus en plus important de ses compositions, notamment au sein des valse. Cette tendance, Pieranunzi va la creuser dans ses pièces ultérieures pour parvenir à une configuration

²⁵⁹ Bien que peu de temps, un an, selon Pieranunzi lui-même, et pour la période avec Sam Jones à la contrebasse précise-t-il (entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006).

²⁶⁰ Dont le rythme s'appuie sur une division ternaire et une accentuation à effet polyrythmique.

compositionnelle expressive qui lui sera propre. La suite d'accords participe à ce caractère et dévoile le monde harmonique que le pianiste se forge peu à peu. Le parcours tonal, en *si* bémol mineur – ton qu'il apprécie particulièrement si l'on en croit la fréquence avec laquelle cette tonalité revient dans ses compositions –, s'appuie sur une ligne de basse descendante conjointe en alternance avec des ii-V. En revanche, les recherches enharmoniques ne sont pas encore présentes.

Medium Waltz $\text{♩} = 60$

Exemple musical n°8

« The Mood is Good » (E. Pieranunzi), septembre 1976, *The Day after the Silence* (E. Pieranunzi),
thème

Exemple sonore n°12, CD1, page 7

L'année 1977 n'offre qu'un seul enregistrement, en *sideman* sur *Sonorities* du clarinetiste américain Bill Smith²⁶¹. L'intérêt réside surtout dans les deux plages en duos que Pieranunzi grave avec Smith dans lesquels il démontre une grande réactivité, grâce à une oreille très sûre. L'un des duos est une reprise de « Poseidia », déjà enregistré sur *The Day after the Silence*. Pieranunzi continue de faire vivre ses compositions puisqu'elles plaisent (et plairont toujours) à des musiciens très divers. Sur un autre enregistrement on

²⁶¹ Bill Smith (né en 1926) est surtout connu pour sa collaboration au sein du quartette de Dave Brubeck, qu'il avait rencontré dans la classe de Darius Milhaud. Il séjourna souvent à Rome, d'abord parce qu'il obtint un Grand Prix de Rome de composition en 1957, avant de former dans la capitale un American Jazz Ensemble en 1960. Il fut le premier clarinetiste à associer des effets électroniques à son instrument, tel l'écho qui devint un trait stylistique récurrent, et que l'on peut d'ailleurs entendre sur l'album évoqué ici.

retrouve « The Flight of Belphegor » (un morceau de son premier album solo) repris par un ensemble de cinq saxophonistes, le Sax Machine - dans un arrangement de son futur batteur Bruno Biriaco²⁶² (né en 1949) - sur l'album *Nouam*²⁶³ auquel d'ailleurs Pieranunzi participe en tant que co-producteur.

1978 est en revanche une année où il enregistre beaucoup, et dans les registres les plus divers, que ce soit de nouveau pour Puccio Roelens ou Piero Umiliani et leurs musiques aux tendances actuelles (comme musiques de téléfilms, de documentaires, de radio, etc.), au sein des divers ensembles de Franco Piana et Oscar Valdambri, ou pour les américains de passage : une nouvelle fois avec Bill Smith en septembre pour *Colours* ; puis avec Kai Winding²⁶⁴ (1922-1983) en novembre sur *Duo Bones*, album sur lequel une pièce du pianiste, « Soul Dance », trouve de nouveau place au milieu du répertoire.

Bien que Pieranunzi avoue ne pas être satisfait du disque de Winding, il peut l'être davantage pour celui avec Smith où son talent se déploie totalement. Si les duos sont ainsi très réussis, il faut toutefois les distinguer. Les deux premiers, sur des standards (« Round Midnight » et « My Romance »), sont de bons moments parfois entachés soit d'une certaine banalité (harmonies de la main gauche), soit d'un excès de recherches plus ou moins concluant (mais certes appréciable) dans le dialogue avec le clarinetiste. Le dernier duo est une composition de Pieranunzi, « Now and Here », prétexte à l'improvisation libre qui ne recule devant aucune dissonance, le pianiste allant jusqu'à jouer directement sur les cordes ou à faire des clusters, première tentative dans le genre pour notre musicien. Cette pièce s'avérera importante pour l'évolution future du musicien, mais à ce moment de sa carrière, elle n'est encore qu'une expérience ponctuelle. Enfin, le pianiste se met à « l'épreuve du feu ». « Merry-Go-Round » est en effet une mélodie de Smith plaquée sur les harmonies de « Giant Steps », la composition de Coltrane – pratique rendue courante depuis les boppers. Pieranunzi y démontre toute sa dimension en un solo dont la solidité

²⁶² Compositeur et chef d'orchestre romain. Alors qu'il a étudié le piano et la composition, c'est comme batteur qu'il débute sur la scène jazz italienne, intégrant le groupe jazz-rock Perigeo au cours des années 1970. Depuis 1983, il travaille régulièrement pour la télévision, notamment avec la RAI.

²⁶³ Edi-Pan, Pan NPG 802.

²⁶⁴ Ce tromboniste américain fut l'un des premiers à pouvoir transposer l'idiome bop au trombone. Il fonda à ce titre un célèbre duo avec le plus bopper des trombonistes, Jay Jay Johnson. En parallèle au jazz, il enregistra beaucoup de musique à destination du grand public dans les années 1960, rencontrant un franc succès. Il s'agit d'un des tous derniers albums paru sous son nom.

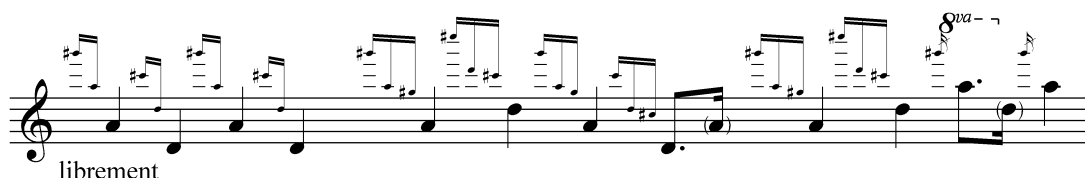
et l'assurance décontractée sont la preuve d'une maturité jazzistique certaine. Maîtrisant le langage hard bop, il en retient les avancées récentes (jouer hors de la tonalité) en les intégrant à son discours avec aisance. Ce solo s'impose donc comme l'un des meilleurs de sa première partie de carrière.

« Merry-Go-Round » (B. Smith), février 1978, *Colours* (B. Smith), improvisation de Pieranunzi
Exemple sonore n° 13, CD1, page 8 ²⁶⁵

Toujours en 1978, il enregistre déjà un deuxième album en solo, à peine un an et demi après le premier. *A Long Way*²⁶⁶, enregistré en une journée, prolonge l'esthétique de *The Day after the Silence* : même utilisation du *walking* à la main gauche (« Flash ») ; approche virtuose de l'instrument, orchestrale et ornementale ; importance comparable du blues (« Terminal ») ; omniprésence analogue de l'influence de McCoy Tyner, et donc même énergie frénétique (« A Long Way »). Cependant deux pièces se présentent sous un jour plus original : « My Song » et surtout « Space Time ». L'introduction de cette dernière pièce rappelle l'écriture d'*Ondine* de Claude Debussy, une *Ondine* qui serait passée par le prisme des pianistes de jazz (entre autres Duke Ellington et Bill Evans). Ce qui donne un caractère étrange à « Space Time », ce sont les petites notes dans l'aigu appoggiaturant un saut d'octave. Pour la première fois de façon aussi flagrante, Pieranunzi pense de manière unitaire l'ensemble de la pièce, puisque ce geste pianistique parcourt le morceau de bout en bout, dans une atmosphère oscillant entre impressionnisme (tempo flottant, arpèges fluides, registre large) et univers de la ballade jazz (notamment par l'harmonie). Ce qui frappe surtout, c'est l'évolution du toucher qui, à cette occasion, devient plus léger et aérien, se fait moins heurté.

²⁶⁵ Le relevé intégral du solo se trouve en annexe I.1.

²⁶⁶ 10 février 1978, Milan, Carosello CLE21039.



Exemple musical n°9 :
 « Space Time » (E. Pieranunzi), février 1978, *A Long Way* (E. Pieranunzi), début
 Exemple sonore n° 14, CD1, page 9

Le disque se referme sur l'interprétation de « Lush Life », première reprise d'un standard en piano solo.

Quatre mois plus tard, nouvelle référence sous son nom, cette fois en quartette. Le pianiste a choisi de réunir sur *From Always to Now* le bassiste de son premier disque en trio, Bruno Tommaso (cette fois à la contrebasse), Roberto Gatto, jeune batteur très prometteur, et pour quelques plages le saxophoniste Maurizio Giammarco²⁶⁷. Si le jeu de Pieranunzi est dans la droite ligne de ce qu'il a enregistré jusqu'à présent, la musique se situe de façon uniforme dans une mouvance post-hard bop dure, post-coltranienne, avec une touche « fusion »²⁶⁸ apportée surtout par le jeu de Gatto. Parmi les trois compositions du pianiste, on trouve une ballade, « Song for Edda », ainsi que « Poseidia » (dont c'est déjà la troisième version discographique), et enfin une composition qui deviendra célèbre plus tard grâce à Chet Baker : « Night Bird »²⁶⁹. Dans cette version originale, le thème possède encore une longue introduction écrite qui disparaîtra par la suite. L'album s'achève sur une très intéressante reprise du standard « Oleo ». En effet, pour la première fois, le piano dialogue avec la batterie, formule plutôt rare en jazz et que Pieranunzi renouvellera plusieurs fois par la suite. Cela aurait pu être l'occasion d'une exploration plus éclatée du standard, mais le défilement de la grille reste clairement perceptible (trois grilles pour

²⁶⁷ Saxophoniste italien né en 1952. Après un séjour aux États-Unis où il a travaillé avec Karl Berger et Joe Allard, Maurizio Giammarco devient l'un des ténors importants de la scène italienne. Il participe à la tournée européenne de Chet Baker en 1980 par exemple. Ne se restreignant pas au seul swing, il joue aussi de façon free (il a participé à plusieurs expériences musicales avec les musiciens de l'A.A.C.M.) ou jazz-rock (avec le New Perigeo de Giovanni Tommaso par exemple). Musicien jazz de l'année 1984 selon la RAI, il est auteur de plusieurs livres, dont l'un sur Sonny Rollins.

²⁶⁸ On parle d'un « jazz fusion » à partir de la fin des années 1970 lorsque certains musiciens de jazz intègrent des éléments musicaux venus de musique du monde qu'ils intègrent au style jazz-rock. Dans ce cas précis, cela connote surtout une virtuosité foisonnante, un peu froide et par trop démonstrative.

²⁶⁹ La pièce devint même en quelque sorte emblématique de l'univers de Baker puisque lors d'un disque *Tribute To Chet Baker - Looking for the Light* (CCB Productions CCB3933), sur lequel apparaît notamment Dave Liebman, la composition s'intègre au répertoire.

l'improvisation du piano par exemple). Pour développer son solo, il s'appuie sur des pôles modaux qui s'éloignent de l'anatole initial, choisissant des notes dont le résultat s'éloigne d'effets trop attendus, élargissant encore son champ d'action.

De ce même mois, il reste aussi une trace de son activité à travers l'Italie, grâce à un enregistrement *live* du sextette d'Oscar Valdambri et de Franco Piana²⁷⁰. Il nous permet surtout de mesurer la distance qui sépare dorénavant deux générations de musiciens italiens, symbolisée ici par l'ancienne garde des cuivres d'un côté, la jeune rythmique de l'autre.

Si en 1979 Pieranunzi enregistre peu, l'année se révèle pourtant capitale dans son évolution. En premier lieu parce qu'il est *sideman*²⁷¹ sur *Hinterland* un album de Claudio Fasoli²⁷². Celui-ci joue de façon moins strictement bop ou modale, dans l'esprit de Pharoah Sanders ou du Coltrane à la fin de sa deuxième période. Pieranunzi se retrouve donc pour la première fois dans un contexte à l'esthétique plus franchement expressionniste. Ses solos restent cependant ancrés dans le style hard bop, comme cramponné à ses acquis. Excellents et brillants, ils ne gâchent en rien la cohérence de l'ensemble, et offrent au contraire un intéressant contraste avec les autres solistes, notamment avec Claudio Fasoli mais aussi avec les improvisations du tromboniste Giancarlo Schiaffini²⁷³, spécialiste mondial de la technique contemporaine de son instrument. Toutefois, et de façon significative sur une de ses compositions intitulée « The Cat » (en hommage à Roberto Gatto²⁷⁴), un solo se démarque des autres car il révèle de manière beaucoup plus sensible l'importance de Corea. En effet, à l'image de ce dernier, Pieranunzi emploie des tournures de phrases à la fois issues du bop (chromatisme, arpèges avec usage d'appoggiatures

²⁷⁰ *Concerto in Umbria* (Redar Hi-Fi LM 2793) est une compilation qui rassemble des extraits de concerts donnés lors de ce festival. On y trouve ainsi, pêle-mêle, aussi bien du Chopin que les Pink Floyd.

²⁷¹ Musicien invité à accompagner le leader du groupe.

²⁷² Saxophoniste italien né en 1939. Il acquiert une grande popularité avec le groupe Perigeo dans les années 1970. Évoluant entre modalité et free jazz (jouant avec Kenny Wheeler, Manfred Schoof, Tony Oxley ou Dave Holland), il pratique ensuite un style moins expérimental. Depuis 2003, il est directeur artistique du Festival de jazz de Padoue.

²⁷³ Tromboniste italien autodidacte né en 1942, il a participé aux premières expériences de free jazz italien. En 1970, il étudie à Darmstadt avec Stockhausen, Ligeti et Globokar. Il a ensuite collaboré avec John Cage, Luigi Nono et Giacinto Scelsi.

²⁷⁴ *Gatto* veut dire chat en italien.

expressives) et de la modalité (quartes successives, phrases pentatoniques transposées dans différents tons) le tout allié à une sûreté rythmique à toute épreuve.

Exemple musical n°10a
« The Cat » (E. Pieranunzi), juin 1979, *Hinterland* (C. Fasoli), solo de Pieranunzi²⁷⁵
[exemple 1]
Exemple sonore n°15, CD1, page 10

Exemple musical n°10b
« Steps » (C. Corea), avril 1968, *Now He Sings, Now He Sobs* (C. Corea), solo de Corea
(exemple 1)²⁷⁶
Exemple sonore n°16, CD1, suite de la page 10

²⁷⁵ Le relevé intégral du solo se trouve en annexe I.2.

²⁷⁶ Tous les relevés de Corea sont empruntés au recueil publié par Bill Dobbins en 1988 aux éditions Advance Music, pp. 12-13 pour l'exemple musical n° 10b, p. 14 pour l'exemple musical n° 11c, et p. 39 pour l'exemple musical n° 11b.

$\text{♩} = 260$ F sus4 8^{va}
 3'03
 (8^{va})
 (8^{va})
 (8^{va})
 3'15

Exemple musical n° 11a

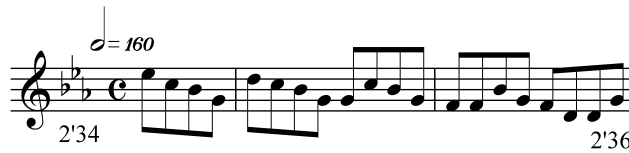
« The Cat » (E. Pieranunzi), juin 1979, *Hinterland* (C. Fasoli), solo de Pieranunzi
 [exemple 2]

Exemple sonore n°17, CD1, page 11

$\text{♩} = 144$
 1'50
 8^{va}
 (8^{va})
 2'00

Exemple musical n° 11b :

« Matrix » (C. Corea), avril 1968, *Now He Sings, Now He Sobs* (C. Corea), solo de Corea
 Exemple sonore n°18, CD1, suite de la page 11



Exemple musical n°11c
 « Steps » (C. Corea), avril 1968, *Now He Sings, Now He Sobs* (C. Corea), solo de Corea
 (exemple 2)
 Exemple sonore n°19, CD1, suite de la page 11

Le procédé qui consiste à transposer une figure mélodique pentatonique dans différentes tonalités sur une même basse (premier système de l'exemple musical n° 10a) provoque des tensions expressives très prisées des jazzmen, ce que nous nommerons, à la suite de Lewis Porter, le *slideslipping*. Pieranunzi développera ses propres tournures par la suite, comme nous le verrons dans un chapitre ultérieur. Toutefois, bien que Corea n'en soit pas l'initiateur, il semble bien que Pieranunzi se soit inspiré de celui-ci dans la mesure où cette pratique est associée à une dynamique rythmique tout à fait caractéristique du pianiste américain. Cependant, la frappe de Pieranunzi reste pour le moment plus lourde que celle de Corea. Elle ne violente pas le clavier mais elle n'est pas chirurgicale non plus. En ce sens, le pianisme pieranunzien reste hard bop. D'ailleurs, on trouve dans les improvisations de Pieranunzi de fréquentes références au blues, alors qu'elles sont très mesurées chez Corea (une seule formule explicite sur l'ensemble des deux morceaux pris comme exemples ci-dessus, « Matrix » et « Steps », par exemple). Ainsi se forge-t-il un tempérament propre qui ne fait pas de lui un clone servile du pianiste américain. Depuis son premier solo, sur « Don » (exemple musical n° 1), l'évolution du discours de Pieranunzi ressemble, en condensé, à la progression historique du jazz : après le blues, le bop, le hard bop, la modalité, il touche ici à l'extension maximum de l'approche tonale-modale. Dans cette perspective, « The Cat » représente symboliquement l'apogée des « années virtuoses ».

En moins de dix années, il a accumulé les expériences les plus diverses (hard bop, *fusion*, improvisation libre, voire New Orleans). De plus en plus aguerri, son jeu a progressé pour faire de lui un pianiste de niveau international. Toutefois, à la fin de cette

décennie, la rencontre de Chet Baker, va l'amener à reconsidérer sa conception de la musique, et par voie de conséquence son jeu de piano.

2.1.2 Remise en question et nouvel apprentissage

En 1979 Pieranunzi accompagne Chet Baker à Macerata (dans la région des Marches). À l'issue du concert, il propose de réaliser un disque au trompettiste, projet que ce dernier accepte. Les séances sont enregistrées dans un premier temps le 4 décembre 1979, tandis que la séance suivante n'aura lieu que le 4 janvier 1980, Baker étant malade entre les deux dates²⁷⁷. Côté ce grand musicien bouleverse Pieranunzi, et déclenche une réaction dont les fruits se récolteront plus tard :

« Celui qui a certainement contribué à changer de manière décisive ma vie musicale, c'est Chet Baker. Je l'ai rencontré à l'âge de vingt-neuf ans. [...] On m'avait appelé pour faire un concert avec lui, et ça a été une rencontre extraordinaire. Je l'écoutais en disque depuis que j'étais tout petit, et là on se retrouvait à jouer ensemble. Je suis resté profondément marqué par son phrasé, par l'aisance de son jeu, par sa douceur, par son *feeling*. Il réussissait à faire des phrases très belles avec très peu de notes. C'était [...] l'interprétation qui comptait. »²⁷⁸

En effet, le musicien américain joue dans un ambitus restreint, laisse respirer l'improvisation par de nombreux silences, tout en habitant intensément ce qu'il joue. Le pianiste ajoute :

« C'était jazzistiquement comme un manuel pour apprendre à construire des phrases... Il n'était pas beaucoup intéressé par les accords du morceau joué, mais il comprenait l'harmonie par la mélodie. »²⁷⁹

À l'écoute du disque, une évolution semble effectivement se faire jour. Influencés par le jeu du trompettiste, Pieranunzi et ses musiciens²⁸⁰ semblent contenir leur fougue pour coller au plus près de l'esthétique détendue que Chet Baker imprime à chaque

²⁷⁷ Les deux séances seront financées par Pieranunzi lui-même.

²⁷⁸ Entretien diffusé lors de l'émission « Jazz poursuite » de Arnaud Merlin sur France Musique, le 16 avril 2003.

²⁷⁹ Entretien réalisé par Andrea Scaccia, cité *in op. cit.*, p. 32 : « *Era jazzisticamente da manuele per come costruiva le frasi... Lui non era interessato molto agli accordi di un brano ma arrivava all'armonia dalla melodia.* »

²⁸⁰ Maurizio Giammarco (saxophone ténor), Riccardo Del Fra (contrebasse) et Roberto Gatto (batterie).

morceau. Le titre de l'album, *Soft Journey*, est à comprendre dans ce sens. Baker semble avoir apprécié la séance, comme le montrent les notes de pochette qu'il a écrites à la demande du pianiste :

« Je porte la plus grande estime à ces jeunes hommes entendus ici. Ils sont les meilleurs de la nouvelle génération des musiciens de jazz d'Italie, puissants et sensibles à la fois, et ils possèdent certainement toutes les qualités pour réussir dans l'entreprise la plus difficile pour les musiciens. Les compositions de Pieranunzi sont fraîches et intéressantes comme l'est la seule de M. Giammarco "The Daytime Animals" sur laquelle je chante. Tout compte fait, la réalisation de cet album a été un défi ; et c'est peu dire, mais j'ai grandement apprécié. J'espère bien que je retravaillerai à nouveau avec ces musiciens dans le futur, dans toute l'Europe et si possible aux U.S.A. »²⁸¹

Derrière le témoignage affable du trompettiste pointe une réelle sincérité puisqu'il se montrera toujours très convivial envers le pianiste italien :

« Il a été merveilleux avec moi. Il voyait bien que mon jeu un peu extraverti n'était pas l'accompagnement idéal pour lui. Mais il ne m'a fait aucune remarque négative. Il m'appelait toujours "Maestro" ce qui m'embarrassait énormément. C'était une belle relation, avec peu de mots et beaucoup de musique. Chet pouvait parfois être dur avec ses musiciens. Mais jamais avec moi : dans ces années-là, j'étais le seul de ses pianistes à pouvoir lui dire, quand il commençait un morceau, "Écoute Chet, je ne connais pas cette grille, jouons plutôt "I Fall in Love Too Easily". Il acceptait toujours... Je crois qu'il aimait ma manière de jouer et de ressentir le jazz. C'est comme s'il avait deviné en moi quelque chose de plus profond que je n'avais pas encore développé. Sur le disque *Soft Journey* mon jeu est d'ailleurs plus calme, plus sombre, plus intérieur. C'est presque une anticipation de ce qu'il deviendra plus tard. »²⁸²

On peut effectivement noter que sur le plan stylistique Pieranunzi cherche à bouleverser son jeu, afin de mettre au mieux en valeur la personnalité du trompettiste. Les influences jusque là décelables semblent s'estomper quelque peu. Il paraît se restreindre et canaliser davantage son énergie. À l'image de son nouveau mentor, il allège ses lignes mélodiques et joue moins de notes. Et si certaines phrases s'emballent, le pianiste semble

²⁸¹ Notes de pochette de Chet Baker pour l'album *Soft Journey* : « *I have the highest regard for the young men heard here. They are the finest of the new generation of jazz musicians of Italy, strong yet sensitive and they certainly possess all the qualities needed to be successful in the most difficult of all musical endeavors. The compositions by Pieranunzi are fresh and interesting as is the one composition of M. Giammarco "The Daytime Animals" which I sing. All in all, the making of this album was a challenge ; to say the least, but one I enjoyed [?]. I hope to work a great deal with these musicians in the future ; all over Europe and if possible the U.S.A. as well. »*

²⁸² Entretien avec l'auteur réalisé le 11 novembre 2006.

soudainement en interrompre le débit, retirant ses mains du clavier comme pour s'empêcher de jouer. C'est aussi ce que souligne Andrea Scaccia :

« D'autre part, il est à noter que l'exécution de beaucoup d'exercices techniques pouvait rendre "mécanique" sa façon de jouer, contribuant à déterminer des automatismes qui, spécialement au cours d'une improvisation, vont à l'encontre de l'expression. [...] Cette rencontre avec Chet Baker fut en somme pour Pieranunzi le début d'une importante recherche sur le rapport technico-expressif grâce à laquelle le pianiste allait parvenir avec le temps à une utilisation de sa technique manuelle beaucoup plus consciente et "profonde" par une démarche progressive de "soustraction". »²⁸³

Par conséquent, les notes longues deviennent plus fréquentes, tandis que les plages de silence s'allongent, comme par exemple dans la ballade « Fairy Flowers », une composition du pianiste. Alors que la main gauche se contente de plaquer un accord par mesure, la droite se fait souple (triolet) et n'exprime qu'une seule idée, celle d'un monnayage des harmonies. Les balayages du clavier ont disparu, l'ornementation est inexistante, aucune trace de l'effervescence des débuts. Sans parvenir au niveau de Baker, Pieranunzi s'astreint à une nouvelle rigueur : celle de l'épure.

The image shows a musical score for a piece titled "Soft Journey" by E. Pieranunzi. The score is written for piano and is in 3/4 time. It is marked with a tempo of 116 beats per minute and an octave sign (8va). The right hand part features a melodic line with triplet patterns. The left hand part consists of sustained chords. The score includes a pedal point marking "Ped. de C" and ends at measure 4'46.

Exemple musical n° 12
« Soft Journey » (E. Pieranunzi), janvier 1980, *Soft Journey* (C. Baker), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°20, CD1, page 12

²⁸³ SCACCIA, Andrea, *op. cit.*, p. 36 : « D'altra parte è noto che eseguire molti esercizi di tecnica può rendere "meccanico" il modo di suonare, contribuendo a determinare degli automatismi che, specialmente nella fase improvvisativa, vanno a detrimento dell'espressione. [...] Quell'incontro con Chet fu insomma per Pieranunzi l'inizio di una importante ricerca sul rapporto tecnica-espressione grazie alla quale il pianista sarebbe nel tempo pervenuto ad un utilizzo molto più consapevole e "interno" della sua manualità attraverso un'opera di progressiva "sottrazione". »

L'attention du pianiste se porte aussi sur la qualité des attaques, par exemple au début de la version en duo de « My Funny Valentine ». Dans l'introduction, jouée au piano seul, la sonorité se fait plus aérienne, même si elle reste quelque peu « de surface ». Il manque encore ce moelleux du toucher qui la caractérisera plus tard. Lorsque le pianiste doit improviser en solo absolu, on sent un manque d'aisance dans le dénuement nouveau qu'il recherche. Il est tiraillé entre le besoin de « combler » et celui de se réduire à l'essentiel. À cette occasion, Pieranunzi prend conscience de la nouvelle problématique que pose la gestion du silence et des tenues de notes. En effet, à la différence des instruments à vent qui peuvent être très expressifs en ne soufflant qu'une seule note, le piano doit y parvenir par d'autres moyens. Néanmoins, dans les morceaux plus bop comme « Brown Cat Dance » et « Night Bird »²⁸⁴ (compositions de Pieranunzi), la verve qui le caractérise dans les albums précédents revient au premier plan, à travers un usage de l'ornementation bebop tout à fait particulier qui continue de s'affirmer. C'est en fait une autre façon de recourir à la virtuosité, mais avec beaucoup plus de finesse car, moins mécanique, elle sert ici davantage l'expression. Cette tendance de son jeu, qui marque véritablement le début d'un style personnel, fera l'objet d'une plus ample analyse dans le chapitre 3. En attendant, avec l'exemple reproduit ci-dessous, on peut déjà s'apercevoir que si le nombre de notes par phrase reste important, la direction générale de la ligne elle-même devient tout de même un peu plus simple, l'ornementation affinant et enrichissant le sentiment exprimé. L'articulation, impeccable et soignée, offre une grande lisibilité à la phrase.

Exemple musical n° 13
 « Brown Cat Dance » (E. Pieranunzi), janvier 1980, *Soft Journey* (C. Baker), solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n° 21, CD1, page 18

²⁸⁴ Baker apprécia beaucoup ce morceau puisque sa discographie n'en dénombre pas moins de sept autres versions sans la présence du pianiste italien.

Avec Baker, le pianiste intègre une exigence musicale nouvelle d'un très haut niveau. Cet enregistrement marque donc le début d'une « période de transition », importante pour la maturation du style de Pieranunzi. Au contact du trompettiste américain, une profonde réflexion s'enclenche face au problème de l'interprétation.

S'il n'est pas encore ce qu'il va devenir, il continue de faire ses preuves auprès d'autres grands artistes de passage en professionnel polyvalent capable de s'adapter aux partenaires qu'il soutient, comme le prouvent les pièces réalisées avec Art Farmer.

Du 9 au 11 février 1980, le quartette de Pieranunzi enregistre avec le trompettiste-bugliste de légende, invité d'honneur de l'album « Isis » produit pour Soul Note, un label qui va compter dans la carrière de Pieranunzi. Aux côtés du pianiste, on retrouve le batteur Roberto Gatto, le contrebassiste Furio Di Castri²⁸⁵ et, invité pour trois morceaux, l'altiste Massimo Urbani²⁸⁶ (1957-1993). Avec cet album, en quelque sorte le versant opposé de *Soft Journey*, Pieranunzi revient sur un terrain plus familier : celui d'un hard bop de bonne qualité, d'autant plus qu'il s'effectue sous les auspices d'un musicien historique de ce mouvement. Une nouvelle fois, cette expérience se révèle authentique et humainement riche à la fois.

« De Art Farmer, [je retiens] la bonté humaine et la douceur quand il jouait (mais pas seulement), cette force, cette tendresse à la fois et, surtout, son humilité. Avant de commencer certains concerts, il me disait : “Salut, on se voit après parce que je dois travailler”. Et il travaillait dans sa loge : entre autre il faisait des exercices très intéressants, dont quelques-uns que je cherchais à relever à l'oreille pour ensuite les transcrire au piano. »²⁸⁷

²⁸⁵ Musicien autodidacte né en 1955, il fait ses débuts à Rome avec Maurizio Giammarco et Massimo Urbani. Il part ensuite pour Milan où il devient très actif, accompagnant tous les musiciens de passage. Il sera membre du premier trio de Michel Petrucciani, puis jouera régulièrement avec Chet Baker jusqu'en 1988.

²⁸⁶ Après avoir étudié la clarinette, il passe à l'alto, et prend des cours de jazz avec le pianiste Giorgio Gaslini à Rome. Il devient vite l'un des jazzmen les plus en vue de l'Italie, manifestant une fougue et une expressivité d'une étonnante puissance. Il inspira de façon évidente Stefano di Battista et Rosario Giuliani.

²⁸⁷ Entretien réalisé par Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 65 : « *Di Art Farmer la bontà umana e la dolcezza quando suonava (e non solo), questa forza e delicatezza insieme, soprattutto, la sua umiltà. Prima di alcuni concerti mi diceva : “Ciao, ci vediamo dopo perché devo studiare”. E studiava nel camerino: tra l'altro faceva degli esercizi molto interessanti, e alcuni cercavo di coglierli ad orecchio per poi trasferirli sul piano. »*

Dans cet album sans vraies ballades, cinq morceaux sur huit sont joués dans des tempos très élevés, les trois autres étant plus médiums. Le répertoire mis au point par le pianiste se compose de standards tels que « Ah Leu Cha », « Blue 'n' Boogie » et « Au Privave », (et dans une moindre mesure « Love Walked In » de George Gershwin), terrain d'entente familier aux jazzmen du monde entier en 1980, puis d'un morceau à trois temps (« Nancy », sans doute sous l'impulsion de Pieranunzi) et surtout de trois compositions originales du pianiste. Comme souvent, on l'a vu, un thème déjà enregistré auparavant va faire l'objet d'une reprise. De façon logique dans ce contexte, ce sera le thème hard bop « Soul Dance ». « Isis », la composition éponyme de l'album, confronte le trompettiste aux rythmes de la samba. Mais c'est surtout « Little Moon » qui, par sa singularité, se dégage de l'ensemble. Selon son auteur, cette composition s'inspire de l'univers de Kenny Wheeler, notamment celui de l'album *Gnu High*²⁸⁸. Pieranunzi précise :

« Le son de Wheeler, sa musique si intense, profonde, riche d'espace et d'un lyrisme mélancolique si spécial, firent irruption dans mon monde musical voici de nombreuses années déjà, à travers le disque *Gnu High*, qui reste encore, selon moi, une des œuvres d'art majeures jamais réalisées dans le domaine du jazz, et pas seulement. Il n'est pas difficile d'admettre que cette musique m'a fortement influencé et qu'elle a probablement contribué d'une manière décisive à me donner le courage de modifier radicalement ma façon de composer. »²⁸⁹

À l'image des partitions de Wheeler quittant les sentiers battus des ii-V, « Little Moon » se caractérise par des harmonies « ouvertes » en accords *sus4*, prises en tant que telles pour leur couleur propre (huit accords sur vingt-cinq), mais aussi par une ligne de basse qui s'éloigne radicalement des enchaînements traditionnels, évoluant soit par chromatisme, soit par enharmonies, soit enfin par empreinte digitale²⁹⁰, comme le montre

²⁸⁸ New York, juin 1975, ECM 1069. Avec Keith Jarrett (piano), Dave Holland (contrebasse) et Jack DeJohnette (batterie).

²⁸⁹ « I suoni di Wheeler, la sua musica così intensa, profonda, ricca di spazio e di uno speciale, malinconico lirismo, irrupe nel mio mondo musicale molti anni fa, attraverso un disco "Gnu High", che tuttora rimane, seconda me, uno delle massime opere d'arte mai realizzate in ambito jazz e non solo. Non ho difficoltà ad ammettere che quella musica mi influenzò fortemente e che probabilmente contribuì in maniera decisiva a darmi il coraggio di modificare radicalmente il mio modo di comporre. ». Extrait des notes de pochette du disque *As Never Before* (CamJazz, CAMJ 7807-2) rédigées en novembre 2007.

²⁹⁰ Une même position d'accords appréciée pour sa couleur harmonique propre est ensuite indifféremment transposée.

l'analyse du thème ci-après le morceau est à part dans sa production., Pieranunzi parlant de « fenêtre ouverte sur un autre monde »²⁹¹ à son propos.

basse en descente chromatique →

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The bass line is characterized by a chromatic descent, indicated by an arrow at the top. The chords and their positions are as follows:

- System 1 (Measures 1-3):** Chords Gmaj7(6/9), F#m7/9, Fmaj7(#11), and Em9. The bass line shows a chromatic descent from G to E.
- System 2 (Measures 4-6):** Chords A^bsus4, B^bsus4, C sus4, D^bsus4, and A^bm9(4)/E^b. The bass line continues the chromatic descent. A circled chord in measure 6 is labeled 'accord empreinte'.
- System 3 (Measures 7-9):** Chords Fm9/C, E^bm9/B^b, and Emaj7(#4)/G#. The bass line shows 'transposition' for the first two chords.
- System 4 (Measures 10-12):** Chords Fm9, Bmaj7(6/9), B^bsus13, B^b7(b9b5), Amaj7, and Fmaj7(#11).
- System 5 (Measures 13-15):** Chords Dmaj7(#4), E^bm7sus4, C sus4, D sus4, B sus4, and C#sus4. A bracket above measures 13-15 is labeled 'chromatisme et accords sus4'.

Exemple musical n° 14
« Little Moon » (E. Pieranunzi), février 1980, *Isis* (E. Pieranunzi), thème²⁹²
Exemple sonore n°22, CD1, page 19

²⁹¹ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

²⁹² Partition communiquée par le compositeur.

Ainsi, le parcours harmonique de la composition et l'atmosphère qui s'en dégage imposent-t-ils aux improvisateurs une façon différente de jouer où réflexes et acquis tendent à disparaître au profit d'idées nouvelles. Le solo du romain se déroule donc dans une atmosphère très « ECM »²⁹³, après une introduction qui doit beaucoup aux impressionnistes de la fin du XIX^e siècle.

Pour ce qui concerne les improvisations du reste de l'album, le naturel virtuose reprend le dessus, notamment dans les tempos élevés. Cependant, sur « Isis », Pieranunzi adopte un vocabulaire rythmique d'une richesse rarement perceptible dans les disques précédents.

Exemple musical n° 15
« Isis » (E. Pieranunzi), février 1980, *Isis* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°23, CD1, page 20

²⁹³ ECM est une maison de disque allemande fondée à Munich en 1969 par Manfred Eicher, lequel apporte un soin méticuleux à la production de sa collection. La prise de son très aérée, d'une très haute qualité, se caractérise notamment par une esthétique épurée, où la plasticité de la sonorité des musiciens est mise en avant, avec beaucoup de réverbération, ce qui ne va pas parfois sans une certaine froideur. Dès 1971, on a pu lire dans un magazine canadien que les disques ECM avaient « le plus beau son après le silence ».

D'une manière générale, comme sur toutes les autres plages du disque, ce solo paraît moins mécanique. Le placement rythmique reste parfait jusque dans les tempos les plus élevés, avec une aisance et une dynamique exempte de raideur qui soulignent le profond sens du swing de Pieranunzi. La présence de phrases-type est aussi moins perceptible.

Du point de vue de la construction mélodique, Pieranunzi sort habilement des différentes tonalités du morceau, pratique issue de sa longue fréquentation de la modalité et qu'il applique ici à un cadre tonal. Il s'agit là aussi d'un trait de son caractère musical qu'il peaufinera avec les années. Cet extrait, issu de son improvisation sur « Au Privave », en constitue un exemple probant, même s'il rappelle encore le Chick Corea de *Now He Sings, Now He Sobs* :

Grille de Blues en Fa

• = 317

2'55

8va

3'10

Exemple musical n° 16
 « Au Privave » (C. Parker), février 1980, *Isis* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°24, CD1, page 16

Enfin, une dernière tendance se fait jour : l'emploi particulier du chromatisme dans l'improvisation²⁹⁴.



Exemple musical n° 17

« Soul Dance » (E. Pieranunzi), février 1980, *Isis* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n° 25, CD1, page 17

Dans cet exemple, il dose subtilement quelques mouvements chromatiques à la gamme mineure altérée. Cela n'est pas nouveau mais, il va progressivement approfondir cette approche et trouver des phrases bien à lui, ce qui n'est pas encore tout à fait le cas ici.

Après les deux étapes essentielles représentées par *Soft Journey* et *Isis*, il enregistre de nouveau un album sous son nom, au titre significatif de *Jazz Roads* à la fin de 1980²⁹⁵. Il s'entoure de partenaires privilégiés en appelant Del Fra et Gatto, ce dernier apparaissant sur deux titres seulement, suppléé par Giampaolo Ascolese²⁹⁶ pour les autres plages. On y rencontre aussi le jeune tromboniste Birch Johnson²⁹⁷. De façon significative, c'est la dernière fois que l'on rencontrera cet instrument sur un album sous le nom du pianiste. On peut voir dans l'abandon de cet instrument qui avait marqué ses débuts le symbole d'une page qui se tourne. Pieranunzi est parfaitement conscient du virage pris dans son parcours. Il le note lui-même dans les notes de pochette qu'il a rédigées pour la réédition de l'album en compact, témoignage important qui mérite d'être transcrit en longueur :

²⁹⁴ Ceci fera l'objet d'une analyse précise dans la partie 2.2.1.3.

²⁹⁵ D'abord sorti en vinyle pour C.A.M. S.r.l., il a été réédité chez CamJazz en 2002 (CAMJ 7752-2).

²⁹⁶ Musicien actif dès les années 1970, il revient à Rome au moment de cet enregistrement après avoir passé un an à la Berklee School of Music de Boston. Outre sa carrière de *sideman*, il joue aussi pour des orchestres de variété, pour les musiques de film (Ennio Morricone, Sergio Leone), ou comme percussionniste dans des formations symphoniques. Il a enregistré avec Steve Grossman ou Lee Konitz, et surtout avec le pianiste Mike Mellilo dont il est le batteur attitré (six albums ensemble). Depuis plus de trente ans, il enseigne la batterie à la Saint-Louis Jazz Academy de Rome.

²⁹⁷ Les notes de pochette écrites par Pieranunzi nous enseignent que ce musicien a été premier trombone dans le Gerry Mulligan Orchestra avant d'être enrôlé dans l'orchestre de Woody Herman. Le pianiste rencontra le tromboniste pendant l'été 1979 au festival de Comacchio en Italie. Il jouait aussi dans le groupe des Blues Brothers.

« 1980, l'année de cet enregistrement, fut une année très importante dans ma "route du jazz" personnelle. En janvier, en effet, j'avais fini d'enregistrer le premier de mes disques avec Chet Baker. C'était le début d'une collaboration qui, avec le temps, allait laisser sur ma route des traces profondes, indélébiles. [...] Plus tard, pendant l'automne de la même année, vint l'enregistrement de *Jazz Roads*, dont le titre fait allusion à toutes les directions que les sons et les formes de cette musique pouvaient prendre. D'où les différents groupes et combinaisons timbriques présents dans l'album et aussi la raison pour laquelle je m'aventure à jouer des claviers, du piano électrique, etc. instruments avec lesquels, depuis, je n'ai presque jamais rejoués. [...] [La route] que l'on entrevoit sur la pochette est la route périphérique de Rome, une route pas très éloignée du quartier où je vivais à l'époque de l'enregistrement de *Jazz Roads*. "Rues du jazz" comme métaphore donc, mais aussi... routes réelles, celles de ma ville, celles du paysage urbain le plus familier. Je voulais que visuellement aussi, en plus des titres, le disque évoque le rapport entre ma musique et Rome, rapport très fort et impossible à décrire par des mots, qui passe par les sonorités du dialecte romain, les craquements des disques de jazz 78 tours que mon père, un pur romain, me faisait écouter enfant, les couleurs de ma ville, le blues... Il vaut peut-être mieux que je m'arrête ici, sinon les routes du jazz, pleines de suggestions et de souvenirs, risqueraient de m'emporter un peu trop loin. »²⁹⁸

Effectivement, la somme des compositions, de styles variés et toutes de la plume du pianiste, confère à l'ensemble l'allure d'un *patchwork*. On y trouve :

- quatre tempos rapides (« Entropy », « New Lands », « One For Oscar » et « Blues For B. ») où alternent les solos au piano et ceux de synthétiseurs dont les sons paraissent très datés ;
- des morceaux en piano solo entièrement écrits (les quatre « Monologues », dans l'esprit des « Children's Songs » de Chick Corea par exemple) ;
- une ballade où le piano dialogue avec le synthétiseur en *re-recording* (« The Dawn ») ;
- et une valse jouée au Rhodes²⁹⁹ (« From E. to C. »).

²⁹⁸ « Il 1980, l'anno di questa registrazione, fu un anno molto importante nelle mia personale "strada del jazz". In gennaio, infatti, avevo finito di registrare il primo dei miei dischi con Chet Baker. Era stato l'inizio di una collaborazione che, col tempo, avrebbe lasciato in quella mia strada tracce profonde, indelebili. [...] Poi, nell'autunno dello stesso anno, la registrazione di *Jazz Roads*, titolo con cui alludevo alle tante direzioni che i suoni e le forme di questa musica possono prendere. Di qui i vari organici e le diverse combinazioni timbriche presenti nell'LP e anche il moi avventurarmi a suonare tastiere, piano elettrico ecc., strumenti con cui dopo d'allora non mi sarebbe capitato quasi mai di avere a che fare. [...] Quella che si intravede in copertina è la tangenziale est di Roma, una strada non lontana dal quartiere in cui viveva all'epoca dell'incisione di *Jazz Roads*. "Strade del jazz" come metafora, dunque, ma anche... strade vere, quelle della mia città, quelle del paesaggio urbano a me più familiare. Volevo che anche visivamente, oltre che nel titolo, il disco accennasse al rapporto tra la mia musica e Roma, rapporto fortissimo e impossibile da spiegare a parole, che passa attraverso i suoni del dialetto romano, il fruscio dei dischi di jazz a 78 giri che moi padre, romanissimo, mi faceva sentire da bambino, i colori della mia città, il blues... Forse è meglio che mi fermi qui, altrimenti le strade del jazz, pieni di suggestioni e di ricordi, rischiano di portarmi un po' troppo lontano. »

²⁹⁹ Le Fender Rhodes est un clavier électrique inventé par Harold Rhodes (1910-2000) et amélioré grâce à l'aide de Leo Fender (1909-1991). Le Fender Rhodes Mark I sort en 1971. En 1974, le Fender Rhodes est rebaptisé

Parmi ces morceaux, plusieurs demeurent encore aujourd'hui à son répertoire, tels « New Lands »³⁰⁰ ou « From E. to C. ». D'autres montrent son nouveau penchant pour l'écriture. Avec les quatre « Monologues », il explore ainsi un intervalle (la quinte pour le premier, la septième majeure pour le suivant), un accord (seconde mineure et quinte juste pour le numéro trois et accord de septième majeure sans tierce pour le dernier), il se rend compte qu'il est capable de construire un morceau dont la forme se tient et raconte une histoire. Ainsi « Country Sketch (Monologue 1) » et « Introspection (Monologue 2) »³⁰¹ sont-ils écrits plus volontiers pour susciter l'improvisation, tandis que les « Monologues » 3 et 4 (« Answers » et « Tout court »³⁰²) se focalisent davantage sur la recherche d'une forme au sens propre³⁰³.

« Je me suis découvert compositeur lentement, en quelque sorte un peu plus à chaque fois que je composais. »³⁰⁴

Pourtant, le pianiste ne considère pas *Jazz Roads* comme un album important puisque destiné originellement à servir de musique d'ambiance pour des documentaires télévisuels. Il en accentue une facette particulière de sa personnalité : Pieranunzi est un musicien qui ne se prive d'aucun style pour expérimenter sa musique. Cette démarche éclectique, que ce soit dans l'improvisation ou dans le domaine de la composition, Pieranunzi la revendiquera toujours avec force.

Pour clore cette année 1980, signalons sa prestation en invité d'honneur pour un disque en big band³⁰⁵, de l'arrangeur Manuel de Sica³⁰⁶. Composé de standards et de compositions personnelles du leader, Pieranunzi introduit seul la majorité du répertoire

Rhodes. Il combine la frappe d'un marteau sur des lames de métal (d'où la possibilité de réaliser des nuances) à une amplification et une modulation de sons électriques. Il eut un grand succès dans les années 1970.

³⁰⁰ « New Lands » a même fait l'objet d'une publication dans le deuxième volume de la version européenne du *Real Book*.

³⁰¹ Il en existe une version en direct datant du 7 mars 1983 qui apparaît sur une compilation intitulée *Top Jazz from Italy*, un vinyle MusicaJazz.

³⁰² Pour la partition complète de ce « Monologue 4 », cf. exemple musical n° 124.

³⁰³ Nous reviendrons sur toutes ces questions dans le chapitre consacré aux compositions.

³⁰⁴ Entretien avec l'auteur réalisé le 21 février 2007.

³⁰⁵ *Con Alma*, s. d., Dire FO 378.

³⁰⁶ Fils du réalisateur Vittorio de Sica, né en 1949. Après ses études de composition avec Bruno Maderna, il fait carrière dans la musique de film tout en continuant d'écrire de la musique « sérieuse » (éditée chez Riccordi). Il a été joué par le big band de Mel Lewis et Thad Jones en 1976, et quelques-unes de ses chansons ont été interprétées par Ella Fitzgerald et Tony Bennett.

avant l'entrée du big band. Par ailleurs, de Sica n'a pas hésité à lui confier l'entière exécution de deux morceaux. C'est ainsi que l'on peut entendre les premières prises du futur Space Jazz Trio – avec Enzo Pietropaoli à la contrebasse et Fabrizio Sferra à la batterie. Cette confiance prouve quelle admiration il suscite dorénavant dans son pays. Ce disque marque aussi, le début d'une période de relatif retrait des studios d'enregistrement. De fin 1980 à février 1984, il enregistre assez peu, sa discographie ne présentant que quatre disques supplémentaires, dont aucun sous son nom, comme le résume le tableau ci-dessous.

date	Sorti sous le nom de	Titre	références
4 janvier 1980	Chet Baker	<i>Soft Journey</i>	Ida Records IDA 033
9-11 février 1980	E. Pieranunzi	<i>Isis</i>	Soul Note 12021-2
31 octobre / 26-27 novembre 1980	E. Pieranunzi	<i>Jazz Roads</i>	CamJazz CAM 504162-2
1980	Manuel de Sica	<i>Con Alma</i>	Dire FO 378
28-29 mai / 1 ^{er} juin / 10 juillet 1981	Eddy Palermo	<i>The Way I See</i>	Edi-Pan NPG806 (série Jazz Music)
novembre 1981	Massimo Moriconi	<i>Bass in the Sky</i>	Lupus LULM25001
2-3 novembre 1982	Ronnie Cuber	<i>Inconsequence</i>	Dire FO365 (LP) - Sound Hills Record (SSCD 8109)
7 mars 1983	Compilation	<i>Top Jazz from Italy</i>	Musica Jazz
janvier 1984	Bruno Tommaso & R.A.I. Big Band	<i>Il rito della sibilla</i>	Fonit Cetra IJC 001
17 février 1984	E. Pieranunzi	<i>New Lands</i>	Timeless CD SJP 211

Tableau 2 : Discographie de Pieranunzi de 1980 à 1984

S'il joue beaucoup en concert, il ne cherche pas particulièrement à enregistrer : sa rencontre avec Baker continue de faire son œuvre et il se penche sur sa façon d'aborder le piano après avoir redécouvert la musique de Bill Evans en 1982. L'émotion qu'il ressent alors relève de la révélation. Elle va engendrer une révolution dans sa façon d'aborder le piano, et notamment dans l'approche du toucher, comme nous l'avons déjà relaté dans le premier chapitre. Avant de souligner les conséquences musicales de cette révolution interne, précisons encore son ressenti en rapportant de nouveaux propos :

« Bien plus tard, j'ai réalisé que ma grande technique pouvait être un problème. Ce fut un peu douloureux de prendre conscience de cela. Mais en même temps ce fut une libération. Cela m'a ouvert de nouveaux horizons. A la suite de cette expérience avec Chet, je me suis mis à écouter sérieusement Bill Evans. Mon but était de réduire la place de la technique dans mon jeu. Entre 1982-83 et 1988, j'ai dû changer mon approche physique du piano. Mon toucher lui-même a changé. Je voulais donner plus de poids aux notes pour faire chanter le piano. Pour cela j'ai lu un certain nombre de livres comme celui de Beringer. Je me suis aussi beaucoup inspiré de vidéos de Bill Evans. J'observais combien il était relâché quand il jouait. Pendant un an, j'ai joué très doucement, pour pouvoir développer une sensibilité différente. Ce fut un processus très long, très dur, y compris physiquement (j'ai eu des douleurs dans les bras pendant toute une période). »³⁰⁷

« Le disque de Bill Evans qui a représenté un vrai choc pour moi, ça a été *I Will Say Goodbye*. [...] Il n'y a pas beaucoup d'improvisations, mais surtout de la mélodie, et un grand niveau d'interprétation. C'est là que j'ai découvert l'importance de l'interprétation d'une chanson, d'un thème. Ce n'est pas la dose d'improvisation qui est importante, mais la façon dont on interprète la mélodie. [...] c'est là que j'ai commencé à comprendre, et à travailler surtout sur cet aspect, y compris pour l'improvisation, davantage comprise comme interprétation que comme simple jeu, même bien fait. »³⁰⁸

Son toucher change, son monde harmonique évolue. Alors qu'auparavant, il jouait les accords à la main gauche, et à la main droite des *single notes*³⁰⁹, il découvre que chez Evans l'harmonie est répartie entre les deux mains, tandis que la mélodie est jouée par les quatrième et cinquième doigts de la main droite.

« J'ai donc commencé littéralement à l'étudier. Un travail qui m'a pris plusieurs années, environ cinq ans à la suite desquelles j'ai changé assez radicalement le rapport avec l'instrument, la manière de toucher le clavier, la production du son qui est devenu plus long et plus souple. Une transformation lente et laborieuse. »³¹⁰

« [...] tous les pianistes modernes lui doivent un petit quelque chose : avant lui certaines constructions d'accords, certaines façons d'accompagner n'existaient tout simplement pas. Il a inventé une part importante de la grammaire du piano jazz, a introduit une touche de musique classique qui a révolutionné les choses au niveau de la production du son, par exemple, et a ouvert la porte à nombre de musiciens européens. »³¹¹

C'est à travers l'évolution de son toucher que l'on perçoit l'influence d'Evans : l'attaque étant moins percutée, le phrasé devient moins sautillant, mieux lié. Les phrases,

³⁰⁷ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

³⁰⁸ Entretien diffusé lors de l'émission « Jazz poursuite » d'Arnaud Merlin sur France Musique, le 14 avril 2003.

³⁰⁹ « Mode de jeu des instruments harmoniques qui consiste à faire ressortir la mélodie par une technique de jeu en note à note. » selon le Jacques Siron (*Dictionnaire des mots de la musique, op. cit.*, p. 388).

³¹⁰ *Jazz Hot*, septembre 2004, n° 613, p. 33. Propos recueillis par Andrea Marcelli.

³¹¹ *Piano magazine*, juillet/août 2004, n° 41, p. 71. Propos recueillis par Thierry Quenum.

quant à elles, s'épurent en explorant moins systématiquement les diverses combinaisons de pentatonismes. Finalement, cette somme de détails transforme son jeu. Moins *dirty*, il semble évacuer un aspect musical flagrant de son modèle précédent, McCoy Tyner dont le style est parfois associé à la « négritude ». Certains critiques diraient peut-être alors que Pieranunzi se dirige vers une façon plus « blanche » de jouer. C'est avec le disque de Manuel de Sica que, pour la première fois, on peut l'entendre s'exprimer avec une aussi grande palette de nuances. L'astreinte palpable sur *Soft Journey* ne se perçoit plus, Pieranunzi se métamorphosant en un véritable coloriste, à l'image d'Evans, comme le démontrent les deux pièces en trio jouées sur ce disque, les introductions en piano solo, mais aussi la très belle coda qu'il exécute à la fin de l'arrangement du standard « Here's that Rainy Day » (douceur des tierces et des dixièmes, modulations par notes conjointes, bon équilibre entre graves et aigus, conduite des voix) :

Librement

5'36

Rit.

In tempo

avancer

Rit. - - - -

In tempo

avancer

Rit.

Lent

avancer

6'22

court

long

Exemple musical n° 18
 « Here's that Rainy Day » (J. Van Heusen), 1980, *Con Alma* (M. de Sica), coda de Pieranunzi
 Exemple sonore n°26, CD1, page 18

Dans l'ensemble, son jeu conserve un *drive*³¹² impeccable, mais avec *Con Alma* la révolution physique qui va prendre encore deux ou trois années pour se réaliser est déjà appréciable. La transformation en train de se faire sous l'influence d'Evans est déjà en

³¹² Énergie, dynamisme rythmique que dégage un musicien, souvent lié autant à la précision qu'à l'expression de son jeu.

amorce sur ce disque. On touche ici à un point que Pieranunzi a évoqué lors de nos entretiens et auquel il tient. Lorsqu'il improvise, le soliste ne contrôle pas totalement la propre évolution de son langage. Ancré dans le présent, son jeu pourra pourtant présenter un visage qui anticipe l'avenir, tandis qu'à d'autres moments il se mettra à improviser comme par le passé. C'est pourquoi la musique de cet artiste n'est pas une et linéaire. On peut donc considérer ces années 1981-1984, après le *Con Alma* de de Sica et avant son album à venir, *New Lands* gravé en février 1984, comme une période de transition où son jeu évolue tout en s'adaptant aux musiques produites sur les albums de cette époque.

C'est pourquoi, ses interventions sur *Bass in The Sky* de Massimo Moriconi³¹³ sont anecdotiques tant elles semblent être un retour en arrière (outre l'emploi du Fender Rhodes dans des morceaux fusion³¹⁴ peu attrayants, il semble même en méforme, avec parfois de la dureté dans son jeu). Il en va de même pour sa présence sur *Il rito della sibilla*³¹⁵ avec le big band de la Rai que dirige son bassiste Bruno Tommaso où, de par les arrangements mêmes, il est obligé de jouer dans un style classiquement swing. Seul *Inconsequence* (1982), sur un disque de Ronnie Cuber³¹⁶, donne à entendre plusieurs moments significatifs, notamment du point de vue de l'articulation, par l'emploi fréquent de notes répétées dans les phrases rapides au cours du solo de piano dans « Roberta »³¹⁷.

On l'aura compris, à l'aune de ce qui vient d'être écrit, la carrière de Pieranunzi a pris un tournant décisif du point de vue stylistique. Avec la rencontre de Baker et la redécouverte de la musique d'Evans, le pianiste italien va profondément faire évoluer sa façon de pratiquer le jazz, donnant naissance à un versant essentiel de sa poétique musicale :

³¹³ Massimo Moriconi (né en 1955) a effectué ses études au Conservatoire de Frosinone, puis a débuté comme *sideman* auprès de Marcello Rosa. C'est à travers ces deux « institutions » qu'il connut Pieranunzi. Il s'agit là du premier disque sous son nom. En 1996, la revue *Chitarre* le nommera meilleur bassiste jazz-fusion.

³¹⁴ Terme qui « au cours des années 1980 [désigne] les innombrables avatars des mélanges, cocktails et synthèses réunis sous l'étiquette "jazz-rock" pendant la décennie précédente » selon le *Dictionnaire du jazz* (p. 423).

³¹⁵ L'album date de janvier 1984, Fonit Cetra IJC 001.

³¹⁶ Saxophoniste baryton né en 1941, surtout connu pour son passage aux côtés de George Benson et de Lonnie Smith. Brillant technicien, très énergique, il est plus spécialement réputé pour ses solos enlevés sur des rythmiques latines.

³¹⁷ Peut-être est-il possible de pousser jusqu'à l'*Impromptu* en la bémol mineur *op. 90 n° 4* de Schubert (à 4'58), ce qui n'est pas inenvisageable puisque Pieranunzi est constamment au contact du grand répertoire classique.

« C'est sûr, pendant toutes ces années, j'ai fait un travail très conscient sur l'étendue des espaces : laisser plus d'espace au silence, ce qui dépend clairement d'un accroissement de la conscience narrative. Quand j'entends mes vieux disques – *Isis* par exemple, auquel je suis très attaché -, [...] il est certain qu'à cette époque je n'étais pas très intéressé par l'espace, c'est-à-dire aux silences. Je crois aussi que le travail de transformation du son est relatif à une conscience croissante de la nécessité, dans une narration, de laisser de l'espace, de laisser des sons qui aient leur vie à eux, de ne pas encombrer d'un trop grand nombre d'informations ce que tu fais et ce que tu veux communiquer. »³¹⁸

Cependant, et là se situe le phénomène important, Pieranunzi ne renie en rien ses premières aspirations. Il cherche au contraire à les unir, élaborant à travers sa musique une sorte de syncrétisme des influences en même temps qu'il élabore sa personnalité propre. Ainsi, avant de déterminer ce qui constitue sa singularité, l'album *New Lands* - qui constitue sans doute un événement décisif dans sa carrière – prend valeur de symbole à cet égard, marquant le début de la maturité artistique du pianiste. Sans doute, certains albums ultérieurs vont-ils parfois marquer un retour en arrière, mais nous avons compris qu'il s'agit d'un phénomène inhérent à sa personnalité même. Il n'en reste pas moins qu'à travers cet enregistrement il nous est donné d'entendre pour la première de manière si patente la volonté de pratiquer une musique dont les origines puisent autant aux sources les plus « noires » du jazz (par le biais du blues et du pianisme hérité de McCoy Tyner) qu'à celles d'un raffinement des plus policés (*via* Evans). À tel point qu'il convient de s'attarder sur cet album plus longuement pour démontrer ce que nous avançons.

2.1.3 *New Lands* : Un album révélateur

New Lands est un album important. Révélateur d'une chimie qui commence à agir, il est en effet le premier enregistrement significatif des changements opérés par Pieranunzi dans son approche du piano. Il marque aussi le début d'une longue

³¹⁸ Entretien réalisé par Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63 : « *Di sicuro, in questi anni ho fatto un lavoro consapevole sull'ampliamento degli spazi: lasciare più spazio al silenzio, che dipende chiaramente da un aumento della consapevolezza narrativa. Quando sento i miei vecchi dischi - "Isis", ad esempio, al quale sono affezionato - [...] di certo, in quel periodo, non ero molto interessato allo spazio, cioè al silenzio. Credo quindi che il lavoro di trasformazione del suono sia relativo a una sempre maggiore consapevolezza della necessità, in una narrazione, di lasciare degli spazi, di lasciare che i suoni abbiano la loro vita, di non intasare di informazioni quello che fai e che vuoi comunicare.* »

collaboration avec Marc Johnson et Joey Baron. Malgré le ton général des commentaires ayant suivi la sortie du disque, la musique du pianiste est autant redevable à Evans qu'au style hard bop modal de McCoy Tyner. Mais surtout et avant tout, elle voit s'imposer une personnalité sur le plan international.

Comme le titre donné à l'album s'en fait bien l'écho, Pieranunzi a très vite compris qu'avec ce trio de nouveaux horizons musicaux, jusqu'ici entr'aperçus, commençaient seulement à s'ouvrir à lui. Dans un long texte écrit en juillet 2003, et paru sous la forme de notes de pochette pour le disque *Play Morricone 2*, le pianiste décrit ainsi ses premières impressions au contact des deux musiciens, au « Music Inn » de Rome :

« Je me retrouvais au milieu d'une véritable et authentique explosion de musique... Un frisson très fort, interminable, me parcourut l'échine à peine avions-nous commencé à jouer ensemble. Il ne m'était jamais arrivé d'éprouver une chose de ce genre. Une énergie, une chaleur incroyable, cœur et esprit qui devenaient mains, mains qui devenaient cœur et esprit... Je me sentais plongé dans un état quasiment de "suspension", envahi par une incroyable vitalité et par une non moins incroyable félicité... Que pouvait-il se passer ? Bien sûr, c'était le très beau son de la contrebasse de Marc qui provoquait cela, chacune de ses notes étant plus que jouées, je dirais "interprétées"... et aussi la débordante fantaisie de Joey à la batterie, sa façon de jouer les cymbales, l'impétueuse joie de vivre qui transparissait de toutes ses géniales inventions rythmiques. Et évidemment, il y avait l'énorme capacité qu'ils avaient tous les deux d'interagir avec moi, de savoir toujours exactement *quand* et *comment* jouer une note ou non... D'accord, tout cela est vrai... Mais il y avait quelque chose de plus que ce qui vient d'être rapporté, quelque chose qui, littéralement, me bouleversa... C'était quelque chose de mystérieux, de profondément inconnu qui avait à voir avec l'essence même de la musique et qui peut-être allait au-delà... comme un lieu dans lequel je n'étais jamais allé avant... »³¹⁹

Après une telle expérience, l'idée germe immédiatement dans l'esprit du pianiste de co-produire un disque pour conserver une trace de cette rencontre. Les trois protagonistes

³¹⁹ PIERANUNZI, Enrico, "Storia di un trio", texte de la pochette du disque *Play Morricone 2* : « *Mi trovo in mezzo ad una vera e proprio esplosione di musica... Un brivido fortissimo, interminabile mi percose la schiena appena cominciammo a suonare insieme. Non m'era mai capitato di provare una cosa del genere. Un'energia, un calore incredibili, cuore e mente che diventavano mani, mani che diventavano cuore e mente... Mi sentivo immerso in uno stato come di "sospensione", invaso da un'incredibile vitalità e felicità... Che succedeva ? Sì, certo, era il bellissimo suono del contrabbasso di Marc a provocare tutto questo, le sue note molto più che suonate, ciascuna, direi, "intrepretata"... ed anche la sfrenata fantasia di Joey alla batteria, il suo modo di suonare i piatti, la prorompente gioia di vivere che traspariva da tutte le sue geniali invenzioni ritmiche. E d'accordo, certo, era anche l'enorme capacità che avevano entrambi di interagire con me, di sapere sempre esattamente se e quando suonare una nota o no... Ok, tutto vero... Ma c'era qualcosa di più in quello che stava succedendo, qualcosa che letteralmente mi sconvolgeva... era qualcosa di misterioso, di profondamente sconosciuto che aveva a che fare con l'essenza stessa della musica e che forse andava anche oltre questa... come un luogo in cui non ero mai stato prima... ».*

se retrouvent ainsi rapidement à enregistrer ensemble. Très bien reçu dans l'ensemble à sa sortie, toutes les critiques ou presque soulignent la parenté de *New Lands* avec la musique d'Evans. Cela sera d'ailleurs une source de confusion (voire de mépris) particulièrement tenace auprès des critiques qui vont trop aisément cataloguer Pieranunzi parmi les dignes descendants (ou parmi les clones si la plume est mal intentionnée) du compositeur de « Waltz For Debby ». S'il est indéniable que la marque de son aîné est perceptible, Pieranunzi assume sa démarche. Il s'agit pour lui d'une conséquence des efforts qu'il mène depuis 1982. De ce fait, au contraire de l'influence subie, la figure d'Evans relève bien davantage ici du modèle. Dans la carrière de Pieranunzi, il s'agit donc d'une nouvelle étape très importante. Car cette imprégnation stylistique volontaire est tendue vers un nouvel objectif à atteindre : celui de dépasser le modèle pour trouver sa propre voix. Pour Pieranunzi, la musique d'Evans occupe en réalité une place centrale comme chez tout pianiste moderne, comme il le réaffirme encore en juillet 2000 :

« Le fantôme de Bill Evans est toujours présent [quand on évoque ma musique] ! Mais tu sais, Bill Evans est présent chez chaque pianiste, il est un point de référence. [...] même chez des phénomènes comme Corea, Jarrett, [Mulgrew] Miller [...]. Consciemment ou non, n'importe quel pianiste des années 1960 a finalement dû faire le point avec Bill Evans. Tous les pianistes ayant des études classiques derrière eux, un certain toucher, ne peuvent que se référer à Evans, parce qu'il a été vraiment le premier à avoir cultivé ce *background* et à sonner jazz. C'est comme de dire que celui qui joue du saxophone jazz ne fait pas référence à Coltrane. C'est impossible. Ensuite chacun a sa propre identité. Prenant son propre chemin, il y a celui qui réussit mieux et l'autre moins bien, mais ce sont des points de référence vraiment indispensables pour mieux comprendre ce qui peut devenir ton propre langage. »³²⁰

L'un des rapprochements les plus évidents qu'il est possible d'établir entre *New Lands* et la musique d'Evans est bien sûr le son d'ensemble. La formation en elle-même – le trio avec piano – ainsi que la sonorité si identifiable de l'ex-contrebassiste du pianiste, le

³²⁰ Entretien accordé à Marco Losavio et Vito Mancino pour le Festival de Jazz de Trani, le 8 juillet 2000 au Monastère de San Maria di Colonna (à propos de la sortie de son livre sur Bill Evans) : « *Il fantasma di Bill Evans è sempre presente! Mah sai, Bill Evans è presente in ogni pianista, è un punto di riferimento. [...] anche fenomeni come Corea, Jarrett, Miller, [...]. Qualunque pianista dagli anni '60 in poi, coscientemente o meno, ha dovuto fare i conti con Bill Evans. Tutti i pianisti con uno studio classico alle spalle, un certo tocco, non possono non riferirsi a Evans, proprio perché Bill Evans è stato il primo ad avere un background colto e a suonare jazz. E' come dire che chi suona sax jazz non fa riferimento a Coltrane. E' impossibile. Poi ognuno ha la propria identità. Prende un proprio percorso, c'è chi ci riesce meglio e chi meno, ma questi sono punti di riferimento indispensabili proprio per meglio comprendere quello che può diventare il proprio linguaggio.* » http://www.jazzitalia.net/Articoli/Trani_Pieranunzi.asp

jeu tout en nuances du batteur, qui s'applique à ne pas couvrir le pianiste (l'une des hantises d'Evans) y participent pour beaucoup. Mais c'est aussi dans le mode de jeu de Pieranunzi que l'on peut retrouver des traces tangibles de la référence au modèle evansien. Sa sonorité est à présent très légère sans être superficielle. Les attaques sont franches mais rondes, et confèrent un poids un rien plus conséquent aux notes, en comparaison du toucher d'Evans. L'écoute du solo de Pieranunzi sur le premier titre de l'album, le standard « If There Is Someone Lovelier than You », confirme par ailleurs des traits encore directement empruntés aux formules harmonico-mélodiques typiques de Bill Evans. Pour s'en convaincre trois exemples suffiront. Les deux premiers concernent l'emploi d'arpèges qui se décalent rythmiquement, procédés qu'Evans utilisa sa carrière durant.

Exemple musical n°19

« If There Is Someone Lovelier than You » (Dietz/Schwartz), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi) solo de Pieranunzi (mes. 35-37)³²¹
Exemple sonore n°27, CD1, page 19

Exemple musical n°20

« If There Is Someone Lovelier than You » (Dietz/Schwartz), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi) solo de Pieranunzi (mes. 128-130)
Exemple sonore n°28, CD1, suite de la page 19

On peut cependant constater que la main gauche reste dans ces deux exemples davantage ancrée dans le bop. À côté de ces exemples très brefs qui parsèment le solo, un passage plus conséquent renvoie toutefois de façon vraiment explicite à Bill Evans.

³²¹ Les mesures citées renvoient au relevé intégral du solo qui se trouve en annexe I.3.

Exemple musical n°21

« If There Is Someone Lovelier than You » (Dietz/Schwartz), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi)
solo de Pieranunzi (mes. 38-48)

Exemple sonore n°29, CD1, page 20

Dans cet exemple, on retrouve les fameux « accords de type So What »³²² (quatrième mesure de l'exemple), une courbe mélodique construite à partir de tierces successives (septième mesure de l'exemple), une main gauche soulignant la ligne mélodique par homorythmie (tant au niveau du rythme proprement dit dès le second système, que de l'accentuation, comme dans l'avant-dernière mesure, sur le deuxième temps).

Dans ce même solo, au moment où l'intensité devient plus forte, sa culture hard bop et blues ressurgit. Deux courts exemples en attestent, le premier se rapportant au jeu de McCoy Tyner, le second aux formules du blues.

Exemple musical n°22

« If There Is Someone Lovelier than You » (Dietz/Schwartz), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi)
solo de Pieranunzi (mes. 200-202)³²³

Exemple sonore n°30, CD1, page 21

³²² Cette appellation fait référence aux accords joués par Bill Evans sur « So What », un thème de Miles Davis qui apparaît sur l'album *Kind of Blue* (1959, Columbia). Depuis, cette disposition particulière de l'accord a été nommée « type So What », comme par exemple dans la méthode de Mark Levine *Le Livre du piano jazz* (chapitre 12, p. 97).

³²³ On pourrait aussi citer les mesures 134-135 du relevé intégral, à 3'14 du début de la page.

Certes, plaquer une quinte dans le grave n'est pas uniquement l'apanage de Tyner, et l'on pourrait y voir tout aussi bien l'influence de n'importe quel autre pianiste bop. Il n'empêche pourtant que le moment où Pieranunzi accentue cette quinte, dans ce registre précis du clavier, avec un son plus puissant, le tout suivi de triolets à la main droite renvoie de façon implicite à McCoy Tyner. C'est donc aussi au niveau de la sonorité qu'un style se joue, comme dans l'exemple musical n° 23, cette fois avec des phrases blues.

Exemple musical n° 23

« If There Is Someone Lovelier than You » (Dietz/Schwartz), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi) solo de Pieranunzi (mes. 113-116)

Exemple sonore n°31, CD1, page 22

Toutefois, une nette différence apparaît dans ce solo (et dans l'ensemble de l'album) par rapport à la grande majorité des improvisations enregistrées jusqu'alors : la sonorité, la propension naturelle à la volubilité restent constamment contrôlées. Pieranunzi porte notamment une attention accrue à la qualité mélodique des lignes qu'il improvise. De cette façon, il parvient à synthétiser des influences qui pourraient paraître aux antipodes l'une de l'autre. Car, même si le pianiste cherche sa voie à travers l'exemple d'Evans au cours des années 1980, la culture bop-blues restera toujours sous-jacente, puisque profondément inscrite dans les « gènes » de son tempérament musical. Cependant, ce type d'exemples « de surface », c'est-à-dire aisément repérables à l'audition, vont se faire de plus en plus rares au cours de ses futurs enregistrements, au profit de l'affirmation d'une personnalité propre. Car l'originalité croissante de l'italien est tout à fait perceptible dans l'album, même si elle reste en quelque sorte cachée derrière le jeu même en trio, notamment dans la relation qui s'engage entre les musiciens, basée sur une interactivité intense. En ce sens, il s'agit bien plus d'un « à la manière du trio de Bill Evans » qu'un « à la manière de Bill Evans ». En outre, avec le recul temporel qui est le nôtre, la musique doit peut-être être davantage comparée à celle du trio de Keith Jarrett.

En effet, l'année précédente, en janvier 1983, ce dernier a réalisé plusieurs séances d'enregistrement pour le label ECM. Publiées en plusieurs disques, ce seront les *Standards volume 1*, *Standards volume 2* et *Changes*³²⁴ qui vont connaître un succès mondial immédiat aussi bien auprès du public que chez les musiciens. Ces quelques cent quarante minutes de musique sont à présent entrées dans l'histoire du jazz aux côtés des plus grandes réussites de cette musique. À tel point que le jeu de ce trio a trouvé écho auprès d'un grand nombre de pianistes. Il paraît donc judicieux de questionner l'attitude musicale du nouveau trio de Pieranunzi au regard de l'approche jarrettienne.

En premier lieu, le trio américain n'a pu avoir qu'une influence partielle sur la musique de Pieranunzi. *Standards volume 1* n'a été édité que quatre mois avant la session de *New Lands*³²⁵, intervalle très court pour avoir totalement bouleversé l'approche du pianiste italien. Et, si des similitudes existent bien, il y a, c'est plutôt au niveau de l'esprit que de la lettre qu'il faut les chercher. Car, comme nous le savons dorénavant, depuis sa rencontre avec Baker, le pianiste romain s'applique à se forger une approche originale.

Jarrett comme Pieranunzi cherchent à renouveler le traitement des standards dans le cadre d'un jeu en trio. Poursuivant le chemin ouvert par la « révolution douce » du trio qu'Evans forma à partir de 1959 avec Scott LaFaro et Paul Motian, le rôle traditionnel de chaque instrumentiste, tout en étant assumé, tend à évoluer à un niveau égal d'intérêt, dans une écoute interactive entre les musiciens. En ce sens, Pieranunzi reste plus proche que Jarrett de l'exemple evansien dans la stricte égalité des trois membres du groupe. Jarrett est en effet beaucoup plus le centre du trio. En observant les improvisations des deux pianistes sur le même standard, « All The Things You Are », l'analyse permet par ailleurs de se rendre compte que Pieranunzi n'a pas à pâlir de la comparaison.

Ce qui frappe à l'écoute de leur solo respectif, c'est la force de concentration menée sur la recherche d'une évidence mélodique, comme on peut l'entendre dès les premières secondes de leurs improvisations.

³²⁴ Récemment rassemblés et réédités dans un même coffret intitulé *Setting Standards – New York Sessions* (ECM 2030-32).

³²⁵ L'album du trio de Jarrett est sorti en novembre 1983 tandis que, rappelons-le, l'enregistrement de *New Lands* date de février 1984.

Exemple musical n°24

« All The Things You Are » (Kern/Hammerstein), janvier 1983, *Standards, Vol.1* (K. Jarrett)
début du solo de Jarrett
Exemple sonore n°32, CD1, page 23

Exemple musical n°25

« All The Things You Are » (Kern/Hammerstein), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi)
début du solo de Pieranunzi³²⁶
Exemple sonore n°33, CD1, suite de la page 23

Par ailleurs, cette force de conviction mélodique est en quelque sorte contrecarrée chez les deux pianistes par des appuis rythmiques assez perturbants, souvent décalés par rapport aux temps forts, avec des conclusions de phrases inattendues, ce qui confère aux lignes une tournure loin d'être ordinaire (voire trop banale). La main gauche, jamais jouée avec systématisme, participe aussi à cette sensation (à cet égard, il est plus probant de comparer l'expositions du thème « I Love You » par Pieranunzi avec celui de « If I Should Lose You » par Jarrett³²⁷).

Autre point commun, ils possèdent tous deux une science aiguisée du développement, de l'expansion de motif(s) apparu(s) dans une phrase précédente :

³²⁶ Relevé complet du solo (main droite uniquement) en annexe I.4.

³²⁷ Sur *Standards, volume 2*.

72 G7(b5) C7 F min7 B^bmin7 E^b7
1'58 motif initial

76 A^bMaj7 D^bMaj7 G7 C Maj7
2'04

Exemple musical n°26
« All The Things You Are » (Kern/Hammerstein), janvier 1983, *Standards, Vol.1* (K. Jarrett)
solo de Jarrett [exemple 1]
Exemple sonore n°34 CD1, page 24

72 Gmin7(b5) C7 F min7 B^bmin7 E^b7 A^bMaj7
3'17 motif initial

77 D^bMaj7 G7 C Maj7 C min7
3'30

Exemple musical n°27
« All The Things You Are » (Kern/Hammerstein), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi)
solo de Pieranunzi [exemple 1]
Exemple sonore n°35, CD1, suite de la page 24

Les deux explorent volontiers la superstructure des accords, ce qui, par extension, leur permet de jouer des notes hors de l'harmonie, tout en gardant à l'esprit cette exigence fondamentale d'une évidence mélodique. Cette logique interne imprimée aux phrases constitue sans doute un trait stylistique commun.

69 B^bmin7 E^b7 A^bMaj7
1'55 1'57

Exemple musical n°28
« All The Things You Are » (Kern/Hammerstein), janvier 1983, *Standards, Vol.1* (K. Jarrett)
solo de Jarrett [exemple 2]
Exemple sonore n°36, CD1, page 25

The image shows a musical score for the piece 'All The Things You Are'. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff contains the following chords: C min7, B dim, B♭ min7, and E♭7. The second staff contains: A♭ Maj7, G min7 (b5), C7, and F min7. The score includes various rhythmic markings such as '4'41', '3', and '4'49', and some notes are marked with arrows.

Exemple musical n°29

« All The Things You Are » (Kern/Hammerstein), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi)
solo de Pieranunzi [exemple 2]

Exemple sonore n°37, CD1, suite de la page 25

Tous ces éléments se déploient dans un tempo élevé (bien que celui utilisé par Jarrett soit plus rapide) avec une virtuosité évidente qui n'est donc jamais employée pour elle-même, et reste toujours au service de l'expression, grâce également à un sens aiguisé du son pianistique, à un contrôle permanent du toucher qui ne violente jamais le piano. De ce fait, même au plus fort de la progression dynamique de chaque solo, le son n'est jamais heurté et préserve constamment un timbre clair sans saturation d'harmoniques. Et pourtant ils parviennent tous deux à obtenir une sonorité personnelle, à la fois fine et dynamique pour ce qui concerne Pieranunzi. Grâce à ce contrôle technique qui ne fait défaut à aucun moment, les deux musiciens peuvent également jouer avec la pulsation. Il y a donc dans leurs improvisations une grande variété de placement par rapport aux temps de la mesure : selon le moment, ils peuvent ainsi se retrouver devant ou derrière le temps ; le phrasé ternaire peut devenir franchement binaire ; tous deux ont aussi recours à des rythmes « irrationnels » qui flottent au-dessus de la mesure ou même franchement hors tempo (tous ces éléments étant d'ailleurs très ardues à transcrire dans un relevé qui se veut le plus précis possible).

Toutefois, de par leurs personnalités respectives, chaque solo comporte des différences notables, notamment au niveau de l'énergie déployée – notion difficile à cerner mais parfaitement appréhendable à l'écoute des morceaux. Alors qu'il se dégage une sorte de sérénité joyeuse chez Pieranunzi, l'énergie déployée par Jarrett est plus tendue, ce qui électrise (ou magnétise) l'auditeur. Cela n'est pas uniquement dû à la différence des tempos mais bien à une approche physique différente de l'instrument. Pour aussi avoir observé l'attitude des deux pianistes en concert ou en vidéo, on observe une

détente maximale chez Pieranunzi, alors que les gestes de l'ensemble du corps de Jarrett sont entièrement projetés vers le clavier, dans une tension très forte et une position aux antipodes de l'académisme. Ces improvisations se distinguent l'une de l'autre par la présence de moments plus franchement *free* chez l'Américain, alors que la musique de Pieranunzi, à la fois instinctive et très pensée, ne s'aventure pas dans ce genre de brouillage et reste ancrée dans un jeu rythmique concentré sur la pulsation afin de conserver un swing impeccable et naturel.

Résumons : *New Lands* est un album révélateur qui voit Pieranunzi élever son jeu à un très haut niveau par la qualité de l'interprétation des thèmes, par le swing, la précision et la variété rythmique, par une invention mélodique permanente dans l'improvisation dont la clarté du propos, la lisibilité absolue, se trouve renouvelée par des trouvailles, des notes ou des appuis rythmiques surprenants. L'inattendu vient ainsi aiguillonner une improvisation d'ensemble tout à fait cohérente. Malgré quelques accents communs dans la manière de traiter les standards, son nouveau trio atteint immédiatement une nouvelle dimension comparée aux précédentes formations avec lesquelles le pianiste a enregistré. Son originalité se trouve renforcée par les compositions présentes sur *New Lands*, qui traduisent chacune à leur manière une expression bien personnelle, ce que nous observerons dans le chapitre 3.

Dès lors, une remarque s'impose : quels sont, à la même époque, les pianistes qui, d'une génération proche de celle de Pieranunzi, s'expriment dans un esprit approchant et ont atteint ce degré de réalisation ? En Europe, ils sont peu nombreux. Martial Solal vient tout de suite à l'esprit mais, d'une part il est plus âgé (il est né en 1927), et d'autre part, dans les années 1980 il enregistre surtout en solo, en duo ou en big band. On pense aussi au trio historique de Joachim Kühn³²⁸ (avec Jean-François Jenny-Clark³²⁹ et Daniel

³²⁸ Né en 1944, Kühn possède à la fois une parfaite culture classique (du baroque à nos jours) et une grande expérience de la *free music*. Au sein d'une musique ouverte, il ne joue donc pas toujours *free*, mais retient de ce style des tournoisements de notes (caractéristiques de sa façon), avec une liberté rythmique pourtant rigoureuse. De là aussi lui vient son côté assez expressionniste.

³²⁹ Le contrebassiste Jean-François Jenny-Clark (1944-1998) évolua toujours à l'avant-garde musicale, tant dans le domaine du jazz que de celui de la musique occidentale de tradition écrite. Virtuose exceptionnel et expérimentateur hors norme de son instrument, il joua notamment avec Martiel Solal, Michel Portal, Keith Jarrett mais aussi pour John Cage, Pierre Boulez, etc.

Humair³³⁰) dont le premier disque sortira en 1985³³¹. Or, le répertoire exclut quasiment tout standard et, lors d'éventuelles reprises, l'orientation esthétique se tourne toujours vers une musique plus résolument issue du free jazz. En Angleterre, John Taylor³³² s'inscrit à cette époque dans l'aventure ECM, celle au son éthéré et minimaliste, dans une esthétique donc complètement différente. En Italie, le seul pianiste comparable à Pieranunzi est Franco d'Andrea. Mais son esthétique est différente, plus centrée vers un jazz d'avant-garde, bien qu'il excelle aussi dans une pratique plus traditionnelle³³³. C'est aussi le cas du néerlandais Jasper van't Hof³³⁴ qui après avoir vogué dans les sonorités vaporeuses des années 1970, ce concentre sur un jazz plus expérimental. En ce qui concerne les États-Unis, on pense aux géants de la génération précédente comme Chick Corea (avec Trio Music surtout, en compagnie de Miroslav Vitous³³⁵ et Roy Haynes³³⁶) ou Herbie Hancock. Mais ce dernier est en plein succès avec son *smurf* « Rock It » (1984)³³⁷. Il y a également Kenny Werner³³⁸ qui n'émergera que plus tard, Lyle Mays³³⁹ qui s'affirme au sein du Pat Metheny Group, et Kenny Kirkland³⁴⁰ (1955-1998) héritier de McCoy Tyner et Herbie Hancock qui participe à cette époque aux groupes post-bop des frères Marsalis. Seul Fred

³³⁰ Le batteur suisse Daniel Humair (né en 1938) commença sa carrière en pratiquant un jazz très classique. Mais sa musique tendra ensuite de plus en plus vers une expérimentation où il ne renie jamais totalement ses racines jazz. Sa participation au trio Kühn-Humair-Jenny-Clark est certainement l'un des sommets de sa carrière.

³³¹ Kühn-Humair-Jenny-Clark, *Easy to Read*, OWL 043, juin 1985, Paris.

³³² Le style pianistique de John Taylor (né en 1942) se concentre dans le domaine de la liberté surveillée. Ainsi, par exemple, sa technique de jeu sur les cordes n'est pas *free* (style qu'il a pratiqué par ailleurs). Il reste ainsi fidèle à un cadre harmonico-rythmique élargi d'une façon très personnelle.

³³³ Né en 1941. Le *Dictionnaire du jazz* précise : « Ouverte à la musique sérielle comme à la polyphonie africaine [...], marquée par le bebop aussi bien que par les climats méditerranéens, sa musique est un effort incessant pour renouveler cette synthèse qu'est pour lui, essentiellement, le jazz [...] ». pp. 302-303.

³³⁴ Né en 1947, ce pianiste, organiste et claviériste hollandais aime à explorer les multiples possibilités des sons synthétiques. Mais c'est aussi un pianiste inspiré par le blues et les longs ostinatos. Il a notamment joué avec Archie Shepp, Jean-Luc Ponty, Charlie Mariano ou dans le Piano Conclave de George Gruntz.

³³⁵ Contrebassiste et bassiste virtuose tchèque né en 1947. Hormis sa participation au Trio Music de Chick Corea, il est entré dans l'histoire comme étant l'un des membres fondateurs du groupe Weather Report en 1971.

³³⁶ Né en 1925, il est l'un des plus grands batteurs de l'histoire du jazz, ayant soutenu presque tous ses maîtres.

³³⁷ *Mega-Mix*, CBS 12AP2873, New-York, 1984. Le *smurf* est « une forme de danse du hip-hop, dont les danseurs portaient à l'origine des gants blancs [...]. Le smurf fait appel au mime ; il se pratique debout contrairement à la *break dance*. » in SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, op. cit., p. 391.

³³⁸ Né en 1952, le premier disque en trio de ce pianiste « post-bop-modal-moderne » ne sortira qu'en 1989 (*Introducing the Trio*, Sunnyside SSC1038D).

³³⁹ Ce pianiste, né en 1953, se situe dans la lignée de Bill Evans auquel il a rendu plusieurs fois hommage au sein du Pat Metheny Group, formation grâce à laquelle il a été mondialement reconnu.

³⁴⁰ Kenny Kirkland est lui aussi un musicien au style « post-bop-modal-moderne ». Il est surtout connu pour sa participation au premier disque de Michael Brecker (*Michael Brecker*, Impulse MCAD-5980, 1987), ses prestations aux côtés de Sting et comme pianiste attiré du Brandford Marsalis Quartet.

Hersch³⁴¹ pourrait être mis sur le même plan. D'ailleurs il enregistre la même année que *New Lands*, en octobre, un disque de reprises avec Marc Johnson et Joey Baron³⁴². Cependant, bien que l'esprit dans lequel il aborde les morceaux puisse être rapproché du type de jeu de Pieranunzi ou de Jarrett, ce dernier n'a pas leur aisance technique, ce qui a des conséquences sur la progression de ses solos et surtout sur l'aspect rythmique qui se révèle souvent moins précis.

De ce tour d'horizon du paysage jazzistique mondial du milieu des années 1980, Pieranunzi apparaît donc comme une figure importante de l'interprétation jazz. C'est d'ailleurs au sujet de la musique de cet enregistrement que McCoy Tyner lui-même aurait déclaré :

« Pieranunzi montre dans cet enregistrement [*New Lands*] qu'il est un nouvel arrivant parmi les meilleurs pianistes jazz du monde. »³⁴³

Puisque Pieranunzi semble être parvenu à une maturation certaine avec cet album, il est donc temps d'aborder sa musique en s'affranchissant du cheminement chronologique. Ce parcours nous aura révélé les différentes attitudes du musicien face aux musiques fort diverses qui ont alimenté son imagination, passant du stade des influences à celles de modèles. Dorénavant, à l'image de tous les grands artistes, les modèles vont à leur tour pouvoir progressivement se dissoudre pour laisser la place à des spécificités propres au pianiste, comme Xavier Daverat le rappelle :

« Mûrir la leçon d'un musicien de génie ou s'engager dans une voie spécifique ouverte par certains prédécesseurs demeure une manière traditionnelle d'évolution créatrice, si l'on sait esquiver les dangers d'une inféodation au modèle. [La personnalité] ne tient jamais de la célébration d'une figure du passé. Elle est au contraire le point de départ d'un long travail [...] »³⁴⁴

³⁴¹ Né en 1955, ce pianiste américain est surtout un grand lyrique au jeu aéré possédant un vocabulaire harmonique qui lui est propre, dans le prolongement de l'héritage evansien. Il est surtout apprécié pour ses albums en solo et en trio.

³⁴² Fred Hersch Trio, *Horizons*, Concord CJ267, octobre 1984, New York.

³⁴³ Cette citation apparaît uniquement sur les pochettes des disques Yvp, mais la source originelle n'a pu être retrouvée.

³⁴⁴ DAVERAT, Xavier, « Sur des terres de jazz », *op. cit.*, p. 214.

Il nous semble nécessaire, à présent, d'appréhender les particularités stylistiques du pianiste dans une perspective plus synthétique. Traiter de l'harmonisation des clivages dans la musique de Pieranunzi sous-entend qu'il existe une unité de pensée, un principe musical cohérent. Si dans un premier temps il était important d'examiner comment des influences très diverses ont été associées, permettant ainsi l'épanouissement musical même du pianiste, il est dorénavant nécessaire de chercher à discerner les multiples éléments qui constituent une part importante du style de Pieranunzi dans la plénitude de son art. Nous pourrons ensuite percevoir plus aisément si une conception plus globale préside aux différents modes d'action du musicien, bien que se manifestant sous d'autres formes.

2.2 L'improvisation « traditionnelle » : éléments du style de Pieranunzi

Avec cette partie, où l'examen se fera paramètre après paramètre (chacun renvoyant à tous, de sorte que l'analyse de l'un engage celle des autres), il conviendra donc de mettre en lumière les constantes qui fondent son style et qui s'inscrivent dans une évolution toujours en cours. Parmi les autres enjeux surgissant des réflexions qui vont suivre, il s'agira aussi d'appréhender les moyens mis en œuvre par cet artiste pour créer un univers musical capable de traverser différents courants du jazz sans perdre son identité, parvenant à une expression unique qui réalise le tour de force de ne pas faire table rase du passé, sans pour autant être passéiste, et grâce à laquelle Pieranunzi s'est progressivement imposé comme l'une des voix européennes les plus originales.

Cependant, il nous est apparu que pour une assimilation plus limpide, et donc plus aisée, il fallait restreindre cette première analyse stylistique aux improvisations données dans des cadres formels clairement déterminés. Autrement dit, tous les exemples musicaux, à quelques très rares exceptions près, sont issus de solos évoluant sur une grille harmonique entendue au préalable, pendant l'exposition du thème, et donc repérable. Sans trop anticiper sur la suite de notre travail, on verra plus loin comment, à partir des différents éléments de langage qu'il a créés dans ce cadre, Pieranunzi a pu ensuite élaborer un discours totalement improvisé, hors de toute référence structurelle prédéfinie. C'est

pour cette raison que nous avons choisi d'aborder ce premier temps de notre analyse stylistique en excluant les improvisations libres, non en une restriction artificielle mais afin de pouvoir démontrer au final la cohérence musicale et l'unité stylistique du musicien sur l'ensemble de sa production.

Un dernier point doit être encore précisé. Après avoir lu les pages qui vont suivre, on pourrait nous faire un reproche analogue à celui que Denis Levaillant faisait déjà sous forme de constat dans un ouvrage paru après l'avènement du free jazz :

« L'oreille formée par l'écriture est magnifiquement tautologique. Elle déplacera toujours de la sorte l'intérêt et l'originalité d'une musique vers ce qui l'attire comme invariance, ces critères de composition formelle immuables qui seuls lui semblent légitimer l'existence musicale. L'écriture surévalue toujours ce à quoi elle peut servir : une certaine complexité de la forme, un certain ordre des données du son (la hauteur et la durée). Elle gomme ce qu'elle ne parvient pas à représenter efficacement : le grain, l'intensité, la couleur, le mouvement. L'oreille occidentale est extrêmement sélective. »³⁴⁵

Si nous adhérons en réalité tout à fait à cette assertion, nous avons cependant opté de l'examen pour ces trois paramètres importants que sont la ligne mélodique (les hauteurs), le rythme et l'harmonie, pour la simple raison qu'ils sont tout de même les plus tangibles dans notre tentative de définition stylistique. Le grain, l'intensité et la couleur qu'évoque Denis Levaillant peuvent être regroupés autour de la notion de sonorité qui a été abordé précédemment – certes pas d'une manière extrêmement poussée dans sa manifestation concrète, mais du moins dans sa « philosophie ». Quant au mouvement et à la forme improvisée, nous préférons en faire l'examen dans le chapitre sur l'improvisation libre.

De nouveau dans ce qui va suivre, sauf indication contraire, toutes les transcriptions ont été effectuées par nos soins.

³⁴⁵ LEVAILLANT, Denis, *L'improvisation*, Arles, Acte Sud, 1996, p. 90.

2.2.1 L'improvisation mélodique

Bien que la formation d'une phrase musicale soit indissociablement liée à la présence d'un ensemble de paramètres (rythme, harmonie, contexte musical...), tous autant indispensables, il nous semble que l'aspect mélodique, sa saveur générale, frappe de façon plus immédiate les auditeurs de culture occidentale. En tout cas, il faut croire qu'il en va ainsi concernant la musique de Pieranunzi, du moins au vu des nombreuses déclarations le concernant³⁴⁶. Pour cette simple raison, nous aborderons ce paramètre en premier lieu, peut-être ensuite pour mieux en montrer la relativité.

Un improvisateur ne peut inventer sans cesse. D'une part parce que son imagination n'est pas illimitée, ensuite parce qu'il est tributaire de sa forme physique, psychique ou intellectuelle au moment où il doit donner un concert. Il a donc recourt à ce que l'on nomme habituellement l'improvisation formulaire. On pourrait être en droit de penser que ces formules³⁴⁷ archétypales imaginées hors du temps de l'improvisation et réinjectées plus ou moins déformées dans son discours, ne servent qu'à pallier un manque momentané d'inspiration. En réalité, ces phrases sont constitutives du discours improvisé et le dynamisent. Elles sont d'ailleurs autant de l'ordre du conscient que des réflexes physiques (ceux des mains) et auditifs, tel élément amène « naturellement » tel autre. Comme le rappelle Laurent Cugny :

³⁴⁶ Pour s'en convaincre, il suffira de consulter presque au hasard n'importe quelle page web se rapportant à Pieranunzi pour constater la véracité de ce nous avançons, comme celui-ci par exemple : « Le lyrisme est certainement un des aspects qui caractérise le mieux l'attitude artistique de Enrico Pieranunzi » (« *Il lirismo è certamente uno degli aspetti che maggiormente caratterizzano l'atteggiamento artistico di Enrico Pieranunzi.* », http://www.vicenza.com/eventi/archivio_data/2004/2/eventi_0000022977.html, consulté en décembre 2005) ; par ailleurs, un critique comme Nat Hentoff écrit dans son texte pour la pochette du disque *Deep Down* : « Avec cette habileté particulière, ainsi qu'avec ses autres attributs, – et par-dessus tout son goût pour le lyrisme – Pieranunzi peut être extrêmement excitant. » (« *With this particular skill, along with his other attributes, Pieranunzi – for all his taste for lyricism – can be intensely exciting.* ») ; Pieranunzi lui-même évoque cet état de fait, déplorant parfois même qu'on le réduise à cela : « [Même si] j'ai enregistré des CD marqués par la recherche mélodique, [cela] ne signifie pas que [l'improvisation libre] ne m'intéresse plus ou ne m'ait toujours intéressé. » (in PIERANUNZI, Enrico, « Le riposte perdue », *Jazz It*, janvier/février 2003, n°14, p. 68 : « [...] *io abbia registrato CD improntati alla ricerca melodica, [...] non significa che quel tipo di improvvisazione [...] non mi abbia interessato più o non mi interessi tuttora.* »)

³⁴⁷ En français, à côté des *licks* américains, on parle aussi de « clichés » ou, de manière plus familière, de « plans ». Les deux derniers termes ont une connotation assez péjorative, sous-entendant un côté automatique, incontrôlé et passe-partout. C'est pourquoi nous avons préféré le mot « formule », plus neutre. On parle aussi d'improvisation idiomatique.

« [Le cœur du processus de l'improvisation se joue dans] cette microseconde où le cerveau, les doigts, pressés par le temps réel de la production du son, agissent sans que le contrôle relève du tout conscient, sans que le retour soit possible. On peut discuter de savoir si la distinction subconscient/conscient est juste, si une action « subconsciente » relève encore de la pensée, mais l'important me paraît d'admettre qu'il y a autre chose que de la pensée rationnelle consciente. Je pense avec Milton Stewart que l'improvisation idiomatique, [...] fondée sur des codes précis et contraignants, procède effectivement de quelque chose de cet alliage entre pensée consciente et acte plus ou moins réflexe. »³⁴⁸

Lorsque Pieranunzi, comme tout musicien improvisateur, emploie ses propres formules, il imprime sa personnalité à la musique exécutée quel qu'en soit le style, composition originale, standard ou improvisation libre. C'est ce que Pierre Boulez, de façon quelque peu péjorative dans le contexte de son texte, réduit à un « acte de mémoire manipulé »³⁴⁹. Dans le cadre de notre analyse, il faut davantage appréhender ce phénomène de mémoire comme la manifestation physique, sonore, au niveau de la ligne mélodique d'une conception esthétique plus globale. En ce sens, les formules sont donc effectivement loin d'être de simples « béquilles » pour improvisateur en mal d'inspiration. Car, comme le précise Christian Béthune :

« Contrairement à l'opinion commune, l'improvisé, ce n'est donc pas l'inédit mais plutôt le ressassé ; ce sont les conditions de ce ressassement dans le déroulement de la performance qui, pour leur part, induisent inéluctablement des situations nouvelles et supposent que les participants s'y abandonnent. »³⁵⁰

Mais surtout le philosophe avait remarquablement précisé dans un ouvrage précédent les propos suivants, que nous pouvons reprendre à notre compte en les extrapolant à l'improvisation formulaire :

« [...] citations et formules récurrentes ne sont presque jamais utilisées telles quelles dans les propos des improvisateurs : retravaillées à l'aune des circonstances, elles font toujours l'objet d'un réarrangement qui peut aller de la simple variation au détournement le plus sophistiqué, et servent, non à reproduire, mais à produire du nouveau à partir du déjà connu, tout en conférant à la nouveauté un parfum de vieille connaissance. Car, contrairement au compositeur classique, il ne s'agit pas tant, pour le *jazzman*, de faire à tout prix surgir de l'inédit, que de se mettre en résonance avec une tradition par l'actualisation d'une performance. Une façon pour le musicien de se rassurer et de rassurer son public sur la vitalité de cette langue commune, sur sa fécondité, son aptitude renouvelée à poser des

³⁴⁸ CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, à paraître.

³⁴⁹ BOULEZ, Pierre, *Par volonté et par hasard – Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1975, p. 150.

³⁵⁰ BÉTHUNE, Christian, *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 211.

questions, à engendrer des solutions, à formuler des réponses, par le jeu subtil d'une mise en perspective aux lignes de fuite quasi infinies. »³⁵¹

C'est la raison pour laquelle il paraît logique d'examiner d'abord les mutations prises par les diverses formules empruntées ici ou là, et qui révèlent chez Pieranunzi cette attitude active de dépassement par mimétisme.

Dans les parties précédentes, nous avons souligné les influences de plusieurs artistes sur le pianiste. Nous allons observer à présent comment elles ont agi comme des rampes de lancement à partir desquelles sa personnalité a pu décoller, parvenant à faire siennes ces influences, les façonnant à son image en quelque sorte. Nous avons choisi de nommer cette mutation par le terme générique d'« influences réappropriées ». Plus précisément, nous voulons désigner par là une phrase, un enchaînement, une approche ou un motif que notre musicien n'a pas « inventés » mais qui, sous ses doigts, ne sonnent plus tout à fait de la même façon. Arrivé à maturité, il parviendra même à les rendre méconnaissables, à moins qu'elles ne soient confrontées à une écoute analytique très attentive.

2.2.1.1 Les influences réappropriées

À force de leur imprimer son propre caractère, certaines tournures, issues d'autres styles, perdent le statut de références ou de citations. Incorporées au monde du pianiste, elles épousent une facture tout à fait neuve, très éloignée de celle qu'elles avaient au préalable. Depuis les parties précédentes, on sait que Pieranunzi a été très fortement marqué par le bebop d'une part et par McCoy Tyner de l'autre. Voici deux illustrations explicites d'un processus d'assimilation qui transmue ses influences.

³⁵¹ BÉTHUNE, Christian, *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 109-110.

Musical score for 'Stefi's Song' in 3/4 time, tempo 110. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff has a bass clef and the same key signature. Chord symbols are written above the first staff: Dmin7b5, G7, Cmin7, Amin7b5, G7, Fmin7. Chord symbols are written below the second staff: Cmin7/Eb, Dmin7b5, G7, Cmin7, Ab7, DbMaj7, G7, Cmin7. There are triplets marked '3' in both staves. The first staff ends at measure 18 (3'18) and the second staff ends at measure 31 (3'31).

Exemple musical n°30

« Stefi's Song » (E. Pieranunzi), février 2000, *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°38, CD1, page 26

Musical score for 'Perugia Suite' in 3/4 time, tempo 120. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff has a bass clef and the same key signature. The score features complex harmonic structures with many chords and accidentals. There are triplets marked '3' in both staves. The first staff ends at measure 41 (14'41) and the second staff ends at measure 56 (14'56).

Exemple musical n°31 :

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), septembre 2000, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi)

Improvisation de Pieranunzi

Exemple sonore n°39, CD1, suite de la page 26

On reconnaît bien pour la première, les tournures habituelles du bebop, avec ces arpèges jouant sur la superstructure, son chromatisme retourné, ses ornements ; pour la seconde, ce sont les quarts successives précédées d'une quinte à vide (début deuxième système). Mais, replacées dans la continuité de leurs morceaux respectifs et non sous forme d'extraits comme ici, elles s'intègrent avec naturel à l'ensemble des improvisations, et ne sonnent pas précisément comme des emprunts. Décontextualisées, elles deviennent moins caractéristiques – si ce n'est méconnaissables – car leur ethos a été transformé par divers autres critères : caractère du morceau, phrasé, son du pianiste, etc.

Nous venons de décrire un processus d'assimilation-réappropriation tout à fait remarquable. Loin d'une quelconque vampirisation, il manifeste la persistance d'un

*background*³⁵², réinvesti dans le cadre d'une expression personnelle qui, quels que soient les éléments extérieurs insérés, constituent un tout. De plus, en réinjectant ce type de formules dans un contexte autre, il leur confère une dimension, un souffle nouveau. La pratique est usuelle chez tous les jazzmen, mais il était intéressant de le noter pour la musique du pianiste italien afin de démontrer que, dans son lent travail de mutation, il ne renie pas, et ne reniera jamais, ses premiers émois musicaux. Il s'agit donc d'un point très important pour notre travail : il explique en partie (et confirme en même temps) la raison pour laquelle Pieranunzi en est arrivé, de façon relativement consciente, à élever cette forme d'appropriation au rang de principe dans sa musique, se construisant ainsi une esthétique propre. C'est par ailleurs ce qu'a magnifiquement exprimé Gaston Bachelard au sujet des images littéraires et que l'on peut parfaitement appliquer ici en remplaçant le mot « images » par « phrase musicale » :

« [L'imagination] est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas de changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. »³⁵³

En restant encore dans le domaine de l'appropriation, un élément particulier se dégage de l'ensemble de sa production discographique et va avoir des conséquences insoupçonnées sur son approche mélodique.

2.2.1.2 « The Peacocks »

On a vu comment Pieranunzi avait été marqué par la figure de Bill Evans, et combien il avait creusé ce sillon avant de finalement trouver peu à peu sa voie. Même s'il affirme que le « choc » a eu lieu avec la découverte de l'album *I Will Say Goodbye*, c'est pourtant un fragment mélodique de « The Peacocks », un thème composé par Jimmy

³⁵² Terme qui désigne l'ensemble des expériences musicales passées, propre à chaque personne, présentes en arrière plan de toute exécution.

³⁵³ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes - Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essai », 2001, p. 5.

Rowles³⁵⁴ (1918-1996), et qui fut repris par Evans sur son album *You Must Believe in Spring*³⁵⁵, qui semble avoir marqué son imaginaire. Toutefois, ce n'est pas par l'écoute directe de cet album que Pieranunzi s'est approprié ce thème, mais par la lecture d'une transcription éditée de la plage. En effet, à la charnière des années 1970 et 1980, avant d'être réellement marqué par les enregistrements du pianiste, il avait eu la possibilité de découvrir la musique d'Evans à travers ce type de publication. Dans ce cas précis, c'est donc le thème de Rowles par lui-même qui attira son attention. Surtout le pont d'ailleurs, par la forte tension qui apparaît entre la séquence harmonique de la basse (globalement des ii - V - i très classiques) et la mélodie, plus précisément encore par l'attaque surprenante, car non préparée, d'une dissonante forte (comme le *mi* bécarre sur le Dmin7^{b5} au début de l'exemple) et/ou par le chromatisme retourné descendant qui la suit.

The image shows a musical score for 'The Peacocks' by J. Rowles, arranged in three staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff contains the first two measures, with chords Dmin7b5, G7, Cmin7, Dmin7b5, G7, and Cmin7. The second staff contains measures 3 through 6, with chords Fmin7b5, Bb7, Ebmin7, and F7. The third staff contains measures 7 through 9, with chords Dmin7b5 and G7. The score includes various articulations such as triplets and sixteenth-note runs.

Exemple musical n°32
 B de « The Peacocks » (J. Rowles)
 Interprétation de Bill Evans, août 1977, *You Must Believe in Spring* (B. Evans)
 Exemple sonore n°40, CD1, page 27

Dans les exemples suivants, c'est surtout sur ce dernier aspect chromatique que nous allons nous arrêter³⁵⁶. Pour cela, trois courts exemples, symptomatiquement pris à trois moments différents de sa carrière, en apporteront la preuve.

³⁵⁴ Ce pianiste américain fut surtout connu pour sa façon magistrale d'accompagner. Il était en effet très apprécié pour sa capacité à assumer n'importe quelle situation musicale, grâce à une connaissance encyclopédique du jazz. Ainsi, il joua derrière Charlie Parker, Stan Getz, Chet Baker, Sarah Vaughan, Billie Holiday, Lee Konitz, Charlie Mingus...

³⁵⁵ 23-25 août 1977, Hollywood, Warner Bros., 7599-23504-2.

³⁵⁶ Le premier aspect sera présenté plus loin, à partir de l'exemple musical n° 53, dans le chapitre 2.2.1.5.

Exemple musical n°33

« I Fall in Love Too Easily » (Styne/Cahn), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°41, CD1, page 28

Exemple musical n°34

« Body and Soul » (J. Green), février 1996, *The Night Gone By* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°42, CD1, suite de la page 28

Exemple musical n°35

« Miradas » (E. Pieranunzi), juin 2004, *Ballads* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°43, CD1, suite de la page 28

Bien que pour le premier exemple l'intervalle séparant le double mouvement chromatique soit d'une quarte et non d'une tierce, force est de constater l'empathie entre le sentiment exprimé dans ces extraits, tous sur tempo lent, et celui du modèle original. Avec les années, le fragment se transforme toujours plus, lointain souvenir du thème de Rowles s'intégrant à la globalité de la phrase, au sein d'un langage devenu autonome. Souligner cet élément pourrait paraître anecdotique. Or, il semble qu'il soit, entre autres, un élément fondateur d'une des conceptions originales du pianiste.

2.2.1.3 Le chromatisme expressif

Les jazzmen emploient souvent le chromatisme pour dissoudre la tonalité, moyen pratique pour donner à entendre des notes inattendues dans un contexte harmonique précis. Pieranunzi n'échappe pas à la règle et a développé au cours du temps une approche particulière du chromatisme. D'ailleurs, la forme spécifique de chromatisme retourné constituant le B de « The Peacocks » semble avoir amené Pieranunzi à une réflexion plus générale l'ayant conduit jusqu'à des solutions originales. Ainsi, une autre approche particulière attire une oreille attentive. D'ordinaire la gamme chromatique, dans sa présentation la plus commune, c'est-à-dire sous la forme d'une suite de demi-tons, est rarement jouée telle qu'elle, sinon comme transition vers une nouvelle phrase. Il s'agit au contraire pour Pieranunzi de donner à cette gamme chromatique un sens nouveau. Souvent jouée dans le sens descendant (mais pas exclusivement) partiellement ou en entier, il lui imprime un supplément d'expression à un double niveau. Écartant la notion de notes transitoires, il s'efforce de donner de la consistance à chaque note, affirmant chacune d'elles. La ligne mélodique ainsi obtenue semble en conséquence planer au-dessus du contexte harmonique. Tendue vers une résolution dont on ne sait exactement quand elle arrivera, tel un horizon s'éloignant au fur et à mesure de l'avancée, ce moyen expressif fait perdre un instant la notion de tonique à l'auditeur. De ce fait, s'il y a bien résolution, au sens premier du terme, en fin de phrase Pieranunzi parvient surtout à produire chez l'auditeur une induction dynamique du chromatisme. L'un des premiers exemples de ce type de phrase peut se rencontrer dès *New Lands* puis, en 1988, sur *Meridies*. Mais un exemple tiré de l'album *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2*, toujours de 1988, est plus probant encore, le procédé revenant par deux fois, aux mesures 1 et 2, puis mesure 7 de la transcription suivante.

Exemple musical n°36

« Blue Ballad » (E. Pieranunzi), novembre 1988, *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°44, CD1, page 29

Cette phrase qui peut sembler anodine va revenir de manière récurrente pour quasiment devenir une signature, comme dans cet exemple pris sur le vif, en public, treize ans plus tard (2001).

Exemple musical n°37

« One Lone Star » (E. Pieranunzi), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°45, CD1, page 30

Sa fréquentation quotidienne de la musique romantique est une autre source possible ayant pu inspirer à Pieranunzi l'usage de ce chromatisme expressif. Nul besoin de citer d'œuvre en particulier pour s'en convaincre d'ailleurs, tant les exemples abondent dans les pages de Wagner, Brahms ou Busoni (pour citer aussi un compositeur italien que Pieranunzi connaît bien) par exemple. Le plus remarquable à retenir est la nouvelle

dimension à laquelle le pianiste parvient en adaptant au contexte jazz cet élément apparemment usé.

2.2.1.4 Les échappées hors du ton - le *sideslipping*

Comme nous le précisons plus haut, le chromatisme permet aussi aux musiciens de trouver des contours plus ou moins orthodoxes leur permettant de sortir de la tonalité. Comme l'expliquait déjà Art Tatum à l'un de ses élèves, en jazz il n'y a fausse note que si l'intentionnalité du musicien n'est pas avérée, effective :

« Souviens-toi seulement qu'une fausse note, ça n'existe pas. Ce qui fait qu'une note est fausse, c'est que tu ne sais pas où aller après elle. Tant que tu sais comment faire la note suivante, il n'y a pas de fausse note. Tu joues la note que tu veux et ça colle dans n'importe quel accord. »³⁵⁷

Ajoutons que les notes dissonantes sont de différente nature et n'ont pas le même impact sur l'auditeur. Certaines ne s'intègrent pas harmonieusement au contexte. D'autres, quoiqu'en dissonance avec l'harmonie dont qui les sous-tend, ont une fonction qui donne aux phrases un regain d'expressivité. Appelons les unes « fausses notes », les autres « échappées hors du ton ». Une seconde approche a été développée au cours de l'histoire du jazz pour sortir habilement de la tonalité. Étendant ce principe au niveau de la phrase, les jazzmen vont s'ingénier à jouer une portion du solo qui s'affranchit volontairement, et plus ou moins temporairement, de la contrainte harmonique sans que cela ne sonne faux pour autant. C'est ce que nomme Lewis Porter nomme le *sideslipping*³⁵⁸ (le « glissement de côté »). Dans les deux cas de figure, c'est la stratégie pour amener et/ou quitter la note ou la phrase qui importe, et qui garantit la réussite esthétique d'une telle entreprise.

³⁵⁷ Propos rapportés par le saxophoniste Don Byas in TAYLOR, Art, *Notes and Tones*, p. 53, cités in BÉTHUNE, Christian, « Les enjeux de la technique », *Revue d'esthétique*, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1991, n° 19, pp. 126-127.

³⁵⁸ PORTER, Lewis, *John Coltrane – Sa vie, sa musique*, Paris, Outre Mesure, 2007, p. 242 : « [C'est s'écarter] de la tonalité principale, en jouant dans un autre ton que ses accompagnateurs pendant une mesure ou davantage. [Ces] excursions harmoniques [...] ne peuvent le plus souvent pas être analysées comme étant une tonalité particulièrement contrastante, l'une des raisons en étant qu'il s'agit ici de dissonance et non de polytonalité. »

Grâce à une oreille particulièrement fine, Pieranunzi a su en développer une approche tout à fait spécifique. De façon courante, les musiciens exécutent une phrase qu'ils répètent tout simplement ensuite au demi-ton supérieur ou inférieur dans une tonalité donnée. D'une manière générale, le pianiste italien préférera toujours la première solution comme dans l'exemple ci-après. Le passage est clairement en *si* bémol majeur avec de courts emprunts aux tons voisins. À partir de la mesure 7, il insert des notes au demi-ton supérieur de la tonique (*mi* et *si* bécarré en *mi* bémol majeur à la mesure 7), mais surtout des arpèges de *si* mineur et de *la* majeur au-dessus d'une couleur de *si* bémol (mesures 8 et 9) :

Exemple musical n°38

« Someday My Prince Will Come » (Morey/Churchill), août 1990, *In That Dawn of Music* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°46, CD1, page 31

On remarque aussi pour les dernières mesures, le recours à des phrases en *si* majeur puis *ré* majeur sur un ii-V-I en *si* bémol majeur. La réussite de cet exemple réside dans l'habileté avec laquelle Pieranunzi ménage ses effets sur l'auditeur. En effet, en jouant avec les enharmonies, le *slideslipping* et les échappées hors du ton ne sonnent pas comme des fausses notes, mais comme des miroitements surprenants et fugitifs. Pour ne se concentrer que sur les mesures 10-11 de l'exemple précédent, les *ré*, *sol* et *la* dièses peuvent s'entendre comme respectivement un *mi* bémol, un *la* bémol (septième et tierce *blue note* de F7) et un *si* bémol. Bien que l'improvisateur pense les quatre temps de la phrase en *si* majeur (dans la tonalité de *si* bémol majeur), ces ambiguïtés enharmoniques font admettre la phrase. Elle ne choque pas mais interpelle au contraire. Dans le court

exemple qui suit, mesures 2 et 3, au lieu d'un enchaînement C7 - F7, la mélodie improvisée exprime les accords de *la* majeur et de *ré* majeur. En réalité, il s'agit d'un jeu avec la superstructure des accords autorisant un effet bitonal : sur le C7, le *do* dièse correspond, enharmoniquement, à la neuvième mineur *ré* bémol, et le *la* est la sixte de l'accord. *Idem* pour le *fa* dièse et le *ré* du F7 suivant.

Exemple musical n°39
 « If You Could See Me Now » (T. Dameron), avril 1990, *Parisian Portrait* (E. Pieranunzi)
 Solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°47, CD1, page 32

Une autre approche consiste à utiliser une gamme pentatonique dans un autre ton. En plus de cette configuration-ci, l'exemple musical n° 40 constitue une sorte de condensé des moyens utilisés par Pieranunzi pour sortir du ton : pentatoniques donc (mesures 19-20), accord sous-entendu par-dessus une autre harmonie (mesure 21), jeu avec le chromatisme (retourné ou non), empilement de quarts (mesures 16-17), subtilités enharmoniques (mesures 9-11), mais aussi logique mélodique par transpositions/mutations (quatre premières mesures).

Exemple musical n° 40
 « The Surprise Answer » (E. Pieranunzi), mars 2002, *One Lone Star* (E. Pieranunzi)
 Solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n° 48, CD1, page 33

Tous ces procédés, c'est la délicatesse avec laquelle Pieranunzi les insère à son discours qui pose sa particularité. Restant éloignée du clinquant des démonstrations éblouissantes, il ne force jamais le trait pour parvenir à ces heureuses surprises, sorte de raffinement qui peut parfois rappeler les fausses fausses notes de la musique de Mompou. Plus il avance en âge, moins son ambition se veut démonstrative et plus son goût le conduit à un usage très subtil du *slideslipping*, le sommet consistant sans doute à ce que de telles phrases apparaissent comme naturelles, sans jamais laisser perdre le fil du dessin mélodique. Pieranunzi ne s'appesantit pas, il injecte sans en avoir l'air, manière de faire qui ira en s'intensifiant avec les années (ce que confirme la comparaison des exemples musicaux n° 38 à 40 avec l'un de ceux issus de *New Lands*, l'exemple n° 29 par exemple). Ses différentes approches chromatiques dévoilent une conception esthétique globale qui va se déployer album après album, comme on peut le constater dans les exemples suivants tirés de deux disques récents, dans des tempos, des métriques et des contextes harmoniques chaque fois différents.

Example musical n°41
« La domenica specialmente » (E. Morricone), juin 2002, *Play Morriconi 2* (E. Pieranunzi)
Solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°49, CD1, page 34

Example musical n°42
« Loveward » (E. Pieranunzi), mars 2003, *Special Encounter* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°50, CD1, suite de la page 34

Example musical n°43
« Hello My Lovely » (C. Haden), mars 2003, *Special Encounter* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°51, CD1, suite de la page 34

2.2.1.5 Formules

Un peu à l'image du discours parlé où certaines tournures langagières se présentent systématiquement à l'esprit lorsque l'on doit s'exprimer de façon impromptue, certains formules plus proprement mélodiques reviennent dans les improvisations du pianiste, dans des contextes bien particuliers. L'énoncé mélodique qui va tout d'abord être décrit

germe souvent dans l'esprit du pianiste au sein de pièces en mineur et de tempo médium. Il consiste en une formule chromatique de trois notes descendante, d'allure semi conclusive, atterrissant le plus souvent sur la tierce de l'accord ou sur la neuvième mineure (mais sans systématisme). Sans pouvoir l'affirmer, il se pourrait qu'elle ait été inspirée à Pieranunzi par le tango où ce type de formule se rencontre fréquemment en fin de phrase³⁵⁹. Ainsi la retrouve-t-on presque textuellement dans deux improvisations données à vingt-cinq ans d'écart.

Exemple musical n° 44
« Come Rain or Come Shine » (Arlen/Mercer), mars 1988, *Little Girl Blue* (C. Baker)
Solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°52, CD1, page 35

Exemple musical n° 45
« La città delle donne » (L. Bacalov), mars 2003, *Fellini Jazz* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°53, CD1, suite de la page 35

Elle peut éventuellement devenir l'objet d'un court développement comme nous le soulignons par des pointillés dans l'exemple suivant, dans un contexte musical légèrement différent (un trois temps à l'atmosphère plus intimiste).

Exemple musical n° 46
« Un'alba dipinta sui muri » (E. Pieranunzi), février 2000, *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi)
Solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°54, CD1, page 36

³⁵⁹ Pieranunzi a d'ailleurs composé un tango intitulé « Reflejos de Borges » en 1993.

Enfin, et pour déjà donner une illustration qui montre la manière dont tous ces éléments mélodiques peuvent se combiner, voici par exemple comment cette petite tournure peut s'agencer avec une autre en *sideslipping* (accord de *do* majeur sur Eb7).

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff starts with a tempo marking of 126 and a key signature of one flat. It contains three measures with chords A♭7, D♭min7, and B♭min7b5. The second staff contains two measures with chords Eb7 and A♭min7b5. The notation includes various rhythmic figures such as triplets and slurs. A circled section in the second staff highlights a specific melodic phrase.

Exemple musical n°47

« Le Songe d'une valse » (E. Pieranunzi), 2003, *Carte blanche* (A. Ceccarelli), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°55, CD1, page 37

À partir des années 1990, Pieranunzi emploie une autre formule qui ponctue le discours tout en le maintenant en haleine. Sorte de point-virgule musical, elle consiste en une désinence qui, sur son dernier intervalle ascendant, mi-conclusif, mi-suspensif, semble à la fois clore la phrase en cours et annoncer qu'elle aura une suite. Il s'agit là d'une technique quasi narrative, aspect cher à Pieranunzi comme nous le verrons plus loin. Bien que de provenance bop, cette forme semi conclusive devient, elle aussi, un élément caractéristique de son langage. Entendue au sein des autres formules décrites jusqu'ici, il était plus judicieux de réserver pour ce sous-chapitre la présentation de cette appropriation mutée. Elle nous permet ainsi de préciser que, comme pour tout autre soliste, les improvisations de Pieranunzi ne sont pas édifiées en une chaîne de phrases apprises et régurgitées plus ou moins dans un ordre établi, mais bien plus comme le résultat de toute une élaboration mentale dont les éléments musicaux s'appellent dans le temps du jeu. Par association d'idées, par réflexes réprimés, par modifications au parcours harmonique, bref par un jeu sensitivo-cognitif très complexe, une situation musicale donnée va donc parfois solliciter telle ou telle phrase préalablement créée ou réappropriée. Dans ce dernier cas, au fil de la maturation grandissante du pianiste, la ligne mélodique originelle devient progressivement autre. Ainsi, pour le point-virgule qui nous occupe actuellement, il en existe déjà un exemple dans *New Lands* qui, sous la forme d'un saut de

dixième – à la dernière mesure –, paraît encore « expérimental », pas encore naturellement intégré.

Exemple musical n°48

« I Fall in Love Too Easily » (Styne/Cahn), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°56, CD1, page 38

L'intervalle du point-virgule n'est pas toujours le même, mais il est au moins d'une quinte (cf. l'exemple musical n° 34), d'une sixte (exemple musical n° 49) ou, un peu plus souvent, forme une septième (exemples musicaux n° 50 et 51).

Exemple musical n°49

« Chimere » (E. Pieranunzi), mai 1989, *No Man's Land* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°57, CD1, page 39

Exemple musical n°50

« Je ne sais quoi » (E. Pieranunzi), mars 1994, *Seaward* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°58, CD1, suite de la page 39

Exemple musical n°51

« O toi désir » (E. Pieranunzi), février 2000, *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°59, CD1, suite de la page 39

Un dernier exemple nous montre une autre utilisation de cette désinence, résolution d'un mouvement chromatique en *sideslipping* qui, presque comme un soulagement, vient éclairer le sens harmonique de la phrase à l'ultime instant de la courbe mélodique, ce qui en accroît la détente.

Exemple musical n°52
 « Nuovo cinema Paradiso » (E. Morricone), mars 2004, *Live in Japan* (E. Pieranunzi)
 Solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°60, CD1, page 40

C'est par l'agglomérat de ce saut expressif, du goût pour des échappées hors du ton et de l'empreinte laissée par le thème « The Peacocks » que l'on perçoit mieux une autre idée itérative de Pieranunzi. Elle consiste en l'attaque d'une note-surprise. Précédée le plus souvent d'un saut intervallique important (mais pas toujours, voir la troisième mesure de l'exemple musical n° 56, avec la septième majeure sur un accord min7), elle fait sonner de façon abrupte une note dont l'irruption soudaine paraît incongrue. En réalité, elle s'explique toujours harmoniquement. Mais l'explication de l'effet ainsi obtenu réside dans la non préparation qui précède l'attaque d'une telle note ou, *a contrario*, une préparation qui n'aboutit pas sur la note statistiquement la plus attendue. Quatre exemples signalés par des flèches dans les partitions, deux sur un accord mineur (exemples n° 53 et 54) et deux en majeur, suffiront à justifier l'argument.

Exemple musical n°53

« Passing Shadows » (E. Pieranunzi), octobre 2000, *Evans Remembered* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°61, CD1, page 41

Exemple musical n°54

« Le mani sporche » (E. Morricone), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°62, CD1, suite de la page 41

Exemple musical n°55

« Quando le donne avevano la coda » (E. Morricone), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°63, CD1, suite de la page 41

Exemple musical n°56

« Stanno tutti bene » (E. Morricone), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°64, CD1, suite de la page 41

D'une certaine manière, il est possible de voir dans ce point-virgule musical une dernière trace de « The Peacocks », surtout si l'on compare l'exemple ci-dessous avec le début du pont du thème de Rowles (cf. *infra* exemple musical n° 32).

Exemple musical n°57

« I Fall in Love Too Easily » (Styne/Cahn), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°65, CD1, page 42

On l'aura compris, notre démonstration tend progressivement à mettre au jour le fait que, en partant d'une langue dont les éléments de vocabulaire sont empruntés en partie à ses modèles favoris, en partie aux figures les plus communes, Pieranunzi parvient à élaborer son propre dialecte, si l'on peut dire, par l'apposition d'une syntaxe et d'une morphologie nouvelles.

Il en va ainsi du parallélisme intervallique strict dont il parvient à renouveler l'usage. S'il recourt peu aux tierces parallèles, le pianiste convoque avec plaisir les sixtes parallèles qui ajoutent toujours une certaine douceur – une douceur comme augmentée par rapport aux tierces – aux accidents de la ligne mélodique.

Exemple musical n°58

« Winter Moon » (E. Pieranunzi), mars 2006, *Jazz italiano Live 2006* (E. Pieranunzi)
Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°66, CD1, page 43

En revanche, de façon plus atypique, l'acidité, la rugosité des quartes et/ou des quintes peuvent émerger lors de ses improvisations. Loin de faire écho à quelques sonneries de cloches ou à une éventuelle évocation populaire, elles sont utilisées pour leur qualité d'ouverture, d'élargissement tonal, un peu à la manière d'une pédale d'effet *harmonizer* de guitariste, mais aussi bien dans le cadre d'une grille de standard (exemple musical n° 59) que dans celui d'une composition personnelle (exemple musical n° 60) – et même dans le contexte d'improvisations libres comme nous le constaterons par la suite.

Exemple musical n°59

« Yesterdays » (Harbach/Kern), février 1996, *The Night Gone By* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°67, CD1, page 44

Exemple musical n°60

« New Lands » (E. Pieranunzi), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi), section A du thème³⁶⁰
Exemple sonore n°68, CD1, suite de la page 44

On verra que cette pratique du parallélisme va se révéler, à un niveau différent, comme l'un des fondements de sa pensée musicale.

2.2.1.6 Ornements

Il y a dans le discours mélodique improvisé de Pieranunzi un élément capital, déjà évoqué au préalable, et sur lequel il est temps de s'attarder : celui de l'ornementation. Sous cette appellation, il faut d'ailleurs entendre non seulement les trilles, battements,

³⁶⁰ Partition communiquée par Pieranunzi.

mordants, appoggiatures et autres gruppements, mais aussi toutes les variantes possibles se présentant sous forme de groupe de notes rapides (comme par exemples les quintolets de l'exemple musical n° 64 ou ceux de la dernière portée du n° 65).

Les origines en sont multiples. On a déjà souligné celle du bebop³⁶¹. On peut ajouter celle de Chopin que le pianiste met sur un piédestal, celle du Evans de « Peace Piece », et celle des instruments à vent jazz. Plus on progresse dans sa discographie, plus les ornements acquièrent un caractère original. Peu de pianistes de jazz ont développé à un tel degré l'art des ornements, sans doute parce que cela réclame un travail technique bien spécifique, et donc une démarche volontariste. Il est évident que le commerce entretenu de longue date par Pieranunzi avec les musiques de Chopin et Scarlatti a eu des répercussions sur son esthétique. La deuxième mesure de l'extrait ci-après n'évoque-t-il pas de façon allusive, car métamorphosée, la célèbre *Valse « brillante » op. 18* du Polonais par exemple ?

Exemple musical n°61
 « The Fool on the Hill » (Lennon/McCartney), février 1997, *Ma l'amore no* (A. Montellanico)
 Solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°69, CD1, page 45

³⁶¹ Cf. exemple musical n° 15.

Exemple musical n°62
 Frédéric Chopin, *Valse brillante op. 18* (mesures 132 à 152)
 Exemple sonore n°70, CD1, suite de la page 45³⁶²

Contrairement à ce que l'on pourrait penser de prime abord, il ne s'agit en rien d'une parure sonore négligeable pour Pieranunzi (pas plus que pour Chopin d'ailleurs) mais bien d'un souci artistique du ciselé. Si le décorateur se préoccupe de ce qui se trouve autour de l'objet principal, un modeler de mélodies malaxe la matière, soucieux du détail infime, et procure davantage de relief, rend plus alerte et vivante le galbe de la forme. Dans le cas présent, les ornements ainsi réappropriés sont pleinement partie intégrante de la phrase. Pour reprendre un exemple musical déjà donné (le n° 57), il est envisageable de considérer cette longue phrase comme une simple prolongation (dans le sens schenkerien du terme) de *do* (la première note) à *sol* (la dernière), « évasée » par une série d'ornementations (trille, battements, mordant, gruppettos, appoggiatures). Ce type d'analyse, certes admissible, n'expliquerait sans doute pourtant rien à la raison d'être même de cet extrait : donner vie et dynamisme à un court intervalle de quarte descendante. Ainsi séparées, la vibration de ces deux notes essentielles se trouve en quelque sorte amplifiée par tous ces ornements.

Les fonctions de l'ornementation sont multiples. Parfois, elle souligne un mouvement (exemple musical n° 63), à d'autres moments elle donne au sur-place l'illusion du mouvement. En le disant autrement, elle fait vivre une note tenue (exemple n° 64) ou participe à l'envol de notes conjointes (exemple musical n° 65, mesures 8 et 9, dont la

³⁶² Interprétation d'Arthur Rubinstein.

transcription ne rend pas totalement justice à la finesse du placement rythmique) ; enfin elle se révèle garante de la personnalité du pianiste, devenant alors un repère signifiant, cela sur les tempos élevés (exemple musical n° 66) ou lors de l'interprétation du thème d'un standard (exemple musical n° 67).

Exemple musical n°63

« My Foolish Heart » (Link/ Marvell/Strachey), mars 1997, *The Kingdom* (M. Vinding)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°71, CD1, page 46

Exemple musical n°64

« Chet » (E. Pieranunzi), novembre 1988, *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°72, CD1, page 47

Exemple musical n°65

« Come Rain or Come Shine » (Arlen/Mercer), mars 1988, *Little Girl Blue* (C. Baker)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°73, CD1, page 48

Exemple musical n°66

« I Hear A Rhapsody » (Fragos/Baker/Gasparre), février 1991, *Triologues* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°74, CD1, page 49

Exemple musical n°67

« You've Changed » (Carey/Fischer), mars 2000, *Alone Together* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°75, CD1, page 50

Parmi les types d'ornementation possibles, l'un d'eux est utilisé de façon distinctive par Pieranunzi, constituant une sorte de griffe stylistique. Il s'agit de l'appoggiature courte ascendante jouée en conclusion de phrase, un demi-ton au-dessus de la dernière note réelle. Il est probable qu'il y ait ici une tentative de transcription au piano d'un effet vocal ou tout du moins d'instrument à vent tel que la trompette (on peut penser ici à Clifford Brown³⁶³ ou à Lee Morgan par exemple, eux-mêmes inspirés par la vocalité). Voici un bref exemple où il est reproduit deux fois de suite (au dernier temps des mesures 2 et 4). On pourra non seulement le constater dans cet unique exemple musical, mais aussi intégré à de nombreuses autres transcriptions insérées ci-avant et plus loin (exemples musicaux n° 64 et n° 83 par exemple).

Exemple musical n°68

« Body and Soul » (J. Green), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°76, CD1, page 51

³⁶³ Clifford Brown (1930-1956) est l'un des musiciens les plus représentatifs du hard bop. Trompettiste élégant, il possède un sens mélodique très développé.

En réalité, l'emploi de l'ornementation se trouve à la frontière des aspects mélodique et rythmique. Pieranunzi use de hauteurs inférieures, supérieures, tourne autour de ce que l'on pourrait désigner comme la « note réelle » – pour reprendre un terme issu des analyses de la musique occidentale de tradition écrite. Mais l'effet produit est en même temps rythmique. Pour Pieranunzi, recourir aux petites notes consiste à déstabiliser la perception d'une pulsation régulière, à faire perdre aux figures rythmiques leur évidence sans pour autant que la mise en place n'en pâtisse. Il ne s'agit pas encore de jouer par-dessus le tempo, mais bien d'un suprême raffinement mélodico-rythmique. Cette compétence rythmique, fondamentale dans le domaine du jazz, est toutefois bien loin de ne se résumer qu'à cette seule dimension chez lui, et nous verrons plus loin comment il est parvenu à développer une conception rythmique personnelle.

2.2.1.7 Combinaisons

Mais avant de nous pencher sur l'aspect purement rythmique, et afin de souligner la cohérence d'éléments devenus disparates au sein d'une analyse descriptive, voici deux brefs exemples qui résument en quelques secondes tout ce que nous avons évoqué jusqu'ici. On y rencontre en effet l'ornementation sous toutes ses formes, le chromatisme expressif (début de la deuxième portée de l'exemple musical n° 70), le saut expressif (exemple musical n° 69, mesure 6), une échappée hors du ton suivie d'une résolution limpide apparaissant à l'extrême limite de la phrase (dernières mesures des deux exemples).

The image shows a musical score for Example musical n°69. It consists of two staves of music. The first staff starts with the tempo marking 'Libre' and the chord 'Gmin7b5'. It features a series of eighth notes with triplet markings (3) and a '2'14' marking below. The second staff starts with the chord 'Fmin' and a measure number '5'. It includes a dynamic marking '>' (accent) and a 'Dmin7b5' chord. The piece concludes with 'G7' and 'Cmin' chords, and a '2'23' marking at the end.

Exemple musical n°69
« Reflejos de Borges » (E. Pieranunzi), mars 1993, *Nausicaa* (Pieranunzi/Rava), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°77, CD1, page 52

Musical score for "The Night Gone By" by E. Pieranunzi. The score is in 3/4 time with a tempo of 134. It consists of two systems of music. The first system has three measures with chords A7alt, D9sus, and D7alt. The second system has four measures with chords Ab13, G13b9, F#min9, and G7alt. There are triplets in the first system and a triplet in the second system.

Exemple musical n°70
 « The Night Gone By » (E. Pieranunzi), février 1996, *The Night Gone By* (E. Pieranunzi)
 Solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°78, CD1, page 53

De façon plus surprenante, il est possible de retrouver tous les procédés employés par Pieranunzi décrits jusqu'ici au travers de quelques mesures tirées de la musique de... Frédéric Chopin ! Outre la passion indéfectible que le pianiste italien porte au musicien romantique, nous avons déjà eu l'occasion de souligner une possible filiation au travers d'un précédent exemple. Or dans les mesures qui vont suivre, et malgré un contexte stylistique totalement différent, on peut retrouver chez Chopin un certain nombre de traits que nous venons d'attribuer à Pieranunzi : sixtes parallèles (premières mesures), ornements, saut de dixième (non en fin mais en début de phrase toutefois, trois fois à partir de l'avant-dernière mesure du deuxième système), appoggiatures et chromatisme retourné expressif (avant-dernière mesure).

Exemple musical n°71
 Mazurka op. 17 n°2, F. Chopin, de mesure 50 à fin
 Exemple sonore n°79, CD1, page 54³⁶⁴

On pourrait arguer qu'il est somme toute normal de retrouver chez un pianiste des techniques de jeu imaginées par l'un des plus importants innovateurs de l'instrument. Cependant, cet exemple permet de mettre en valeur de façon plus nette la filiation de Pieranunzi avec le compositeur romantique. Sans compter qu'il est assez rare de rencontrer une illustration qui soit en même temps si flagrante et si « invisible ». Ici encore, Pieranunzi opère une fusion qui, *a priori*, ne semble pas évidente, et réussit à transformer tous ces éléments pour en faire des chevilles ouvrières de son propre style.

2.2.2 Le rythme

S'il est un domaine où le musicien est vite jugé, aussi bien du point de vue de l'auditeur que de celui de ses partenaires jazzmen, c'est bien celui du rythme. Quand la fausse note mélodique est admissible, un mauvais placement rythmique ne l'est pas. Pour

³⁶⁴ Interprétation d'Arthur Rubinstein.

prendre un exemple contemporain provenant d'une sphère un peu différente, Daniel Goyone écrit dans l'avant-propos de l'un de ses ouvrages :

« Aujourd'hui, plus encore qu'auparavant, tout musicien digne de ce nom doit avoir une conception claire des notions de pulsation, de tempo, de mise en place, doit pouvoir s'adapter à des styles rythmiques différents et, dans l'improvisation, être capable de garder la mesure, de respecter la forme. »³⁶⁵

L'objet ici n'est pas de démontrer la maîtrise rythmique de Pieranunzi. Comme presque tous les grands jazzmen, ou tout au moins ceux jouant dans des contextes pulsés, il sait parfaitement placer les accents sur les parties faibles des temps ; il domine tout autant le placement en arrière ou en avant de la pulsation ; il est habile à créer des effets polyrythmiques ; et il a un grand contrôle des changements de débit au cours d'une même phrase. Pour s'en convaincre, tous les exemples lus/entendus jusqu'ici suffisent amplement. En revanche, il est plus intéressant d'analyser son approche, de souligner tel ou tel rythme récurrent, autrement dit, à l'image de ce qui s'est fait dans la partie précédente, de cerner les éléments rythmiques dont il s'est emparé. En un mot, d'élucider tout ce qui le démarque du commun des musiciens en imposant, à ce niveau aussi, une identité musicale parfaitement décelable à l'écoute.

Nous commencerons par nous intéresser au phrasé. Il est d'ailleurs malaisé de le « catégoriser ». Est-ce du rythme, de la dynamique ou de la sonorité ? Tout cela à la fois sans doute. Cependant, il nous semble que le phrasé constitue le lien entre les paramètres mélodique et rythmique. Pour le premier, il permet d'accentuer et de souligner certaines phrases (ou notes) importantes ; à l'aspect rythmique, il confère une plastique spécifique au débit de notes inscrit dans le temps pulsé qui s'écoule. Il nous a donc semblé que le phrasé, sorte de transition idéale, devait trouver sa place à ce moment précis de notre travail.

³⁶⁵ GOYONE, Daniel, *Rythmes - Le rythme dans son essence et ses applications*, coll. « Théories », Outre Mesure, Paris, 3/2007, p. 9.

2.2.2.1 Le phrasé

Avant même d'aborder les figures rythmiques proprement dites et leurs combinaisons, et en une suite logique à la partie consacrée aux ornementsations, rappelons en préambule à ce qui va suivre les termes de Jacques Siron :

« En transformant les accents dynamiques, et/ou le phrasé, on peut modifier le caractère d'un motif sans modifier ni les hauteurs, ni le rythme. Il s'agit de transformations d'intensité, avec généralement un caractère rythmique. »³⁶⁶

En effet, la variété des attaques et des inflexions de l'accentuation participe à la création de phrases musicales fortement personnalisées. À cet égard, une articulation bien précise, à mi-chemin entre le lié et le piqué, revient régulièrement chez Pieranunzi, surtout au sein de tempos medium ou rapides. Pour une meilleure compréhension du rendu sonore, le signe d'accentuation le plus adéquat pourrait être le porté (symbolisé par un point sous une liaison en dessous ou au-dessus des notes). Le porté signale que les notes sont séparées les unes des autres sans qu'elles ne soient piquées, à la différence du louré (symbolisé par un trait) qui épaissit la densité de chacune des notes. Il ne s'agit pas non plus du point allongé (un point sous un trait) qui demande à ce qu'on détache les notes d'une façon trop incisive, au contraire de ce que l'on peut entendre dans l'exemple sonore n° 80.

³⁶⁶ SIRON, Jacques, *La Partition intérieure - Jazz, musiques improvisées*, Collection « Théories », Paris, Outre Mesure, 4/1997, p. 626.

Musical score for Example musical n°72, showing six staves of music. The tempo is marked as ♩ = 190. The score includes various chords and articulations:

- Staff 1: G7, Cmin7, F7, Fmin7, B♭7, E♭. Measure 1'28.
- Staff 2: Cmin7, Bdim, E♭/B♭, Amin7b5, D7, Gmin7. Measure 5.
- Staff 3: Amin7b5, D7, Gmin7, D7/F#, Fmin7, B♭7. Measure 10. Includes triplets (3).
- Staff 4: B♭min7, E♭7, E♭min7, A♭7. Measure 13.
- Staff 5: Cmin7b5, F7, B♭7, Dmin7b5, G7b9. Measure 17. Includes triplets (3).
- Staff 6: Cmin7, Bdim, E♭/B♭, Amin7b5, D7. Measure 21. Measure 1'58.

Exemple musical n°72

« How Deep Is The Ocean? » (I. Berlin), mars 2000, *Alone Together* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°80, CD1, page 55

On peut remarquer comment l'articulation portée souligne des conduites mélodiques dont les notes n'appartiennent résolument pas aux harmonies exprimées. C'est aussi le cas dans l'exemple suivant (même si le contrebassiste réagit immédiatement en exprimant dans sa ligne la substitution tritonique). Mais surtout le phrasé porté confère à ce bout de phrase une légère sensation de retard par rapport à la pulsation, façon originale de jouer un débit de notes rapides en arrière de la pulsation.

Musical score for Example musical n°73, showing a single staff of music. The tempo is marked as ♩ = 127. The score includes various chords and articulations:

- Staff 1: Fmin7, E7 (= B♭7), E♭min7. Measure 3'48. Measure 3'52.

Exemple musical n°73

« Body and Soul » (J. Green), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°81, CD1, page 56

2.2.2.2 Placement et débit rythmique

Pour une autre façon de se placer en arrière du temps, Pieranunzi fait appel à des combinaisons rythmiques telles que les quatre pour trois, les trois pour quatre, les cinq pour trois, etc. qui sonnent de manière plus irrationnelle dans un contexte à la pulsation régulière.

The musical notation for Example musical n°74 is written in 3/4 time with a tempo of 117. The melody consists of two staves. The first staff contains the main melodic line with various rhythmic patterns, including triplets and a 5:3 ratio. The second staff shows a bass line with similar rhythmic patterns. Chord changes are indicated above the notes: E Maj7, Amin, B, F#min, Emin, Eb, D, CMaj7#11, and AbMaj7. The piece ends with a 2'28 time signature.

Exemple musical n°74
« Nefertiti » (W. Shorter), février 2000, *Plays the Music of Wayne Shorter* (E. Pieranunzi)
Solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°82, CD1, page 57

Loin de se résumer à une pensée arithmétique, ayant pour seul objet la réalisation d'un effet facile, cette configuration rythmique participe d'un tout en se combinant à d'autres composants déjà décrits précédemment.

The musical notation for Example musical n°75 is written in 3/4 time with a tempo of 164. The melody consists of a single staff. The piece features various rhythmic patterns, including triplets and a 3'30 time signature. Chord changes are indicated above the notes: Amin7b5, A dim/D, D7, Gmin7b5, and C7. The piece ends with a 3'38 time signature.

Exemple musical n°75
« September Waltz » (E. Pieranunzi), février 1993, *Untold Story* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°83, CD1, page 58

Dans cet exemple, l'effet final obtenu est celui d'un chromatisme qui ralentit en même temps qu'il descend dans le grave. Dans ce cas précis – assez fréquent chez lui –, les rythmes sont pensés et joués avec précision. L'expérience aidant, il va aussi déployer cet effet à l'aide de figures « irrationnelles ». À un certain moment de son improvisation, il saura jouer complètement hors tempo alors que, dans le même temps, sa pulsation intérieure ne bougera pas. S'il est habituel de rencontrer cette pratique dans les ballades, le

tempo lent s'y prêtant particulièrement bien (exemple sonore n° 84), en revanche cela est beaucoup plus rare dans les tempos rapides (exemple sonore n° 85). Il est surtout remarquable de souligner que le pianiste n'a pas besoin de l'aide du batteur pour se remettre dans le tempo. Il se réinsère instantanément et parfaitement au sein de la pulsation, et surtout pas nécessairement sur le début d'un temps et encore moins du premier.

« A Flower Is a Lovesome Thing » (B. Strayhorn), juin 2004, *Ballads* (E. Pieranunzi)
Solo de Pieranunzi (de 0'37 à 0'51)
Exemple sonore n°84, CD1, page 59

« Five Plus Five » (E. Pieranunzi), novembre 2006, *Golden Land* (A. Ceccarelli)
Solo de Pieranunzi (de 1'58 à 2'15)
Exemple sonore n°85, CD1, suite de la page 59

On comprend mieux pourquoi certains génies du rythme tels que Paul Motian acceptent volontiers de partager la scène avec Pieranunzi. Et si, de surcroît, le bassiste se révèle être une sommité dans l'art de l'interaction, la musique prend immédiatement une autre dimension au moment où le pianiste commence à jouer en arrière, créant progressivement une musique au-delà du tempo. Dans un tel cas de figure, si les trois instrumentistes ont une même approche de la musique, comme c'est le cas dans l'exemple sonore n° 86³⁶⁷, la pulsation devient flottante, à la fois présente et éclip­sée, sorte de « présence lointaine » – pour reprendre les termes d'un auteur cher à Pieranunzi³⁶⁸. « Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité »³⁶⁹ écrivait Baudelaire. Bien qu'il ne s'agisse pas ici de free jazz, il est évident que la pratique de ce style a compté pour parvenir à ce genre de réalisation. Mais nous examinerons le rapport entretenu par Pieranunzi avec le free jazz dans un chapitre ultérieur.

« Over the Rainbow » (H. Arlen), février 1996, *The Night Gone By* (E. Pieranunzi)
Solo de Pieranunzi (de 2'12 à 3'06)
Exemple sonore n°86, CD1, page 60

³⁶⁷ C'est le contrebassiste Marc Johnson qui complète le trio.

³⁶⁸ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La présence lointaine - Albéniz, Séverac, Mompou*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 161 p.

³⁶⁹ BAUDELAIRE, Charles, *Le spleen de Paris*, « Le confiteur de l'artiste », Paris, Pocket, 1989, pp. 177-178.

Comme les meilleurs musiciens, le pianiste incorpore des changements subits de tempo qui participent à la sculpture de la phrase. Il incorpore des divisions complexes, ou intègre des valeurs irrationnelles aux répartitions particulières. Trouvant de la liberté dans ou entre les temps, imprimant une grande variété, Pieranunzi donne à son discours de l'intérêt et en retire une dimension plus narrative.

o = 148

4'28

5

8:12

10:12

7:8

Thème

Thème

5'02

Exemple musical n°76

« This Is for Albert » (W. Shorter), février 2000, *Plays The Music of Wayne Shorter* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°87, CD1, page 61

Néanmoins, son goût personnel s'affine et s'opère au fil du temps, en une action plus ou moins consciente qui fonde son style. Avec les exemples suivants, nous allons voir combien cette élaboration du phénomène rythmique participe non seulement d'une

volonté de démarquage mais aussi, et de façon certaine, d'une réelle réflexion esthétique sur sa pratique de la musique.

Passer d'un débit à l'autre, en doublant ou en dédoublant le débit des notes à l'intérieur d'une pulsation, constitue le b-a-ba du jazzman contemporain. Au-delà de cette maîtrise, force est de constater que le pianiste injecte à ses lignes des figures rythmiques sans cesse différentes. Elles participent de la fameuse logique tension/détente. Lors d'un passage doublé, il est fréquent que les jazzmen utilisent des triolets. Ce changement de valeur rythmique agit comme une sorte de leurre qui fait mine de relâcher la tension pour mieux la réinstaller ensuite par le retour de doubles croches (exemple musical n° 77, mesures 1 à 6).

Musical score for Example musical n°77, measures 1 to 6. The score is in 3/4 time with a tempo of 128. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sextuplets. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords: Dmin7b5, G7, Cmin7, Fmin7, Fmin7/Eb, Dmin7b5, G7, Cmin7, Adim/G, C7, Fmin7, Fmin7/Eb, Dmin7b5, G7, and Cmin7. The piece ends with a 3'55 time signature.

Exemple musical n°77

« Musashi » (E. Morricone), mars 2004, *Live in Japan* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°88, CD1, page 62

L'originalité de Pieranunzi se manifeste lorsque, dans un paradoxal renversement de la dialectique, il parvient à amplifier la tension grâce à une détente. Le rythme

s'assouplit jusqu'à ce que la résolution advienne, limpide et évidente (exemple musical n°78).

The musical score is written in 7/4 time with a tempo of 150. It consists of four staves of music. The first staff begins with a 1'47 time signature and features chords: EbMaj7, Fmin7, Bb7, EbMaj7, Dmin7b5, G7, Cmin7, Bbmin7, and Eb7. The second staff includes chords: AbMaj7, Dmin7b5, G7, Cmin7, and Abmin7. The third staff includes chords: Cmin7, Fmin7, AbMaj7, Dmin7, and G7. The fourth staff includes chords: Cmin7, Bbmin7, Eb7, AbMaj7, Fmin7, Bb7, and EbMaj7. The score ends at 2'11. The music is characterized by frequent triplets and complex rhythmic groupings.

Exemple musical n°78

« My Funny Valentine » (Rodgers/Hart), novembre 1987, *Silence* (C. Haden), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°89, CD1, page 63

2.2.2.3 L'effet polyrythmique

L'un des traits rythmiques les plus caractéristiques du jazz depuis le ragtime est l'utilisation de phénomènes polyrythmiques. Pieranunzi s'inscrit dans cette tradition. Tout comme les formules que chaque improvisateur s'invente, les figures polyrythmiques constituent tout autant des traits stylistiques saillants qu'il convient d'examiner avec attention. Après une étude scrupuleuse des travaux produits sur cette question délicate, Laurent Cugny propose d'en cerner ainsi les contours :

« J'y verrais la superposition de plusieurs groupes rythmiques périodiques. Cet élément de périodicité me semble ce qui doit nous fonder à distinguer la polyrythmie du rythme. Dès qu'une récurrence différente de celle(s) du *tactus* et/ou de la mesure se perçoit, naît l'impression de polyrythmie. Celle-ci se manifeste par la sensation, potentiellement éprouvée par l'auditeur, que le *tactus* et/ou la mesure pourraient se voir concurrencer voire remplacer par un nouveau *tactus* ou un nouveau mètre. Ainsi, la différence entre rythme et polyrythmie ne serait pas quantitative (un plus grand nombre de couches rythmiques, des

rapports non entiers entre des rythmes), mais qualitative. Dans cette conception, la polyrythmie apparaît comme un sous-ensemble du rythme. »³⁷⁰

Se référant ici à la notion de *tactus* telle que l'expose Lerdahl et Jackendoff³⁷¹, il en arrive à définir les différents termes de la façon suivante :

« On choisira ici de garder le terme « battement » pour désigner le point sans durée. Mais l'expression “sur le temps” sera conservée car elle correspond à l'usage, alors que l'on devrait dire “sur le battement”. Toujours conformément à l'usage, on utilisera le mot “temps” pour désigner la durée séparant deux battements. Quant à la pulsation isochrone de base, on se rangera derrière Lerdahl-Jackendoff pour choisir le terme *tactus*, la référence à son origine dans la Renaissance ne me paraissant pas justifier de l'écarter. Elle a en outre l'avantage de laisser le terme “pulsation” pour des usages plus généraux. »³⁷²

Précisant toujours plus sa définition, il établit ensuite deux sortes de polyrythmie :

1. groupes en opposition à la mesure mais pas au *tactus* : cela suppose qu'il n'y ait aucune note entre les battements du *tactus*, soit uniquement des valeurs de noire, blanche, blanche pointée, ronde ou note carrée.
2. groupes en opposition à la mesure *et* au *tactus* : suppose des notes tombant entre les battements du *tactus*. »³⁷³

C'est dans la seconde acception que nous emploierons ce terme au sujet de Pieranunzi. Par l'emploi de certaines figures polyrythmiques récurrentes, il confère à sa musique une sensation de raccourcissement ou d'allongement par rapport à un *tactus* immuablement exprimés par le reste de la rythmique. Toutefois, nous avons choisi de nommer par « effet polyrythmique » des séquences courtes, se répartissant de quelques temps à moins d'une dizaine de mesures. En effet, nous le verrons dans la partie qui suit

³⁷⁰ CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, à paraître.

³⁷¹ « L'auditeur tend à porter son attention en premier sur un (ou deux) niveau(x) intermédiaire(s) dans le(s)quel(s) les battements [*beats*] s'écoulent à une vitesse modérée. C'est le niveau auquel le chef d'orchestre agite sa baguette. En adaptant le terme de la Renaissance, nous appelons un tel niveau le *tactus*. ». Puis « Pour utiliser une analogie spatiale : les battements [*beats*] correspondent aux points géométriques plutôt qu'aux lignes tirées entre eux. Mais bien sûr, les battements adviennent dans le temps. Ainsi, un intervalle de temps – une durée – prend place entre les battements successifs. Pour de tels intervalles, nous utilisons le terme *intervalle de temps* [*time-span*]. Dans l'analogie spatiale, les durées correspondent aux espaces entre les points géométriques. Les intervalles de temps [*time-spans*] ont une durée [*duration*], les battements n'en ont pas. », LERDAHL, Fred, JACKENDOFF, Ray, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MIT Press, 1983, pp. 20-21, cité par Laurent Cugny, *in op. cit.*

³⁷² CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, à paraître.

³⁷³ *Ibid.*

celle-ci, l'usage de la polyrythmie peut s'étendre en des dimensions bien plus importantes chez le pianiste italien.

Pour revenir à l'effet polyrythmique dans le cas de Pieranunzi, c'est d'ailleurs moins le procédé qui importe pour définir son style que sa récurrence quasi-constante. Ainsi dans l'exemple musical n° 79, aux mesures 3 à 7, l'appui se fait toutes les trois notes par un rythme anapestique (deux brèves, une longue) dans un débit en triolets³⁷⁴. Peu après, aux mesures 12 à 18, le processus se renverse. Cette fois l'unité de temps qui apparaît en « surimpression » du *tactus* véritable devient la noire pointée, ce qui forme un cycle virtuel de huit temps sur trois mesures à quatre temps.

The musical score for Example musical n°79 consists of five staves of music. The first staff starts with a tempo marking of 86-87 and a key signature of one flat. The chords are B Maj7, E♭min7/D♭, A♭min9, E♭min7/G♭, and F min7. The second staff features a 3/8 time signature and includes triplets of eighth notes. The third staff continues with chords F7 and B♭7. The fourth staff has chords E♭min7, A♭min7, and D♭7. The fifth staff concludes with chords G♭Maj7, B Maj7, B♭7, and E♭min7. The score ends with a measure number of 5'35.

Exemple musical n°79

« Yesterdays » (Harbach/Kern), janvier 1991, *Live in Castelnuovo* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°90, CD1, page 64

L'exemple musical n° 80 nous donne une illustration parfaite du travail rythmique et de l'emploi de l'effet polyrythmique par Pieranunzi. Dans une mesure à trois temps, les six premières mesures reproduisent les mêmes rythmes. Puis, aux mesures 7 à 10, un déphasage s'opère, l'appui de la dextre tombant toutes les cinq croches tandis que la main

³⁷⁴ Rapprochant les accentuations, il est loisible d'y percevoir la création d'une mesure à six temps à l'intérieur d'une mesure à quatre temps.

gauche exprime toujours les trois temps. Après une « transition » de deux mesures en croches simples (mesures 11-12), la péroraison de cette longue phrase s'effectue par l'insertion de triolets de noires qui vont se muer en quatre pour trois. Il s'agit là d'un exemple frappant de toutes les combinaisons, divisions et sous-divisions dont use constamment Pieranunzi en une conception du temps jazzistique tout à fait pertinente. On ne peut plus discrète dans sa manifestation, cette manière de faire ne s'impose pas mais, à l'image de son emploi du *slideslipping*, parcourt discrètement ses solos. À notre sens, par cette discrétion même, elle pose Pieranunzi comme l'un des pianistes les plus subtils de sa génération.

Exemple musical n°80

« Je ne sais quoi » (E. Pieranunzi), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°91, CD1, page 65

D'autre part, associées à un aspect mélodique pieranunzien, le chromatisme expressif, on se rend compte que la fonction de ce type d'effet polyrythmique est aussi de souligner ou de renforcer le caractère dépressif des demi-tons descendants. D'un côté, le chromatisme fait perdre la notion de tonalité à l'auditeur. De l'autre, la qualité polyrythmique fait divaguer en diluant la sensation de temps fort. Ce double déficit de repères est équilibré par un accompagnement qui lui, le plus souvent, reste globalement stable. Dans ce cas précis, même accompagné par les rythmiciens les plus inventifs, quelqu'en soit le tempo, du plus échevelé au plus alangui, la musique de Pieranunzi engendre des moments de « rêve éveillé », instant étrange où l'on se sent à la fois perdu sans être apeuré.

Exemple musical n°81

« Incontro » (E. Morricone), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°92, CD1, page 66

Il associe ainsi les contraires : il impose une pulsion énergique et convoque la rêverie, celle définie par Gaston Bachelard, et qui semble tant correspondre à ce que produit en nous la musique de Pieranunzi :

« La rêverie se contente de nous transporter ailleurs sans que nous puissions vraiment vivre toutes les images du parcours. Le rêveur s'en va à la dérive. »³⁷⁵

Si l'on se permet ici une échappée littéraire, c'est que Pieranunzi lui-même est un intellectuel, lisant Saint-John Perse dans le texte, et projetant un ouvrage universitaire sur la notion de temps, loin de l'image d'Épinal du jazzman qui ne réfléchirait pas à ce qu'il fait et se contenterait de jouer « naturellement ».

2.2.2.4 Pétrir le temps

Avec un regard plus distancé, on s'aperçoit que cette maîtrise des combinaisons rythmiques sert une pensée multi temporelle. Il est alors conforme de parler de superposition temporelle que de polyrythmie. De superposition et non de confrontation. Il ne s'agit pas pour Pieranunzi d'entraîner ses partenaires dans son sillage. Ni d'ailleurs de les en empêcher ce qui, le cas échéant, ne ferait qu'accroître l'effet recherché. Néanmoins, l'exemple suivant prouve qu'il y a une réelle volonté d'associer plusieurs *temps* à la fois. Sa conception dépasse le simple jeu de combinaisons rythmiques pour atteindre à la création véritable de plusieurs temps vécus ensembles. Différent de l'effet polyrythmique, il existe

³⁷⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 8.

donc chez Pieranunzi une polyrythmie qui se déploie à grande échelle, en des séquences bien plus longues que les quelques mesures auxquelles nous avons précédemment circonscrit l'effet polyrythmique, et qu'elle transcende en quelque sorte. N'a-t-il pas ailleurs intitulé quelques-unes de ses compositions « Echi », « The Way of Memories » ou « The Chant of Time » pour nous l'indiquer ? Dans l'exemple musical n° 82, choisi pour sa représentativité, il adapte même cette réflexion temporelle au niveau mélodique. Des mesures 1 à 4, trois notes semblent tourner sur elles-mêmes, en boucle jamais identique, formant une sorte « d'effet polyrythmique mélodique ». À partir de la mesure 5, ce *do-ré-mi* presque enfantin passe au second plan, sans s'arrêter, tandis que les quatrième et cinquième doigts de la même main font émerger une autre ligne mélodique qui devient la principale, sur le rythme caractéristique décrit auparavant (ici sous forme de croches pointées).

Exemple musical n°82
 « When I Think of You » (E. Pieranunzi), mars 2004, *Live in Japan* (E. Pieranunzi)
 Improvisation de Pieranunzi sur la coda du thème
 Exemple sonore n°93, CD1, page 67

D'autre fois, il pourra être moins précis, moins « mathématicien » et improvisera une figure intranscriptible de façon stricte, mais à l'effet analogue (exemple musical n° 83,

les deuxième et troisième systèmes). On l'aura compris, c'est moins le procédé que le résultat obtenu qui compte.

Exemple musical n°83

« Incontro » (E. Morricone), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°94, CD1, page 68

Quoi de plus normal qu'un musicien joue avec le temps ? Pourtant, toujours dans l'optique de comprendre l'émergence de la personnalité artistique de Pieranunzi, il semblait important de cerner son appréhension d'une (de la ?) notion fondamentale du jazz. Ainsi, voyons-nous progressivement affleurer l'esthétique pieranunzienne au sein d'une conception tout à fait originale. De manière opposée aux fulgurances virtuoses de ses débuts, il est peu à peu parvenu à dompter la pulsation régulière par l'emploi d'assouplissements passagers (« Time's Passage » est une autre de ses compositions). Par un langage rythmique qu'il s'est forgé et qui le distingue des autres musiciens, la pulsation peut se suspendre sous ses doigts (exemple musical n° 84), s'étirer (exemple musical n° 85 dont l'effet est bien de l'ordre de l'ordre du « senti » et non d'un travail précis réinjecté). En bref il pétrit le temps (exemple musical n° 86).

Exemple musical n°84

« Ninfa plebea » (E. Morricone), mars 2004, *Live in Japan* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°95, CD1, page 69

Exemple musical n°85

« Princesse » (E. Pieranunzi), octobre 2000, *Evans Remembered* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°96, CD1, suite de la page 69

Exemple musical n°86

« Just Beyond the Horizon » (E. Pieranunzi), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi)

Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°97, CD1, suite de la page 69

L'exemple le plus saisissant se rencontre dans une composition de Joey Baron intitulée « Broken Time » (exemple musical n° 87). Dans son improvisation, prise en direct à la radio italienne Radiotre, le pianiste semble pousser la logique jusqu'au bout. La

transcription proposée débute alors que Pieranunzi est au milieu de son solo. Jouant « en rythme » (en quintes parallèles, signalons-le au passage), il perturbe la pulsation une première fois (passage en quintolets et autres des mesures 4 à 8) avant de lui redevenir fidèle. Arrive ensuite une longue séquence de quatolets dont la soudaineté est vraiment étonnante. Il faut bien saisir que le pianiste joue quatre notes pour trois (ou sur trois temps) tandis que la rythmique (surtout le batteur) ne change rien et reste en quatre temps. La transcription reflète imparfaitement ce qui se déroule.

♩ = 216
2'05

5 5 5 9:8 3

9

13 *mais le batteur reste à 4/4*

18

25

32

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system (measures 38-42) features a complex rhythmic pattern with a tempo marking of $\text{♩} = \text{♩}$ and a 4-measure phrase. The second system (measures 43-46) shows a more melodic line with a note marked with an 'x'. The third system (measures 47-49) includes several triplet markings and a note marked '(= binaire)'. The fourth system (measures 50-56) continues with triplet markings and ends with a 2:56 time signature.

Exemple musical n°87

« Broken Time » (J. Baron), novembre 2001, *Current Conditions* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°98, CD1, page 70

En réalité, Pieranunzi ne pense pas en mesure à trois temps, mais pour faciliter l'écriture et la lecture, nous avons choisi cette option. Preuve supplémentaire que ce n'est pas la pirouette rythmique qui le satisfait mais bien le vacillement temporel qu'il provoque, cette prise de risque engendrant l'ajout de deux temps supplémentaires³⁷⁶. Atterrissant sur une anticipation de l'accord suivant (dernier temps de la mesure 38), il repart dans un swing énergique, galvanisé par ses partenaires. Mais seulement six mesures puisque, rapidement, il emploie des triolets de croches, une figure rythmique traditionnelle mais qu'il parvient à faire sonner de façon « irrationnelle » grâce à leur

³⁷⁶ 22 mesures à trois temps font 66 temps. En répartissant ce total de pulsations dans du quatre temps, on obtient 16 mesures - une carrure très classique donc - et deux temps.

répartition aux deux mains. S'il ne fallait qu'un seul exemple pour évoquer l'esthétique du rêve éveillé pieranunzien, cette sorte d'échappée temporelle mi-alerte mi-endormie, ce serait celui-ci. On pourrait spéculer sur le fait que le moment assez unique dans la discographie du pianiste, qu'il se manifeste dans un morceau dont le titre évoque par l'avance le déroulement (« Broken Time »). On pourrait enfin faire remarquer que le titre de l'album, *Current Conditions*, évoque bien entendu les conditions du jeu en public, allant même jusqu'à souligner l'emploi récurrent de toutes ces sortes de polyrythmies par le pianiste romain. Cela serait sans doute aller trop loin.

2.2.2.5 Mesures composées³⁷⁷

Au contraire de collègues plus jeunes, Pieranunzi n'intègre pas véritablement les mesures composées (5/4, 7/8, etc.) à son jeu. À ce genre d'observation, le pianiste rétorque ne pas vouloir faire « comme tout le monde »³⁷⁸. Il ne faut pas voir dans cette réponse la volonté farouche d'une originalité forcenée ni le déni de pratiques actuelles, mais plutôt une réflexion en marche qui ne saurait être déviée de sa recherche esthétique par la prise en compte de phénomènes musicaux émergeant de façon plus ou moins provisoire³⁷⁹. D'autre part, les mesures composées, surtout celles à la croche (5/8, 7/8, 13/8), risqueraient de dissoudre son ethos particulier. Ajouter du vacillement dans une mesure déjà « bancale » ne serait-ce pas prendre le risque d'une chute, c'est-à-dire celui de perdre l'auditeur en route ? C'est pourquoi, lorsqu'il emploie des mesures impaires, ce qui reste relativement rare (de nouveau le titre de l'exemple qui suit n'est peut-être pas anodin), Pieranunzi y recourt avec la noire comme unité de temps. Ce qui n'empêche en rien de voir réapparaître en leur sein ses propres effets polyrythmiques (mesures 2-3).

³⁷⁷ Par « mesure composée », nous entendons tout type de chiffrage de mesure en dehors des métriques habituelles (2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8). Nous avons préféré ce terme à celui plus répandu de « mesure impaire », le 3/4 et le 9/8 étant aussi des mesures impaires.

³⁷⁸ Entretien avec l'auteur du 21 février 2007.

³⁷⁹ En ce qui concerne les mesures composées, il ne fait par ailleurs aucun doute que leur apparition aux côtés des métriques plus traditionnelles est amenée à perdurer.

Exemple musical n°88

« Where I Never Was » (E. Pieranunzi), avril 2002, *Les amants* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°99, CD1, page 71

2.2.3 L'harmonie dans les standards

En préambule à cet examen des pratiques harmoniques de Pieranunzi, nous voudrions repréciser que ce chapitre se bornera à ses seules applications en rapport avec les standards (thèmes ou improvisations). Un regard qui se présente donc comme une première étape nécessaire avant d'aborder ce paramètre spécifique appliqué à la composition pieranunzienne et à l'improvisation intégrale.

Pour établir des comparaisons entre les schémas harmoniques des standards, afin de mieux faire ressortir les caractéristiques du pianiste, nous nous sommes basés sur les transcriptions des différentes versions du célèbre *Real Book*. Apparu dans les années 1970, le premier volume - dû aux étudiants de la Berklee College of Music³⁸⁰ - fut assez rapidement diffusé en Italie. Par son aspect pratique et synthétique, il devint aussitôt un ouvrage indispensable, tant pour les musiciens amateurs que professionnels, malgré de grosses erreurs aisément repérables (que nous tenterons de rectifier le cas échéant).

2.2.3.1 Origines du vocabulaire harmonique

Il est inutile de revenir une nouvelle fois de façon étendue sur les sources auxquelles Pieranunzi a puisé son vocabulaire harmonique. Cependant, rappelons très rapidement que, comme presque tous les pianistes actuels, la démarche harmonique de sa maturité musicale s'appuie une nouvelle fois, tout du moins pour une bonne partie, sur les

³⁸⁰ Le bassiste Steve Swallow et le pianiste Paul Bley, enseignants de la fameuse école, sont à l'origine de la réalisation du recueil par leurs étudiants.

figures emblématiques ayant révolutionné ce domaine de l'instrument, à savoir Bill Evans et McCoy Tyner.

Evans a su adapter, magnifier et systématiser dans le domaine du jazz les recherches harmoniques de la musique savante occidentale du romantisme et du premier vingtième siècle. L'enrichissement des harmonies se fait par un système de conduite des voix poussé à l'extrême, en usant de *voicings* dont les notes sont réparties aux deux mains (en utilisant systématiquement la superstructure des accords, le plus souvent sans la présence de la fondamentale). De ce fait, par le jeu notamment des notes communes ou par la logique mélodique de l'une des voix extrêmes, on peut multiplier ou modifier les accords d'une grille harmonique donnée. Aussi enrichie par une réflexion sur les échelles modales, cette recherche harmonique reste néanmoins toujours en contact avec la mélodie d'origine. Mais plutôt que de poursuivre un condensé d'idées rendues de façon forcément réductrice, laissons s'exprimer Pieranunzi lui-même. Un extrait, tiré de son ouvrage sur Evans, nous donnera implicitement ce qu'il en a retenu :

« [Les arrivées de Chick Corea et de Keith Jarrett montrent] combien a été décisive la révolution silencieuse opérée par Evans dans le domaine harmonique et dans la conception du solo : accords privés de tonique, positions serrées avec un usage fréquent d'intervalles de seconde mineure capables de créer au piano une circulation plus grande d'harmoniques et par conséquent d'en accroître la vibration ; utilisation d'accords de passage entre les accords de base des morceaux ; adaptation du *voicing* aux nécessités acoustiques des divers registres du clavier ; exposition du piano en traitant le piano comme un orchestre, selon une harmonisation à cinq ou six voix confiées partiellement à la main droite ; [...]. »³⁸¹

Avant de voir en quoi le pianiste italien se démarque ou non de son modèle, l'exemple qui suit pourrait être considéré comme une application en acte de la leçon retenue d'Evans.

³⁸¹ PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, pp. 106-107.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature is one flat (B-flat major/E-flat minor). The score includes various chords and melodic lines with triplets and slurs. Chord labels above the staff include: B^bMaj7, B^b7, E^bMaj7, Dmin7b5, G7, Cmin7, F7sus4, F7alt, B^bMaj7, Gmin7, C9sus4, C sus4/B^b, Amin9, D7b9, GminMaj7, Gmin7, C7sus4, C7[#]9, F[#]11, B9[#]11, B^bMaj7, A13b9, Dmin9, G7b9, Gmin9, C7sus4, C7b9, Fsus, CmMaj7(b5), F7b9, and B^bMaj7. Measure numbers 4, 6, 10, and 13 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a 5'48 time signature.

Exemple musical n° 89
 « Why Did I Choose You? » (Leonard/Martin), mars 2003, *Special Encounter* (E. Pieranunzi)
 Reprise de thème
 Exemple sonore n° 100, CD1, page 72

Si Bill Evans a ouvert la voie à la modalité (avec les fameux « accords So What »), c'est McCoy Tyner qui l'a systématisée par l'emploi poussé à son extrême des superpositions de quartes. L'idée est ainsi de ne pas cloisonner les perspectives harmoniques, qui restent suggestives, sans renoncer totalement à la sensation tonale. C'est

davantage la couleur globale qui compte que la poursuite d'une ligne précise. Les exemples donnés dans les chapitres précédents permettent de ne pas revenir sur ce point précis (voir l'exemple musical n° 16 par exemple). En revanche, nous verrons dans ce chapitre-ci comment Pieranunzi imagine une application personnelle dans l'usage harmonique des quartes superposées.

Mais auparavant, avec ce cadre tracé à larges traits qui situe Pieranunzi dans une lignée devenue classique aujourd'hui, il faut poser la question de savoir s'il s'agit d'une logique de continuation ou d'imitation ? Il nous semble que ce serait sous-estimer la véritable réflexion de cet artiste. Comme on s'en doute, le livre écrit sur Bill Evans révèle en filigrane non seulement la perception d'un musicien sur un autre musicien mais aussi la propre conception musicale de son rédacteur. Il y a évidemment de l'empathie quand il cite les propos suivant du pianiste américain :

« Je cherche à dire quelque chose par le biais de ma musique. Et je cherche à apprendre comment le dire au moyen d'un langage musical compréhensible [c'est nous qui soulignons] et dont le sens soit toujours plus profond. »³⁸²

Voilà le maître mot pour Pieranunzi : « compréhensible ». Il s'agit pour lui de jouer avec les habitudes d'écoute d'un public connaissant avec plus ou moins de précision les codes du jeu du jazz pratiqué par le pianiste. Pour ne prendre qu'un seul exemple, celui de la dissonance, il est bien évident que cette notion s'intègre une habitude d'écoute qui évolue avec le temps. Telle conjonction de sons qui, à un moment donné de l'histoire du jazz faisait désirer une résolution, ne provoque plus la même tension quelques années après. La notion de consonance, parallèlement à la musique occidentale de tradition écrite – et à son exemple –, qui s'est élargie dans le domaine du jazz pour être ensuite intégrée par ses auditeurs. Chaque nouveau complexe harmonique s'intègre en tant que consonance après un processus d'accoutumance progressive qui l'a d'abord amené à se superposer subrepticement à une dissonance précédemment assimilée. Pariant donc sur ce niveau d'assimilation – ou de connaissance – et dans le contexte d'un art qui se veut base

³⁸² PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, p. 112.

d'échanges, il s'adresse à son public idéal, celui capable d'apprécier les subtils changements amenés au sein du cadre décrit précédemment, ce qui n'implique d'ailleurs pas qu'il abandonne le reste des auditeurs. Cela grâce à une interprétation qui fait sens puisqu'elle appartient à une culture commune plus ou moins profondément assimilée. En jouant avec un langage préexistant, il s'agit de nouveau pour Pieranunzi de se distinguer sans pour autant tomber dans l'incommunicabilité. Cette notion se révèle fondamentale dans son art et éclaire d'un jour nouveau tout ce que nous avons décrit jusqu'à présent.

Pour revenir plus généralement sur l'harmonie, voici par exemple comment il applique la conception evansienne au début de la grille « classique » du standard « How High The Moon » reproduite ci-dessous³⁸³ :

GMaj7	./.	Gmin7	C7
FMaj7	./.	Fmin7	Bb7
E♭Maj7	Amin7♭5 D7	Gmin7	Amin7♭5 D7
GMaj7	Amin7 D7	Bmin7 Emin7	Amin7 D7

Tableau 3 : « How High The Moon » (Lewis/Hamilton) : grille harmonique d'origine

Dans l'accompagnement qu'il fournit à Lee Konitz (voir exemple musical n° 90), Pieranunzi l'adapte à sa manière de la façon suivante :

GMaj7	GMaj7 Ab7	Gmin7 D♭9	C7sus4 C7#11
FMaj7 (C7)	FMaj7	Fmin7 C♭7	B♭7sus4 B♭7#11
E♭Maj7	D7sus4 D7♭9	Gmin7	Cmin9 F13
Bmin7	E7alt	Amin7	(E♭7) D9

Tableau 4 : « How High The Moon » (Lewis/Hamilton) : réharmonisation de Pieranunzi

On constate qu'il recourt systématiquement au retard de la tierce (sus4). Il place aussi de fréquentes substitutions tritoniques, en plus des accords de dominante, d'où les furtives surprises, arrangements dissonants des accords cinquième degré. Par la même occasion, ils confèrent au sempiternel mouvement résolutif un regain d'intérêt. Mais, surtout, Pieranunzi change le déroulement harmonique à partir de la douzième mesure,

³⁸³ N'apparaissent dans cet exemple que les deux premières sections A et B du morceau dont la structure complète est ABAB'.

en remplaçant le ii-V en *sol* majeur par un autre en *si* bémol, avec une résolution sur un accord de *si* mineur, troisième degré de *sol* (pensé comme un ii de *la* mineur, premier accord du ii-V-I de *sol*, tonalité principale du morceau).

Sax alto (sons réels)

1

5

9

13

l'09

Exemple musical n°90
 « How High the Moon » (Lewis/Hamilton), décembre 1988, *Solitudes* (Konitz/Pieranunzi)
 Début de l'exposé du thème
 Exemple sonore n° 101, CD1, page 73

Soulignons avec cette partition la pertinence des *voicings* qui sont, comme il se doit, bien équilibrés car adaptés au registre dans lequel ils sont joués. Et aussi un certain goût pour la surprise sans tapage – qui laisse de nouveau transparaître ce goût pieranunzien à ne jamais forcer le trait.

Transformer un standard est devenu pratique courante depuis les boppers. Et si Pieranunzi s'est livré à la réécriture de thèmes sur une grille harmonique préexistante (« Midday Moon » sur la grille de « Round Midnight » par exemple), il se livre plus volontiers à la réharmonisation. Voici d'autres types de modifications qu'il intègre à la grille de « You Don't Know What Love Is ». Pour que la comparaison soit plus claire, nous avons transposé le standard en *la* bémol mineur pour qu'il cadre avec l'interprétation du transalpin. Son nombre de mesures, qui double, a aussi été adapté pour cette même raison (Pieranunzi ayant choisi de jouer le standard en dédoublant le tempo) :

A1	Abmin7	./.	Fb7	Eb7b9	Abmin7	Eb7b9	Fb7	./.
	Bbmin7b5	Eb7b9	Abmin7	Cb7	Fb7	./.	Bbmin7b5	Eb7alt
A2	Abmin7	./.	Fb7	Eb7b9	Abmin7	Eb7b9	Fb7	./.
	Bbmin7b5	Eb7b9	Abmin7	Cb7	Fb7	Eb7	Abmin7	./.
B	Dbmin7	Gb7	CbMaj7	./.	Dbmin7	Gb7sus4	CbMaj7	./.
	Fmin7	Bb7	Gmin7	Gb7	CbMaj7	FbMaj7	Bbmin7b5	Eb7
A3	Abmin7	./.	Fb7	Eb7b9	Abmin7	Eb7b9	Fb7	./.
	Bbmin7b5	Eb7b9	Abmin7	Cb7	Fb7	Eb7	Abmin7	(Eb7alt)

Tableau 5 : « You Don't Know What Love Is » (Raye/De Paul) : grille harmonique du *Real Book* transposée en *la* bémol mineur

A1	Abmin7	./.	Fbmin7	Eb7alt	Abmin7	Gbmin9	Fmin7	D7alt
	Dbmin7	Eb7alt	Cmin7	Fmin7	Cbmin9	./.	Bbmin7b5	Eb7alt
A2	Abmin7 G7	C7alt	Fbmin7	Eb7alt	Abmin7	Gbmin9	Fmin7	D7alt
	Dbmin7	Eb7alt	Cmin7	Fmin7	Bb7b5	Eb7alt	Abmin7	Dmin7
B	Dbmin7	Gb7	CbMaj7	Cmin7 F7	Dbmin7	Gb7sus4	CbMaj7	./.
	Fmin7	Bb7	Gmin7	C7	CbMaj7#5	FbMaj7#5	Bbmin7b5	Eb7alt
A3	Abmin7	./.	Fbmin7	Eb7alt	Abmin7	Gbmin9	Fmin7	D7alt
	Dbmin7	Eb7alt	Cmin7	Fmin7	Cbmin9	Eb7alt	Abmin7	(Eb7alt)

Tableau 6 : « You Don't Know What Love Is » (Raye/De Paul) : réharmonisation de Pieranunzi

Ce rapprochement permet de mettre en évidence un condensé des pratiques harmoniques de Pieranunzi. Tout d'abord, il y a chez lui une nette attirance pour les accords ou les tonalités mineures qu'il multiplie dans son arrangement (mesures 3, 6, 7, 12, 13-14 des A). Ensuite, il goûte particulièrement leur enchaînement par une descente conjointe de la basse (mesures 5 à 7 de A1), phénomène que le pianiste nous a lui-même confirmé et que l'on pourra constater de façon encore plus claire dans ses compositions. Il apprécie tout autant la résolution du cinquième degré sur le troisième (mesure 11 de A1), celui-ci offrant de surcroît la possibilité d'une nouvelle progression (mesure 12 à 14 de A1). Nous retrouvons également les substitutions tritoniques, l'enrichissement par la superstructure et la multiplication des ii-V déjà énoncés. Comme nous l'avons signalé plus haut, l'intérêt réside dans la « surprise de connivence ». Autrement dit, jouant avec l'anticipation de l'auditeur, il ne déroge pas au phénomène de la résolution inattendue, tradition élaborée au sein de la musique occidentale de tradition écrite, ce que la reprise suivante d'un thème de Morricone (qui peut-être assimilé à un standard tant la mélodie et l'harmonie en sont proches dans l'esprit) démontre une nouvelle fois.

The image shows a musical score for a piano introduction. The score is in 6/8 time and marked 'en ralentissant'. It features a piano introduction with a descending bass line and a treble line with triplets and a trill. The bass line is marked '(trémolos)'. The score is in G major and consists of 14 measures. The first measure has a 6'23 marking. The second and third measures have a 3 marking. The fourth measure has a 3 marking. The fifth measure has a 3 marking. The sixth measure has a 3 marking. The seventh measure has a 3 marking. The eighth measure has a 3 marking. The ninth measure has a 3 marking. The tenth measure has a 3 marking. The eleventh measure has a 3 marking. The twelfth measure has a 3 marking. The thirteenth measure has a 3 marking. The fourteenth measure has a 3 marking.

Exemple musical n°91

« Incontro » (E. Morricone), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi), fin du morceau
Exemple sonore n°102, CD1, page 74

On peut d'ailleurs souligner que, à l'occasion des introductions, des transitions ou des fins de morceaux (comme c'est le cas ici), il « surligne » très souvent le trait, dans une sorte de condensé rapide des procédés qu'il apprécie. Il en va ainsi sur cette très courte introduction de « I Remember Clifford » où on retrouve une marche harmonique en accords parallèles avec frottements de secondes.

The image shows a piano score for the introduction of the piece 'I Remember Clifford'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Librement' and the second system ends with a double bar line and a '0'21' time signature. The music is in 6/8 time and features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a more rhythmic bass line in the left hand.

Exemple musical n°92
 « I Remember Clifford » (B. Golson), mars 1997, *The Kingdom* (M. Vinding)
 Introduction de Pieranunzi
 Exemple sonore n° 103, CD1, page 75

2.2.3.2 Contextualisation harmonique

En se concentrant uniquement sur l'harmonie, on s'aperçoit donc que, malgré ces apports originaux, le monde si personnel que Pieranunzi parvient à imprimer aux standards ne résulte pas d'une conception harmonique fondamentalement neuve – encore une fois si l'on excepte le domaine particulier des compositions originales qui exigera un chapitre entier. C'est que l'enjeu n'est pas là. Si Pieranunzi poursuit une recherche au sein d'un sillon tracé avant lui, en y ajoutant une touche personnelle, sa conception harmonique participe d'abord d'un tout. Elle est constitutive d'une pensée dont nous aurons un peu plus loin l'occasion de cerner les contours. Ainsi, et pour reprendre le bel exemple d'assimilation de « You Don't Know What Love Is », signalons que l'harmonie ne constitue qu'un des paramètres de la touche personnelle qu'il imprimera à ce standard des années 1930. Les différents paramètres sont indissociables et c'est à partir de leur conjonction qu'un style cohérent peut éclore. Dans le cas présent, l'élément harmonique se combine à une rythmique fort éloignée d'une ballade (rythme latin binaire rapide) et à une interprétation du thème qui confère un nouveau caractère à la mélodie. De la sorte, dans ce contexte tonal, il marque moins sa différence dans les couleurs harmoniques que dans le traitement spécifique qu'il applique aux enchaînements des degrés. Cette dimension ne fera que s'affirmer à partir de sa période de « libération » (se reporter à la

biographie), et dont un exemple tiré d'un enregistrement public nous semble être la meilleure illustration. Dans ce passage, servant d'introduction à « Body and Soul », les accords employés tous « classables ». En revanche, leur mise en situation est tout à fait originale. La défonctionnalisation, initiée avec Claude Debussy, loin d'engendrer un statisme temporel, provoque ici un mouvement dynamique propre, où chaque plan sonore – la mélodie d'un côté, l'harmonie de l'autre – possède sa logique interne. Tout en respectant la ligne mélodique du standard, et alors qu'elle se déploie dans un rythme libre (même si la transcription exige une rationalisation des figures rythmiques), son contrepoint harmonique paraît évoluer de son côté. Toute la science est alors de faire correspondre ces deux plans à des moments stratégiques. Contextualisant de façon nouvelle les accords les plus éculés, Pieranunzi imprime un visage inédit à un matériel préexistant. En ce sens, il suit bien le précepte émis par Evans, mais en en respectant l'esprit d'une manière indépendante et non la lettre de façon servile.

librement

plus libre

leg.

leg.

leg.

0'57

Exemple musical n°93
 « Body and Soul » (J. Green), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi), introduction de Pieranunzi
 Exemple sonore n°104, CD1, page 76

Loin d'être un cas isolé, cette pensée par plans sonores, dont la logique engendre des rencontres inédites, est la marque d'une pensée originale dans le domaine harmonique de style jazz. En fait, il s'agit à la fois de pousser jusqu'au bout la technique bien connue des jazzmen de l'harmonisation « note à note » par le biais d'un travail « géométrique ». En

effet, Pieranunzi s'aide du regard, s'appuie sur une vision large du clavier pour faire progresser ses mains. Dans l'exemple qui suit, il contrepointe la ligne mélodique du standard par une autre ligne à la basse – celle-ci étant conjointe et descendante comme il aime le faire, si l'on fait abstraction du troisième accord³⁸⁴ et des sauts d'octave. Tout l'intérêt est donc de faire vivre et coexister ses deux voix par l'harmonie, avec des « reflets » si possible surprenants en « laissant faire », d'une certaine manière, ses mains³⁸⁵. Les accords-couleurs sont plus furtifs mais tout aussi savoureux.

Exemple musical n°94
 « If You Could See Me Now » (T. Dameron), avril 1990, *Parisian Portrait* (E. Pieranunzi)
 Introduction de Pieranunzi
 Exemple sonore n°105, CD1, page 77

Un exemple complémentaire, qui convoque l'utilisation des quartes superposées, ne sera peut-être pas inutile. Cette fois c'est l'accord-couleur de quarte qui prime sur la mélodie. Nulle relation tonale dans ces enchaînements. Le pianiste fait évoluer sans discontinuité la teinte d'une même couleur harmonique construite sur un empilement de quartes. Au milieu de cette séquence évolutive, la mélodie semble émerger du tréfonds de l'inconscient de l'artiste, sans doute parce que son *incipit* est lui-même constitué de deux quartes successives. Jouée dans la tonalité de *si* bémol majeur, *pianissimo*, au-dessus d'une séquence harmonique intrinsèquement non tonale, la singularité harmonique réside de nouveau dans la collision de ces deux mondes. Or, cet exemple se rattache davantage à l'improvisation libre telle que la pratique Pieranunzi qu'à son jeu dans les standards. Il relève pourtant de la même logique. Et si nous avons choisi de l'insérer dans ce chapitre,

³⁸⁴ En toute logique, cet accord aurait dû faire entendre un *ré* bémol grave, mais il s'est peut-être refusé à résonner.

³⁸⁵ Pour préciser ce que nous voulons dire, Pieranunzi déclare lui-même : « Dans mon approche du piano, il y a une part très corporelle. J'ai un esprit géométrique et non mathématique. De ce fait, par moment, c'est la position de mes mains et leur évolution dans l'espace du clavier qui conduit la musique et me guide. C'est plus sensuel qu'intellectuel dans ce cas. ». Entretien avec l'auteur du 11 janvier 2009.

c'est parce qu'il est symptomatique du mode de pensée pieranunzien. Les frontières entre interprétation standard et improvisation libre ne sont pas étanches, l'une nourrissant l'autre. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

Exemple musical n°95
« When I Fall in Love » (Heymann/Young), février 1991, *Triologues* (E. Pieranunzi)
Improvisation de Pieranunzi
Exemple sonore n°106, CD1, page 78

Avec ces deux exemples très différents dans leur processus mais identiques dans leur nature même, il est clair que l'intention n'est pas fortuite et participe d'une même esthétique, alors que le rendu sonore peut sembler être aux antipodes.

2.2.3.3 Les voicings graves

En employant ces termes, il sera ici question de l'emploi des dispositions euphoniques classiques jouées dans un registre un peu plus bas que dans l'habituel medium grave. On ne les utilise habituellement pas sous cette forme parce que dans ce registre ils sonnent « pâteux ». Pieranunzi atteint son but grâce à un toucher d'une grande maîtrise. Chaque note est soupesée, autant dans son rapport au registre qu'en vu du résultat final désiré.

Librement

Guit.

2'12

cresc.

2'35

Exemple musical n°96

« Tenderly » (Gross/Lawrence), mars 2000, *Alone Together* (E. Pieranunzi)

Accompagnement de Pieranunzi sur la fin de l'exposé du thème

Exemple sonore n°107, CD1, page 79

En ce sens, on peut parler d'un toucher harmonique. Ce recours n'est pas systématique mais souligne, comme le démontre d'ailleurs l'exemple ci-dessus, qu'il prend en compte d'un point de vue harmonique l'ensemble des différents registres du clavier, dans le cas présent en vue d'obtenir des sonorités assez inédites.

Il emploie également cette région du piano dans les tempos médiums à élevés. Le résultat est alors tout autre. Tandis que la ligne mélodique se développe dans le bas médium, la main gauche ne s'éclipse pas et, se mariant aux directions prises par la main droite, elle se retrouve à jouer des *voicings* certes allégés mais tout de même plus graves qu'à l'accoutumé (notamment aux mesures 4 à 6 de l'exemple musical n° 97). Dans un contexte plus bop, cela n'est d'ailleurs pas sans évoquer Horace Silver ou Bud Powell.

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a tempo marking of 162 and a 6/8 time signature. The right hand plays a melody with a triplet of eighth notes. The left hand plays a bass line with chords and a triplet of eighth notes. The second system continues the piece, with the right hand playing a more active melody and the left hand providing harmonic support with chords and a triplet of eighth notes. The key signature has one flat.

Exemple musical n°97
 « Friendlee » (L. Konitz), décembre 1988, *Blew* (L. Konitz), solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°108, CD1, page 80

L'exemple le plus représentatif se rencontre très certainement dans l'improvisation qu'il donne sur « Five Plus Five » de l'album *Dream Dance*. Immédiatement enchaînée à l'exposé du thème, la ligne mélodique du solo se déploie dans le médium grave du piano, avant de progressivement quitter ce registre. Pendant tout ce temps, la main gauche est donc déportée vers les notes les plus graves de l'instrument, même lorsque la dextre évoluera en des régions plus élevées. Au final, elle s'y tiendra la moitié du temps de l'improvisation (cinquante deux secondes pour un solo qui totalise une minute et quarante deux secondes).

« Five Plus Five » (E. Pieranunzi), décembre 2004, *Dream Dance* (E. Pieranunzi)
 Début du solo de Pieranunzi (de 0'21 à 1'18)
 Exemple sonore n°109, CD1, page 81

Restons dans ce registre de l'instrument pour évoquer à présent les particularités du jeu de main gauche du musicien italien, non sans au préalable, et au risque de paraître insister, préciser une dernière fois que ces ouvertures sur son approche harmonique seront complétées dans les chapitres concernant l'improvisation libre et la composition.

2.2.4 La main gauche

2.2.4.1 Usages et détournements des pratiques courantes

La main gauche d'un pianiste de jazz participe grandement à l'élaboration d'un style ou à son rattachement. Selon le type d'accompagnement rythmique, harmonique ou idiomatique, une même mélodie prendra les atours de tel ou tel style. Sans faire tout absolument, elle participe pour une bonne part à élaborer le style à partir d'une idée (en déformant le titre du livre de Schoenberg).

Comme nous l'avons vu, Pieranunzi adapte à la perfection sa main gauche aux contextes dans lesquels il est amené à s'exprimer. Certaines particularités qui permettent de distinguer son usage de celui de ses collègues apparaissent dans le court relevé qui suit. Dans un contexte post-bop, on constate la présence de réflexes de jeu propres à ce style. Ainsi, pour ce qui concerne harmonie : position refermée de la main ; emploi d'accords sans la présence obligatoire de la fondamentale mais enrichies par l'altération des notes de base ou par l'emploi de la superstructure ; mouvements logiques des voix composant l'accord ; substitutions tritoniques ; accords-appoggiatures ; anticipations rythmiques de l'accord du temps d'après. Mais on rencontre aussi quelques éléments moins courants tels que ces *voicings* graves que nous signalions précédemment (mesures 3-4 et 26, voire 12) ou de *close voicings*³⁸⁶ inhabituels (mesures 12-13 ou 28) qui s'éloignent de la logique evansienne. Mais c'est surtout dans le son obtenu que Pieranunzi se distingue. Ni tout à fait piquée, ni tout à fait accentuée, sans être heurtée, sa main gauche est présente sans être lourde, ce qui confère du swing à l'ensemble.

³⁸⁶ *Voicings* en position serrée.

Musical score for the left hand of « If You Turn Away / Who Can I Turn To? ». The score is in bass clef, 4/5 time, with a tempo of 148. It consists of seven staves of music with various chord markings above them. The chords include Emin7, Gmin7, C7, FMaj7, F7, E7, AminMaj7, Dmin7, D#dim, Emin7, A7, Dmin7, A#min7, G7, Cmin7alt, Emin7, D7sus4, D7, G7, C, Gmin7, C7alt, FMaj7, (F7), E7, AminMaj7, Amin7, D7, D#dim, Emin6, E#7, Dmin7, G7, C6, B#7sus4, E#7, A#Maj7, G#7, and C#Maj7. The piece ends with a 3'30 time signature.

Exemple musical n°98

« If You Turn Away / Who Can I Turn To? » (E. Pieranunzi - Bricusse/Newley), février 1997, *Ma l'amore no* (A. Montellanico)

Main gauche sur le solo de Pieranunzi

Exemple sonore n°110, CD1, page 82

Dans ce même genre de contexte, habituellement en dialogue rythmique avec sa droite, la main gauche peut aussi interagir avec la caisse claire. On en rencontre un exemple significatif sur l'album *Just Friends* de 1989. Dans le solo qu'il prend sur la grille de « Ophelia » (de Art Pepper), non seulement la main gauche du pianiste aiguillonne la mélodie improvisée et la complète rythmiquement (réponse, écho, contrepoint qui soulignent telle ou telle figure, ou comblant également les respirations des phrases de la main droite, etc.), mais en outre elle incite – bien plus qu'elle ne répond – au dialogue avec la caisse claire du batteur. À telle enseigne que, finalement, les deux musiciens placent leurs accents aux mêmes moments (mesures 4, 7), voire même en complément

rythmique quasi parfait (mesures 9, 11 et 12, 19, et surtout à partir de la mesure 21 où l'on entend bien la réactivité du batteur à la proposition des triolets du pianiste).

♩ = 194

2'41

Caisse Claire

4

7

10

10

13

13

Exemple musical n°99

« Ophelia » (A. Pepper), octobre 1989, *Just Friends* (Pieranunzi / Søndergaard / Pietropaoli / Jørgensen)

Solo de Pieranunzi et soutien de la caisse claire

Exemple sonore n°111, CD1, page 83

Cette manière de placer la main gauche en contrepoint rythmique est fréquente chez Pieranunzi, les exemples donnés précédemment nous en fournissant d'autres exemples significatifs.

Mais il pratique aussi l'homorythmie. Les pianistes de jazz l'utilisent le plus couramment lorsqu'ils usent des *block chords*³⁸⁷. Cette technique consiste à jouer une ligne mélodique harmonisée en accords parallèles joués aux deux mains. Dans un tel cas de figure, ligne mélodique et harmonie sont en concordances. Or, dans le relevé suivant, cette approche rythmique lui permet d'obtenir un résultat polytonal. Tandis que la main gauche joue dans la grille, l'autre main entonne sans ménagement des phrases dans

³⁸⁷ On utilise aussi le terme imagé de *locked hand* (mains bloquées).

d'autres tons (à partir de la troisième mesure). Détournement des *block chords* traditionnels, l'usage de l'homorythmie accentue d'autant plus l'effet polytonal. Là encore, ce procédé est assez récurrent dans le jeu du pianiste.

The image shows a musical score for 'Body and Soul' by J. Green. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at 5'08 and ends at 5'19. The music is in 4/4 time with a tempo of 124. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand plays dense block chords, also with triplets. The key signature has one flat (B-flat). The second system continues the piece, maintaining the complex polytonal texture.

Exemple musical n°100

« Body and Soul » (J. Green), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°112, CD1, page 84

Autre figure éminemment pianistique, l'arpège est appelé non seulement comme soutien du thème mais apparaît aussi au cours de l'improvisation. Il permet en premier lieu de créer des superpositions rythmiques (exemples musicaux n° 101 et n° 102). D'autre part, lorsque la main gauche assure l'expression de la grille harmonique sous forme d'arpège, elle offre dans le même temps la possibilité à la droite de s'aventurer hors des accords de la composition (exemple musical n° 103).

The image shows a musical score for 'E.S.P.' by W. Shorter. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at 3'15 and ends at 3'27. The music is in 3/4 time with a tempo of 89. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays arpeggiated chords. The key signature has one flat (B-flat). The second system continues the piece, showing a repositioned theme in the right hand.

Exemple musical n°101

« E.S.P. » (W. Shorter), février 2000, *Plays the Music of Wayne Shorter* (E. Pieranunzi)
Réexposition du thème
Exemple sonore n°113, CD1, page 85

Exemple musical n° 102

« Silkworm » (M. Johnson), décembre 1990, *The Dream Before Us* (Pieranunzi/Johnson)
Solo de Pieranunzi

Exemple sonore n° 114, CD1, suite de la page 85

Exemple musical n° 103

« Stefi's Song » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n° 115, CD1, suite de la page 85

La main gauche peut enfin être utilisée de façon mélodique, comme une seconde voix capable de donner la réplique à la ligne mélodique supérieure. Il s'agit de nouveau d'une pratique commune, mais Pieranunzi la détourne, en quelque sorte, de son emploi habituel. En effet, dans l'extrait qui suit la main gauche propose des réponses pour le moins inattendue :

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The tempo is marked as '♩ = 118 emv.' and the key signature is F minor (F min7). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like '6'29' and '6'39'. The bass staff features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, while the treble staff has a more melodic line with some triplets and slurs.

Exemple musical n°104

« Musashi » (E. Morricone), mars 2004, *Live in Japan* (E. Pieranunzi), réexposition du thème
Exemple sonore n°116, CD1, page 86

2.2.4.2 Contrepoint rythmique : le maillage syncopé

Pieranunzi a aussi élaboré une complémentarité rythmique d'une telle force qu'elle est devenue une véritable marque de fabrique. Il s'agit d'un débit quasi constant de doubles croches binaires distribuées entre les deux mains. De la sorte, un peu à la manière de certaines réalisations polyrythmiques des batteurs, l'auditeur perçoit plusieurs voix différentes, toutes en syncopes, alors que le pianiste pense d'une façon plus globale. Dans l'exemple musical n° 105a nous montre deux mesures où la mélodie de « Yesterdays » est jouée en anticipation du temps, au-dessus d'un accompagnement arpégé qui exprime l'harmonie. On comprend mieux le principe si l'on observe la portée mise en parallèle qui résume les deux mains en une seule ligne rythmique.

Exemple musical n° 105a
 « Yesterdays » (Harbach/Kern), janvier 1991, *Live in Castelnuovo* (E. Pieranunzi)
 Extrait de l'exposé du thème et réduction des deux mains en une ligne rythmique

L'exemple choisi ici est très simple et peut se retrouver aisément sous les doigts d'autres pianistes. Se distinguant cependant de ses collègues, Pieranunzi peut appliquer cette complémentarité à l'ensemble d'un morceau, exposition du thème et improvisation comprises. Du point de vue du caractère, bien que la part belle revienne aux effets syncopés, il n'en exagère cependant pas le côté rebondissant, et fait au contraire ressortir une certaine mélancolie énergique. Si cette approche musicale peut se retrouver dans la musique brésilienne, Pieranunzi l'a façonnée de telle sorte qu'elle devient méconnaissable et n'a plus rien à voir avec cette éventuelle origine. Devenu un élément qui lui est propre, capable d'être adapté à un standard (voir l'exemple suivant), nous verrons plus loin que le processus a d'abord vu le jour au cours d'interprétations en solo de ses propres compositions.

Musical score for « Yesterday » (Harbach/Kern), piano arrangement by E. Pieranunzi. The score is in 4/4 time, key of F major, and tempo is marked as quarter note = 84. It consists of six systems of piano and vocal staves. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth notes. The vocal part is a simple melody. The score includes performance markings such as '0'29', 'm.d.', and '3'.

Exemple musical n° 105b
 « Yesterday » (Harbach/Kern), janvier 1991, *Live in Castelnuovo* (E. Pieranunzi), exposé du thème
 Exemple sonore n° 117, CD1, page 87

Tout ce qui a été exposé jusqu'à présent aura permis d'énumérer plusieurs traits caractéristiques qui donnent une idée sinon absolument complète, du moins plus précise

du style jazzistique que Pieranunzi a réussi à se construire. Cependant, il en est un qui ne peut se déceler au travers de ces paramètres et qui, pourtant, dans le même temps les contient tous : nous voulons parler de leur agencement. En effet, on peut observer que Pieranunzi use de la même façon d'un certains nombres de procédés récurrents pour construire ses solos.

2.2.5 Entretien l'intérêt du solo

Que l'on ne se méprenne pas sur les premières sous parties qui vont suivre. Il ne s'agira pas pour le moment d'interroger la forme prise par les solos du pianiste (au travers d'une architecture, d'une courbe d'intensité, d'une approche paradigmatique, etc.), mais d'abord de mettre en valeur plusieurs figures participant à la caractérisation de certaines articulations structurelles fortes de son improvisation.

2.2.5.1 Les débuts de solo

Lorsque son solo n'est pas le premier à entrer en scène, le pianiste se sert fréquemment de la technique du fondu-enchaîné. Elle consiste à démarrer son improvisation alors que le soliste précédent n'a pas encore tout à fait terminé le sien. De la sorte, non seulement Pieranunzi confère à l'enchaînement des solos une plus grande cohérence mais, en propulsant ainsi son improvisation, le pianiste lui imprime en outre un dynamisme immédiatement affirmé. Ses manifestations en sont multiples et variées. Elles peuvent consister en l'installation d'une progression chromatique et rythmique de plus en plus tendue qui se termine par une fulgurance ou par une évidence solaire (exemple sonore n° 118).

D'autres fois, l'approche consiste à reprendre un élément proposé par le soliste qui le précède et, en partant de cette donnée, démarrer sa propre improvisation, ce qui aboutit d'ailleurs à une sorte de contrepoint spontané liant les deux improvisations. L'élément emprunté a plutôt tendance à être d'ordre rythmique, l'improvisation qu'il réalise sur « All

the Things You Are » tirée de *New Lands* – déjà rencontrée au chapitre 2.1.3 – en étant un parfait exemple (exemple sonore n° 119).

« Ev'rything I Love » (C. Porter), février 1986, *Deep Down* (E. Pieranunzi), tuilage des solos
Exemple sonore n°118, CD1, page 88

« All the Things You Are » (Hammerstein/Kern), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi)
Tuilage des solos
Exemple sonore n°119, CD1, suite de la page 88

Dans le même ordre d'idée, on peut constater comment Pieranunzi reprend à son compte la division rythmique impulsée par le contrebassiste Mads Vinding (du 6/8 dans du 3/4, bien que les figures ne soient pas tout à fait les mêmes). On y retrouve aussi un de ses procédés favoris : le chromatisme expressif.

The musical score is for 'September Waltz' by E. Pieranunzi. It is in 3/4 time with a tempo of 65. The score is written for Piano (md) and Cb (contrabass). The piano part has a melodic line with chromaticism, and the contrabass part has a rhythmic accompaniment. Chords are indicated above the piano part: F min11, D min7b5/G, G7, C min7, E b min7, F 7, and A min7. The score is marked with '1'44' and '1'53'.

Exemple musical n° 106

« September Waltz » (E. Pieranunzi), mars 1997, *The Kingdom* (M. Vinding), tuilage des solos
Exemple sonore n° 120, CD1, page 89

Dans l'exemple musical n° 107, il débute son improvisation en empruntant cette fois la dernière note émise par le soliste qui le précède, ici le trompettiste Chet Baker. On peut d'ailleurs souligner que l'intervention de Pieranunzi se construit ensuite à partir de la simple broderie d'une note. Comme pour bon nombre d'improvisateurs, on constate régulièrement chez le pianiste une certaine propension à élaborer ses improvisations à partir de formules simples. Cela peut être un rythme, un demi-ton comme ici par exemple, ailleurs une note répétée, etc. Mais contrairement à d'autres artistes, progressivement cet élément va se déployer, s'agrandir pour finalement constituer tout le début de son

improvisation. Il s'agit d'une façon simple et efficace de capter l'attention de l'auditeur qui peut suivre aisément l'évolution de cet élément minimal. Pour se rendre compte de la permanence de ce procédé, on pourra comparer à cet effet l'exemple n° 107 avec le suivant qui se situe presque dix années plus tard, dans un contexte musical tout autre.

The image shows a musical score for Example musical n°107. It consists of two staves of music. The first staff starts with a tempo marking 'libre (♩ = 65 env.)' and a time signature of 4/16. The music features a series of triplets. The second staff continues the piece, also featuring triplets, and ends with a time signature of 4/39.

Exemple musical n°107

« Darn That Dream » (Van Heusen/De Lange), février 1988, *The Heart of the Ballad*
(Baker/Pieranunzi)

Début du solo de Pieranunzi

Exemple sonore n° 121, CD1, page 90

The image shows a musical score for Example musical n°108. It consists of three staves of music. The first staff starts with a tempo marking '♩ = 85' and a time signature of 1/58. The second staff begins at measure 7, and the third staff begins at measure 12. The music features a series of triplets and a descending scale.

Exemple musical n°108

« You Don't Know What Love Is » (Raye/De Paul), mars 1997, *The Chant of Time* (E. Pieranunzi)

Début du solo de Pieranunzi

Exemple sonore n° 122, CD1, suite de la page 90

S'il le désire, le pianiste peut pousser fort loin la logique engendrée par ce simple élément initial. Ainsi, sur « Fall », après le même type d'envolée progressive par demi-tons, la résolution advient au travers une gamme conjointe descendante (en rapport avec le titre ?), dont l'effet polyrythmique est typique de sa manière.

Exemple musical n° 109
 « Fall » (W. Shorter), février 2000, *Plays the Music of Wayne Shorter* (E. Pieranunzi)
 Début du solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n° 123, CD1, page 91

À la fin de cette longue phrase de vingt secondes, on retrouve aussi le saut de sixte final caractéristique, détente conclusive (les deux derniers *ré* dièse étant la sixte de l'accord de F#11^{sus4}) d'une tension accumulée au cours des dix-neuf premières secondes. Sur l'ensemble de ses improvisations, c'est la propension « début étrange »/« suite limpide » qui, par sa fréquence, se dégage au moment des « débuts de solo », le pianiste choisissant souvent l'éclairage d'un arpège d'accord parfait pour refermer sa phrase musicale initiale.

Autre versant apparaissant avec l'exemple suivant, celui qui consiste à lancer l'improvisation par une gamme plus ou moins chromatique, bousculant partenaires et auditeurs par une sorte de « coup de pied » énergique.

Exemple musical n° 110
 « Evening Song » (E. Pieranunzi), octobre 2000, *Evans Remembered* (E. Pieranunzi)
 Début du solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n° 124, CD1, page 92

Enfin, et pour établir un nouveau lien avec les caractéristiques présentées plus haut, Pieranunzi peut adopter la saveur particulière du parallélisme, par exemple en utilisant les quintes. Non seulement elles injectent une force supplémentaire au début du solo mais aussi une sonorité dure, ce qui, ultérieurement, accentuera la douceur des sixtes conclusives de ce passage, en une double détente à la fois dynamique et intervallique.

Exemple musical n°111
 « So Near » (E. Pieranunzi), 1995, *Enrico Pieranunzi Trio, vol. 4* (E. Pieranunzi)
 Début du solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°125, CD1, page 93

On le constate donc, Pieranunzi a réfléchi à la notion de début d'improvisation, ce qui est loin d'être toujours le cas dans le domaine du jazz.

2.2.5.2 Être le maître de son solo

Pensés comme rampe de lancement à l'improvisation, ces procédés révèlent en outre une facette de l'élaboration de la pensée musicale de Pieranunzi. Le pianiste possède en effet une qualité encore plus éclatante en concert : il est réellement capable de diriger la musique là où il le souhaite. Après l'avoir observé de nombreuses fois en situation, force nous a été de constater qu'il est capable de donner une impulsion décisive à la musique lorsque le besoin s'en fait sentir. Tout à coup, le niveau d'inspiration général s'élève d'un cran, Pieranunzi réussissant à entraîner ses partenaires dans ce nouveau sillage. Il ne s'agit donc pas d'un aspect proprement technique mais d'une force de concentration, d'une conviction et d'une sincérité dans l'expression. Bien que plus subjectif, il ne fallait toutefois pas passer cet aspect sous silence. Par ailleurs, cela illustre la lucidité que conserve Pieranunzi pendant le déroulement de la pièce en cours, qualité artistique que l'on retrouve au cours de ses propres solos. Notamment au travers des moments structurels de jonction, plus repérables et donc plus aisément caractérisables, tels les débuts que nous

avons déjà évoqués, mais aussi dans les transitions ou les conclusions. Poursuivons donc en portant notre attention sur les conclusions, qu'elles soient de solo ou de morceau. Ainsi, n'hésite-t-il pas à reprendre une pratique commune à son compte.

Pour annoncer sans ambiguïté la fin à l'ensemble des musiciens, Pieranunzi pourra mobiliser ponctuellement une phrase-signal connue de tous qui. Deux exemples parmi d'autres suffiront, pris cette fois la même année (1984) mais sur deux morceaux différents, le premier en studio, le second en concert.

« If There Is Someone Lovelier Than You » (Dietz/Schwartz), février 1984, *New Lands* (E. Pieranunzi)
Fin du morceau
Exemple sonore n°126, CD1, page 94

« All the Things You Are » (Hammerstein/Kern), novembre 1984, *Autumn Song* (E. Pieranunzi)
Fin du morceau
Exemple sonore n°127, CD1, suite de la page 94

Souvent, il citera de la même manière un élément caractéristique du thème en cours. En fin de grille, par des allusions plus ou moins précises et strictes, il amorce ainsi la réexposition, formant par la même occasion une transition qui unit l'improvisation au thème. Dans l'exemple suivant, ce sera par exemple l'emploi de l'intervalle de septième majeure à la deuxième mesure (*mi* et *ré* dièse, respectivement tierce majeure et neuvième augmentée de l'accord de dominante). Signe distinctif de la composition originale sur laquelle se fonde l'improvisation, il prélude donc de façon assez claire au retour du thème (dernière mesure).

Exemple musical n°112
« It Speaks for Itself » (E. Pieranunzi), février 1996, *The Night Gone By* (E. Pieranunzi)
Fin du solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°128, CD1, page 95

En d'autres occasions, cela se fera par le retour d'une formule rythmique évidente, comme les noires dans l'avant-dernière mesure de l'exemple ci-dessous. Contrastant avec l'effet polyrythmique ternaire qui les précède, ce rythme affirme par sa simplicité même la fin de l'improvisation.

Exemple musical n°113
 « Just Beyond the Horizon » (E. Pieranunzi), février 2001, *Play Morricone* (E. Pieranunzi)
 Fin du solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°129, CD1, page 96³⁸⁸

On pourrait continuer l'énumération des types de fin imaginées ou empruntées. Toutefois, et contrairement aux introductions, annoncer musicalement la fin d'une partie (car on peut aussi tout simplement faire un signe de tête) se réalise assez aisément dans les improvisations jazz. Notre objectif était simplement celui de souligner l'aspect volontariste de la démarche. Cependant, plus originale est la façon dont il gère les transitions entre les différentes parties de son improvisation. Ainsi, propose-t-il fréquemment des changements de métrique à ses partenaires. Le verbe « proposer » n'a d'ailleurs pas été choisi à la légère. Pieranunzi n'impose pas sa vision aux autres musiciens. On pourrait plutôt dire qu'il tente de les convaincre musicalement, leur laissant la liberté de lui emboîter le pas ou non. C'est le cas dans l'extrait suivant où, par une équivalence subtile, il fait migrer la musique d'une mesure à trois temps vers du quatre temps. Le plus remarquable se situe dans l'impulsion rythmique qu'il donne à son phrasé pour accomplir cette transition, phénomène d'ailleurs intranscriptible sur le papier à musique.

³⁸⁸ Signalons que l'on retrouve ici encore plusieurs des éléments de son langage : chromatisme expressif, effet polyrythmique, accents blues.

Exemple musical n°114
 « E.S.P. » (W. Shorter), février 2000, *Plays the Music of Wayne Shorter* (E. Pieranunzi)
 Solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°130, CD1, page 97

Si la rythmique qui le soutient dans ce dernier extrait choisit de passer en swing et de suivre son incitation, d'autres musiciens décideront de mettre cette transformation en valeur en ne changeant justement rien dans leur propre jeu. Ce sera le cas par exemple d'un Paul Motian qui a tendance à faire l'inverse de ce qu'on lui propose de jouer, ou du batteur Joey Baron, autre personnalité forte, comme nous l'avons déjà observé avec l'exemple musical n° 87 par exemple. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect de Pieranunzi au sein du chapitre consacré à l'improvisation libre.

2.2.5.3 Le développement d'idées

Comme chez tous les musiciens, développer ses propres idées musicales au sein de l'improvisation est un enjeu central pour sa pleine réalisation et sa vitalité. Or, poursuivant ce que nous anticipions au début de ce chapitre³⁸⁹, il faut à présent signaler des formes de développement motivique tout à fait attachées à la personnalité de Pieranunzi.

Le plus immédiatement perceptible est la manière dont il peut prendre et amplifier un motif chromatique au cours de son solo, engendrant de savoureuses dissonances par rapport à la grille harmonique.

³⁸⁹ À propos du parallélisme de quarts et de quintes.

Exemple musical n°115

« All the Way » (Van Heusen/Cahn), avril 1990, *First Song* (C. Haden), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n°131, CD1, page 98

Dans cet exemple, comme dans bien d'autres, la longue séquence se pose finalement sur une ultime note pleinement en consonance avec l'harmonie, dans une sorte de résolution lumineuse. Cette forme de tension/détente au sein de la phrase (que l'on pourrait schématiser par un long soufflet et un brusque soulagement) est tout à fait typique de notre musicien. Dans une réalisation différente, il peut lui arriver de poser un court motif qui servira de modèle au développement de l'improvisation, celui-ci subissant diverses transformations rythmiques ou intervalliques. Dans l'exemple suivant, la dynamique ascendante de la ligne mélodique progresse par un jeu subtil d'enharmories. Sous-tendue par une connaissance parfaite des possibilités offertes par la grille harmonique, la logique interne de la mélodie consiste à ne jamais abandonner l'idée initiale, comme par exemple ces décrochements par intervalles de plus en plus grands de la phrase.

Exemple musical n°116
 « L'âge mûr » (E. Pieranunzi), mars 1993, *Nausicaa* (Pieranunzi/Rava), solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n°132, CD1, page 99

L'ensemble du mouvement mélodique est déduit des premières notes et se trouve étendu sur la grille entière. Ce n'est bien sûr pas la seule solution envisageable. Ainsi, le motif de départ, dans sa transformation progressive, peut-il en engendrer un autre, ce qui amènera de façon tout aussi naturelle un nouveau développement. Avec le relevé suivant, nous pouvons observer ce cas précis. Dans les seize premières mesures, le pianiste se base sur une quinte jouée en contretemps. Les différentes transformations vont d'abord affecter les intervalles - de la quinte transposée, on passe à une septième, une sixte, une octave, etc., pour former finalement des arpèges brisés - puis le rythme va se resserrer progressivement. Mesure 16, le dernier arpège brisé se résout en notes conjointes. De celles-ci va naître la progression subséquente, non sans faire réapparaître ça et là quelques éléments issus des premières mesures. À noter que la mesure 17 est une citation du thème interprété, ce qui renforce encore la cohérence de l'ensemble.

Exemple musical n° 117
 « The Night Gone By » (E. Pieranunzi), mars 2002, *One Lone Star* (E. Pieranunzi)
 Solo de Pieranunzi
 Exemple sonore n° 133, CD2, page 1

Cette logique interne dans la construction, on la retrouve magnifiée le 5 avril 2000 lors d'une introduction à « Don't Forget the Poet », une de ses compositions. La main droite y jouera continûment l'incipit du thème, adaptant ses intervalles aux harmonies rencontrées (et qui s'élaborent au fur et à mesure puisque tout est improvisé ici). De son côté, la main gauche évolue en chromatisme descendant, d'abord à une voix, puis à deux notes. À partir de la mesure 29, pour contrebalancer l'acidité des secondes, la main gauche fait entendre les sonorités creuses des quarts et des quintes. Mesure 42, elle retrouve sa voix unique mais variée par rapport au début. De cette façon, le pianiste amène avec un grand naturel le prélude écrit du thème. Tout est résumé ici, puisqu'on y retrouve aussi plusieurs formules du pianiste.

Measures 1-5 of a musical score. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

Measures 6-10 of a musical score. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Measures 11-14 of a musical score. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Measures 15-19 of a musical score. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Measures 20-24 of a musical score. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Measures 25-29 of a musical score. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Measures 30-32 of a musical score. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

Measures 33-36 of a musical score. The right hand continues with eighth-note triplets and slurs. The left hand accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 38-43) shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a steady accompaniment. The second system (measures 44-48) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 49-53) shows the continuation of the piece. The fourth system (measures 54-51) shows the end of the piece, with a final chord and a fermata over the last note.

Exemple musical n° 118
 « Don't Forget the Poet » (E. Pieranunzi), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi)
 Introduction de Pieranunzi
 Exemple sonore n° 134, CD2, page 2

Ainsi révélée, la première apparition du thème sera chargée par toute la richesse des affects qui auront précédés. Aussi est-ce à la fois tout le charme (mêlé de nostalgie) du souvenir que le thème transmet déjà, mais c'est aussi une attente insoupçonnée qu'il vient combler.

Un dernier procédé utilisé par Pieranunzi pour le développement de ses idées passe par l'utilisation de l'ostinato. Une première version possible repose sur des métamorphoses progressives d'un même motif obstinément réitéré. On pourrait presque parler de « développement-sur-place ». Un exemple convainquant se rencontre dans la coda du « Love Whispers » de 2006. Le pianiste va structurer toute son intervention autour du

noyau intervallique *fa-sol* dièse (ou *la* bémol)-*la* (à partir de la mesure 5), avant de faire entendre le retour du thème final (mesure 29).

♩ = 63 em.

4'04

9

15

19

23

29

thème 4'34

Exemple musical n°119

« Love Whispers » (E. Pieranunzi), novembre 2006, *Golden Land* (A. Ceccarelli)

Fin du thème puis improvisation de Pieranunzi sur la coda

Exemple sonore n°135, CD2, page 3

Cela peut aussi se manifester dans un rapport main gauche/main droite. Assez souvent, la main gauche entame un parcours chromatique, en accords ou non, qui, au bout d'un certain temps, semble tourner sur lui-même, en un ostinato rythmico-intervallique. Dans l'exemple sonore n° 136, planant au-dessus de cette circularité temporelle, le standard « When I Fall in Love » semble s'imposer malgré tout.

« When I Fall in Love » (Heyman/Young), août 1992, *Flux and Change* (Motian/Pieranunzi),

Exemple sonore n°136, CD2, page 4

C'est notamment dans les improvisations libres que Pieranunzi va développer le principe de l'ostinato. Toutefois, il lui arrive de l'appliquer dans des improvisations de type

dit « modales », c'est-à-dire dont la grille est connue des musiciens sans qu'elle soit explicitement exprimée, plus précisément sous-entendue et, en tout cas, pensée par les protagonistes. Un exemple saisissant, poussé à l'extrême par le pianiste, peut être décelé dans un enregistrement en duo qu'il a effectué avec le contrebassiste Marc Johnson en 1990. Se fondant sur « All the Things You Are », le pianiste réussit la prouesse d'élaborer puis de maintenir deux ostinatos. Le premier, irrégulier et évolutif, se fait entendre à la main gauche sous forme d'accords de quartes. Le second, qui apparaîtra à partir de la mesure 18 dans le relevé suivant, est un accord parfait de *si* majeur qui sera quelque peu transformé à son tour. Mais surtout, à la levée de la mesure 27, une mélodie intérieure se fait entendre en valeurs longues. Ce type d'alternance établit chez l'auditeur un changement subtil de ce que l'on pourrait appeler un « temps existentiel » : alors que le tempo ne change pas, assuré en cela par le *walking* de la contrebasse, l'organisation des durées suscite l'impression d'une temporalité lente au sein d'un mouvement vif. Cette prise en compte évidente de l'effet produit sur l'auditeur apparaît central dans la conception du développement chez Pieranunzi. Elle confirme une maîtrise originale des phénomènes du temps, en une mise en œuvre inédite du dialogue entre le connu et l'imprévu.

♩ = 140

4'33

7

12

17

22

27

32

37

This musical score is for a piano piece, spanning measures 1 to 40. The tempo is marked as quarter note = 140. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation is arranged in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piece begins with a series of chords in the right hand, some of which are sustained across measures. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure numbers 4, 7, 12, 17, 22, 27, 32, and 37 are indicated at the start of their respective systems. The score concludes with a final cadence in measure 40.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of four systems of music. Each system is numbered at the beginning: 42, 48, 53, and 58. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system (measures 42-47) features a melodic line in the right hand with accents and a triplet of eighth notes in measure 47, and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 48-52) shows a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with sustained chords. The third system (measures 53-57) continues the melodic development in the right hand with slurs and accents, while the bass line provides harmonic support. The fourth system (measures 58-62) concludes the excerpt with a final melodic phrase in the right hand and a bass line with chords.

Exemple musical n°120

« All the Things We Are » (Pieranunzi/Johnson), décembre 1990, *The Dream Before Us*

(Pieranunzi/Johnson), improvisation de Pieranunzi

Exemple sonore n°137, CD2, page 5

Bien sûr, toutes les pratiques qu'il nous a semblé intéressant de mettre en relief ne sont pas employées de façon réglée. Mais elles ont cependant l'allure d'outils forgés, devenus peu à peu *habitus*, et convoqués selon les circonstances du moment improvisé. Il n'en reste pas moins que le déroulement mélodique peut se fonder de façon nette sur le principe de la déduction : dans bien des cas la ligne procède par élans successifs, l'aboutissement de chaque fragment servant d'amorce au fragment suivant. Dans la plupart des autres situations, le « motif d'après » constitue une alternative : simple écho, variante ou encore amplification. Adoptant cette perspective, nous pouvons peut-être aller plus loin encore.

2.2.5.4 Un modèle littéraire ?

Parvenu à ce stade de notre réflexion, on se souviendra que le pianiste est aussi un passionné de littérature (classique notamment). Il n'est alors peut-être pas totalement incongru de supposer qu'il en a retenu une certaine conception de l'organisation du discours, et qu'il pourrait parfois l'appliquer à sa musique. Fréquemment dans ses interviews, Pieranunzi utilise la notion de « narrativité » pour exprimer ce qu'il cherche à faire dans sa musique. Sans discuter pour le moment de la pertinence de cette transposition du langage parlé à la musique³⁹⁰, on peut néanmoins tenter de creuser cette idée d'une correspondance entre les deux arts que propose Pieranunzi.

Pour être compréhensible, la narration exige une construction rhétorique. Or, il n'est pas improbable que la rhétorique, qui a été théorisée dans la Grèce antique, ait inspiré Pieranunzi pour l'élaboration de quelques-unes de ses improvisations. Surtout celles qui réclament de la concision, ce qui est souvent le cas lors d'un enregistrement en studio – discipline rigoureuse acquise notamment en faisant le « métier » pour des productions filmiques. D'autre part, rappelons qu'il a assimilé le message de Lennie Tristano³⁹¹ qui porte en lui un idéal équilibre entre rigueur intellectuelle et fraîche spontanéité. Pour conforter notre hypothèse, prenons un exemple concret et mettons-nous à la place de l'auditeur. Autrement dit, fondons sciemment cette entreprise sur la seule écoute, sans convoquer le soutien d'une transcription. Il sera alors possible d'appréhender comment, dans le temps du jeu, la mémoire de l'auditeur reçoit la construction mise en place par le pianiste, ou tout au moins comment il peut s'agencer un schéma mental à l'aide d'éléments précis et caractérisés. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur le *time code* de l'exemple sonore n° 138.

« Night Bird » (E. Pieranunzi), novembre 1988, *Phil's Mood* (P. Woods), solo de Pieranunzi
Exemple sonore n° 138, CD2, page 6

³⁹⁰ Ce que nous ferons en revanche un peu plus loin dans notre travail, au sujet de l'improvisation libre.

³⁹¹ Nous y reviendrons également plus précisément au début du chapitre 4.

Dans la droite ligne de ce nous avons décrit précédemment, Pieranunzi commence son improvisation pratiquement là où l'altiste, Phil Woods, l'avait achevée. Cette phrase peut être comparée à l'**exorde**, partie qui introduit et lance le discours. Elle s'achève à 0'18". Vient ensuite la **narration** proprement dite à 0'19" qui s'appuie sur des figures en triolets. Entre 0'26" et 0'32", on rencontre une première combinaison des deux motifs entendus jusqu'ici. Ensuite arrive une **digression**, qui correspond à diverses échappées de l'exorde hors de la tonalité jusque 0'47". À cela s'enchaîne la **confirmation** de ce qui vient d'être énoncé, où l'on peut entendre la reprise modifiée du début de l'improvisation. Pourquoi, de 0'47" à 1'01", ne pas comprendre ensuite l'arrivée des phrases en tempo doublé comme une (auto-)**altercation**, propice à intensifier le discours ? Et la suite, qui fait apparaître un motif jusqu'ici inédit, comme une (auto-)**réfutation** ? Enfin, à 1'23", une phase descendante s'amorce pour s'achever dans l'extrême grave de l'instrument, registre jamais exploré jusqu'à présent, et tout ceci formant indéniablement la **péroraison**.

L'excès et la partialité dans le rapprochement effectué ici entre la rhétorique du discours et la construction de l'improvisation est certes critiquable puisque se référant à une élaboration mentale subjective et non sur des critères scientifiques d'analyse. Lorsqu'il commence, Pieranunzi n'a sûrement pas en tête la totalité de son solo. Les idées qu'il égrène sont plus probablement engendrées par ce qui les précède plus ou moins immédiatement. Il est néanmoins évident que les fonctions des parties les plus significatives de la rhétorique, à savoir celles de l'exorde (= le début de solo), de la narration (= le développement d'idée) et de la péroraison (= la fin du solo), sont effectivement pensées comme telles par Pieranunzi, ce que nous avons tenté de mettre en avant dans les trois sous-chapitres qui précèdent celui-ci. Il y a un réel souci de construction formelle chez le pianiste romain, ce que le critique Nat Hentoff avait déjà senti :

« Les interprétations de Pieranunzi, bien qu'improvisées, apparaissent après coup aussi achevées qu'une composition écrite. [...] Il sait ce qu'il veut dire, et sait comment le dire précisément. »³⁹²

³⁹² HENTOFF, Nat, notes de pochette pour le disque *Deep Down* : « *Pieranunzi's performances, though improvised, appear in retrospect to have been born as complete compositions. [...] He knows what he wants to say, and he knows how to say exactly.* »

Ailleurs, il ajoute :

« Pieranunzi est un pianiste au lyrisme intense, capable de tirer une idée d'une autre et de dessiner des lignes caractéristiques d'une grande clarté, et d'une logique interne. »³⁹³

Force est de constater, avec l'un des observateurs jazzistiques les plus attentifs, que cette préoccupation est véritablement centrale chez notre pianiste. Nous aurons l'occasion d'en faire le constat de manière peut-être encore plus probante quand nous aborderons l'improvisation libre pieranunzienne.

2.2.6 Résumé sous forme d'analyse d'une pièce solo

Arrivés au terme d'une prospection suffisamment conséquente pour pouvoir distinguer une partie des éléments qui composent le style jazzistique de Pieranunzi, il nous a semblé intéressant de démontrer le bien-fondé de nos observations par l'analyse d'une pièce entière. Le choix s'est porté sur une version de concert d'une composition nommée « Don't Forget the Poet »³⁹⁴. Plusieurs raisons sont à l'origine de l'élection de ce morceau de Pieranunzi :

1° Transcrit dans son intégralité, il sera possible d'apprécier le soin qu'il apporte à l'interprétation – dans le sens le plus noble du terme – du thème³⁹⁵, domaine que nous n'avons que peu traité : tempo mouvant, respirations et pauses, plans sonores, homogénéité du son d'ensemble, équilibre des harmonies. C'est bien la leçon d'Evans qui est adaptée ici.

2° Une autre excellente raison réside dans le fait que cette version **n'est pas archétypale mais représentative**. Pièce parmi d'autres, elle ne rassemble pas l'intégralité des éléments stylistiques décrits dans les lignes précédentes (est-ce d'ailleurs possible ?). Et cependant,

³⁹³ Cité dans le programme de concert du 8 novembre 2007, à la Villa Médicis de Rome : « *Pieranunzi è un pianista di intenso lirismo, capace di tirar fuori un'idea dietro l'altra e di disegnare linee caratterizzate da una grande chiarezza e logica interna.* » Il ne nous a pas été possible de retrouver l'origine de la source.

³⁹⁴ Pérouse, 19 juillet 1999, *Con infinite voci*, Egea, SCA 071.

³⁹⁵ Bien qu'il ne s'agisse pas du thème d'un standard, la démarche est évidemment identique.

les figures stylistiques présentes forment une musique qui n'aurait pu être imaginée par une autre personne.

3° Il s'agit d'une pièce en piano solo ce qui signifie que tous les éléments musicaux, ainsi que leurs apparitions, leurs enchaînements et leurs disparitions, n'ont été imaginés que par Pieranunzi (et non par une suggestion extérieure dont il se serait emparé).

Enfin, nous souhaitons surtout montrer qu'il ne s'agit en rien d'une mécanique peut-être bien huilée mais sans âme. Comme Jacques Siron l'a remarquablement précisé :

« Quel que soit le contexte d'improvisation, il est difficile d'échapper à la formule. Une écoute attentive peut repérer des éléments formulaires dans toute improvisation, parfois à des niveaux inattendus. Mais il existe une différence entre la production plus ou moins consciente de formules, et la construction délibérée d'un discours improvisé à partir de formules. Dans un cas, elle apparaît presque malgré l'improvisateur, dans l'autre, elle occupe son attention et sert d'axe principal à son action. »³⁹⁶

Toutes les remarques utiles se trouvent inscrites directement dans la partition.

³⁹⁶ SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 4 (*L'unité de la musique*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 698.

Modéré mais libre

6

11 *rit.*

15 *rit.* *En avançant* *(court)*

19 *pp* *mf* *rit.* *En avançant*

24 *mf*

28 *3*

32 *(court)*

Fondu-enchaîné entre le thème et l'improvisation

36 *En avançant*

Chromatisme expressif

41 *A tempo mais souple* ♩ = 132-136

Effet polyrythmique

développement de l'idée

46

Effet polyrythmique

52 *rit.* *A tempo*

arpèges

57 (Dmin7 sur C#/G#) (swing)

62

66 (phrasé binaire)

Ornements

70

la main droite légèrement en avance

Ornements

attaque d'une note dissonante
mouvement disjoint sans préparation

Notes hors tonalité
par usage d'arpèges aux deux mains

développement de l'idée (sildeslipping)

Hors tonalités

résolution
"évidente" retenu

109 *A tempo* **THEME**
(réexposition)

113 **Ornaments**

117 **Effet polyrythmique**

122 **Fondu-enchaîné entre le thème et l'improvisation** **attaque d'une note dissonante** **développement de l'idée**
Chromatisme expressif

127 **développement de l'idée** **Chromatisme expressif** **Effet polyrythmique**

131 **Chromatisme expressif** **Effet polyrythmique** **développement de l'idée**

136 **Chromatisme expressif** *rit.*

140 **Chromatisme expressif** **Effet polyrythmique**

The image displays a musical score for a piano and voice piece. It consists of eight systems of music, each with a vocal line on a treble clef and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The score is annotated with various musical terms and performance instructions. The first system (measures 109-112) is marked 'THEME (réexposition)' and 'A tempo'. The second system (measures 113-116) is marked 'Ornaments'. The third system (measures 117-121) is marked 'Effet polyrythmique'. The fourth system (measures 122-126) contains the annotation 'Fondu-enchaîné entre le thème et l'improvisation' and 'attaque d'une note dissonante', with 'développement de l'idée' and 'Chromatisme expressif' pointing to specific notes. The fifth system (measures 127-130) is marked 'développement de l'idée', 'Chromatisme expressif', and 'Effet polyrythmique'. The sixth system (measures 131-135) is marked 'Chromatisme expressif', 'Effet polyrythmique', and 'développement de l'idée'. The seventh system (measures 136-139) is marked 'Chromatisme expressif' and 'rit.'. The eighth system (measures 140-143) is marked 'Chromatisme expressif' and 'Effet polyrythmique'. The score uses various musical notations including chords, arpeggios, ornaments, and dynamic markings.

Exemple musical n° 121

« Don't Forget the Poet » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Con infinite voci* (E. Pieranunzi), interprétation de Pieranunzi
Exemple sonore n° 139, CD2, page 7

Tout ceci resterait pourtant incomplet si nous nous cantonnions aux seules improvisations qui se déploient au sein du cadre traditionnel du standard (ou de compositions s'en approchant par leur forme). Car, l'un des aspects essentiels de la pratique du jazz du pianiste romain concerne l'improvisation libre, situation musicale où sa personnalité prend un relief quelque peu différent.

Toutefois, il semble nécessaire de s'arrêter auparavant sur un autre aspect de son action musicale qui, une fois étudié, éclairera d'autant mieux ces moments d'improvisation totale. En effet, sans trop anticiper sur le chapitre 4, après écoute répétée de ses enregistrements, il nous est apparu évident qu'improvisation et composition se nourrissent l'une l'autre. À la suite de cette observation d'une partie délibérément circonscrite de l'approche improvisatrice de notre musicien, il semble opportun de scruter à présent le travail qu'il a mené à l'écrit. Non seulement nos premières conclusions nous seront sans doute utiles pour pénétrer les mécanismes mis en œuvre dans son écriture ; mais surtout, et on le percevra très précisément plus loin, notre acheminement ne perd pas de vue la tâche que nous nous sommes fixée : dépeindre un principe fondamental qui pourrait régir la musique de Pieranunzi dans son ensemble. C'est ainsi que la succession de ces deux chapitres – celui qui s'achève ici et le suivant sur la composition – participe d'un mouvement général dont le sens trouvera toute sa mesure au moment d'aborder l'improvisation libre. Pourtant, en apparence, quoi de plus antagoniste dans son essence que la fulgurance de l'instant comparée à la maturité immuable de la partition écrite ?

Chapitre 3 :

La composition

« Sois donc ton propre maître
Sans pour autant fermer les yeux
D'une main ferme serre
Dans la mortaise de ton toucher
Le monde qui t'entoure,
Contre ta paume percevant
Autre chose que ta paume. »
Odes retrouvées, Fernando Pessoa

Chapitre 3 La composition

Il faut redire que notre choix d'évoquer ici les caractéristiques musicales se dégageant des pièces écrites par Pieranunzi est commandé par un souci de clarté. Nous voudrions montrer en quoi improvisation libre et composition sont liées. Car, si d'un côté son expérience d'improvisateur de jazz l'amène à réfléchir sur la composition, de l'autre le métier progressivement acquis comme compositeur va l'entraîner vers des nouveaux chemins au moment d'improviser. C'est ainsi que certaines techniques mises en avant dans ce chapitre se retrouveront dans des morceaux entièrement improvisés.

Depuis ses débuts professionnels, Pieranunzi n'a jamais cessé de composer parvenant toujours à faire jouer ses compositions, tant dans ses groupes stables et ses combos éphémères que dans ceux auxquels il a participé comme invité. L'ensemble des enregistrements qu'il laisse jusqu'à ce jour présentent tous au moins un de ses thèmes, à quelques exceptions près³⁹⁷. Dorénavant, ses concerts sont constitués par plus de 50 % de compositions personnelles, même si la thématique du concert prend la forme de l'hommage à un autre musicien³⁹⁸.

Une nouvelle fois, s'il y a bien une forme de progression sensible dans l'élaboration de sa production, celle-ci ne se manifeste pas de façon continue mais souvent en dehors d'une logique trop purement chronologique, par des anticipations stylistiques avant cristallisation ou retour en arrière. Après un court rappel des compositions écrites du début de sa carrière, nous aborderons donc les compositions sous forme synthétique.

Contrairement à la majorité des exemples donnés dans l'ensemble des chapitres précédents, la plupart de ceux présentés dans les pages ci-après nous ont été communiqués par Pieranunzi lui-même. Si tel n'est pas le cas, nous l'indiquerons par une note en bas de page. Ces exemples musicaux respectent scrupuleusement les partitions écrites par le pianiste. Les exemples sonores qui les complètent en sont des illustrations vivantes, donc

³⁹⁷ Seuls 14 albums ne présentent aucune de ses compositions sur les 85 qu'il totalise depuis la sortie de *New Lands* (nombre qui tient compte de ceux où il apparaît comme *sideman*).

³⁹⁸ Lors d'un concert « Tribute to Monk », donné le 24 avril 2007 au Sunside (Paris), plus de la moitié du répertoire (huit morceaux sur quatorze) était de Pieranunzi et non de Monk.

avec des variantes dont les analyses ne tiendront pas compte. C'est d'ailleurs pour cette raison que les références discographiques apparaîtront en note de bas de page dans ce seul chapitre. D'une manière générale, nous avons opté pour les versions les plus anciennes.

3.1 Rappels des débuts

À l'image d'artistes tels que Monk ou Ellington qui écrivent leurs propres thèmes dès le début de leur carrière, Pieranunzi a toujours entretenu une étroite relation avec l'écriture. Rappelons que l'un de ses thèmes (« Rosa minore ») est déjà présent sur sa première participation officielle à un enregistrement (le disque de Marcello Rosa *Jazz a confronto #2*) et que la moitié du premier disque sous son nom se constitue de compositions personnelles. Du point de vue de l'écriture, on peut globalement considérer ces années 1970 comme une période d'apprentissage. Le pianiste élabore des pièces sur des structures et des enchaînements traditionnels du jazz, sous forme de blues, de ballades d'un impressionnisme plus ou moins suave, ou encore des morceaux de types *funky* ou modaux qui participent à l'esprit de l'époque (sur des rythmiques aussi bien ternaires que binaires).

Pourtant, dès 1976, plusieurs enregistrements donnent naissance à des pièces significatives comme « The Mood is Good », ou en 1980 « Little Moon » (déjà analysées respectivement dans les parties 2.1.1 et 2.1.2). Il convient d'ajouter « Night Bird » à cette liste. Composé en 1977 pour une formation à l'origine avec deux trombones, il est le thème du pianiste qui présente à ce jour le plus grand nombre de versions disponibles. Gravé une première fois en 1978 sur *From Always to Now*, il est repris l'année suivante sur *Soft Journey*. À cette occasion, le thème frappa particulièrement Chet Baker qui l'enregistrera par la suite au moins sept fois. D'une certaine façon, grâce à la reconnaissance symbolique du trompettiste américain, « Night Bird » marque la fin de la période initiatique du pianiste à l'occasion de laquelle il prend pleinement conscience de cet impérieux besoin de composer. Quelque chose doit être dit. Considéré de ce point de

vue, « Night Bird » condense et résume les avancées de Pieranunzi dans le domaine de la composition.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) features chords: Fmin9, D♭Maj7#11, Gmin7, and C7#9. The second system (measures 5-8) features chords: Fmin9, B7b5, B♭min7, and EMaj7. The third system (measures 9-12) features chords: Amin9, A♭Maj7, D♭6/9, Gmin7b5, and C7alt. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and triplets.

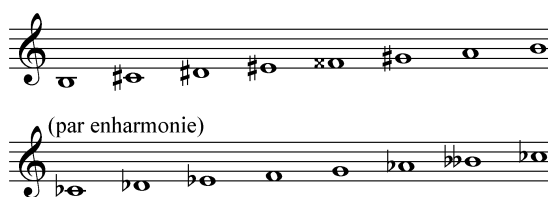
Exemple musical n°122
 « Night Bird » (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°140, CD2, page 8³⁹⁹

Malgré sa brièveté (ce qui en facilite la mémorisation), la pièce est d'une grande cohérence. Chacune des trois phrases de quatre mesures débute par le même rythme. Cette unité se retrouve aussi à travers l'accord initial, sur un empilement de quarts, qui revient au début de la deuxième phrase, et aux mesures 11 (dans une disposition et un registre qui sonnent particulièrement bien au piano) et 12. Ajoutons que l'emploi de quarts est, comme nous l'avons souligné au préalable, partie intégrante de son vocabulaire d'improvisateur. Enfin, les mesures 7 et 8 apportent une touche de variété par l'emploi momentané d'un contrepoint à deux voix, la seconde procédant par mouvement chromatique contraire afin de mieux retrouver les quarts parallèles.

³⁹⁹ Version extraite de *From Always to Now* (E. Pieranunzi, 1978).

La présence des quartes se manifeste aussi sous forme horizontale. Aux mesures 3 et 4, la ligne mélodique constitue une quarte ascendante (de *fa* à *si* bémol), dont on retrouve une réminiscence mesures 7-8 en décalage rythmique. Mesure 9, après l'apogée sur le *si* naturel (un triton par rapport au *fa* initial), la montée en quarte est réduite à trois notes à partir du troisième temps de la mesure 10, et puis à deux notes dans la mesure suivante. D'un certain point de vue, la dernière mesure est un résumé des caractéristiques du thème : chromatisme, quarte ascendante, contrepoint en quartes, enfin conclusion sur une syncope, celle-ci toutefois sur la levée du troisième temps (la seule fois dans le morceau, à considérer donc comme un ultime élément de variété).

Du point de vue harmonique, la pièce trouve un équilibre assez fin entre enchaînements traditionnels, surprises harmoniques et accords de couleurs (défonctionnalisés). Notons d'ailleurs que la structure de la pièce s'inscrit dans les douze mesures d'un blues mineur, ce qui a dû séduire aussi le trompettiste. Mais dans le même temps, la composition se démarque du blues. La première phrase se déploie sur un anatole mineur mais, par altération du deuxième accord ($D\flat Maj7^{#11}$ au lieu de $Dmin7$) il est également possible d'entendre les deux premières harmonies en relation de tierce descendante (grâce à la couleur de la onzième augmentée du second accord). Ils anticipent de ce fait une relation harmonique qui sera particulièrement prisée par Pieranunzi comme nous le verrons plus loin. La deuxième phrase revient sur le premier degré pour ne se diriger vers le quatrième degré qu'à la mesure 7 (seule référence directe au blues) *via* une substitution tritonique ($B7^{b5}$). Il est intéressant de noter que dans la mesure 6, la mélodie paraît « étrange » du point de vue harmonique puisque, réduite sous forme de gamme, elle présente un premier tétracorde en gamme par tons et d'un autre semi- chromatique.



Exemple musical n°123, gamme employée à la mesure 6 de « Night Bird »

En réalité, il y a une part évidente « d'instinct », d'empirisme assumé, le musicien se satisfaisant de l'effet produit en se fiant à son oreille. Observée de manière globale, on s'aperçoit que cette deuxième phrase est construite autour de l'effet de surprise harmonique. Une grille standard aurait fait entendre la progression suivante :

Fmin9 - F7 - B♭min7 - E♭7 - A♭Maj7.

Or, grâce au chromatisme précédent, Pieranunzi court-circuite cet enchaînement prévisible avec l'accord de EMaj7 mesure 8, mesure à partir de laquelle le pianiste fait se succéder trois accords (mesures 8 à 10) dont la relation harmonique est basée sur l'opposition de couleurs, désarticulant de nouveau les progressions habituelles. Les accords sont ainsi goûtés pour eux-mêmes en même temps que dans leur relation avec l'accord qui suit. En effet, le EMaj7 ne sonne pas comme un cinquième degré de *la*, et le Amin9 n'est pas la substitution de E♭7 du A♭Maj7 suivant. Cependant, la composition s'achève bien dans le ton initial, sur sa dominante.

Cette décennie aura donc été celle de l'apprentissage et de l'affirmation de certaines tendances. Avec ce constat, on est en droit de se demander dans quelle mesure les compositions vont perdurer, muter, se transformer, se perfectionner. En couvrant l'ensemble des compositions du pianiste italien, des lignes de force vont se dégager progressivement. Nombreuses et variées, elles porteront un éclairage nouveau sur la pensée du pianiste. Ainsi fait, nous aborderons ensuite, avec une vision plus large, sa pratique de l'improvisation libre.

3.2 Le type-Monologue

Tout comme les improvisateurs, il existe deux grands types de compositeurs : les non évolutifs et les évolutifs. Les premiers ont instinctivement une musique en eux qui sort d'emblée ou presque, tels Schubert ou Monk pour prendre deux compositeurs que tout éloigne *a priori*. Les seconds, comme Strawinsky ou Ellington par exemple, ont composé en fin de carrière des œuvres qui ressemblent peu à celles de leur début. Il

semble bien que Pieranunzi appartienne à la dernière catégorie. Tandis qu'il écrivait des pièces dans l'esprit des différents idiomes du jazz auquel il s'adonnait en club, en 1980 il compose quatre « Monologues ». D'un genre nouveau dans sa production⁴⁰⁰, ces pièces se concentrent sur l'expression de la dissonance.

Musical score for « Monologue 4 : Tout court » (E. Pieranunzi). The score is in 3/4 time and consists of four systems of piano music. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 134. The second system includes a *cresc.* marking and several triplet markings. The third system begins with a tempo change to *Poco piu mosso (in uno, come danza)* and a dynamic marking of *p dolce, legato*. The fourth system includes markings for *un po' stringendo*, *cedendo*, and *poco tratt.*, ending with a dynamic shift from *f* to *p*.

Exemple musical n°124
 « Monologue 4 : Tout court » (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°141, CD2, page 9⁴⁰¹

Comme le montre la partition ci-dessus, l'aspect « expérimental » est clair : la ligne supérieure est sans cesse en mouvement et semble s'adapter aux transpositions incessantes

⁴⁰⁰ Cf. Chapitre 2.1.2.

⁴⁰¹ Version extraite de *Jazz Roads* (E. Pieranunzi, 1980).

de la septième majeure jouée à la main gauche, explorant la superstructure de chacune des variations ainsi obtenues à partir d'une unique couleur. Dans cette logique de répétition, les mesures 24 et 25 constituent les seules incartades (avec une touche polytonale très passagère à la mesure 24). Rappelons que l'exploration d'un accord-couleur sans cesse transposé est un procédé cher à Kenny Wheeler que Pieranunzi a repris à son compte pour « Little Moon », une composition enregistrée la même année. On peut ainsi voir comment, tout en explorant la matière, des processus mentaux se mettent en place.

Contrairement aux « Monologue 3 » et « Monologue 4 », entièrement écrits, les deux premiers, plus courts mais fondés sur un principe identique, servent cette fois de rampe de lancement à l'improvisation, explorant dans l'instant la potentialité expressive de la dissonance. Ici se noue déjà une relation entre l'écrit – le « définitif » – et l'improvisation – le fugace. Dans le « Monologue 2 », la septième majeure « à vide » de la main gauche, creuse et acide, constitue un ostinato plus ou moins constant parmi les différentes interprétations actuellement gravées (il en existe quatre versions).

Exemple musical n° 125
« Monologue 2 : Introspection » (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n° 142, CD2, page 10⁴⁰²

Cette idée simple, dont Pieranunzi exploitera le potentiel de manière systématique dans la série des « Monologues » – et donc significative –, avait eu cependant un précédent.

⁴⁰² Version extraite de *Jazz Roads* (E. Pieranunzi, 1980).

En effet, en 1978, il enregistre une pièce de moins de trois minutes avec le clarinettiste Bill Smith⁴⁰³. Intitulée « Now and Here », elle s'appuie déjà sur ce genre de perception acoustique.

• = 100 bpm.

Clar. (sons réels)

Piano

Cl.

Pno.

Exemple musical n° 126
« Now and Here » (E. Pieranunzi), début du thème
Exemple sonore n° 143, CD2, page 11⁴⁰⁴

Il aura donc fallu deux années pour que cette expérimentation isolée devienne une caractéristique à part entière de son style musical. Ainsi, un nombre assez conséquent de ses compositions s'élaborent à partir d'une approche similaire, non seulement celles écrites dans leur intégralité, comme « Primum » (2004) une pièce inédite de cent trente-trois mesures qui tourne autour de l'accord de septième majeure avec quinte augmentée⁴⁰⁵, mais aussi les pages destinées plus directement au jazz, tel « Straight to the Dream », enregistré en 1994⁴⁰⁶.

⁴⁰³ *Colours*, 11 et 12 septembre 1978, Edi-Pan, NPG807.

⁴⁰⁴ Version extraite de *Colors* (B. Smith, 1978). Relevé par nos soins.

⁴⁰⁵ Tout comme d'ailleurs les 16 mesures de « End of the Diversion » qui apparaît sur *Dream Dance* (CAMJ 7815-2).

⁴⁰⁶ Pour la datation du morceau, nous nous sommes référés à la date du premier enregistrement lorsque le manuscrit ne comporte aucune indication chronologique.

Exemple musical n°127
 « Straight to the Dream » (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°144, CD2, page 12⁴⁰⁷

Dans une déclaration bien ultérieure à l'écriture de toutes ces pièces, Pieranunzi pouvait préciser sa pensée concernant sa conception de la dissonance :

« Vincent Persichetti, excellent compositeur et didacticien américain disparu il y a une quinzaine d'années⁴⁰⁸, affirme dans un livre intéressant que la dissonance est un fait individuel et qu'il n'existe objectivement pas d'intervalle dissonant ou consonant. Je dois dire que quand j'ai lu cette affirmation, je me suis senti moins seul... En fait, d'après moi, il est extrêmement discutable, et un peu violent aussi, d'enseigner aux jeunes qu'il faut jouer ces notes au lieu d'autres, parce qu'une des choses qui font du jazz une musique unique et émouvante, c'est précisément la possibilité de chercher ses propres notes ; ce serait mieux si on leur disait que, par commodité, et pour une certaine période, il vaut mieux faire d'une certaine façon, mais qu'en réalité les "règles" sont là pour être enfreintes. En fait, les rapports de la dissonance et de la consonance ne se définissent pas comme on voudrait le faire croire... La perception des sons reste on ne peut plus subjective. Qui a l'oreille habituée à Vasco Rossi⁴⁰⁹ ou à Venditti⁴¹⁰ trouvera sûrement Sting⁴¹¹ "farfelu", et pour cette raison incompréhensible, et ainsi de suite. Il est alors clair qu'il n'existe pas d'absolu sur ce terrain. »⁴¹²

⁴⁰⁷ Version extraite de *Seaward* (E. Pieranunzi, 1994). Thème relevé par nos soins.

⁴⁰⁸ Compositeur, pianiste et pédagogue américain (1915-1987), professeur de composition de Einojuhani Rautavaara, Philip Glass, ou encore Steve Reich.

⁴⁰⁹ Chanteur de rock italien né en 1952, auteur de plus de 130 chansons. Il se qualifie lui-même de « *provoca(u)tore* ».

⁴¹⁰ Antonio, dit Antonello Venditti (né en 1949) : auteur-compositeur-interprète italien connu depuis les années 1970 pour ses textes aux thèmes sociaux.

⁴¹¹ Bassiste et chanteur pop-rock britannique né en 1951 qui, après avoir connu un succès planétaire avec le groupe Police, a poursuivi une carrière en solo. On le retrouve par ailleurs invité sur quelques albums de jazzmen (Miles Davis ou Joe Henderson par exemple).

⁴¹² D'après une interview donnée en septembre 2001, trouvée sur le site All About Jazz, sans précision quant à l'intervieweur (http://www.allaboutjazz.com/italy/reviews/r1001_025_it.html) : « *Vincent Persichetti, un ottimo compositore e didatta americano scomparso una quindicina di anni fa, afferma in un suo interessante libro che la dissonanza è un fatto individuale e che non esiste un intervallo oggettivamente dissonante o consonante. Devo dire che quando ho letto quest'affermazione mi sono sentito meno solo ... insomma secondo me è estremamente*

Ce qui l'interroge ici, c'est donc l'écho psycho-acoustique que provoquent les intervalles qualifiés habituellement de « durs », d'où cette exploration toujours renouvelée d'une même vibration. Il n'est peut-être pas inutile ici de rappeler le choc que provoqua en lui la découverte de la musique de Hindemith. C'est sans doute pour la même raison que le pianiste apprécie tout autant la musique polytonale de Darius Milhaud (1892-1974), avec ses rencontres perçues comme acidulées⁴¹³. Mais il ne serait pas étonnant que l'inconscient de Pieranunzi soit allé puiser dans la musique d'une autre « révélation », celle de Béla Bartók (1881-1945). On retrouve très souvent cette disposition harmonique chez le compositeur hongrois. C'est ainsi que l'on peut rencontrer dans la 144^e pièce des *Mikrokosmos* (sixième cahier, 1932-1936) un usage identique de la dissonance puisqu'elle s'intitule « Secondes mineures, septièmes majeures ».

Exemple musical n°128
Mikrokosmos, n° 144, B. Bartók, mesures 55-60.
 Exemple sonore n°145, CD2, page 13⁴¹⁴

Cela est d'autant plus frappant si l'on réécoute son ancienne composition, « Now and Here » qui, grâce au timbre particulier de la clarinette, n'est pas sans évoquer les *Contrastes* (1938) pour violon, clarinette et piano⁴¹⁵ du même Bartók.

discutibile e anche un po' violento insegnare ai giovani che bisogna suonare certe note invece di altre, perché una delle cose che fanno del jazz una musica unica ed emozionante è appunto la possibilità di cercare le proprie note; meglio sarebbe se si dicesse loro che per comodità, e per un certo periodo, occorre fare in un certo modo, ma che in realtà le 'regole' sono lì per essere infrante. Insomma la faccenda della dissonanza e della consonanza non è così definita come si vorrebbe far credere ... la percezione dei suoni rimane quanto di più soggettivo possa esserci. Chi ha l'orecchio abituato a Vasco Rossi o a Venditti troverà sicuramente Sting 'fuori', quindi incomprensibile, e così via, e allora è chiaro che non esiste un assoluto in questo campo. »

⁴¹³ Pieranunzi a notamment joué en concert quelques *Saudades do Brazil* (op. 67 de 1920-21) ainsi que le *Premier concerto pour piano* (op. 127 de 1933) du compositeur originaire d'Aix-en-Provence. Il a aussi déclaré à Andrea Marcelli, qui l'interviewait pour *Jazz Hot* (septembre 2004, n° 613) : « Personnellement, j'aime beaucoup la musique française, notamment Darius Milhaud, un compositeur complètement négligé en Italie. [...] ce qui est important, c'est l'attitude envers les sons, et je me sens proche de celle de Milhaud. » Pieranunzi a d'ailleurs dédié « Racconto di mare » (1992) à Milhaud, pièce entièrement écrite et publiée aux Edizioni Curci au sein d'un recueil intitulé *Tre racconti brevi*.

⁴¹⁴ Interprétation de Deszö Ránki.

D'autre part, il n'est pas impossible que les septièmes « à vide » ne soient également une réminiscence transformée de la musique de Thelonious Monk que Pieranunzi a écoutée avec ferveur pendant sa jeunesse⁴¹⁵.

Quoi qu'il en soit, force est de constater qu'avec les pièces de « type-Monologue », Pieranunzi abandonne les relations tonales habituelles au profit d'alternatives dominées par une fonction intervallique, diluant en quelque sorte le sentiment tonal sans pour autant l'éclipser totalement. Alors que le « Giant Steps » de Coltrane provoqua chez ses contemporains une sensation de même nature par la vitesse d'exécution des enchaînements harmoniques – car chaque accord du thème n'en conserve pas moins des fonctions identifiables à l'analyse –, presque vingt ans plus tard, dans les « Monologues » (et leurs avatars), c'est bien par l'accord pris pour lui-même que Pieranunzi arrive à un résultat du même ordre. Ce rapprochement pourrait sembler excessif, mais c'est pour mettre aussi en relief un aspect essentiel : le maintien d'une pulsation et du swing. Il n'y a plus de rapport fonctionnel avec l'accord précédent ou avec celui qui suit mais sa démarche ne s'inscrit en rien dans une logique de reniement : plutôt dans celle d'un élargissement des possibilités expressives. Chaque accord pourrait donc à la rigueur être analysé comme un premier degré. Tout dépend alors du contexte musical. Si la pièce appelle à l'improvisation, deux cas de figure se présentent aux interprètes.

Soit le thème impose une « grille », et il faudra effectivement jouer avec une gamme (ou un mode) par accord ; dans le « Monologue 2 », le pianiste improvise tout en conservant les intervalles écrits pour la main gauche (et avec un placement rythmique plus libre). En l'absence de progression harmonique expressément voulue, les accords-référents du thème seront alors plus ou moins conservés, voire complètement abandonnés. L'ostinato intervallique ne conserve pas son caractère *obligato*.

⁴¹⁵ Mais qui peut renvoyer aussi au trio historique de Jimmy Giuffrè constitué, outre du clarinettiste, de Paul Bley au piano et Steve Swallow à la contrebasse. Ces trois musiciens jouèrent dans les années 1960 du free jazz dont les accents se rapprochaient parfois singulièrement de la « musique contemporaine ».

⁴¹⁶ Rappelons d'autre part que Pieranunzi a réécrit une mélodie sur la grille harmonique de « Round Midnight », rebaptisée « Midday Moon ». S'il n'est pas anodin non plus qu'un thème du musicien italien s'intitule « Monk » sur l'album *What's What* (janvier 1985, Yvp music 3006), on peut souligner aussi que ce « Monologue 2 » est renommé « Introspection », titre que Thelonious Monk donna également à l'une de ses compositions.

3.3 Les Thèmes-prétexte

À cette réflexion sur la dissonance, s'ajoute celle sur la notion de thème. On se souvient qu'une ligne mélodique comme celle de « What's What » a été imaginée dans un but pédagogique (utilisation de toutes les notes du chromatisme sur une pédale harmonique). Il s'agit d'un prétexte, d'un point de départ ou encore d'un élan donné à l'imaginaire de l'improvisateur. Comme l'écrit Denis Levaillant :

« La composition ici est une forme de réduction de l'énergie, de résumé, de liaison, ne demandant qu'à se délier, à se distendre, à se raconter intégralement ; une intention aspirant à l'intensité. »⁴¹⁷

La plupart de ses compositions offrent cette dimension, bien que leurs impulsions originelles soient très diverses. « The Point at Issue » (enregistré en 2005) démontre parfaitement l'exploration d'un accord-couleur surmonté d'une figure mélodique.

⁴¹⁷ LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 105.

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music features a complex harmonic structure with many accidentals and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are several measures marked with a '4' above them, indicating a specific rhythmic or articulation pattern. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 clearly visible at the beginning of their respective systems. The notation includes various dynamics, slurs, and articulation marks.

Exemple musical n°129
 « The Point at Issue » (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°146, CD2, page 14⁴¹⁸

Ce morceau présente d'autres particularités. En premier lieu, nous pouvons constater qu'une pensée harmonique est bien à la base de la composition, notamment par

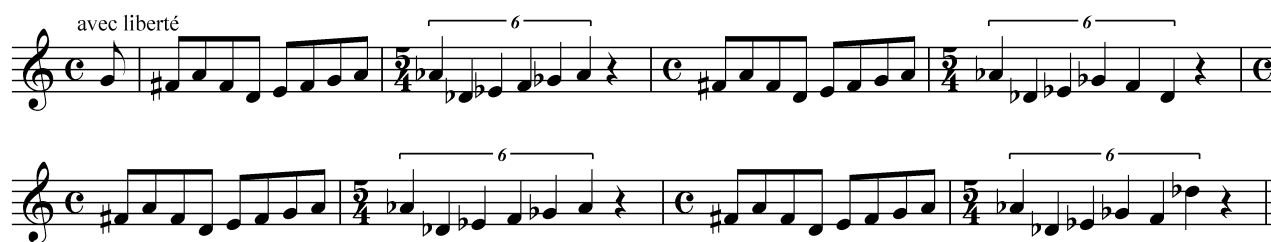
⁴¹⁸ Version extraite de *Duologues* (J. Hall / E. Pieranunzi, 2004).

le premier accord, une septième de dominante avec quinte diminuée, dans le médium grave, ainsi qu'au cinquième système, des accords de septièmes majeures avec quintes augmentées en ascension chromatique parallèle. Il s'agit pourtant d'un blues : même nombre de mesures (dédoublées en 2/2) avec apparition du quatrième degré (*do* par rapport à la tonique *sol*) au troisième système. De ce fait, après l'exposé du thème, les solistes pourront improviser sur le fameux cycle de douze mesures. Le thème aura permis d'insuffler une atmosphère particulière et fort différente des blues de Count Basie par exemple. Pieranunzi se place ainsi dans une longue tradition de masque apposé au blues que la fréquentation d'un Lee Konitz, grand spécialiste de l'exercice, n'a pu que raviver. On y retrouve enfin des traits rencontrés dans son style improvisé : l'effet polyrythmique (les quatolets) et le chromatisme en éventail à la manière de « The Peacocks ».

D'autres thèmes-prétexte trouvent leurs origines dans les rencontres advenues avec des personnalités aussi importantes que Charlie Haden ou Paul Motian. Le contrebassiste d'Ornette Coleman, l'un des chefs de file du mouvement, et le batteur de Paul Bley puis de Keith Jarrett (deux adeptes de la musique pratiquée par Coleman) ont en effet une grande pratique du free jazz. Contrairement à certains freejazzmen tournés plus volontiers vers l'athématisme, le free jazz d'Ornette Coleman ne renie pas le thème, mais « [il] n'est plus *forcément* ce qui annonce et conclut l'improvisation. Il n'est plus le support, la matière première, la garantie mélodique et/ou harmonique ; du même coup la notion disparaît de couple indissociable thème-improvisation *sur* ce thème »⁴¹⁹. De façon rétrospective, on aura reconnu dans cette dernière citation une démarche similaire à celles des « Monologues » de Pieranunzi même si, à l'époque, celui-ci n'avait pas encore croisé les routes de Haden ou Motian. À leur contact, Pieranunzi fut cependant amené à jouer dans un esprit différent. En effet, dans l'exposition des thèmes colemaniens, le tempo est plus ou moins affirmé : chaque instrument mélodique interprète les notes du thème à peu près en même temps, mais pas de façon stricte. Quant à la rythmique, elle ne propose pas un soutien traditionnel, mais plutôt un accompagnement, mot à comprendre davantage dans

⁴¹⁹ CARLES, Philippe, COMOLLI, Jean-Louis, *Free Jazz, Black Power*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », (1971) 2000, p. 346. Ce sont les auteurs qui soulignent.

le sens « d'aller avec » que dans celui de « guider ». Il en résulte une superposition de couches rythmiques qui crée de façon instantanée une « poly-temporalité ». Le pianiste s'essaya donc à produire des thèmes de cette veine. L'album *Doorways* (2002) en est l'exemple le plus manifeste : on y trouve un certain nombre de thèmes « à la façon de Coleman », tels « Doorways », « Utre » ou, de façon encore plus significative, le B de « Anecdote ».



Exemple musical n° 130
« Anecdote » (E. Pieranunzi), B du thème
Exemple sonore n° 147, CD2, page 15 ⁴²⁰

Toutefois, Pieranunzi préfère d'une manière générale écrire une mélodie rythmiquement déterminée. En effet, au caractère d'innocence voire de candeur des compositions de Coleman, les thèmes-prétexte de Pieranunzi convoquent une énergie plus explicitement et directement intense, se réservant les sentiments intimistes pour d'autres types de compositions (comme nous le verrons ensuite). Nous prendrons comme exemple « Si peu de temps », une composition originellement – et significativement – intitulée « Ornettement ». Sur le manuscrit, reproduit ci-après à l'identique, nous pouvons observer que le pianiste a indiqué d'une part, un tempo précis⁴²¹, et de l'autre *Free Improvisation* en guise de grille harmonique. Enfin, la mélodie débute clairement en *do* majeur pour passer en *si* majeur (avec un court emprunt à *ré* dièse majeur lors de la *seconda volta*) avant de revenir en *do*. Cette analyse harmonique nous apprend que ces tonalités n'ont d'autre rapport entre elles que celui, manifeste, de réaliser un effet de surprise par changement brusque de fondamentale. Aucune tonalité précise n'étant affirmée de façon précise,

⁴²⁰ Version extraite de *Doorways* (E. Pieranunzi, 2002).

⁴²¹ Toutes les interprétations disponibles à ce jour, de la première à la plus récente (entre 1990 et 2000), sont bien données *in tempo*.

l'oreille des auditeurs (et des musiciens) ne se trouve pas conditionnée à une tonique particulière et ne restreint donc pas à l'avance le champ de perspectives mélodiques.

Free
Improvisation

Exemple musical n°131
« Si peu de temps » (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°148, CD2, page 16⁴²²

Sans vouloir établir une liste exhaustive, les thèmes-prétexte les plus représentatifs sont « Altrove » (enregistré en 1988, un an après le premier enregistrement avec Charlie Haden), « Five Plus Five », « Mo-Ti » (apparaissant sur *Doorways*, en hommage à Paul Motian), ou encore « Multiple Choice ».

Il est toutefois bien évidemment que ces morceaux contiennent en eux autant d'orientations différentes qu'il y a d'interprètes. Le dernier titre cité est plus volontiers tourné vers l'esthétique free alors que « Five Plus Five », par exemple, prend l'allure d'un blues pulsé et « ouvert » (ou modal) dans la seule version enregistrée à ce jour⁴²³. Il est certain que sous les baguettes de Paul Motian il aurait très certainement pris un visage totalement différent. Tout l'intérêt de ce type de composition réside justement dans ce fait précis.

3.4 Le noyau élémentaire

Ce qui relie les compositions type-Monologue aux thèmes-prétexte, c'est l'absence de fonctions tonales. L'ensemble imaginé se construit donc autour d'un ou deux éléments

⁴²² Version extraite de *The Dream Before Us* (E. Pieranunzi / M. Johnson, 1990).

⁴²³ Sur l'album de André Ceccarelli *Golden Land*, novembre 2006 (CamJazz, CAMJ 7800-2).

(rarement plus) finalement librement transposés, au gré de l'inspiration du moment, et que Pieranunzi nomme « noyau ». Jean-Jacques Nattiez a bien montré dans *Fondements d'une sémiologie musicale* tout le flou présent dans l'emploi de ce genre de terminologie⁴²⁴. Toutefois, dans l'esprit de Pieranunzi, la définition du « noyau » semble proche de celle donnée par l'*Encyclopédie Fasquelle* à la « cellule » : « plus petite unité musicale indivisible ; [elle] se distingue du motif, lequel est divisible »⁴²⁵. Nous faisons pourtant le choix délibéré de nous en tenir à ce type de vocabulaire quand il se révélera suffisamment explicite dans le corps du texte, et nous nous attacherons en revanche à préciser les éléments constitutifs en les nommant de façon plus rigoureuse quand une analyse précise s'avérera nécessaire.

Il s'agit de toute façon d'une notion chère à Pieranunzi, celle qui consiste à faire germer toute une composition à partir d'unité(s) fondatrice(s)⁴²⁶. L'idée est loin d'être nouvelle dans l'art musical multiséculaire occidental et Pieranunzi cite volontiers lui-même les modèles l'ayant décidé à s'engager dans cette voie :

« Shorter travaille d'une façon admirable avec ce que je nomme des noyaux. Quelques-uns de ses morceaux sont composés avec deux notes, c'est donc un musicien qui cherche à créer une forme d'une grande force, d'une grande profondeur, en partant d'un matériau extrêmement réduit. [...] De temps en temps, il m'arrive de comparer – toute proportion gardée – Shorter à Beethoven ; ce dernier aussi était un musicien qui réussissait avec deux notes – il suffit de penser à la *Cinquième* – à créer une forme accomplie, narrativement conséquente avec un matériau réduit, obtenant le maximum possible des matériaux qui, apparemment, semblaient ou banals ou trop restreints pour pouvoir être travaillés. »⁴²⁷

⁴²⁴ « Que constatons-nous ? Une multiplicité de critères aussi flous les uns que les autres. D'abord sous prétexte que les mots "phrases", "période", etc... sont des termes linguistiques, et parce que la musique se présente sous l'aspect d'un discours linéaire, on croit pouvoir transposer ces termes en musicologie. [...] Les musicologues sentent bien l'inconsistance de pareilles définitions, puisqu'ils ajoutent d'autres critères [...]. », in NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, s.l., Union Générale d'Éditions, coll. « 10-18 », 1975, p. 99.

⁴²⁵ Définition de l'*Encyclopédie Fasquelle* de 1958, citée par Jean-Jacques Nattiez in *op. cit.*, p. 96.

⁴²⁶ Voire à faire germer l'improvisation à imaginer ensuite, du moins une partie, comme on l'a déjà constaté dans le chapitre consacré aux improvisations dans les standards (donc sur des harmonies fonctionnelles).

⁴²⁷ Entretien réalisé par Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 61 : « Shorter lavora in modo ammirevole con quelli io chiamo nuclei. Alcuni suoi brani sono composti di due note, dunque è un musicista che riesce a creare forme che hanno un grande impatto, grande spessore partendo da un materiale estremamente ridotto. [...] Ogni tanto mi viene da paragonare - fatte le debite proporzioni ! - Shorter a Beethoven ; anche questi era un musicista che riusciva con due note, basterebbe la Quinta, a creare una forma compiuta, narrativamente importante con materiale ridotto, spremendo al massimo grado materiali che, apparentemente sembrano o banali o addirittura risicati per poterci lavorare. »

Cette référence à Wayne Shorter et à Beethoven, – mais on pense aussi à Bach qui accompagne le romain chaque jour dans son travail pianistique – nous semble fondamentale. Elle renvoie à toute une partie de ses recherches personnelles dans le domaine de la composition : dire beaucoup avec peu. On rencontre cette conception dans tous les styles musicaux que Pieranunzi apprécie, non seulement dans le jazz – le « Your Story » (1980) de Bill Evans (pour prendre un autre exemple très proche de Pieranunzi) qui répète inlassablement la même cellule⁴²⁸, mais aussi dans des standards comme « All The Things You Are », « Dolphin Dance », etc. – ou encore dans la musique de tradition écrite occidentale, tout comme dans la musique populaire (italienne, romaine), la chanson et enfin la musique de film, celle d'Ennio Morricone par exemple, comme il l'explique lui-même :

« Le Maestro est extraordinaire dans sa façon de composer, dans la mesure où l'on se rend compte de l'exceptionnel travail préparatoire. [...] et puis, analysant ses partitions, j'ai capté cette habileté technico-expressive, et alors je me suis intéressé à lui sous cet angle. Morricone travaille aussi avec des thèmes souvent élémentaires, mais sa capacité à les développer est formidable, surtout par rapport aux images et leur aspect narratif. C'est un aspect qui le lie à Shorter. »⁴²⁹

Tout l'art, à partir d'une cellule unique, va donc être pour Pieranunzi de donner vie à différents types de morceaux, à l'image de ces cellules organiques élémentaires qui, en se reproduisant elles-mêmes, réussissent à créer autant de nouvelles entités que les combinaisons d'A.D.N. le permettent.

Pour illustrer cette technique dans le travail compositionnel du pianiste, commençons par un exemple limpide. Dans « The Chant of Time », enregistré en 1997, l'intégralité de la composition est construite à partir d'un seul noyau, une seconde descendante. La tierce initiale qui lance le morceau est en réalité un monnayage des notes

⁴²⁸ Avec « Loveward » (enregistré en 2003), Pieranunzi a d'ailleurs composé un thème qui se rapproche dans la physiologie du noyau initial de « Your Story ».

⁴²⁹ *Ibid.* pp. 62-63 : « Il Maestro è straordinario nel comporre perché si avverte una preparazione eccezionale. [...] poi, analizzando le sue partiture, ho captato questa sua perizia tecnico-espressiva, e allora è scattato un interesse di tipo compositivo. Anche Morricone lavora con temi spesso elementari dal punto di vista costitutivo, ma la sua capacità di svilupparli è formidabile, soprattutto in connessione con l'immagine e con l'aspetto narrativo. Questo è un aspetto che lo lega a Shorter. »

mi bémol et *ré* bémol, ce que l'insistance rythmique dont ces notes font l'objet souligne de façon claire.

Rubato

Exemple musical n°132
« The Chant of Time » (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°149, CD2, page 17⁴³⁰

L'intérêt du travail compositionnel réside donc dans la vie donnée à ce simple élément, moins d'ailleurs pour la figure intervallique elle-même que pour ce qu'elle provoque sur le plan émotionnel. Ainsi la disparition de la tierce au profit de la seule seconde aux mesures 15 à 20 provoque-t-elle un accroissement de la tension, tandis que l'apparition du motif descendant de quatre notes aux mesures 13 et 14 engendre au contraire un relâchement. À travers cette approche, Pieranunzi construit un petit monde cohérent tout en explorant l'infinité des variables, des nuances possibles d'une gamme de sentiments qui le touchent.

Voici encore trois extraits de thèmes différents dont l'intervalle de seconde mineure est à chaque fois le centre névralgique.

⁴³⁰ Version extraite de *The Chant of Time* (E. Pieranunzi, 1997).

Exemple musical n° 133
« A Nameless Gate » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 150, CD2, page 18⁴³¹

Exemple musical n° 134
« I sospiri e le lacrime e'l desio » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 151, CD2, suite de la page 18⁴³²

Exemple musical n° 135
« Waltz for a Future Movie » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 152, CD2, suite de la page 18⁴³³

On peut ainsi se rendre compte comment, à partir de cette amorce qui l'a obsédé sur une période d'une dizaine d'années environ, Pieranunzi a su tirer différentes versions par le biais des enchaînements harmoniques trouvés, de la structuration des thèmes (en trois ou quatre mesures), ou simplement par la direction donnée à l'intervalle. Nous n'avons pas cité l'intégralité de ces trois thèmes, mais le principe nucléaire est strictement utilisé tout au long du morceau.

Il va de soi que, sur l'ensemble de sa carrière, le musicien ne s'est pas restreint à composer sur deux notes seulement. En s'inspirant de la terminologie employée par

⁴³¹ Version extraite de *The Night Gone By* (E. Pieranunzi, 1996).

⁴³² Version extraite de *Trasnoche* (E. Pieranunzi, 2002). Relevé par nos soins.

⁴³³ Version extraite de *Play Morricone 2* (E. Pieranunzi, 2002).

Pieranunzi, on peut alors dire qu'il applique cette technique au niveau du motif (plus important qu'un noyau donc) ou, plus rarement, de la phrase musicale (plus ample encore que le motif). Pour s'en convaincre, voici deux thèmes, écrits à cinq années d'intervalle, dont le motif explore l'effet que produit l'appui de la sensible sur le temps fort de sa tonique (accord mineur avec septième majeure). Ici, le motif est en fait un mouvement dynamique, à savoir une levée ascendante suivi de sa désinence descendante.

Exemple musical n° 136
« Time's Passage » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 153, CD2, page 19⁴³⁴

Exemple musical n° 137
« Fellini's Waltz » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 154, CD2, suite de la page 19⁴³⁵

Dans la version « Fellini's Waltz », outre l'ampleur du mouvement et l'emploi d'un effet polyrythmique en forme d'hémiole (figure de noire pointée/croche), la solution retenue par Pieranunzi consiste à inverser le mouvement dynamique initial en adoucissant les couleurs harmoniques (m7 et non plus m Δ) à partir de la mesure 13.

⁴³⁴ Version extraite de *Don't Forget the Poet* (E. Pieranunzi, 1999).

⁴³⁵ Version extraite de *Fellini Jazz* (E. Pieranunzi, 2003). Relevé par nos soins.

Après avoir repéré cette technique de composition – nucléaire ou motivique – appliquée aux différentes échelles, il convient à présent d'en saisir ses différentes manifestations, à commencer par les figures musicales les plus récurrentes.

Parmi les matrices qu'il est possible de rencontrer, nous avons déjà pu mettre en avant celle de l'intervalle. Pieranunzi choisit un intervalle, auquel il semble accrocher un sentiment bien particulier, et le fait grandir jusqu'à concevoir un morceau. Ainsi, après la seconde que nous venons de quitter, proposons l'exemple de « One Lone Star » (enregistré en 2000) pour la tierce, de « Sundays » (enregistré en 2004) pour la quarte, de « If Only for a Time » (enregistré en 2001) pour la quinte, de « So Near » (joué en 1990) pour la sixte et des septièmes de « Drimlavì » (enregistrés en 1998).

Une mention particulière doit être faite au sujet de la sixte. Pieranunzi porte à cet intervalle souvent qualifié d'expressif une attention toute particulière. Remarquable est la façon dont il étire l'intervalle dans un morceau comme « Un'alba dipinta sui muri » (enregistré en 1998), devenant de plus en plus expressif.

Lento elegiaco

The musical score is divided into three systems, A, B, and C, each containing two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento elegiaco'. The score includes the following chords and measures:

- System A:**
 - Measures 1-12: $B^{\flat}min$, $Dmin$, $B^{\flat}min$, $Dmin$, $B^{\flat}min$, $Dmin$, $E7$, $Amin$
 - Measures 13-24: $F^{\sharp}min7(b5)$, $Fmin$, $F^{\sharp}min7(b5)$, $Fmin$, $F^{\sharp}min7(b5)$, $Fmin$, $E7$, $Amin$
- System B:**
 - Measures 25-36: $F^{\sharp}min7(b5)$, $B13(b9)$, $Emin$, $Amin6$, $F^{\sharp}min7(b5)$, $B7$
 - Measures 37-48: $Cmin$, $Gmin$, $Amin7(b5)$, $D7$, $Gmin$
- System C:**
 - Measures 49-60: $Cmin$, $Gmin/B^{\flat}$, $Amin7(b5)$, $D7$, $Gmin$
 - Measures 61-72: $Cmin$, $Gmin/B^{\flat}$, $Amin7(b5)$, $D7$, $Gmin$
 - Measures 73-84: $Emin$, $Cmin$ (piano), $A^{\flat}min$, $Emin$
 - Measures 85-96: C (piano)

Exemple musical n°138
 « Un'alba dipinta sui muri » (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°155, CD2, page 20⁴³⁶

Il n'est pas toujours facile de faire ressortir la force d'intensité mise en œuvre dans l'élaboration d'une ballade, mais ici le travail du compositeur est clair : La triple répétition initiale de la sixte descendante, associée à sa désinence conjointe (mesures 8-10), forge le caractère de la pièce, d'une simplicité désarmante. À partir de ces douze mesures initiales, il effectue un travail de mutation intervallique très simple lui aussi mais d'une grande efficacité expressive. Sur la deuxième portée, la sixte s'agrandit en octave, devenant plus neutre, la désinence procédant alors en mouvement contraire par rapport au début (mesures 20-22). Hormis la formule conclusive, le B ne comporte que des sixtes, à

⁴³⁶ Version extraite de *The Chant of Time* (E. Pieranunzi, 1997).

l'exception d'un mouvement en éventail qui se referme aux mesures 34 à 42, donnant à entendre une septième et une quinte. Quant au C, il renverse et double la sixte originelle devenant dixième, pour atteindre le maximum d'intensité. Les douze premières mesures de cette section conservent la deuxième note de la dixième (le *sol*) comme note-pivot, tandis que les douze suivantes procèdent par parallélisme. Enfin, la coda résout la douce tension du morceau avec le retour de la sixte et de ses mutations, alternant une septième (mesures 76-78) et une quinte (mesures 82-84). L'intervalle mute finalement en tierce, forme renversée - et encore plus naïve si l'on peut dire ainsi - du grand saut initial. Tout le travail de composition répond donc à une logique autant musicale que psychologique. Soulignons ici qu'il s'agit néanmoins d'une pièce dont le déroulement sera ensuite soumis à improvisation.

Autre modèle, tout aussi évident, celui de la gamme et ce, quelles qu'en soient les formes, comme dans « Fellini's Waltz », « Winter Moon » (enregistré en 2006) ou « End of Diversion » (enregistré en 2004) entre autres. Mais, pour prendre des cas un peu plus particuliers, citons « Una piccola chiave dorata » (enregistré en 2000) qui use de la gamme par tons, ou « Joyesque » (inédit) celle de la gamme chromatique.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains four measures of music. Above the first measure is the chord Bmin(Maj7), above the second is GMaj7#5, above the third is Cmin, and above the fourth is A♭min. The second staff starts at measure 7 and contains three measures. Above the first measure of the second staff is Emin(Maj7), above the second is Cmin(Maj7), and above the third is G. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various note values and rests.

Exemple musical n° 139
 « Una piccola chiave dorata » (E. Pieranunzi), début
 Exemple sonore n° 156, CD2, page 21⁴³⁷

⁴³⁷ Version extraite de *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi, 2000). Relevé par nos soins.

Exemple musical n° 140
« Joyesque » (E. Pieranunzi)

Outre « Joyesque », d'autres thèmes sont construits à partir du chromatisme, notamment le très significatif « Narrations du large » (cf. *infra*, exemple musical n° 152) ou encore, à un autre niveau « Dream Dance » (enregistré en 2004), dont l'*arsis* et le *thesis* s'appuient sur le chromatisme.

Exemple musical n° 141
« Dream Dance » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 157, CD2, page 22 ⁴³⁸

Dans tous ces cas de figure, on reconnaît bien le chromatisme expressif qui peut affleurer au cours de ses improvisations. Ici encore compositeur et improvisateur ne font qu'un.

La gamme n'est en fait qu'un élément particulier d'un domaine plus large, celui du mouvement. En une succession de courts assemblages de notes conjointes, chacun ayant sa direction (ascendante ou descendante), le mouvement dynamique ainsi obtenu constitue parfois bien plus la base de l'élaboration compositionnelle que la simple gamme en tant que telle.

Il en est de même pour l'arpège qui s'inscrit dans cette idée de mouvement, d'élan dynamique. Si la gamme est associée à l'intervalle de seconde, l'arpège est relié à celui de

⁴³⁸ Version extraite de *Dream Dance* (E. Pieranunzi, 2004).

la tierce. Employé surtout sous sa forme la plus élémentaire, il constitue la fondation d'un nombre assez restreint de morceaux. On peut tout de même citer « A Second Thought » et son arpège de quinte augmentée ou « One Lone Star » (tous deux enregistrés en 2000).

Exemple musical n° 142
« A Second Thought » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 158, CD2, page 23⁴³⁹

Exemple musical n° 143
« One Lone Star » (E. Pieranunzi), début
Exemples sonore n° 159, CD2, suite de la page 23⁴⁴⁰

A contrario, le pianiste se concentre parfois sur l'immobilité. L'intérêt consistera alors à rendre vivant une tenue, certes dans une logique de composition, mais aussi pour une raison pratique puisque le son du piano, une fois frappé, ne tient pas et disparaît. « Suspension Points » (donné en 2002) ou « When I Think of You » (enregistré en 2004) sont parmi les plus représentatifs des thèmes écrits de cette façon.

Exemple musical n° 144
« Suspension Points » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 160, CD2, page 24⁴⁴¹

⁴³⁹ Version extraite de *Canto nascosto* (E. Pieranunzi, 2000).

⁴⁴⁰ Version extraite de *Multiple Choice* (E. Pieranunzi, 2000).

⁴⁴¹ Version extraite de *Doorways* (E. Pieranunzi, 2002)

3.5 Combinaisons

Pour constituer un ensemble varié – sur les quelques deux cents cinquante morceaux recensés à ce jour –, le pianiste s'attèle à trouver diverses solutions ingénieuses et à les combiner. D'abord en multipliant le nombre de noyaux et/ou de motifs. « No Man's Land », « Land Breeze » (les deux sont de 1989) ou encore « Simul » (enregistré en 2001) comprennent deux noyaux. On en trouve trois dans « Per fortuna » (1990)⁴⁴² et « Islas » (2003). Il y a deux motifs dans « Hindsight » (1988), « The Night Gone By » (1995) ou « The Surprise Answer » (1996), et jusqu'à trois dans « Drimlavì » (1998) et « Night after Night » (2001). Il peut aussi combiner des cellules et des motifs. « Pseudoscope » (enregistré en 2004) est une pièce représentative à cet égard.

Dans ce morceau, il y a un motif de quatre mesures (a), un noyau de trois notes (a') et un autre formant une quinte descendante (a''). En fait, ces éléments structurent le morceau, le motif (a) imposant le caractère du début, le noyau (a') – réduction du motif (a) mais que l'on peut entendre comme un nouvel élément – formant un conduit vers la conclusion qui explore le noyau secondaire (a'').

⁴⁴² Quand l'année d'écriture de la pièce est indiquée sur le manuscrit, nous l'indiquons entre parenthèses sans autre mention.

a
Medium up Cmin B^bmin11 E^bmin11 Emin Fmin11 Cmin B^bmin11 E^bmin11 Emin Fmin11
a'
 9 1. E7(b13) Amin11 E^b7(b13) A^bmin11 C[#]min C Maj7 A^bMaj7 E Maj7
 17 2. E7(b13) Amin11 E^b7(b13) A^bmin11 C[#]min C Maj7 Bmin B^bMaj7
 25 Amin A^bMaj7 Gmin7 G^bMaj7 G7
 31 Amin A^bMaj7 Gmin7 G^bMaj7 E Maj7 A Maj7#11
 37 D Maj7 G Maj7#11 C Maj7#11
rall.
Mosso Amin11 Gmin11 Bmin11 Amin11 C[#]min11 Bmin11 D[#]min11 C[#]min11 Fmin11 C[#]min11 B^bmin11 Gmin11
Lento

Exemple musical n°145
 « Pseudoscope » (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°161, CD2, page 25⁴⁴³

En poussant l'analyse plus en avant, on s'aperçoit que la *seconda volta*. fait entendre le noyau (a') qui, initié par l'anacrouse caractéristique du motif (a), finit par muter en (a''). En effet, à la cinquième mesure de cette *seconda volta*, par un simple jeu de changement d'octave (*mi4* et non *mi5*), le compositeur engage un nouveau petit développement qui trouve sa consécration dans la coda.

Parmi les autres solutions rencontrées dans le reste des compositions de Pieranunzi, on peut évoquer :

- un même noyau présent aux deux mains, mais chacun ayant sa propre ligne indépendante (« No-Nonsense », enregistré en 2004) où l'intérêt réside dans les rencontres résultantes ;

⁴⁴³ Version extraite de *Dream Dance* (E. Pieranunzi, 2004)

- « Lighea » (1989) qui débute par un motif mélodique fort prégnant mais qui finit par se dissoudre au profit d'un noyau de deux notes ;
- de très courts éléments, toujours différents, reliant les multiples reprises du motif initial de « Love Whispers » (enregistré en 2006) ;
- enfin, il peut recourir à la composition continue (« The Way of Memories », 2003) ou à l'emboîtement.

C'est ce que l'analyse de la structuration mélodique de « Echi » (1987) dévoile dans l'exemple suivant :

a (mesures 1 à 4) / b (mesure 5) + a' (mesures 6 à 8) / b (mesure 9) + c (mesures 10 à 12) / c' (mesures 13 à 16).

Exemple musical n°146
« Echi » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°162, CD2, page 26⁴⁴⁴

Il n'est pas nécessaire de pousser plus avant l'analyse pour mettre davantage au jour la pensée musicale qui élabore toutes ses pièces.

Il convient néanmoins de souligner que, lorsqu'une idée musicale lui convient – noyau, motif ou phrase –, Pieranunzi pourra se limiter à la transposer. Il en va ainsi par exemple de « Waltz for a future Movie » avec ses seize premières mesures reprises strictement (mélodies et harmonies) trois fois, successivement en *si* bémol mineur, en *do* mineur puis en *ré* mineur. Ou « Evans Remembered » de 1986 dont les huit mesures

⁴⁴⁴ Version extraite de *Silence* (C. Haden, 1987).

initiales sont transposées deux fois après leur exposé, voire même une demi fois supplémentaire dans la dernière partie *in tempo*⁴⁴⁵, et encore « Canto nascosto » (enregistré en 2000) avec les mêmes seize mesures dans deux tons différents. Dans le cas d'une transposition stricte, telle que « Waltz for a Future Movie », la lancinante répétition fait progressivement monter la tension du morceau - ce qu'indique d'ailleurs l'ascension des tonalités *si* bémol, *do* puis *ré*. Le plus souvent, les harmonies qui soutiennent la mélodie vont être variées, transformant ainsi ses attraits sans en changer sa ligne. Ce qui nous amène à l'exploration de l'harmonie entreprise dans le travail du compositeur.

3.6 Variables harmoniques

Concernant les compositions de cadre harmonique « traditionnel », on aura compris au travers des exemples déjà fournis que pour faire vivre le noyau musical imaginé, le musicien cherche au maximum à varier la progression harmonique qui le soutient.

3.6.1 L'enharmoine

Outre les habituels ii-V-I, la disposition harmonique la plus caractéristique convoquée par Pieranunzi pour trouver des solutions originales aux enchaînements est celle de l'enharmoine. Le charme de ce procédé résulte de la signification tonale (ou modale) ambiguë ou inattendue d'un enchaînement harmonique. L'enharmoine provoque un effet déstabilisant et dynamique tout à fait particulier. Elle se manifeste par exemple *via* une note commune, comme dans la dernière partie de « The Chant of Time » dans laquelle les fausses relations entre les accords de deux tonalités différentes (le *fa* et le *do* de Fmin7 s'abaissant en D♭min7) deviennent admissibles, et même pleines de charme. La ligne mélodique est souvent le liant qui assouplit l'enchaînement, dans le cas de « The Chant of Time » un *mi* bémol⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Cette technique peut d'ailleurs être comprise comme une forme d'hommage au dédicataire qui pratiquait souvent la répétition transposée, que cela soit sur ses propres thèmes ou dans les reprises de standards.

⁴⁴⁶ Sans négliger le *la* bémol présent dans les deux accords.

Exemple musical n° 147
« The Chant of Time » (E. Pieranunzi), coda

D'autres fois, ce sera par des notes en commun à l'intérieur d'échelles différentes comme dans « Love Whispers », un thème emblématique de cette façon de faire.

Exemple musical n° 148a
« Love Whispers » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 163, CD2, page 27⁴⁴⁷

À la mesure 2, la note est un *ré* dièse, tierce de l'accord de *si*, notée *mi* bémol par commodité. Cette note est la seule qui, par enharmonie, se trouve dans les accords de B7 et de Fm7. Ce qui importe au pianiste, c'est la relation entre les deux premiers accords (ici à la quarte augmentée) et la sensation obtenue. Il est certain que, harmonisée de manière traditionnelle, le résultat désiré, c'est-à-dire la surprise qui se produit entre l'affirmation d'une tonalité et son immédiat éloignement, aurait été inexistant.

Exemple musical n° 148b
« Love Whispers » (E. Pieranunzi), harmonisation « standard » du début⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Version extraite de *Golden Land* (A. Ceccarelli, 2006).

⁴⁴⁸ L'harmonisation A^b6/B^b de la deuxième mesure, sans sensible donc, est fréquente dans le jazz.

Ensuite, une fois trouvée l'idée génératrice, il va l'appliquer tout au long du morceau (incomplet ici) comme on peut le remarquer sur la dernière portée de l'exemple n° 148a.

« [Dans d'autres pièces], c'est le chant, la mélodie qui pousse [...] l'harmonie à se développer avec des enchaînements tout à fait inusités dans la musique de jazz. Grâce à l'utilisation raffinée de l'enharmonie et de sons communs à plusieurs accords [...], des tonalités très éloignées les unes des autres se trouvent reliées de manière inattendue, créant chez l'auditeur un sentiment de surprise et de "découverte" qui engendre, malgré le tempo lent et la délicatesse de la pièce, un effet saisissant sur le plan émotionnel. Le récit se déroule ainsi dans une atmosphère à la fois vibrante et délicate, captant – avec une connaissance intime qui appartient à un territoire où la division en genres musicaux n'a plus de raisons d'être – ce silence, cet horizon lointain qui est, précisément, la réalité psychique ineffable du "temps retrouvé". »⁴⁴⁹

À travers ce passage de l'ouvrage que Pieranunzi a écrit sur Bill Evans, il nous révèle en réalité sa propre poétique de l'enharmonie, tout en s'expliquant sur le processus de création. Soulignons au passage cette volonté de dépasser le clivage des genres, aspect sur lequel nous allons revenir dans les lignes qui vont suivre.

3.6.2 Les résolutions « exceptionnelles »

De façon manifeste, cet effet de surprise, nommé « résolutions exceptionnelles » dans le langage harmonique classique, domine la pensée harmonique de Pieranunzi. Elles sont ressenties comme un trouble passager, facteur de diversité, et donc d'éveil et de relance de l'attention. La plus connue est la résolution sur le sixième degré, pas nécessairement sous sa forme cadentielle, rompue. Pieranunzi y recourt par exemple dans la coda de « A Nameless Gate ».

The musical notation shows a single staff in 3/4 time. Above the staff, five chords are indicated: Gmin7(b5), C7, Gmin7(b5), C7, and Dmin. The melody is written in eighth and quarter notes, with a final half note on the sixth degree of the scale.

Exemple musical n° 149
« A Nameless Gate » (E. Pieranunzi), coda

⁴⁴⁹ PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, pp. 92-93.

Ici, la bifurcation au sixième degré se fait à distance d'un ton par rapport à la dominante de *fa* mineur et non à un demi-ton (accord de *ré* mineur au lieu de *ré* bémol majeur). Pieranunzi choisira d'autres fois de résoudre avec un ton descendant comme dans « As Never Before » (enregistré en 2004). Dans cet exemple-ci (n° 150 ci-dessous), après une basse en chromatisme descendant, l'accord de dominante de *mi* bémol qui arrive mesure 4 se résout sur *Ab*min11, deuxième degré de *sol* bémol.

G7(#9) G \flat Maj7 Fmin11 B \flat 7 // A \flat min11 D \flat 7 Gmin7(b5) C7

Exemple musical n° 150
« As Never Before » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 164, CD2, page 28⁴⁵⁰

Si l'on rencontre cette réorientation *via* le deuxième degré d'une nouvelle tonalité dans un nombre important de standards (cas réutilisé dès la mesure 6 dans l'exemple précédent d'ailleurs), Pieranunzi pourra aussi résoudre de façon plus inattendue au demi-ton inférieur. Dans « No Man's Land », Pieranunzi y recourt même plusieurs fois de suite. À la mesure 24 (voir exemple ci-dessous), la dominante se résout sur un accord de *fa* mineur et non de *si* mineur. Remarquons au passage l'enharmonmie de la mesure 27 (B/D# au lieu de Fmin^(b5)/E \flat ou F/E \flat).

Emin Emin/D C \sharp 7(#11) F \sharp 7(b5b9) F \sharp 7(b9)
Fmin D \flat /F B/D \sharp

Exemple musical n° 151
« No Man's Land » (E. Pieranunzi), fin du C et début du D
Exemple sonore n° 165, CD2, page 29⁴⁵¹

À d'autres moments, le mouvement de basse sera à la quarte augmentée comme dans « Love Whispers » (exemple musical n° 148a) ou le B de « Alle Rive Lontane » (2001). La résolution peut enfin se faire à la tierce (inférieure ou supérieure).

⁴⁵⁰ Version extraite de *As Never Before* (E. Pieranunzi, 2004).

⁴⁵¹ Version extraite de *No Man's Land* (E. Pieranunzi, 1989).

3.6.3 La ligne de basse

La ligne de la basse ayant donc une grande importance pour le compositeur, il lui apporte un soin particulier. En la superposant à la ligne du *superius*, Pieranunzi amplifie d'autant l'aspect mélodique général du morceau. Ainsi, les mouvements de basse ont-ils fréquemment une trajectoire conjointe, en diatonisme total mais aussi, ce qui est plus rare, en chromatisme ascendant (« Narrations du large », enregistré en 1999) ou descendant (« You in the Night », inédit).

A musical staff in 3/4 time showing a bass line. Above the staff, the chords B, C, D \flat , D, B, C, and C \sharp are indicated. The melody consists of eighth and quarter notes, with several triplet markings over groups of three notes.

Exemple musical n°152
« Narrations du large » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°166, CD2, page 30⁴⁵²

Four staves of musical notation labeled B, C, and D. Staff B has chords B \flat Maj7, F Maj7/A, F min/A \flat , and G7. Staff C has chords E \flat min/G \flat , F 7sus4, and F7. Staff D has chords C \sharp min/E and E \flat 7sus4. The notation includes triplets and various rhythmic values.

Exemple musical n°153
« You in the Night » (E. Pieranunzi), de B à début de D

Même s'il s'agit sans doute au départ d'expérimentations, on retrouvera de loin en loin ce type d'agencement au cours de ses compositions.

⁴⁵² Version extraite de *Un'alba dipinta sui muri* (E. Pieranunzi, 1998).

3.6.4 La résolution à la tierce

Plus caractéristique encore est la relation harmonique à la tierce (et donc du saut de tierce à la basse), marqueur très important sur le plan stylistique. On peut même dire que ce trait fonde un bon nombre de pièces. Dans l'histoire du jazz, l'exemple le plus célèbre de relation de tierce est celui de « Giant Steps » dont le thème passe successivement dans les tonalités de *si*, *sol* et *mi* bémol majeur. Cependant, Coltrane fait toujours entendre l'accord du cinquième degré, même si le tempo élevé de « Giant Steps » ou de « Countdown » gomme la sensation de dominante (et donc de tonalité). Pieranunzi, lui, les élude. On peut ainsi rencontrer chez ce dernier des compositions où à chaque mesure la tonalité change (soit un accord par mesure). Les rapports harmoniques des accords se perçoivent davantage en termes de sensations de couleurs, sans cesse changeantes, et en une nouvelle articulation des fonctions tonales. De ce point de vue, une composition comme « No Man's Land » se révèle très importante parce qu'elle marque chronologiquement un changement (le pianiste l'a datée très précisément du 18 décembre 1988). À travers elle, Pieranunzi prend à bras le corps le phénomène de l'enharmonie, en majorité à la tierce.

1 C#min C#min6 C Emin/G

5 Amin7 Emin/G F#sus4 F# Bsus4 B

9 A^bmin E^bmin Cmin7b5 F7 B^bmin B^bmin/A^b

13 Gmin7b5 C7 Fmin D/F# Gmin E/G#

17 Fmin/A^b B^bmin Gmin7b5/C C7 Amin

21 Emin Emin/D C#7(#11) F#7(b5b9) F#7(b9)

25 Fmin D^b/F B/D# Dmin

29 Amin E sus4 Emin C6(#11) B sus4 B

33 Amin Emin/G F# B7sus4 E sus4 E G#7/D#

37 E sus4 E C FMaj7 F#min7/B E sus4 E pour finir C#min

Exemple musical n° 154
 « No Man's Land » (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n° 167, CD2, page 31 ⁴⁵³

Le morceau est construit autour du noyau mélodico-rythmique initial : une quinte ascendante (qui va se transformer) et un appui sur la dernière double croche du temps (qui

⁴⁵³ Version extraite de *No Man's Land* (E. Pieranunzi, 1989).

va être décalée). Surtout, on observe les résolutions de dominante par relation de tierce, ici toujours sous sa forme descendante (mesures 8-9, 19-20 et 37-38) quand elles ne sont pas conjointes ou sur la même note de basse. Dorénavant, Pieranunzi explorera sans cesse ce type de relations tonales afin de métamorphoser des enchaînements rebattus. Par exemple, en partant d'un enchaînement type de ii-V-I (figure 1 de l'exemple musical n° 155), Pieranunzi inverse les deux premiers accords obtenant ainsi une relation plagale (figure 2). Enfin, par enharmonie, il transforme le *ré* dièse en *mi* bémol, pour obtenir une relation de tierce entre les deux premiers accords (*do* mineur et *la* mineur de la figure 3).

iv V i V iv i vi iv i

Exemple musical n° 155
Modification d'un enchaînement harmonique traditionnel

De cette façon, on obtient le début de « Seaward », un thème joué en 1994.

Cmin Amin Emin Cmin Amin Emin

Exemple musical n° 156
« Seaward » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 168, CD2, page 32⁴⁵⁴

Cela peut paraître insignifiant puisque, depuis le dix-neuvième siècle, la relation à la tierce est devenue très commune, dans les œuvres de Liszt, Wagner ou Brahms. Cependant, c'est la somme des points de détail que nous tentons de mettre peu à peu en évidence qui, en musique tonale, fonde un style. Techniquement, la démarche semble être la même, mais le résultat sonne d'une façon inédite. Car, outre l'environnement stylistique différent, dans la pratique pieranunzienne il y a un côté volontairement plus abrupt. Avec le début de « Seaward », le pianiste renverse les rapports harmoniques habituels : on croit

⁴⁵⁴ Version extraite de *Seaward* (E. Pieranunzi, 1994).

partir en *do* mineur et dès le deuxième accord on module, de surcroît sur le quatrième degré du nouveau ton. L'effet produit ne se situe donc plus dans la résolution d'une fin de phrase (avec dominante ou non) mais dans un départ au brusque et immédiat changement d'éclairage.

Le même schéma se rencontre au début de « The Way of Memories » mais inversé (le premier accord, *fa* dièse mineur, étant une tierce en dessous du deuxième accord, et non au dessus), avec un accord modulant supplémentaire donné à la quatrième mesure.

Exemple musical n°157
« The Way of Memories » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°169, CD2, page 33⁴⁵⁵

3.6.5 Le « surmineur »

Au passage, on remarquera qu'il y a une nette propension à la minorisation chez Pieranunzi. En ce sens, on pourrait presque dire que certains thèmes cherchent à être plus que mineur. Il y a du « surmineur » dans le début de « Seaward » car, outre la nostalgique cadence plagale, tous les accords sont mineurs. Et ce penchant lui fait trouver par ailleurs des solutions originales, comme dans « September Waltz » (enregistré en 1993) où, par le biais du « surmineur » qui annihile toute dominante, il parvient à monter le cycle des quintes au lieu de le descendre.

Exemple musical n°158
« September Waltz » (E. Pieranunzi), début du C
Exemple sonore n°170, CD2, page 34⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Version extraite de *Trasnoche* (E. Pieranunzi, 2002).

Un morceau comme « Night after Night » pourra ne présenter que neuf accords majeurs sur les soixante-trois qui constituent l'ensemble. Il se dégage une certaine langueur de tels enchaînements – et on verra plus loin que ce trait saillant a des conséquences sur la façon dont on perçoit la personnalité musicale de Pieranunzi. Pour un nombre notable de pièces, il fait appel à l'accord mineur avec septième majeure, la langueur cédant la place à une douce amertume. On le rencontre dans « Time's Passage », « Fellini's Waltz » (exemples musicaux n° 136 et 137) ou « A Second Thought » (exemple musical n° 142).

Avec « If only for a Time », nous avons un exemple qui résume un grand nombre d'éléments décrits jusqu'à présent. Cette ballade, enregistrée en 2001, n'utilise dans ses dix premières mesures (quarante secondes sur la plage du disque *Current Conditions*) que des accords mineurs, altérés par une septième majeure - un accord particulièrement apprécié par le pianiste comme on l'a montré. Dans l'introduction, la basse progresse par tierce ascendante, puis par chromatisme conjoint descendant au début du A, autre type d'écriture qu'affectionne Pieranunzi.

Exemple musical n° 159
« If only for a Time » (E. Pieranunzi), introduction et début du A
Exemple sonore n° 171, CD2, page 35⁴⁵⁷

Le surmineur fut probablement aussi l'étincelle qui donna naissance à un morceau tel que « Lighea ». Quand le thème commence, on pense qu'on se trouve en *do* dièse

⁴⁵⁶ Version extraite de *The Chant of Time* (E. Pieranunzi, 1997).

⁴⁵⁷ Version extraite de *Current Conditions* (E. Pieranunzi, 2001).

mineur, alors que le ton principal – nous ne le saurons toutefois qu'à rebours – est en *la* mineur.



Exemple musical n°160
« Lighea » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°172, CD2, page 36 ⁴⁵⁸

3.6.6 Mouvements de tierces

Ce filon qu'il met au jour, Pieranunzi va l'explorer au maximum. La partie D de « You in the Night » (inédit) s'élabore par exemple sur un mouvement de marche harmonique en tierces, progressant par enharmonie au demi-ton ascendant :

DMaj7 - BMaj7 / E♭Maj7 - CMaj7 / EMaj7 - D♭Maj7 / FMaj7 / DMaj7.

Ce mouvement strict de tierces se retrouve par ailleurs dans la coda du même morceau.



Exemple musical n°161
« You in the Night » (E. Pieranunzi), coda

Une similitude apparaît tout à coup envisageable avec la musique de Brahms. Car les sentiments que le compositeur allemand tire de ce procédé se reflètent parfois dans la musique du pianiste italien. Les mesures suivantes, extraites de l'ultime pièce écrite pour le piano de Brahms, la dernière des *Klavierstücke op. 119* (1893), en apportent un bel exemple. Bien qu'il n'y ait pas de modulations, on retrouve toutefois les mouvements en tierces des basses (début du premier système, fin du second).

⁴⁵⁸ Version extraite de *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi, 2000).

(Allegro risoluto)

The musical score consists of two systems of piano music. The first system shows measures 26-28, and the second system shows measures 29-39. The music is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a bass line. Dynamics include *f*, *fp*, and *cresc.* The tempo is marked 'Allegro risoluto'.

Exemple musical n° 162
Klavierstücke op. 119 n° 4, « Rhapsodie », J. Brahms, mesures 26 à 39
 Exemple sonore n° 173, CD2, page 37⁴⁵⁹

D'autre part, Pieranunzi partage avec Brahms un goût harmonique prononcé pour les accords avec appoggiature supérieure de la tierce (la onzième augmentée en jazz). Cependant, la onzième augmentée étant devenue une couleur usuelle chez les jazzmen, on ne peut parler d'influence directe de l'harmonique de Brahms sur Pieranunzi. C'est davantage dans l'esprit que les deux hommes se rejoignent. À cet égard, l'album *Racconti mediterranei* (2000) est tout à fait révélateur d'un processus de synthèse, et même de synergie, qui se forme en pointillé depuis nos deux derniers chapitres. Dans la musique de Pieranunzi, il y a la tentative d'unir plusieurs mondes qui appartiennent à sa culture personnelle sans que l'un dusse pâtir de l'autre en une fusion qui pourrait paraître hasardeuse. Depuis le début de ce travail, nous avons vu à plusieurs reprises la musique occidentale de tradition écrite s'insinuer jusque dans ses improvisations. Ici, nous venons d'esquisser les éléments harmoniques que des compositeurs romantiques ont pu lui inspirer. C'est pourquoi, avant de poursuivre notre exposé, il nous faut profiter de l'occasion donnée ici pour démontrer que Pieranunzi a bien cherché dans son travail de

⁴⁵⁹ Interprétation Sviatoslav Richter.

composition à unir ces deux esthétiques, si ce n'est antagonistes, du moins apparemment éloignées.

3.6.6.1 Du piano romantique

De tout temps, la musique occidentale de tradition écrite a attiré les jazzmen, en particulier les pianistes. Il faut dire que l'apprentissage de cet instrument ne peut intrinsèquement se passer du répertoire des périodes baroque à nos jours. Seuls quelques pianistes s'en sont éloignés, dans une recherche délibérée. Il est donc tout à fait naturel que quelques effluves émergent parfois dans la musique jazz, à travers des manifestations aussi diverses qu'il y a de personnalités. Il y a toutefois un aspect qui paraît inconciliable : celui du style ou plutôt de l'esprit de chacune de ces musiques. L'intimisme délicat et solitaire, le sombre soliloque intériorisé, le caractère crépusculaire et définitif des œuvres romantiques pour piano de Chopin, Schumann et du dernier Brahms semblent être d'un autre ordre que les climats peut-être moins affectés, plus directs, plus concentrés sur le rythme, du jazz. Et pourtant, Pieranunzi refuse de laisser de côté ce « morne accablement, en passant par la rêverie inquiète, la mélancolie douce-amère, la plainte étouffée, le vain ressassement des regrets »⁴⁶⁰. C'est donc dans cet état d'esprit qu'il compose une série de pièces dans lesquelles l'atmosphère sera celle d'un romantisme qui accorde une place à l'improvisation d'inspiration jazz. L'un des exemples les plus probants est l'album *Racconti mediterranei* comme nous l'annonçons un peu plus haut. Sur deux pièces en particulier, plusieurs passages peuvent être rapprochés des derniers *opus* (116 à 119) de Brahms.

⁴⁶⁰ SACRE, Guy, « Johannes Brahms », *La Musique de piano – Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, vol. 1, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 466.

Exemple musical n°163
 « Canto nascosto » (E. Pieranunzi), deuxième partie du thème
 Exemple sonore n°174, CD2, page 38⁴⁶¹

Dans cette version, l'instrumentation rassemble, outre le piano, une clarinette et la contrebasse de Marc Johnson – autrement dit une contrebasse qui peut prendre les atours du violoncelle, le musicien américain ayant un solide bagage « classique ». La sonorité de l'ensemble se rapproche donc de la musique de chambre. D'ailleurs, pour l'exposé du thème, le tempo n'est ni inflexible, ni rubato et se rapproche en ce sens de l'esprit des interprétations « du répertoire ». Ainsi, les moyens mis en œuvre pour exprimer la mélancolie sont les mêmes que ceux utilisés par Brahms : l'enchaînement harmonique très simple $i - iv - V$ est rompu (sixième degré, mesure 12) ; mise en valeur d'appoggiatures attaquées sur le temps par mouvement ascendant (mesures 2, 6 et 8), avec résonance du retard en même temps que sa résolution (*si* bémol et *la* bémol, mêmes mesures) ; enfin,

⁴⁶¹ Version extraite de *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi, 2000). Relevé par nos soins.

doublures de la mélodie en octaves avec une sixte intérieure (*ré – sib – ré* mesure 6 par exemple), en tierces ou en sixtes (mesure 10).

Un second exemple met parfaitement en valeur les liens avec la musique du dernier Brahms. Dans « *Il canto delle differenze* », la phrase semble tout à coup se suspendre sur le sixième degré mineur. Et le pianiste attaque une phrase ornementale en tierces, qui prolonge l'harmonie, par une double appoggiature sur le temps (*fa – lab*, mesure 13).

Exemple musical n° 164
« *Il canto delle differenze* » (E. Pieranunzi), coda
Exemple sonore n° 175, CD2, page 39⁴⁶²

Soulignons au passage la ligne de basse descendante conjointe (mesures 1 à 10) que nous avons déjà pointée dans le chapitre sur l'harmonisation dans les standards, tous les accords étant en mineur (excepté le *Db/F* mesure 8).

Bien que n'étant pas toujours aussi directement audibles, ils peuvent poindre ici et là, au détour d'une inflexion, d'un appui, d'une harmonie. C'est le cas par exemple au sein d'un arrangement pour quatuor à cordes d'une de ses compositions, « *Les amants* ». Un bref instant, on entend du Schumann et non plus de Brahms :

⁴⁶² Version extraite de *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi, 2000). Relevé par nos soins.

Exemple musical n° 165
 « Les amants » (E. Pieranunzi), mesures 181 à 185
 Exemple sonore n° 176, CD2, page 40⁴⁶³

À l'occasion d'un arrangement sur une composition d'Ennio Morricone, il va même jusqu'à réaliser un pastiche baroque qui, dans ses ultimes mesures, vire subitement vers des couleurs harmoniques davantage rattachées cette fois à la manière de Chopin.

Exemple musical n° 166
 « My Meadows » (E. Pieranunzi), fin du morceau
 Exemple sonore n° 177, CD2, page 41⁴⁶⁴

⁴⁶³ Version extraite de *Les Amants* (E. Pieranunzi, 2003).

Sur le dernier système, la cadence rompue et l'emprunt appuyé au sixième degré (*la* majeur) ajoutés à la double appoggiature sur le quatrième accord (mesure 20, *si – ré#* se résolvant sur *la – do#* le temps suivant) rappellent indéniablement Chopin.

Au-delà de ces décalques plus ou moins directs, il faut surtout retenir que Pieranunzi peut, dans son écriture, recourir à un certain esprit venu en droite ligne de l'expression romantique. Surtout, il parvient à intégrer ce *mood* (pour reprendre un mot que l'on rencontre souvent dans ses titres) à ses propres compositions jazz, sans pastiche, et sans emprunt direct :

Exemple musical n°167
« Passing Shadows » (E. Pieranunzi), introduction
Exemple sonore n°178, CD2, page 42⁴⁶⁵

Est-ce que tout ce que nous venons d'observer est du jazz (ou pire, est *jazzy*) ? L'important n'est pas là. Il s'agissait d'abord de montrer la manifestation tangible d'une démarche synthétique qui parcourt l'œuvre du pianiste et qui continue de se dévoiler peu

⁴⁶⁴ Version extraite de *Play Morricone 2* (E. Pieranunzi, 2002). Relevé par nos soins.

⁴⁶⁵ Version extraite de *Evans Remembered* (E. Pieranunzi, 2000). Relevé par nos soins.

à peu. Dans ses compositions, la forme (qui conserve bien son traditionnel format thème – solos – thème) et le rythme renvoient au jazz (comme dans le dernier exemple ci-dessus), alors que l'expression – dont l'ethos pourrait être qualifié de « pathos noble » – semble s'en éloigner. Mais au lieu de cela, il parvient au contraire à l'enrichir pour aboutir à une sorte d'harmonie stylistique, notamment en réintégrant l'accord parfait. Dans de très nombreux exemples rencontrés jusqu'ici, Pieranunzi n'hésite pas à utiliser la simplicité première de l'accord de trois ou quatre sons. Outre les enchaînements harmoniques, c'est donc **aussi** par une sorte d'ascèse, par la recherche d'une naïveté feinte, qu'il atteint cet état d'esprit que le jazz a tendance à par trop délaïsser.

3.6.6.2 Fauré

Pieranunzi entretient une affinité élective avec un autre musicien. Si le mouvement harmonique à la tierce est frappant, la direction qu'il lui imprime importe également. Jusqu'à présent, que ce soit en début de composition ou en son cœur, nous n'avons observé que des mouvements descendants. Une pièce comme « Un'alba di pinta sui muri » est un parfait contre-exemple pour illustrer le mouvement opposé puisque le deuxième accord est, cette fois-ci, à la tierce supérieure du premier (B \flat min puis Dmin).

Lento elegiaco

B \flat min Dmin B \flat min Dmin B \flat min Dmin E7 Amin

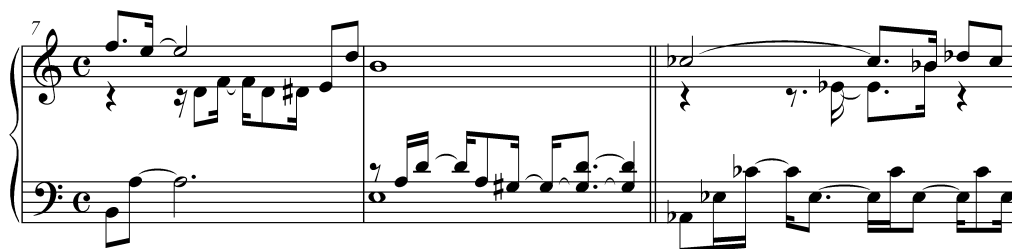
Exemple musical n°168
« Un'alba di pinta sui muri » (E. Pieranunzi), début

Tout l'intérêt de ce début réside dans l'alternance des deux accords parfaits mineurs à une tierce de distance. La double répétition du mouvement mélodico-harmonique initial n'est d'ailleurs pas sans rappeler les premières mesures de *Pénélope* (1913) de Gabriel Fauré (1845-1924)



Exemple musical n°169
Pénélope, G. Fauré, début de l'ouverture
 Exemple sonore n°179, CD2, page 43⁴⁶⁶

La filiation n'est pas fortuite tant, dans les deux cas par le mouvement contraire des voix extrêmes (avec une sixte en lieu et place d'une quarte descendante à la mélodie) que dans le rapport harmonique d'accords parfaits à la distance de tierce. Ainsi, outre ses attaches avec la musique romantique, les aspirations de Pieranunzi trouvent un écho auprès du monde intériorisé et raffiné de Fauré, de ce goût pour la surprise harmonique ou, mieux encore, pour l'ambiguïté harmonique, qui est au fondement même de l'art fauréen. Dans « Un'alba di pinta sui muri », sommes-nous en *si* bémol mineur ou en *ré* mineur ? À l'image de la musique de Fauré, nous ne le saurons jamais vraiment puisque le morceau se termine en... *do* ! L'équivoque : tel est le message porté par l'ancien directeur du Conservatoire de Paris et retenu par le pianiste, s'inspirant du maître sans le copier, par des emprunts plus diffus. Et en premier lieu les résolutions inattendues sous forme de tierce ascendante, comme dans « Adjapi » (enregistré en 1998). Le ii - V en *la* mineur des mesures 7 et 8 se résout en *la* bémol mineur mesure 9, formant à la basse un mouvement de tierce ascendante (on voit une quinte augmentée mais on entend un mouvement à la tierce). Le même schéma se reproduit dans un autre ton aux mesures 15 à 17.



Exemple musical n°170
 « Adjapi » (E. Pieranunzi), mesures 7 à 9
 Exemple sonore n°180, CD2, page 44⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Interprétation du New Philharmonic Orchestra, dirigé par Sir Colin Davis.

⁴⁶⁷ Version extraite de *Con infinite voci* (E. Pieranunzi, 1999). Relevé par nos soins.

On pourrait citer aussi « So Near » - une composition antérieure de huit ans - tout en soulignant une nouvelle fois cette « surminorisation », ici dans le balancement initial puis dans le changement de ton.



Exemple musical n°171
« So Near » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°181, CD2, page 45⁴⁶⁸

Ces deux extraits font par exemple écho à tel passage de *Mandoline*, la première des *Cinq mélodies opus 58*, dites « de Venise » (1891) :

The image shows a musical score for 'Mandoline' by G. Fauré. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and starts with a piano (p) dynamic. The lyrics are: 'Et la man-do-li-ne ja-se Par-mi les fris-sons de bri-se.' The piano accompaniment is in G major and starts with a pianissimo (pp) dynamic. The score includes a box around measures 28 and 29. Below the piano part, there are markings for 'Lea' and asterisks.

Exemple musical n°172
Mandoline, op.58 n°2, G. Fauré, mesures 28 et 29
Exemple sonore n°182, CD2, page 46⁴⁶⁹

Si dans la musique de Fauré la couleur est plus furtive (enchaînement du dernier accord de la première mesure à l'accord suivant) et semble suivre la ligne mélodique, en réalité l'enchaînement est bien pensé aussi pour cette relation à la tierce supérieure puisque, lors de sa première apparition (mesure 10 et 11), Fauré avait d'abord placé un mouvement de tierce descendant (*si* majeur à *sol* majeur) sous cette formule. En revanche, Pieranunzi évite soigneusement d'employer la fameuse cadence faurénne qui renverraient de façon trop évidente au style du compositeur français.

Autre exemple intéressant, car intégralement écrit et publié comme tel par Pieranunzi, la fin de « Per Valeria » ne fait se succéder que des mouvements tonals par

⁴⁶⁸ Version extraite de *Bella* (E. Rava, 1990).

⁴⁶⁹ Interprétation de Gérard Souzay (voix) et Dalton Baldwin (piano).

tierce, comme dans la *Barcarolle n° 4 op. 44* (1886) de Fauré. De plus, le balancement harmonique des trois premières mesures de « Per Valeria » associé avec cette irisation du mode de *fa* (le *ré* dièse sur l'accord de *la* majeur à la deuxième mesure) évoque immanquablement le célèbre début de la mélodie *Les Présents* (*op. 46 n° 1*, 1887).

Giocoso (ma calmo)

molto legato

Lento

rall.

pp

Exemple musical n°173
« Per Valeria » (E. Pieranunzi), mesures 54 à 64⁴⁷⁰

11 *Allegretto* $\bullet = 58$

p

mf

p

Exemple musical n°174a
Barcarolle n°4 op. 44, G. Fauré, mesures 11 à 17
Exemple sonore n°183, CD2, page 47⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Composé en 1992 et revu en 1999, extrait des *Cinque pezzi*, recueil publié en 2001 par Elisir Edizioni Musicali, pp. 20-22.

⁴⁷¹ Interprétation de Jean Hubeau.

Exemple musical n° 174b
Les présents op. 46 n°1, G. Fauré, mesures 1 à 5
 Exemple sonore n° 184, CD2, suite de la page 47⁴⁷²

En poursuivant cette comparaison, on peut se rendre compte qu'en ce qui concerne les résolutions exceptionnelles, ce passage du *Septième Prélude* (*op. 103*, 1910) fait écho, mais en des modes contraires, avec les dernières mesures de « A Nameless Gate » (exemple musical n° 149).

Exemple musical n° 175
Prélude op. 103 n°7, G. Fauré, mesures 9 à 11
 Exemple sonore n° 185, CD2, page 48⁴⁷³

Dans ce dernier *Prélude*, Fauré module énormément : chaque temps ou presque voit apparaître un ton nouveau. Nous évoquons au tout début de ce chapitre le fait que Pieranunzi peut changer, lui aussi, de tonalité toutes les mesures. Il est évident que chez le compositeur français, le contrepoint joue un rôle très important, ajoutant appoggiatures, retards et autres notes de passage qui rendent la compréhension harmonique encore plus ambiguë. C'est la grande différence d'avec la musique de Pieranunzi, même si quelques

⁴⁷² Au piano, Michel Dalberto.

⁴⁷³ Interprétation de Jean Hubeau.

réponses contrapuntiques sont présentes aussi chez lui, bien que moins allusives. Il n'empêche, avec ce regard neuf, on peut considérer que le pianiste à une démarche similaire à celle de Fauré, mais ralentie et portée à l'échelle de la mesure. Au demeurant, ces changements incessants de couleurs unis par la mélodie conservent toujours un sentiment tonal très clair grâce précisément à ce rythme harmonique plus lent. Et sur ce point Pieranunzi s'éloigne de Fauré. Pour autant, une écoute anticipatrice sera toujours redirigée, incessamment relancée et aiguillonnée. Pour cette raison, malgré une apparente facilité, les improvisateurs invités à « jammer » d'oreille sur les compositions du musicien italien se font souvent surprendre.

Nous sommes parfaitement conscient du fait que, en ce début de XXI^e siècle, l'emploi de ce type de modulation à la tierce, de ces résolutions inattendues, appartient au bagage « de base » de tout musicien. La particularité de Pieranunzi réside cependant dans la référence explicite à l'univers de Fauré, notamment à travers la fréquence élevée avec laquelle ce « parfum » harmonique imprègne ses compositions. Toutefois, même si le résultat ne sonne pas comme du Fauré ou du Brahms, s'il ne interdit pas toute similitude. Telle intonation, tel enchaînement pourra rappeler ces grands compositeurs sans que le pianiste en vienne à utiliser sa gomme. Dépassant les interdits, Pieranunzi a choisi « l'inspiration assumée » qui se situe davantage du côté de la réminiscence plus ou moins consciente que de la copie éhontée. Car, pour des raisons stylistiques que nous aborderons plus loin, ses thèmes conservent à l'audition un caractère éminemment personnel et immédiatement identifiable. Si le vocabulaire reste le même, la nouvelle syntaxe et le contexte culturel différent en changeant le sens. Une nouvelle preuve nous en est donnée avec l'emblématique « No Man's Land », où les mesures 13 à 16 font écho à celles de *Au Cimetière* (op. 51 n° 2, 1888). La progression réalisée franchit les paliers harmoniques vers la tierce inférieure, mais par un mouvement de basse en progression chromatique. On retrouve effectivement ces deux types dans l'extrait suivant, à cette différence près que Pieranunzi les combine dans sa composition alors que Fauré les fait se succéder.

declamato

Com-bien plus malchanceux sont ceux qui meu - rent à la mé,

Et sous le flot pro - fond S'en vont loin du pa - ys ai - mé!

sempre f

Ah! pau - vres! qui pour seuls lin - ceuls — Ont les go - è - mons

verts, où l'on roule in-con - nu, tout nu, — Et les yeux grands ou -

- verts!

ff *dimin.*

Exemple musical n° 176
 Au Cimetière, G. Fauré, mesures 36 à 52
 Exemple sonore n° 186, CD2, page 49⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ Interprétation de Camille Maurane (voix) et Pierre Maillard-Verger (piano).

13 Gmin7b5 C7 Fmin D/F# Gmin E/G#

Exemple musical n°177
« No Man's Land » (E. Pieranunzi), mesures 13 à 16
Exemple sonore n°187, CD2, suite de la page 49⁴⁷⁵

On retrouvera ce type de progression chromatique par demi-ton retravaillé dans une composition comme « Islas ».

F F+ F#min F#+ Gmin G+ A♭min A♭+
A min A+ B♭min B♭+ Bmin B+ C min C+
C#min

Exemple musical n°178
« Islas » (E. Pieranunzi), le D
Exemple sonore n°188, CD2, page 50⁴⁷⁶

Tout comme Fauré, Pieranunzi apprécie aussi le balancement sur deux accords, quelle qu'en soit la relation harmonique. Ainsi, le B de « Lighea » est-il bâti autour du balancement sur pédale (note commune) et fausse relation des voix internes (*fa* – *fa* dièse et *la* – *si* bémol). Et comme ce n'est pas du Fauré, le style de Pieranunzi réclame une rapide nouvelle modulation (fin de l'exemple ci-dessous).

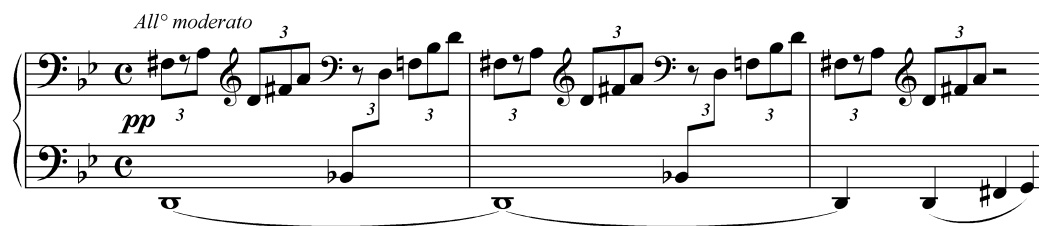
132

Exemple musical n°179
« Lighea » (E. Pieranunzi), début du B (original en *la* bémol transposé en *ré*)
Exemple sonore n°189, CD2, page 51⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Version extraite de *No Man's Land* (E. Pieranunzi, 1989).

⁴⁷⁶ Version extraite de *Trasnoche* (E. Pieranunzi, 2002).

⁴⁷⁷ Version extraite de *Parisian Portrait* (E. Pieranunzi, 1990). Pour faciliter la comparaison, l'extrait sonore a été aussi transposé en *ré*, ce qui altère l'enregistrement d'origine.



Exemple musical n°180
Shylock op. 57, G. Fauré, mesures 11 à 13 du « Prélude »
 Exemple sonore n°190, CD2, suite de la page 51⁴⁷⁸

Ajoutons que plus loin dans *Shylock*, au début de la « Chanson » qui suit, il recourt au balancement *si* bémol majeur / *ré* mineur (III^e degré de *si* bémol), à l'image de « Un'alba di pinta sui muri » (exemple musical n° 168) dont Pieranunzi reprend le balancement en le « surminorisant ».

Parmi les thèmes que nous avons déjà rencontré, rappelons « A Second Thought » (exemple musical n° 142) ou « So Near » (exemple musical n° 171), et contentons-nous d'en citer quelques autres comme « Love's Language » (de 2000 débutant par B \flat - C \flat /B \flat), « Soundings » (A \flat min - Gmin), « Sundays » (Cmin - B \flat min/C, ces deux derniers de 2004) et, très souvent, au moment des codas, comme dans « The Chant of Time » (exemple musical n° 147) ou la fin de « Waltz for a Future Movie » (avec B \flat - G \flat).

Caractéristique aussi est sa façon de terminer ses codas sur un dernier accord qui module une ultime fois (un demi-ton plus bas en général, comme avec « Je ne sais quoi » par exemple).

Comme Fauré, Pieranunzi se dirige bien plus volontiers que d'autres musiciens vers le quatrième degré, souvent d'ailleurs sous la forme d'un balancement entre deux accords. La base même de tout le développement d'une pièce comme « The Kingdom (Where Nobodies Dies) » (enregistré en 1997) est ce balancement plagal.



Exemple musical n°181
 « The Kingdom (Where Nobodies Dies) » (E. Pieranunzi), début
 Exemple sonore n°191, CD2, page 52⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Interprétation de l'Orchestre Symphonique Français, dirigé par Laurent Petitgirard.

⁴⁷⁹ Version extraite de *Racconti mediterranei* (E. Pieranunzi, 2000). Relevé par nos soins.

Une pièce comme « Per fortuna » conservera cette relation harmonique dans une large part, mais en la transposant toutes les deux mesures. Soulignons une nouvelle fois que tous les accords de cet exemple sont en mineur.

Cantabile

1 A[♭]min E[♭]min Bmin F[♯]min Gmin Dmin

4 B[♭]min Fmin Cmin Gmin Emin11 Bmin11

7 A/G Emin7

Exemple musical n° 182
« Per fortuna » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 192, CD2, page 53 ⁴⁸⁰

Ainsi, et avant de poursuivre l'exploration des compositions de Pieranunzi, tout en restant dans le domaine de l'écriture pour une exécution jazz, qui se réduit le plus souvent à une partition avec une seule ligne mélodique augmentée d'une grille harmonique signalée par une notation indicative (et donc plus ou moins malléable sur le moment), il réussit le tour de force d'être évocateur, suggestif en s'appuyant sur l'exemple de Fauré. Et ce, même quand le rythme n'a rien à voir avec le monde fauréen. Sans rien perdre de son individualité, Pieranunzi trouve ainsi le moyen d'affirmer d'autant plus sa personnalité, qui consiste justement à marier des sentiments qui, de prime abord, sont fort éloignés.

3.6.7 La pédale harmonique

En revenant plus directement sur la musique composée par le pianiste, et s'appuyant sur les nombreux exemples déjà convoqués, on aura sans doute déjà remarqué que Pieranunzi affectionne les pédales harmoniques. Outre que son usage confère de la variété à la ligne de basse (alternant statisme et mouvement), les pédales ont au moins

⁴⁸⁰ Version extraite de *Parisian Portrait* (E. Pieranunzi, 1990).

trois autres fonctions dans sa musique. La première est d'imposer une tonalité afin de mieux surprendre au moment d'un changement de degré : « Islas » est l'exemple le plus parfait à cet égard.



Exemple musical n° 183
« Islas » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n° 193, CD2, page 54 ⁴⁸¹

La pédale apparaît très souvent au moment des codas, pour retarder la fin du morceau de nouveau sous la forme d'un balancement harmonique de deux accords, offrant à l'improvisateur l'occasion de reprendre la parole. Il en est ainsi de « For Your Peace » (enregistré en 1992) qui répète *ad libitum* l'enchaînement D - C/D (même si dans ce morceau, la pédale précède la coda).

3.6.8 Les triades

Enfin, et ceci nous ouvre une autre porte du monde harmonique pieranunzien, l'installation d'une pédale est propice à la pratique des triades⁴⁸². Technique employée depuis fort longtemps dans la musique occidentale de tradition écrite, elle se singularise quand les compositeurs de jazz imaginent des progressions où, à chaque triade correspond une basse étrangère nouvelle. Pour Pieranunzi, c'est un terrain d'expérimentation qui concilie ses affinités pour l'accord-couleur et pour la dissonance du « type-Monologue ». Dans cette approche, il autonomise le mouvement dynamique de chacune des deux mains, créant de ce fait une sorte d'« impertinence harmonique ».

⁴⁸¹ Version extraite de *Trasnoche* (E. Pieranunzi, 2002).

⁴⁸² Selon Jacques Siron : « Accord de trois notes, comprenant une tierce et une quinte » (*Dictionary des mots de la musique, op. cit.*, p. 435).

Exemple musical n° 184
 « Meridies » (E. Pieranunzi), début
 Exemple sonore n° 194, CD2, page 55⁴⁸³

⁴⁸³ Version extraite de *Meridies* (E. Pieranunzi, 1988).

Country Intro (x4) A

Exemple musical n° 185
 « Illusions Market » (E. Pieranunzi), début jusqu'au B
 Exemple sonore n° 195, CD2, page 56⁴⁸⁴

« Meridies » et « Illusions Market » sont contemporains, respectivement de 1987 et de 1986⁴⁸⁵. Mais c'est surtout dans « Illusions Market » qu'une pensée compositrice plus

⁴⁸⁴ Version extraite de *Current Conditions* (E. Pieranunzi, 2001).

⁴⁸⁵ Cependant, « Meridies » a été gravé en 1988 tandis que « Illusion Market » seulement en 2001.

concentrée est davantage mise en œuvre. Après l'introduction *country*, une ligne descendante à la main gauche s'oppose à celle en sens contraire à la droite. Chaque voix ayant donc sa propre logique, le pianiste obtient de la sorte des rencontres harmoniques étonnantes. Sans qu'elles ne paraissent forcées, elles engendrent alors une tonalité résultante, sorte de « produit » des deux tonalités de départ. Avec la mesure 9 débute une section du même genre, avec des triades successives sur une main gauche en quintes. Cette polytonalité frappe d'autant plus les esprits que chacune des sections d'« Illusions Market » est précédée d'un *vamp*⁴⁸⁶ affirmant très explicitement la tonalité de *sol* majeur. On peut remarquer aussi dans les toutes dernières mesures le retour des septièmes majeures à la main gauche (mesures 40 à 43) issues du « type-Monologue ».

Enfin, la forme « triade sur basse étrangère » va également permettre dans une pièce comme « Love Whispers » la formation d'une boucle harmonique propice aux improvisations enflammées⁴⁸⁷. Constituant la dernière partie du thème, juste avant la coda en tempo libre, une séquence de deux accords – à distance de tierce – se répète en effet : E/D et D \flat /B. Grâce à cette basse un ton plus bas que l'accord de la main droite, la résolution n'arrive jamais et le soliste peut donc faire tourner la séquence autant qu'il le souhaite.

Ainsi, mélodie et harmonie sont-elles intimement liées, l'harmonie attachant la mélodie à ses lois ou l'accompagnant pour constituer en quelque sorte un éclairage *a posteriori*. La ligne mélodique apparaît alors comme « une mélodie qui aspire à l'harmonie »⁴⁸⁸. Cependant, la colonne vertébrale des compositions d'un jazzman réside certainement dans la gestion du temps. C'est elle qui lui donne vie et dynamisme, et qui détermine bien souvent sa valeur auprès des autres musiciens.

⁴⁸⁶ En jazz, courte séquence harmonico-rythmique répétée en boucle, souvent *ad libitum*.

⁴⁸⁷ Voir exemple musical n° 119.

⁴⁸⁸ BRELET, Gisèle, *Le Temps musical*, Paris, Presse Universitaire de France, 1949, Tome 1, p. 210.

3.7 Rythmes et structures

Tout en s'inscrivant globalement dans la tradition de l'*American Songbook*, ses recherches harmonico-mélodiques questionnent cependant la traditionnelle forme *song*, par des structures, des mesures spécifiques, à partir de rythmes identifiables. À plus d'un titre, il est instructif d'établir la manière dont Pieranunzi met en œuvre et gère le déroulement du temps musical dans ses compositions écrites.

3.7.1 L'ostinato

En préambule, soulignons un aspect qui, de prime abord, semble confiné au domaine de l'exercice de style. Comme pour les aspects mélodique et harmonique, Pieranunzi s'impose parfois des contraintes, des défis à relever. Sur le plan rythmique, cela se concrétise par la présence d'une ou plusieurs cellules récurrentes. Il lui arrive même de pousser ses prospectives jusqu'à l'ostinato. Si « The Dawn » (gravé en 1980) est une réponse à la « Peace Piece » d'Evans⁴⁸⁹ - bien que comportant un thème écrit -, et si la main gauche de « One Way » (1987) et de « Jazzoiserie »⁴⁹⁰ (écrite en 1992) sont sœurs des « Children's Songs » de Corea⁴⁹¹, il convient d'accorder une attention particulière sur au moins quatre morceaux importants. En effet, avec « Chantango », « L'Heure oblique » (1994), « Simul » (2001) et « Permutation » (inédit), le romain s'impose une figure obligée qui restera tout au long de ces pièces, même pendant les improvisations. On comprendra plus loin à quoi répond cette figure circulaire dans l'esthétique du musicien.

⁴⁸⁹ Pièce apparaissant sur l'album *Everybody Digs Bill Evans*, 15 décembre 1958, New York, (Riverside OJC20 068-2).

⁴⁹⁰ Deuxième pièce des *Tre racconti brevi* (pp. 6 à 8). Cette pièce donne l'illusion d'un 6/8 par-dessus un 3/4.

⁴⁹¹ Recueil de pièces en majeur partie écrites, avec quelques passages improvisés seulement, que Corea a enregistré sur l'album *Children's Songs* en juillet 1983 (ECM 1267).

The image shows four musical examples of ostinatos on a single staff in bass clef. Each example is labeled with its title and year: *Chantango* (1993), *L'Heure oblique* (1994), *Simul* (2001), and *Permutation* (inédit). The first three are marked 'Moderato' and the last is 'Medium Up'. The time signatures are 3/4, 3/4, 3/4, and 3/4 respectively. The notation consists of repeated rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with various rests and accidentals.

Exemple musical n° 186

Quatre ostinatos :

« Chantango » (E. Pieranunzi), « L'Heure oblique » (E. Pieranunzi), « Simul » (E. Pieranunzi) et « Permutation » (E. Pieranunzi)

Même dans ces cas particuliers où il pourrait s'y risquer, le musicien italien ne compose presque jamais avec des mesures composées (5/8, 7/4, 11/8, etc.), contrairement à la tendance contemporaine, comme nous le soulignons au chapitre 2.2.2.5. Quelques partitions sont bien écrites en 5/4 (« Per Valeria »⁴⁹², « Where I Never Was »⁴⁹³), mais elles sont les exceptions qui confirment la règle.

3.7.2 Le 3/4

Un trait est cependant hautement remarquable dans la production du compositeur, surtout comparativement à ses collègues jazzmen. Environ 1/5^e de sa production actuelle (autour de 240 compositions) est constituée de pièces à 3/4. Cette mesure est apparue tardivement dans le jazz, surtout dominé par les marches, les cake-walks et autres musiques à deux ou quatre temps. Ainsi, « Jitterbug Waltz » de Fats Waller⁴⁹⁴ (1904-1943), la première composition marquante du genre, date-t-elle de 1942. Mais on considère généralement que c'est avec « Valse Hot » de Sonny Rollins⁴⁹⁵, interprétée sur l'album *Sonny Rollins Plus Four* en 1956⁴⁹⁶, que le trois temps est définitivement adopté par les jazzmen. Enfin, avec *My Favorite Things* (1960)⁴⁹⁷, le quartette de John Coltrane impose

⁴⁹² L'exemple musical n° 173, ne propose que la coda de ce thème, moment où le morceau passe de cinq à trois temps.

⁴⁹³ Voir l'exemple musical n° 88, même si ce n'est pas un extrait du thème mais un passage du solo.

⁴⁹⁴ Thomas Wright « Fats » Waller, pianiste et chanteur américain de la période swing. Bien plus qu'un simple chanteur-amuseur, il fut un grand de son instrument, pratiquant un *stride* au swing rarement égalé.

⁴⁹⁵ Theodore Walter « Sonny » Rollins, saxophoniste hard bop américain né en 1930. Par l'extrême exigence qu'il a envers lui-même, Sonny Rollins a repoussé en son temps les limites techniques de son instrument, empruntant les voies des tempos extrêmes, refusant souvent de jouer amplifier (d'où cette sonorité puissante si caractéristique), s'essayant à des formats inhabituels. Depuis, les années 1960-1970, il ne se répat plus du rythme calypso qui renvoie à ses origines.

⁴⁹⁶ 22 mars 1956, New York, Prestige 7038.

⁴⁹⁷ 21 octobre 1960, New York, Atlantic 1361.

ce qui reste encore un canon de l'interprétation de cette métrique. D'une grande efficacité, la figure principale, basique mais d'un riche potentiel, découpe en deux parties égales la mesure. La répartition standard : $\frac{3}{4}$ | ••• devient : $\frac{3}{4}$ | •••. De fait, de tels appuis confèrent au 3/4 un mouvement pendulaire très différent des trois appuis classiques, particulièrement apte à des réactions affectives (et motrices) fortes, « [...] ce sentiment de "perte cyclique", de vertige que donnent certaines valse »⁴⁹⁸ comme le formule lui-même Pieranunzi. Il en va donc ainsi dans un grand nombre des pièces à trois pulsations qu'il imagine. Le pianiste se démarque cependant de Coltrane car sa musique accorde une importance moins flagrante pour la notion de cycle à grande échelle. Chez Coltrane, certaines séquences durent parfois trente à quarante minutes et participent à la sensation d'un allongement du temps, à la recherche d'une sensation d'éternité. Le cycle de l'italien reste davantage dans un cadre formel précis, guidé par l'harmonie (comme on aura l'occasion de le constater dans la suite de ce chapitre).

Par ailleurs, dans la tradition européenne savante, la valse est la forme la plus récente du trois temps. À l'origine festive, cette danse prendra souvent après la Première Guerre mondiale la connotation nostalgique d'une époque révolue, celle d'avant le désastre de la grande guerre, le parangon en étant sans doute *La valse* (1920) de Maurice Ravel. En tant que compositeur, le monde intérieur de Pieranunzi entre en résonance avec ce sentiment dorénavant associé au 3/4. En plus de ses recherches harmoniques et de sa propension au surmineur, ceci explique sans doute pourquoi Pieranunzi y recourt autant. La valse offre la possibilité de convoquer dans le temps du jeu aussi bien la nostalgie et la retenue que la puissante énergie, quasi hypnotique, d'une forme rythmique qui confine à la transe, les deux sentiments pouvant alterner ou même se juxtaposer au sein d'une même interprétation. À titre d'exemple, sur le disque *Racconti mediterranei*⁴⁹⁹, huit morceaux sur onze sont à trois temps. Bien entendu, cette attirance pour le trois temps ne se

⁴⁹⁸ PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁹⁹ 21 février 2000, Gubbio, Egea SCA 078.

restreint pas au seul domaine de la composition, mais se retrouve aussi au niveau du choix des standards que Pieranunzi aime interpréter⁵⁰⁰.

3.7.3 Déplacements d'appuis

Au sein des mesures traditionnelles, Pieranunzi va s'ingénier à varier, à diversifier les appuis rythmiques. Nous avons déjà souligné que son écriture est en intime relation avec sa pratique de l'improvisation, les propos suivants tenant presque lieu de maxime :

« Plus je compose, plus je comprends, plus je parviens à m'ouvrir dans l'improvisation. »⁵⁰¹

Comme complément idéal à cette réflexion, il suffirait d'ajouter une autre phrase en inversant simplement la place des verbes « composer » et « improviser ». Si sur le plan mélodique nous avons pu constater qu'il emploie le chromatisme expressif aussi bien dans ses improvisations que dans ses compositions (cf. *supra*, chapitre 2.2.1.3), dans le domaine du rythme aussi nous pouvons retrouver un élément déjà observé à travers le prisme de l'improvisation. Une mélodie comme « Fellini's Waltz » trouve ainsi ses appuis tous les deux temps dans une mesure à 3/4, redécouvrant d'une certaine façon le décalage de l'hémiole baroque⁵⁰². Dans une autre dynamique, « Blues in C » (enregistré en 1989) nous propose un nouvel exemple, l'accent fort étant ici placé tous les trois temps à l'intérieur d'une mesure à 4/4. D'autres blues sont conçus à partir du même modèle rythmique (trois temps dans du quatre), comme « The Surprise Answer »⁵⁰³ ou « The Point at Issue » (exemple musical n° 129).

⁵⁰⁰ Citons par exemple « Jitterburg Waltz » de Fats Waller, « Footprints » de Wayne Shorter, ou encore « Someday my Prince Will Come », « Alice in Wonderland », etc.

⁵⁰¹ Entretien avec l'auteur du 26 août 2007.

⁵⁰² Cf. exemple musical n° 137.

⁵⁰³ Ce thème est un souvenir d'un blues plutôt qu'un blues réel, notamment par le balancement I7 - IV7 - I7.



Exemple musical n°187
« Blues in C » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°196, CD2, page 57⁵⁰⁴

Ce ressort polyrythmique, sorte de base commune au langage des jazzmen tous styles confondus, Pieranunzi va également le mener au niveau de la découpe des carrures à l'intérieur d'une structure. L'idée est de déplacer les temps forts dans une mesure donnée, sur l'intégralité d'un morceau. « Canto nascosto » par exemple découpe un cycle de deux mesures à quatre temps en 3 + 5 temps⁵⁰⁵, alors que « The Way of Memories » partage ses deux mesures de 3/4 en 2 + 4 temps. Quant à la partition de « Iennu » (entièrement écrite et composée en 2000)⁵⁰⁶ elle indique en début de portée les chiffres 3 + 3 + 2. Ces répartitions restent cependant relativement rares dans sa production.

Enfin, il aiguïsera la curiosité de l'auditeur en insérant ou en retirant un certain nombre de temps au sein d'un cycle régulier. Parmi les exemples cités plus haut, la fin de du n° 185, « Illusions Market », « Anecdote »⁵⁰⁷ ou « Si peu de temps »⁵⁰⁸ le montrent de façon explicite. On peut d'ailleurs remonter jusqu'à « Autumn Song » ou « The Reason Why » (les deux enregistrés en 1984) dont les mesures changeantes qui constituent chacun de ces thèmes retrouvent cependant une régularité métrique plus sage au moment de l'improvisation (4/4 pour le premier, et 3/4 pour le suivant).

3.8 Architecture

C'est peut-être à travers son travail sur le noyau élémentaire et sur celui qu'il mène sur l'organisation du temps que la réflexion mise en action par Pieranunzi dans ses compositions écrites se dessine avec un peu plus de précision. En effet, sur le plan de l'architecture, les thèmes de Pieranunzi sont majoritairement conçus sur le schéma thème

⁵⁰⁴ Version extraite de *No Man's Land* (E. Pieranunzi, 1989).

⁵⁰⁵ Voir exemple musical n° 163.

⁵⁰⁶ Pièce extraite du recueil *Cinque pezzi per pianoforte*, op. cit., pp. 3 à 12.

⁵⁰⁷ Exemple musical n° 130.

⁵⁰⁸ Exemple musical n° 131.

– solos – thème. En revanche, tout en conservant cette forme très simple, leur découpage, leur division, leur structuration sont largement interrogés par le compositeur.

3.8.1 Le cycle en question

Dans sa quête d'alternative à la fameuse structure en mesures paires (par quatre ou par huit), Pieranunzi parvient à proposer d'autres solutions, notamment celle qui consiste à allonger ou raccourcir les cycles réguliers. Signalons d'emblée que le A de « Islas » comprend jusqu'à vingt-six mesures, avec une dernière partie qui en contient quatorze (comme le A de « The Next Night »), tandis que « Lighea » débute avec dix-huit mesures, et que le B de « One Lone Star » en comprend vingt.

Plus originale est son approche de la division des diverses parties en carrure. Pieranunzi ne fait pas appel aux mesures composées, déplaçant sa propre recherche vers celle d'une « carrure composée ». Aux banales répartitions par paire, il opte parfois pour d'autres à trois mesures comme c'est le cas pour « Un'alba dipinta sui muri »⁵⁰⁹, « A Nameless Gate »⁵¹⁰, « Blues per Enzo » (enregistré en 1988, dans lequel les douze mesures du blues se divisent en quatre phrases de trois mesures au lieu des trois phrases de quatre mesures), ou « You Dance in my Life » (inédit).

⁵⁰⁹ Exemple musical n° 138.

⁵¹⁰ Exemple musical n° 133.

Exemple musical n°188
« You Dance in my Life » (E. Pieranunzi)

Les A de « Five Plus Five » ou « Doorways » sont quant à eux construits sur une carrure de cinq mesures. Un certain nombre d'autres thèmes poursuivent l'expérimentation, chacun étant un cas unique, comme en témoigne le détail ci-dessous⁵¹¹ :

- « L'Heure oblique » (1994) : A = 8 + 6 + 6 ; B = 8 + 8 + 6 + 8
- « Waltz for a Future Movie » (2002) : A A' A'' = à chaque fois 6 + 4 + 6
- « Dreamlogue » (2004) : A = 4 + 4 + 5
- « Love Whispers » (2006) : A = 6 + 8 ; B = 10 ; C = 6 + 10
- « Dream Dance » (2004) : A et C = 6 + 6 + 5 + 4
- « Permutation » : (inédit) A = 6 + 6 + 4

Ces carrures assez inhabituelles s'amuse avec les conventions et les réflexes des musiciens (la mesure en plus de « Dreamlogue » par exemple). Elles participent ainsi en plein à la création d'un monde musical à part entière. Pour s'en convaincre de façon concrète, il faut saisir la sensation d'attente que produisent les mesures ajoutées à la

⁵¹¹ Les chiffres indiquent le nombre de mesures par partie, chaque partie étant nommée par une lettre.

carrure habituelle sur « Love Whispers ». Au sein d'une musique pulsée s'il en est, on a pourtant l'impression, que, pour un bref instant, le temps se suspend⁵¹².

3.8.2 Structures

À un stade supérieur, celui de la globalité du thème écrit, en dehors de ceux qui cèdent volontiers aux schémas consacrés (AABA, ABAC, blues, etc.), le tableau suivant dévoile une partie conséquente des expérimentations de structurations auxquelles Pieranunzi a pu se livrer. Nous nous sommes contenté de reporter les différentes sections que le compositeur a lui-même indiquées par des lettres sur ses partitions, non pas par un respect trop scrupuleux et déplacé dans un travail d'analyse, mais d'abord et avant tout parce qu'elles sont révélatrices de sa pensée structurelle et compositionnelle. Cette présentation se limite par ailleurs aux pièces fournies par l'auteur lui-même, formant un tableau non exhaustif, mais suffisamment conséquent pour être représentatif⁵¹³.

Titres	Dates	Structures	Nombre de mesures
The Night Gone By	[1996]	A	16
Persona	[1990]	A - A'	16 - 24
Just Beyond the Horizon	[2001]	A - A'	8 - 12
Canto nascosto	[2000]	A - A' (- coda)	16 - 16 (- 10)
Altrove	[1988]	A1 - A2	8 - 13
As Never Before	[2004]	A1 - A2 (- coda)	8 - 10 (- 5)
Chimere	1988	(Intro -) A - B (- coda)	(8) - 8 - 8 (- 6)
If only for a Time	[2001]	(intro -) A - B (- coda)	(4 -) 12 - 12 (- 5)
Simul	[2001]	(Intro -) A - B (- coda)	(4 -) 32 - 20
The Secret Ingredient	[1982]	A - B	16 - 16
Autumn Song	[1984]	A - B	9 - 8
Blue Ballad	1988	A - B	8 - 12
Phil's Mood	1988	A - B	16 - 8
In that Dawn of Music	[1990]	A - B (- coda)	16 - 24 (- 5)
The Surprise Answer	1996	A - B	16 - 8
The Chant of Time	[1997]	A - B	8 - 12

⁵¹² Se reporter à la page 27 du CD2 (exemple musical n° 148a).

⁵¹³ Le tableau s'organise à partir de la colonne « Structures », ordonné selon le nombre croissant de parties. Pour plus de clarté nous les avons ensuite classées à un second niveau par ordre chronologique. Les dates indiquent l'année de composition, les autres, entre crochets, l'année du premier enregistrement.

Time's Passage	1998	A - B	16 - 24
Alle rive lontane	[2001]	A - B	25 - 33
The Way of Memories	[2003]	A - B	16 - 17
Aurora Giapponese	2004	A - B	4 - 6
Rosa del mare	inédit	A - B	8 - 16
New Lands	[1980]	A - B (- coda)	8 - 8 (- 4)
Dee Song	1985	A - B (- coda)	8 - 12 (- 7)
Song for my Brother	1988	A - B (- coda)	16 - 20 (- 11)
Alba prima	[1988]	A - B (- coda)	24 - 16 (- 16)
Lighea	1989	A - B (- coda)	18 - 24 (- 8)
Ein li milin	1990	A - B (- coda)	8 - 16 (- 6)
Je ne sais quoi	[1993]	A - B (- coda)	32 - 16 (- 16)
One Lone Star	[2000]	A - B (- coda)	16 - 20 (- 4)
Night after Night	[2001]	A - B (- coda)	8 - 8 (- 12)
In ogni tuo sorriso	inédit	A - B (- coda)	16 - 24 (- 7)
What's Really Going On	[2001]	A1 - A2 - B	16 - 16 - 20
Anecdote	[2002]	A1 - A2 - B	16 - 17 - 12
No Waltz for Paul	[2002]	A1 - A2 - B	8 - 8 - 10
Borderline	1989	A - B - C	12 - 8 - 8
Detràs màs allà	inédit	A - B - C	16 - 16 - 16
Dream Dance	[2004]	A - B - C	21 - 17 - 15
No-Nonsense	[2004]	A - B - C	16 - 16 - 16
Three Notes	inédit	A - B - C	16 - 16 - 20
Chet	[1988]	A - B - C (- coda)	20 - 12 - 8 (- 4)
Land Breeze	1989	A - B - C (- coda)	4 - 4 - 4 - 8
Never Before, Never Again	1989	A - B - C (- coda)	16 - 16 - 8 (- 4)
With my Heart in a Song	1989	A - B - C (- coda)	10 - 4 - 6 (- 4)
Per Fortuna	[1991]	A - B - C (- coda)	6 - 14 - 14 (- 5)
Chantango	[1993]	A - B - C (- coda)	24 - 16 - 16 (- 24)
L'heure oblique	[1994]	A - B - C (- coda)	20 - 30 (- 17)
A Nameless Gate	[1996]	A - B - C (- coda)	22 - 12 - 12 (- 37)
Un'alba dipinta sui muri	[1998]	A - B - C (- coda)	24 - 24 - 24 (- 12)
Song for Kenny	[2004]	A - B - C (- coda)	16 - 16 - 16 (- 19)
Blue Waltz	2007	A - B - C (- coda)	16 - 16 - 16 (- 36)
Ecos y voces	inédit	A1 - A2 - B - C (- coda)	16 - 20 - 18 - 20 (- 8)
The Next Night	1989	A - B - C - D (- coda)	15 - 8 - 8 - 8 (- 16)
Milady	1991	A - B - C - D (- coda)	16 - 16 - 16 - 16 (- 17)
September Waltz	[1993]	A - B - C - D (- coda)	16 - 12 - 16 - 12 (- 32)
Seaward	[1994]	A - B - C - D (- coda)	16 - 12 - 20 - 22 (- 28)
No Man's Land	1988	A - B - C - D (- coda)	8 - 8 - 8 - 12 (- 10)
Joyesque	[2004]	A - B - C - D (- coda)	16 - 8 - 8 - 16 (- 32)
Evans Remembered	[1986]	A - A' - A'' - B1 - B2	8 - 8 - 8 - 8 - 6

Many Moons Ago	[2004]	(intro -) A - B - C - D - E - F(- coda)	(16 -) 16 - 8 - 16 - 16 - 8 - 16 (- 24)
For Your Peace	[1992]	A - B - C - D - E (- coda)	8 - 8 - 8 - 6 - 5 (- 12)
Love Whispers	[2006]	A - B - C - D - E (- coda)	14 - 12 - 15 - 24 - 34 (- 4)
Islas	[2003]	A - B - C - D - E - F	16 - 10 - 8 - 8 - 14 - 12
What You Told Me Last Night	1993	A - B - C - D - E - F (- coda)	10 - 7 - 10 - 4 - 16 - 9 - 21 (- 36)
You in the Night	inédit	A - B - C - D - E - F (- coda)	12 - 8 - 16 - 8 - 24 - 22 (- 6)

Tableau 7 : Détail des structures de 64 compositions de Pieranunzi

À la lecture de ce qui précède, plusieurs constats s'imposent. En premier lieu, la fréquence avec laquelle il s'affranchit des structures courantes. La fin du tableau met en valeur le fait que certains thèmes ont jusqu'à six parties différentes. Le bilan est identique en ce qui concerne la variété du nombre de parties et du nombre de mesures constituant ces cycles. Ensuite, on peut observer qu'un grand nombre de thèmes sont conçus avec des parties dépassant largement les huit ou douze mesures. Il faut bien saisir que ces parties de dix-huit, vingt-quatre ou trente-trois mesures ne sont pas, le plus souvent, divisées en sous-parties, et qu'il y a une écriture proche de la composition continue. La dernière remarque concernera la chronologie puisqu'elle indique que Pieranunzi explore les structures depuis plus de vingt-cinq ans.

3.8.3 Formes

Comme nous l'indiquions en préambule, une grande majorité de ses compositions conservent la forme thème – solos – thème (avec ou sans introduction et coda), même si un petit corpus de compositions tente d'y échapper (« Illusions Market » par exemple). Signalons toutefois deux importantes pièces « jazz » sans aucune improvisation car totalement écrites : « Very Early Variations » et « Prelude for the Left Hand »⁵¹⁴. Toutes deux datent de 2000 et sont en lien direct avec la musique de Bill Evans, la première proposant cinq variations au célèbre thème du pianiste américain, la seconde soutenue par l'intégralité de la grille harmonique de « Time Remembered ». Avec ce que nous avons précisé auparavant, on perçoit bien que ces pièces, loin d'être anecdotiques, sont tout à fait

⁵¹⁴ Voir partition complète en annexe I.5.

significatives des aspirations du pianiste italien : rester dans le langage du jazz tout en aspirant aux élaborations structurelles de la musique écrite.

Ainsi, au-delà de ces cas un peu à part, Pieranunzi réévalue-t-il en un équilibre nouveau les deux moments du temps du jeu, celui de l'interprétation du thème et celui de l'improvisation, au bénéfice d'une singularisation de ses interprétations. Le thème, contrairement à une majorité écrasante d'enregistrements jazz, peut bien souvent prendre plus de la moitié du chronométrage de l'audition. Le phénomène n'est en rien lié aux contraintes techniques et encore moins dans une éventuelle intention de se conforter aux *timings* exigés pour la diffusion radiophonique. Dans certains cas, le pianiste diminue volontairement la place habituellement donnée à l'improvisation, afin que le sentiment particulier exprimé dans le cadre de la composition, monde musical en miniature, ne s'en trouve anéanti. Ainsi dans l'interprétation de « Persona » sur *Parisian Portrait* par exemple (piano solo de 1990), Pieranunzi exécute-t-il deux fois de suite le thème dans son intégralité (bien que transposé la seconde fois) puis, après une courte improvisation, de nouveau à la fin de la plage. Sur 4'06 de musique, 2'36 sont donc consacrées à l'interprétation du thème, ce qui est important pour un trente-six mesures au tempo médium. D'autres, comme « Un'alba dipinta sui muri » sur *Racconti mediterranei* (2000) avec une structure longue et un tempo lent, représentent trois quarts du temps de la plage (3'30 pour 4'16). On pourrait citer aussi « For Your Peace », « Je ne sais quoi »... Enfin, des pièces comme « Con infinite voci » (joué en 1999), « Canto di ieri », « Canzone del meriggio » (données en 2000) vont jusqu'à ne plus comporter que quelques secondes à peine d'improvisation, le pianiste cédant d'ailleurs volontiers la place à ses partenaires (dans le cas contraire, il contenter de quelques mesures avant le retour du thème⁵¹⁵). À travers la longueur des morceaux, du choix du tempo, du nombre de mesures, des répétitions, etc., il paraît alors évident que l'écrit prime sur le non-écrit dans une claire volonté d'élaborer une forme expressive et suggestive propice à l'introspection, abord peu courant dans le jazz, style qualitativement beaucoup plus lié au réel de l'instant présent. Contrairement à une pratique du jazz largement répandue, la composition n'est plus un

⁵¹⁵ Sur le thème éponyme de *Seaward* (1994), quarante secondes sont consacrées au solo de contrebasse, et seulement dix-sept pour celui du pianiste, sur une plage qui dure 4'36.

simple pré-texte – dans le sens où l'essentiel du discours se trouverait dans l'improvisation. Elle accède au statut de texte. Une nouvelle fois, et à un niveau encore différent, dans son rapport au jazz Pieranunzi cherche à transcender les clivages : alors que ses pièces conservent généralement les atours propre aux standards, Pieranunzi affirme sa volonté de réaliser une véritable « œuvre » en miniature.

3.9 Contextualisation – Typologie et caractères

Pour refermer ce chapitre, il convient de mettre en relief les différents contextes que Pieranunzi échafaude pour ses compositions. L'état d'esprit, les sentiments peuvent en effet être de natures fort diverses. Associée aux multiples techniques d'écriture – et aux tendances apparues dans les choix effectués –, la direction voulue pour la composition se verra ainsi accentuée en fonction du contexte musical ainsi forgé.

3.9.1 Rappels

Nous avons précédemment constaté qu'avec les thèmes-prétexte et ceux de « type-Monologue », et d'autre part par l'emploi itératif du 3/4, Pieranunzi s'exprime à l'intérieur de deux cadres déjà bien spécifiques. Si le premier se situe autant dans la continuité des compositeurs polytonals issus de la tradition occidentale écrite que de celle des Tristano, Monk ou Ornette Coleman – sans aucune intention de plagiat –, le second s'apparente davantage à l'imposition d'un nouveau caractère sur un genre déjà existant. Dans le même ordre d'idée, rappelons en outre que quelques compositions vont encore plus loin et font figure d'expérimentations : « Illusions Market » qui combine rythmique *country* (indication inscrite sur la partition) et écriture de « type-Monologue » ; « What's What » et son total chromatisme sur pédale de *do*. On peut également inclure dans cette catégorie toutes les compositions avec ostinato *obligato*.

3.9.2 La mélancolie vigoureuse

Dans d'autres pièces, c'est toute une contextualisation qui est créée. Elle se caractérise essentiellement par une figure rythmico-harmonique. En effet, aux alentours des années 1990, étant parvenu à se créer une « griffe » harmonique identifiable, Pieranunzi va combiner cette signature à une autre, rythmique, que nous nommions maillage syncopé dans la partie 2.2.4.2.

Les premières manifestations patentes datent de 1988, avec « Filigrane » sur l'album *Meridies* (janvier) et « Alba prima » sur *Enrico Pieranunzi Vol. 2* (novembre). C'est avec *No Man's Land* et surtout *Parisian Portrait* que cette tendance va se confirmer, chacun comprenant successivement deux et cinq pièces de ce type.

Il consiste à unir la nostalgie, le spleen qui émanent des harmonies à l'énergie, la vigueur du rythme. C'est pourquoi nous nommerons ce contexte « mélancolie vigoureuse ». Avec le relevé suivant (exemple musical n° 189), nous pouvons en établir les éléments constitutifs :

- Une mélodie clairement définie avec de fréquents appuis sur les deuxièmes et quatrièmes doubles croches du temps.
- Usage constant du maillage syncopé (tempos modérés à élevés) sur l'ensemble de l'interprétation, improvisation comprise.
- Apparition ponctuelle d'une troisième voix, en milieu de registre, qui complète les extrêmes (ici mesures 6 et 8).
- Une harmonie qui use souvent de modulation(s) par mouvement en tierce (dans cet exemple : mesures 6 et 9).
- Inclination générale aux tonalités mineures.

Exemple musical n° 189
 « Adjapi » (E. Pieranunzi), début
 Exemple sonore n° 197, CD2, page 58 ⁵¹⁶

Ce qui est marquant dans les compositions de ce type, c'est aussi la conduite du tempo : stable, mais joué de manière à la fois souple et soutenu, coulant et métronomique. À telle enseigne que l'on peut presque évoquer un « rubato ferme ». Ces attributs oxymoriques cherchent volontairement à refléter l'union d'aspirations éloignées, peut-être même contraires, qui sont présentes aussi à ce niveau chez le pianiste. Le souci est bien celui d'une fluidité sans ruptures, d'un flot continu où seuls quelques ralentis expressifs peuvent interférer. Ce qui l'intéresse, c'est moins une pulsation inébranlable, une

⁵¹⁶ Version extraite de *Con infinite voci* (E. Pieranunzi, 1999). Relevé par nos soins. Voir annexe I.6 pour le relevé intégral.

perfection dans l'exécution qu'un rendu. Par cette mise en mouvement de la pièce, l'idée est de parvenir à bouger à l'intérieur d'un tempo stable qui, de ce fait, est plus vivant. Cette vitalité essentielle, intranscriptible, était déjà l'apanage du swing. On pourrait presque évoquer dans le cas présent un « swing binaire ».

3.9.3 Le type égéen

On comprendra encore mieux l'importance de la contextualisation des compositions de Pieranunzi en comparant le type précédent avec celui qui va suivre. En effet, bien qu'ils semblent s'opposer, ces types de composition complètent un langage en réalité de même nature ; pour déplacer la portée d'une phrase de Claude Lévi-Strauss, on pourrait dire qu'à l'image du moule et de son empreinte, ils expriment tous deux le même idéal en un réseau d'oppositions et de correspondances⁵¹⁷. Il s'agit ici de ce que nous nommerons le type « égéen », en référence à la maison de disque italienne Egea.

Ce nouveau contexte date de 1993, lorsque Pieranunzi participe effectivement à son premier enregistrement pour la maison de disques. Or, ses différentes manifestations apparaîtront en majorité sur les plages gravées pour cette production. Pour être précis du point de vue historique, il faudra pourtant attendre quatre ans avant que ce genre ne se manifeste de nouveau, dans *The Chant of Time* – enregistré pour le compte d'une autre maison de disque de surcroît⁵¹⁸ – avec « The Chant of Time » et « Un'alba dipinta sui muri ». Néanmoins, à cette exception près, tous les autres thèmes caractéristiques de cette manière seront créés chez Egea⁵¹⁹. Avec le recul, on peut même penser que depuis 2002, Pieranunzi s'est écarté du type égéen, depuis l'album *Trasnoche*⁵²⁰ avec la seule version existante à ce jour de « The Way of Memories ». Pieranunzi aura donc exploré cette direction pendant une dizaine d'années.

⁵¹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude, *La voie des masques*, Paris, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 920.

⁵¹⁸ 18 et 19 mars 1998, New York, Alpha Jazz 3915.

⁵¹⁹ Toutes les versions enregistrées de « Canzone nascosto » ou de « Narrations du large » sont sur ce label par exemple.

⁵²⁰ Avril 2002, Pérouse, Egea, SCA 098.

Dans « Canzone di nausicaa », qui ouvre l'album *Nausicaa* (mars 1993)⁵²¹, mais aussi avec « Elegos » qui le clôt, on retrouve de nouveau les « techniques » de composition pieranunzienne (un ou des noyaux à la base du morceau, modulations par enharmonie, majoritairement à la tierce, etc.) mais le contexte en change complètement le caractère.

« Canzone di nausicaa » (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°198, CD2, page 59⁵²²

Ainsi, ces thèmes baignent-ils dans une atmosphère éminemment nostalgique, bien que sereine. Ils sont surtout empreints d'une grande douceur résignée. Nous sommes ici fort loin de l'énergie, du sentiment de révolte, de colère ou d'urgence souvent présents dans le jazz, et cela ne s'apparente pas non plus aux différentes expressions des ballades pulsées. La plastique de la mélodie prime, mise en avant par des tempos lents à très lents. L'accompagnement aussi se réduit au minimum (un arpège, un accord) et se subordonne au discours mélodique. Les harmonies sont bien évidemment le complément indispensable à l'expression du sentiment recherché. Elles sont moins riches, souvent réduites aux accords parfaits et aux septièmes, et donc plus suggestives bien que moins ambiguës – il est d'ailleurs à signaler qu'associée à une rythmique simple, sans accent à contretemps ni swing, l'utilisation d'accords parfaits oriente moins la musique vers le jazz. En fin de mélodie, quand il n'utilise pas l'enchaînement plagal, Pieranunzi va parfois même jusqu'à utiliser la cadence parfaite sans sensible : les ultimes mesures de « Canzone di nausicaa » en étant un exemple patent⁵²³. Par là, il imprime à ce type de pièce un caractère ancien, faussement médiéval, quasiment archaïque. L'autre paramètre important est la sonorité de l'ensemble, obtenue par une formation réduite de un à trois exécutants au maximum. L'instrumentation exclut la batterie, trop puissante, en dehors de celle de Paul Motian, toute de finesse et d'effleurement. La qualité du timbre tend à retrouver le « beau son » de la tradition savante occidentale, à faire oublier l'effort instrumental (dans les tempos vifs par exemple), mais sans chercher la perfection idéale et presque impersonnelle attachée à

⁵²¹ La transcription complète de *Canzone di Nausicaa* se trouve en annexe I.7.

⁵²² Version extraite de *Nausicaa* (E. Pieranunzi / E. Rava, 1993).

⁵²³ Voir aussi « Il canto delle differenze », exemple musical n° 164.

cette tradition. Le jeu s'épure donc, se fait clair et aérien, posé et décontracté, engendrant une recherche sur l'intensité et l'espace. En quelque sorte, la vitesse parfois stagnante, du moins toujours assez lente, vise à une dilatation, peut-être même à l'émancipation du temps chronométrique. Tout ceci, associé à la répétition des thèmes, qu'ils soient transposés ou transformés, provoque une sorte de perte de repères qui concourt à la création d'une enveloppe sonore au climat émotionnel intime très intense. Il y a dans le type égéen une recherche de l'expression par le dépouillement, avec un aspect minimaliste⁵²⁴ et hypnotique. Plus qu'une nouvelle sorte de ballade, c'est plutôt une attitude, que l'improvisation prolonge et ne doit surtout pas rompre. Cette disposition à l'intimisme en fait presque une musique à jouer pour soi. L'introspection semble en effet encore plus intense lorsque Pieranunzi joue en piano solo.

Dans ce contexte, les mots pour décrire les sensations éprouvées sont nostalgie, mélancolie élégiaque, pesanteur de la fatalité sans morbidité, acceptation de la destinée. La filiation avec la musique de style romantique vient à l'esprit, et l'on repense aux compositeurs déjà cités : Chopin, Brahms et Fauré. Les titres sont de bons indicateurs à cet égard : « Con infinite voci », « Canzone di Nausicaa », « Narrations du large », « The Chant of Time », « Elisions du jour »⁵²⁵, « Un'alba dipinta sui muri », « Stefi's Song », « Canto di ieri », « Canto nascosto », « Trasnoche », « The Way of Memories », « A Second Thought », « The Kingdom (Where Nobody Dies) », « Elegos », « Chantango ».

Les compositions de type « mélancolie vigoureuse », les égéennes, ainsi qu'un troisième type que nous allons décrire à présent ont toutes pour source probable le traumatisme de la disparition de son père, et ont à voir en tout cas avec la nostalgie du passé et le souvenir.

L'année après *Solitude* – album dédié à son père –, il enregistre ses premiers thèmes de mélancolie vigoureuse. Il est dans un état psychologique fébrile, nous expliquant même que le titre d'un des morceaux de ce même album, « Borderline » (un trois temps à 3/4),

⁵²⁴ Le terme ici ne fait pas référence au style musical américain représenté par Steve Reich ou John Adams.

⁵²⁵ Pièce entièrement notée, sans improvisation, pour clarinette et piano de mars 1998. Il en existe un enregistrement sur un disque d'Alessandro Carbonare (clarinette) et Andrea Dindo (piano), intitulé *No Man's Land* (AA.VV. - VL7000) à ne pas confondre avec le disque éponyme de Pieranunzi.

reflète cet état⁵²⁶. Un mois avant de participer à l'enregistrement de *Nausicaa*, en février 1993, Pieranunzi grave « For Your Peace », une composition qui apparaît sur *Untold Story*, avec Marc Johnson et Paul Motian et qu'il avait déjà jouée l'été précédent, en duo avec le batteur – dans un concert qui, depuis, a fait l'objet d'une édition⁵²⁷. Cette composition avait donc déjà été conçue antérieurement. Interrogé, le pianiste confirme bien le lien entre le titre du morceau et la disparition de son père⁵²⁸. Ajoutons par ailleurs qu'un titre comme « Alle rive lontane » est la traduction italienne d'une partie d'un vers de Saint-John Perse qui, dans son intégralité, dit ceci :

« Jusqu'aux rives lointaines où déserte la mort !... »⁵²⁹

Dans « For Your Peace », la simplicité est de mise, avec beaucoup d'accords parfaits, de balancements plagaux, ainsi qu'une progression en mouvement de tierces dans la coda et une cadence archaïsante (dernières mesures de l'exemple) ; la ligne mélodique formée à partir d'une cellule est claire et de caractère mélancolique. Touche mélancolique supplémentaire, le rythme est joué hors tempo, rubato.



Exemple musical n°190
« For your Peace » (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°199, CD2, page 60⁵³⁰

Tout ce que nous venons de mettre en avant semble confirmé par cette déclaration pudique du pianiste lui-même :

« Paysage de l'âme... Sûrement oui, même pour des histoires privées qui m'appartiennent ; je me réfère en particulier à la mort de mon père, auquel j'étais très lié, un personnage important dans mon destin. En outre, à partir d'un certain moment, d'une manière pour moi absolument surprenante, il y a eu des compositions qui ont commencé à sortir en

⁵²⁶ Entretien avec l'auteur du 26 août 2007.

⁵²⁷ *Flux and Change*, Soul Note 121242-2. 27 août 1992, Roccella Jonica (Italie).

⁵²⁸ Entretien avec l'auteur du 26 août 2007.

⁵²⁹ PERSE, Saint-John, *Vents*, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Poésie », 1960, p. 122. Dernier vers du sixième poème du livre IV.

⁵³⁰ Version extraite de *Untold Story* (E. Pieranunzi, 1993).

piano solo, des histoires qui avaient sûrement à voir avec cette relation, avec ces sons que j'avais entendu tout petit, avec les atmosphères, les couleurs de cette ville où je suis né, [...]. »⁵³¹

3.9.4 Rubato

Troisième et dernière contextualisation, les compositions « rubato »⁵³² se distinguent par leur caractère serein, innocent et apaisé. Appartiennent à ce genre : « Hard to Love » (1989), « The Heart of the Child », « The Flower » et « Words of the Sea » (2002), « Aurora Giapponese » et « Musashi » (2004), et « Dreamlogue » (2005).

Quant à la nostalgie que nous n'avons eu cesse de souligner, Pieranunzi nous en livre la clé à travers ses écrits et ses interviews :

« Quand j'ai écouté l'enregistrement de [mon] morceau [« Simul »], j'ai réalisé qu'il a une mélancolie amère mais je me suis dit que cela allait. Beaucoup de personnes disent que quelquefois, ma musique est mélancolique. Je ne sais pas, je ne peux pas en dire beaucoup plus dessus. J'aime cette sorte d'atmosphère. »⁵³³

« “Un'alba dipinta sui muri” : Cette expression italienne (dont le sens est “une aube peinte sur les murs”) vient en fait du poète français St. John Perse, un Prix Nobel. Je ne peux pas expliquer pourquoi, j'ai senti que cette expression saisissait au mieux l'atmosphère de cette chanson presque enfantine, dont l'harmonie est en rapport étroit avec mon enfance et mes racines romaines. »⁵³⁴

⁵³¹ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63 : « *Paesaggi dell'anima... Sicuramente sì, anche per vicende mie private; mi riferisco soprattutto alla scomparsa di mio padre, al quale ero legatissimo, un personaggio importantissimo nel mio destino. Inoltre, da un certo punto in poi, in maniera per me assolutamente sorprendente sono cominciate a venire fuori, in certe composizioni di piano solo, delle storie che sicuramente avevano a che vedere con questo rapporto, con questi suoni ascoltati da bambino, con i climi, i colori di questa città in cui sono nato, [...].* »

⁵³² Par rubato, il faut comprendre ici l'interprétation d'un thème hors tempo, dans un caractère précis que nous précisons dans le corps du texte, et non dans le sens « chopinien » du terme.

⁵³³ « *When listening to the recorded tune I realized that there is a bitter melancholy in it but this is okay. Many people say that sometimes my music is melancholy – I don't know-can't [sic] say much about this. I like this kind of atmosphere.* ». Tiré des notes de pochette du disque *Current Conditions*.

⁵³⁴ « *Un'alba dipinta sui muri : This Italian expression (its meaning is “a dawn painted on the walls”) comes actually from the French Nobel-prize-winning poet St. John Perse. I can't explain why, I felt that this expression best captures the mood of this cradle song, the harmony of which is very closely associated with my childhood and my Roman roots.* », tiré des notes de pochette du disque *The Chant of Time*.

3.9.5 Résonance par sympathie

Pour être tout à fait complet, il faut encore remarquer deux correspondances d'inspiration. En premier lieu, il y a une parenté d'allure et de caractère avec les mélodies de Charlie Haden. Pieranunzi précise ainsi :

« Je ne saurais expliquer pourquoi [des trois compositions écrites par Haden, je préfère "Nightfall"] mais je me souviens qu'en l'enregistrant j'étais très ému. Peut-être aussi parce que dans celle-ci, comme dans les autres compositions de Charlie qu'il m'est arrivé d'enregistrer par le passé ("Silence" ou "First Song"), il y a un étrange mélange de lyrisme, d'innocence et de drame, l'idée de quelque chose de perdu et que tu cherches par tous les moyens à retrouver. »⁵³⁵

Il suffit d'écouter un extrait de « For Turiya » du contrebassiste pour se convaincre de l'évidence de la filiation.

« For Turiya » (C. Haden)
Exemple sonore n°200, CD2, page 61 ⁵³⁶

Même nostalgie invoquée par l'emploi quasi exclusif d'accords mineurs, même façon d'être libre et ensemble dans le rubato. N'y a t-il pas dans les harmonies de « Miradas » (enregistré en 2003 avec... Charlie Haden) ou la mélodie de « Canto nascosto », deux thèmes de Pieranunzi, une correspondance avec les douze mesures du « First Song » de Haden ?

⁵³⁵ « Non so spiegare perché [...] ma ricordo che mentre lo registravo ero molto emozionato. Forse perché anche in questa come in altre composizioni di Charlie che mi è capitato di incidere in passato (Silence ou First Song) c'è uno strano miscuglio di lirismo, innocenza e dramma, c'è l'idea di qualcosa che hai perduto e che cerchi in tutti i modi di ritrovare. », tiré des notes de pochette du disque *Special Encounter*.

⁵³⁶ Version extraite de *First Song*, 1990).

Cmin7 C7 Fmin7 B^b/A^b B^b7 Bdim Cmin7 C[#]dim Fmin/C

7 Bdim E^bMaj7/B^b F/A Dmin7(b5)/A^b Fmin11 Gsus4 G7(b9)

13 Cmin/B^b F/A Dmin7(b5)/A^b G7 Cmin Dmin7(b5) G7

Exemple musical n°191
« First Song » (C. Haden)
Exemple sonore n°201, CD2, page 62⁵³⁷

Cmin Fmin G7 Cmin Cmin Fmin G7 Cmin

Exemple musical n°192
« Canto nascosto » (E. Pieranunzi), début du A'
Exemple sonore n°202, CD2, suite de la page 62⁵³⁸

Cmin D7 Gmin G/B Cmin D7 Gmin F/A

9 Cmin D7 Emin Bmin/D C[#]min7(b5) F[#]7 Bmin E7(b9)

17 Amin7(b5) D7 Gmin E^bMaj7 A^bMaj7 D7 Gmin G/B

25 Cmin D7 E^bMaj7 B^b/D Cmin D7 Gmin G/B

Exemple musical n°193
« Miradas » (E. Pieranunzi), thème entier sans la coda
Exemple sonore n°203, CD2, suite de la page 62⁵³⁹

La seconde filiation vient en droite ligne de la fréquentation de Pieranunzi avec la musique de film : celle des œuvres de Fellini qui ont bercé sa jeunesse (Nino Rota) et surtout celle d'Ennio Morricone. Nous avons déjà souligné l'admiration du pianiste pour le compositeur italien en ce qui concerne l'utilisation de la technique « nucléaire ». Il faut

⁵³⁷ Version extraite de *First Song* (C. Haden, 1990). Relevé par nos soins.

⁵³⁸ Version extraite de *Canto nascosto* (E. Pieranunzi, 2000).

⁵³⁹ Version extraite de *Special Encounter* (E. Pieranunzi, 2003).

croire qu'il n'a pas retenu que cet aspect mais aussi sa manière de broser à larges pinceaux (« Waltz for a Future Movie » sur *Play Morricone 2* en juin 2002), d'employer des accords parallèles (Cmaj7 – Bmin7 – Amin7 – G6 – Cmaj7 à la fin du C de « Three Notes » [*fast inédit*]), ou encore de transposer purement et simplement une mélodie suffisamment forte pour supporter un tel traitement. Ainsi dans « The Kingdom (Where Nobody Dies) », d'une entame mélodique apparemment banale, il parvient grâce aux extensions à créer une véritable « histoire ». C'est sans doute la capacité à obtenir une narration, plutôt que le côté purement technique de Morricone que Pieranunzi a retenue pour élaborer ses propres compositions. C'est en tout cas ce qu'il sous-entend dans le texte du livret réalisé pour son premier disque consacré aux musiques de films du maître :

« [Ce disque] a représenté, en fait, la possibilité de fondre mon monde musical avec celui d'un musicien dont l'univers sonore est plein de suggestions, riche de science, et capable de créer une très "large palette" d'émotions. »⁵⁴⁰

3.10 Jalons pour une conclusion

Les compositions de Pieranunzi se révèlent être un champ d'expérimentation et d'exploration, construites à partir de substrats très hétérogènes : diverses rencontres de personnalités musicales au fort tempérament, passions multiples pour des styles musicaux très éloignés et expériences d'improvisateur. Il s'agit là d'un premier élément prégnant de son esthétique en ce sens que le pianiste est parvenu à une fusion originale de tous ces éléments sans mélanger les genres. Au-delà des influences de compositeurs de jazz et de musiques populaires somme toute normales chez un musicien qui trouve sa place dans ces genres-ci, une appropriation aussi importante et directe découlant du monde de la tradition écrite occidentale – sans pour autant la jazzifier –, tant dans la technique que dans la poétique musicale, est relativement rare dans le domaine du jazz. Il nous faudra revenir plus tard sur ce point précis. Cependant, ce chapitre nous aura permis une nouvelle fois de faire ce constat : Pieranunzi tente de marier les mondes fort éloignés du

⁵⁴⁰ « *Ha rappresentato, infatti, la possibilità di fondere il mio mondo musicale con quello di un musicista il cui universo sonoro è pieno di suggestioni, ricco di sapienza, e capace di mettere in moto un "range" amplissimo di emozioni.* », texte des notes de pochette de *Play Morricone*.

jazz, de la musique occidentale de tradition écrite et, dans une moindre mesure – ou plutôt à un autre niveau – de la musique de film.

De façon autodidacte, il a donc échafaudé une technique d'écriture à la fois instinctive et conceptuelle. Charmeuse mais exigeante, sa musique résulte d'une combinaison de plusieurs éléments de base :

- une mélodie élaborée par germination d'un ou plusieurs noyaux, de motifs ou de phrases ;
- une harmonie qui s'équilibre entre des enchaînements pratiqués par tous avec d'autres plus surprenants, par éloignement du registre tonal, ou par des rapports harmoniques fondés sur la dissonance et la polytonalité ;
- la création d'une série de « types » de compositions.

C'est l'ensemble de ces éléments qui, dans leur agencement dialogué, constitue un tout insécable. Mais cette énumération ne dit rien, ou presque, si on ne précise pas que tout se joue dans les détails. Des matériaux parfois usés trouvent un visage insoupçonné par le truchement d'une qualité timbrique, d'un placement rythmique particulier associé de façon inattendue à des harmonies romantiques, d'une structure volontairement bancal, d'un assemblage d'éléments apparemment disparates et/ou par une contextualisation qui transmue l'expression des morceaux interprétés. Toutes raisons pour lesquelles ses compositions (entièrement écrites ou non) sont si diverses et semblables à la fois, unies par un caractère musical propre, et différentes par la mise en situation conférée à chacune. L'égéenne « The Way of Memories » passerait pour une composition de type « mélancolie vigoureuse » avec un autre tempo. Toutes les valse mineures amènent des sentiments dont les nuances s'étendent de la sérénité résignée à la nostalgie, les même que ceux des morceaux égéens ou rubato. C'est pourquoi, les frontières que nous avons tenté d'arrêter sont en réalité bien perméables. L'objectif premier de cette étude n'aura pas été de cloisonner mais bien de mettre en lumière. C'est alors la notion de style individuel qui apparaît, notion éminemment féconde en ce qu'elle contient de possibilités de renouvellement. Le style de Pieranunzi réside bien dans la synthèse originale qu'il est

parvenu à mener et à transcender. En réinvestissant un certain nombre de données connues, par une manière originale de les relier, le pianiste leur a conféré une nouvelle fraîcheur.

Toutefois, la différence la plus essentielle entre improvisation et écriture se situe au niveau de l'intention transmise. Dans la composition, l'intentionnalité n'est pas astreinte au moment. Ou plutôt, pensée et repensée, consciemment contrôlée, elle est façonnée pour être le plus en adéquation possible avec les aspirations profondes du compositeur, ses sentiments intimes. Pieranunzi est à présent capable de s'exprimer avec une maîtrise proche de celle de l'écriture dans l'improvisation. Mais fixer sa pensée musicale par écrit, c'est s'engager d'une façon bien plus déterminante. Car cette représentation extériorisée de son monde intérieur se retrouve soumise aux oreilles d'autrui, sans « l'excuse » de l'instant éphémère. Même si le pianiste ne semble pas accorder une importance supérieure à ses compositions au regard de ses improvisations, les premières doivent supporter le poids de l'écrit et du « figé ».

Il convient alors de ne pas oublier que le pianiste écrit d'abord pour lui, pour improviser au sein d'un monde musical qui synthétise les esthétiques qu'il aime et qui paraissent *a priori* fort éloignées du jazz. En outre, sa préoccupation essentielle n'est pas d'être original avant tout. Il n'empêche qu'ensuite, sa grande exigence reste celle d'une communication avec autrui, *hic et nunc*, où la relation aux autres, le rapport au temps humain sont vécus sur le mode d'une présence active. De ce fait, l'abstraction de ses recherches compositionnelles, qu'elles s'appuient sur un noyau, un enchaînement harmonique ou l'énergie d'un rythme est toujours équilibrée par la notion de narration. Si ses pièces peuvent comporter un intérêt certain sur le plan technique, tant mieux ; mais sa quête de l'inédit se situe avant tout au niveau des expressions. Imaginant une autre syntaxe en partant d'un vocabulaire assimilé par le plus grand nombre, il en résulte une sémantique propre, qui ne rabâche pas et qui ne perd pas le contact avec le public. « [...], plus que le langage, c'est la disposition de ce langage qui est chez lui fascinante »⁵⁴¹ comme

⁵⁴¹ LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 217.

l'écrivait Denis Levaillant à propos de Coltrane. Ainsi, une majorité de ses thèmes s'inscrivent-ils dans des dimensions et des formes adaptées à une interprétation jazz – en dehors des compositions entièrement écrites qui n'appellent pas à improvisation⁵⁴². Malgré leurs variables, elles conservent tout de même des qualités qui les placent dans la grande tradition des standards classiques ou de la chanson. Il est à noter de surcroît que Pieranunzi a apposé des paroles sur certaines d'entre elles (« Io non so niente » [2000], « Time's passage », « The Flower »...), que d'autres sont proches de cette conception et qu'elles pourraient se voir un jour augmentées d'un texte⁵⁴³ donc porteur d'un sens (au sens propre du terme) narratif. En plus d'une construction réalisée à partir de noyaux ou de motifs simples et répétés, et donc aisément mémorisables, Pieranunzi possède ainsi la faculté de créer des musiques aux allures familières proches du standard tout en s'en détachant parce qu'elles ont une sophistication autre que celle des thèmes des années 1930 à 1950. Finalement, ses compositions proposent aux solistes des parcours harmoniques inhabituels, de structures différentes, l'ensemble se situant dans un cadre jazz à la fois connu et surprenant mais propice à l'échange – donc à la communication –, challenge exigeant dont l'intérêt se situe dans une sphère bien précise. L'écriture de Pieranunzi révèle donc un double souhait présent dans sa personnalité musicale : faire partager son expérience intime aux autres et la faire vivre en l'enrichissant au contact d'autrui, en un double mouvement de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur.

Si Pieranunzi se positionne comme compositeur, il ne faut pas entendre ce mot dans le sens omniscient et parfois grandiloquent de la culture occidentale. Il faut plutôt l'inclure dans la tradition jazzistique de maîtres tels que Thelonious Monk, Carla Bley⁵⁴⁴ ou Duke Ellington. Comme eux, le pianiste italien cherche à maîtriser une forme d'expression qui va de la miniature jusqu'aux réalisations pour quatuor à cordes. Il se place

⁵⁴² Et encore. Car il faut garder à l'esprit que des pièces comme « Very Early Variations » ou « Prelude for the Left Hand » apparaissent au sein d'album « jazz ».

⁵⁴³ « Suspension Points » par exemple, comme Pieranunzi nous a avoué lui-même en avoir l'intention (exemple musical n° 144). Entretien avec l'auteur du 28 avril 2008.

⁵⁴⁴ Compositrice, arrangeuse et pianiste américaine née en 1938 dont un nombre conséquent de compositions sont devenus des standards modernes.

ainsi dans l'attitude traditionnellement adoptée par les compositeurs de jazz : communiquer par la narration et par l'échange.

Il convient de souligner une dernière dimension essentielle de son esthétique : la circularité. Par sa présence constante en de nombreuses manifestations aux formes très variées, elle s'impose en effet comme un élément important.

Ainsi, à la circularité du trois temps (de la valse-danse jusqu'à celle, hypnotique, pendulaire, du 3/4 coltralien – qui s'opposent à l'aspect ferme et carré des mesures paires⁵⁴⁵) et à l'usage des ostinatos, ajoutons la circularité d'un certain nombre de formules mélodiques (qui semblent tourner sur elles-mêmes) ou de boucles harmoniques (*via* notamment les modulations à la tierce). En un sens, la circularité, pan essentiel de l'esthétique musicale de Pieranunzi, s'illusionne de son propre mouvement, espérant – ou faisant semblant – d'annihiler la progression du temps chronométrique. Soit l'énergie cherche à retarder indéfiniment la fin inéluctable – formant un mouvement cycloïdal – soit, comme dans les pièces égéennes aux tempos plus lents, le temps semble s'étirer, dans une dynamique qui aspire à l'immobilité. À ce stade les deux faces d'une même quête, celle du statisme, se rejoignent. Non le statisme absolu de la mort, mais celui, bien vivant, qui toujours veut recommencer : statisme de la circularité, statisme dynamique de l'immobilité feinte. La réussite de Pieranunzi réside sans doute dans le dosage équilibré de ces deux possibilités. Comme nous l'avons déjà relevé, très souvent le dernier accord de ses codas s'ouvre sur une ultime tonalité, trait qui souligne à sa manière le refus de la finitude, croyant créer ce nouveau cercle qui n'ouvre que sur l'imaginaire de chacun, car malgré tout... il faut conclure ! Ainsi, on l'aura compris, la circularité pieranunzienne n'est pas du même ordre que celle, véritablement conclusive parce qu'elle est une boucle qui se referme, de l'esthétique classique⁵⁴⁶. En ce sens, et alors que le pianiste emprunte certains

⁵⁴⁵ Pieranunzi lui-même n'écrivait-il pas dans son ouvrage sur Bill Evans : « Dans ce genre de thème, la progression harmonique induit une sensation de circularité, crée des situations itératives moins sujette aux grands bonds émotionnels et fondamentalement hypnotiques. », *in* PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁴⁶ « [La musique tonale classique est] circulaire parce que la logique tonale impose que le mouvement commence et finisse dans la tonalité principale, le bouclant ainsi de manière cyclique. Cette règle harmonique contribue de manière décisive à doter le mouvement classique d'une clôture circulaire [...]. Le style classique souligne très fortement cette clôture par le retour, en fin de mouvement, aux configurations thématiques

traits stylistiques à la musique occidentale de tradition classique, par une approche qui confine à la recherche d'une forme d'éternité, Pieranunzi s'inscrit en droite ligne dans une esthétique propre à son temps, celui des XX^e et XXI^e siècles.

Sans révolutionner le langage stylistique, Pieranunzi est donc parvenu à élaborer dans le domaine de la composition une identité immédiatement reconnaissable, ce qui est le propre des musiciens qu'il admire, tel Wayne Shorter – qui lui aussi compose beaucoup, et parfois des pièces conséquentes. On évoque souvent le fait qu'en jazz, c'est moins la composition que l'interprétation qui importe. Dans le cas de Pieranunzi, il semble que les deux aillent de pair. C'est pourquoi il faut à présent aborder la dernière pratique du pianiste, celle qui associe invention dans l'instant et composition : l'improvisation libre. En effet, les aspects techniques (procédés, structurations, etc.) et psychologiques, émotionnels, de l'écriture nourriront à leur tour l'imagination du musicien de l'instant. Toutes composantes constituant une nouvelle fois des zones éminemment poreuses entre elles, et qui vont nous permettre de mettre en valeur une nouvelle proposition de cette manière si particulière d'agencer la matière musicale, centre névralgique de la personnalité artistique du pianiste italien.

Chapitre 4 :

L'improvisation intégrale

« Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre et de l'Aventure

Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
À ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure. »

« La jolie rousse », *Calligrammes*, Guillaume Apollinaire

Chapitre 4 L'improvisation intégrale

4.1 Introduction⁵⁴⁷

Dans les deux derniers chapitres, notre analyse s'est essentiellement attelée à faire ressortir le style musical de Pieranunzi au sein de cadres définis. Les bornes imposées au chapitre 2 furent celles de la forme la plus utilisée depuis les débuts du jazz : thème – solos – thème, tandis que le chapitre 3 a exploré les partitions « écrites » de Pieranunzi.

Toutefois, une large part de la production pieranunzienne s'est vue de fait écartée par une telle approche. En effet, l'improvisation libre, qui n'impose aucun élément préalablement au temps de jeu, n'a été évoquée jusqu'ici que de loin en loin. Pourtant, depuis que Pieranunzi a intégré cette pratique à son jeu, sa place n'a cessé de s'accroître. Dès lors, il faut sans doute considérer le chapitre qui suit comme la clé de voûte de notre travail. On pourra tout d'abord s'étonner de son titre. Avant d'entrer plus en profondeur dans les diverses problématiques posées par les spécificités de ce mode de jeu, il faut donc préciser les raisons d'une telle dénomination.

4.1.1 Préambule à l'improvisation intégrale

Après les années 1960 et l'apparition du free jazz, la plongée dans l'inconnu d'une musique totalement improvisée – c'est-à-dire sans matériaux préétablis, ni concertation préalable entre les interprètes – s'est répandue auprès d'un nombre toujours plus important de jazzmen. Depuis, l'improvisation libre s'est conjuguée en de multiples attitudes, engendrant avec elles de nouvelles appellations, aux côtés d'autres plus historiques : *free form in jazz*, *work in progress*, *controlled freedom*, improvisation libre, *new thing*, *new wave* etc. Derek Bailey (1930-2005), figure majeure de la musique improvisée européenne, qui a écrit un ouvrage sur le sujet, fait le même constat : « La

⁵⁴⁷ De nouveau, tous les exemples musicaux de ce chapitre ont été réalisés par nos soins, sauf indication contraire.

diversité [de la musique librement improvisée] est la caractéristique la plus évidente de cette musique. [...] Son identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent »⁵⁴⁸. Cependant, il précise :

« [...] l'engouement pour l'improvisation libre provient en grande partie d'une remise en question du langage musical ou, plus exactement, de ses "règles", tout d'abord de la remise en question du jazz, musique improvisée de loin la plus répandue à l'époque de l'émergence de l'improvisation libre [...]. L'improvisation libre permet [aux musiciens] de se libérer de la rigidité et des contraintes auxquelles ils avaient jusqu'ici été habitués. »⁵⁴⁹

Il est exact que l'attitude musicale vis-à-vis de l'improvisation est fonction du parti pris artistique, du choix esthétique des musiciens. Pour le cas de Pieranunzi, et afin de mieux circonscrire sa démarche, précisons au préalable que les enjeux se situent sur deux plans :

- L'improvisation, prise au sens large du terme, comme geste musical fondateur d'un événement musical.
- Le choix de se référer ou non à un idiome au cours de son déroulement.

Au lieu de rattacher la démarche de Pieranunzi à l'un des vocables cités plus haut, ce qui réclamerait de fait une définition précise pour chacun d'eux – travail conceptuel qui sortirait des objectifs fixés par notre sujet –, nous avons choisi d'opter d'emblée pour une nouvelle appellation : l'improvisation intégrale. Il ne s'agit nullement d'ajouter une désignation supplémentaire à un ensemble déjà vaste, mais d'établir une distinction simple et franche dans l'esprit du lecteur entre l'improvisation libre telle que la pratique le pianiste et toutes les autres. Autrement dit, il s'agit d'une terminologie qui désigne sans ambiguïté un sujet unique, et dont la définition et les contours s'écriront tout au long des lignes qui vont suivre. Par conséquent, il semble nécessaire d'établir la position de Pieranunzi au regard de l'improvisation non idiomatique, approche la plus fréquente dans l'improvisation libre.

⁵⁴⁸ BAILEY, Derek, *L'improvisation*, Paris, Outre Mesure, 2003, p. 98.

⁵⁴⁹ *Ibid.* pp. 98-99.

4.1.2 Face au free jazz et à l'improvisé libre : positionnement

À la lecture des pages précédentes, on pourrait penser que le free jazz n'appartient pas à l'univers musical de Pieranunzi, et que c'est un style qu'il aurait balayé d'un revers de la main. Son attitude est pourtant loin d'être aussi radicale. Malgré tout, il lui est inconcevable d'adhérer totalement à la table rase pratiquée par les free jazzmen, pour au moins deux raisons. Dans les années 1970, au moment où il commence à faire entendre plus largement sa voix, jouer du swing ou du hard bop est ressenti comme une bouffée d'oxygène hors de l'enseignement classique. Qu'il soit considéré comme un artiste *mainstream*⁵⁵⁰ ou non, il ne peut se résoudre à rompre ce lien avec ses amours de jeunesse. Par ailleurs, l'occasion ne lui a pas encore été donnée de rencontrer des personnalités marquantes pour s'essayer à cette nouvelle approche du jazz. À cette époque, le free se diffuse de plus en plus largement en Italie, aussi bien dans les clubs, les festivals qu'à la radio. Il faut dire que dans l'esprit d'une partie conséquente des intellectuels italiens, et suivi par de nombreux jeunes étudiants, le free jazz est associé au mouvement libertaire et/ou révolutionnaire de gauche qui gagne l'Europe après le Mai 68 français. Denis Levaillant rappelle par exemple :

« Il y eut dans les années soixante-dix une véritable explosion, ouvrant à une large masse la musique noire américaine la plus avancée. *Umbria Jazz*, festival gratuit, reste un modèle de ces nouvelles concentrations d'été, rappelant, en plus réduit, les légendaires festivals pop des années soixante. Couvrant toute la région, essaimant à Pérouse, Gubbio, Todi, Orvieto, Città delle Pieve, il rassemble des dizaines de milliers de spectateurs. Anthony Braxton, en 1974, jouera devant quinze mille personnes en solo. »⁵⁵¹

Pieranunzi put d'ailleurs sentir « dans sa chair » le décalage esthétique du jazz qu'il pratiquait par rapport à la vogue free :

« L'exemple le plus éclatant de cette ghettoïsation fut *Umbria Jazz* de 1975. Outre l'accueil à vrai dire hostile que reçut le groupe dans lequel Pieranunzi jouait (son leader, Marcello

⁵⁵⁰ Par *mainstream*, il faut comprendre : « Terme utilisé dans les pays anglo-saxons pour désigner les jazzmen qui, ni boppers ni dixielanders, restent fidèles à la tradition des années 1930 et 1940, c'est-à-dire à la période Swing. » (*Dictionnaire du jazz*, p. 757). Transposé à notre époque, on se réfère alors au jazz des années 1950-1960.

⁵⁵¹ LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 233.

Rosa, fut publiquement accusé d'être un sympathisant de droite), le jeune pianiste romain fut frappé de l'indifférence et du manque total de respect qui s'étendait à tous les musiciens blancs à l'affiche du festival. »⁵⁵²

Néanmoins, et presque malgré lui, Pieranunzi appartient à son époque et ne peut faire abstraction de ces techniques et sonorités nouvelles. S'il fallait en apporter la preuve, il faudrait citer la pièce « Now and Here » enregistrée en 1978, où, après le thème-prétexte⁵⁵³, le pianiste joue réellement free, en duo avec le clarinettiste Tony Scott. Après cette pièce – expérimentale mais révélatrice –, dans les décennies suivantes il sera amené à jouer avec maintes musiciens pour qui le free jazz est soit central, soit un pan important de leur langage. Il suffit de rappeler les noms de Claudio Fasoli, Enrico Rava, Charlie Haden ou Paul Motian. Avec eux, il effleure les zones du free et doit parfois s'y risquer.

Cependant, de quel free s'agit-il ? Le terme free jazz est associé à une période, celle des années 1960. Selon Ekkehard Jost, deux attitudes principales ont émergé au cours de cette décennie. Elles furent déterminantes car initiatrices des chemins pris dans les années suivantes⁵⁵⁴ :

« La polarité de deux forces dominantes – le swing et l'énergie – est essentielle pour toute l'évolution du free jazz. Elle donna naissance à deux modes de création fondamentalement différents, à deux "écoles" dont les traits distinctifs sont bien plus des approches différentes du rythme. À propos des saxophonistes alto du free jazz, Archie Shepp a parlé de la tendance "post-Ornette" et de la tendance "énergie-son". Ce qu'il avait à l'esprit, à l'évidence, était la différence entre la variation mélodique et la variation a-mélodique, c'est-à-dire timbrique. Bien sûr, ces deux types de jeu impliquent deux attitudes différentes devant le rythme. Avec l'"école Coleman", le swing traditionnel est intégré dans un contexte neuf. Cecil Taylor⁵⁵⁵, de son côté, ne remet pas le swing à l'honneur dans un nouveau contexte mais le remplace entièrement par une qualité neuve, l'énergie. »⁵⁵⁶

⁵⁵² SCACCIA, Andrea, *op. cit.*, pp. 21-22 : « *L'esempio più eclatante di questa ghehettizzazione fu Umbria Jazz del 1975. Oltre all'accoglienza a dir poco ostile che ebbe il gruppo in cui Pieranunzi suonava (il suo leader, Marcello Rosa, fu pubblicamente accusato di essere un simpatizzante di destra) il giovane pianista romano fu colpito dall'indifferenza e dalla totale mancanza di rispetto che si estendevano a tutti i musicisti bianchi in cartellone nel festival.* »

⁵⁵³ Cf. exemple musical n° 126.

⁵⁵⁴ Nous nous inspirons de Ekkehard Jost car son approche permet de dépasser le clivage entre free américain et l'improvisation libre européenne que Vincenzo Caporaletti décrit ainsi : « [la *free improvisation* serait] dénuée de références génétiques au blues et à la culture des africains en Amérique, mais aussi l'absence présumée dans leur production artistique d'éléments formels bien évidents dans le free [...]. », in « La Théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », *Filigrane*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2008, n° 8, p. 124.

⁵⁵⁵ Pianiste américain né en 1933, l'un des premiers à avoir systématisé entre autres les clusters au piano, en une succession de vagues d'énergie qui caractérise son style.

⁵⁵⁶ JOST, Ekkehard, *Free Jazz*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints », 2002, p. 83.

La variation a-mélodique, purement énergétique, qui concentre son effort sur le timbre et la dynamique, n'est que très peu présente dans l'œuvre de Pieranunzi. L'expressionnisme, celui du dernier Coltrane ou des vagues énergétiques à la Cecil Taylor, apparaît de façon sporadique dans les improvisations de Pieranunzi. Quand il y recourt, ces instants sont rapidement récupérés et redirigés vers des variations mélodico-harmonico-rythmiques. Deux exemples tirés d'enregistrements pour la maison de disque Yvp permettent d'en donner une illustration.

« Open Event 4 » (Pieranunzi/Pietropaoli), novembre 1988, *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2* (E. Pieranunzi), (de 2'35 à 3'22)
Exemple sonore n°204, CD2, page 63

« Improline 5 » (Di Leonardo/Leveratto/Pieranunzi), mars 2000, *Multiple Choice* (E. Pieranunzi)
(de 0'55 à 1'18)
Exemple sonore n°205, CD2, page 64

Dans les deux cas, la tendance « free-énergétique » est de l'ordre de l'effet. Elle renforce le caractère transitoire du moment, forme de conclusion du cheminement précédent, permettant de relancer le discours, dans le dernier cas par l'émergence d'un tempo rapide. Cependant, l'approche « énergétique » est bien prise en compte et adoptée.

Même dans ses propres arrangements, lorsqu'il recourt aux variations énergétiques, il ne s'y prête que « du bout des doigts ». Par exemple, à l'issue de la réexposition d'un thème de « La dolce vita » (première version)⁵⁵⁷, alors que tous ses partenaires jouent free-énergétique, passage manifestement prévu dans son propre arrangement, le pianiste se contente de jouer en octaves, déforme le thème, confère un aspect quelque peu onirique à l'ensemble⁵⁵⁸.

« La dolce vita » (N. Rota), mars 2003, *Fellini Jazz* (E. Pieranunzi), (de 5'12 à la fin)
exemple sonore n°206, CD2, page 65

⁵⁵⁷ *Fellini Jazz*, 3-5 mars 2003, CamJazz, page 7.

⁵⁵⁸ Signalons au passage, que le free est parfois convoqué de manière tout aussi sporadique dans des morceaux interprétés dans la forme traditionnelle thème – solos – thème, comme par exemple à la fin de « I malamondo (Penso a te) » sur *Play Morricone 2*.

Sa discographie atteste d'une même parcimonie quant à l'exploration timbrique⁵⁵⁹. Sa manifestation la plus pleine se rencontre vraisemblablement à la fin de la « Form 6 ». Alors que le contrebassiste Hein Van de Geyn a joué dans cet esprit, tout au long du morceau, Pieranunzi ne le rejoint sur ce terrain qu'à la fin de la pièce, alors qu'auparavant, le pianiste avait choisi d'explorer un motif imaginé en début d'improvisation.

« Form 6 » (Pieranunzi/Van de Geyn/van Oosterhout), février 2000, *Improvised Forms for Trio* (E. Pieranunzi), (de 1'45 à la fin)
Exemple sonore n°207, CD2, page 66

Ainsi, l'absence de toute référence mélodique, harmonique ou rythmique se manifeste-t-elle toujours sous une forme très brève, plus allusive qu'explicite. Mais, le plus souvent, face aux variations énergétiques ou à la recherche timbrique que ses partenaires peuvent lui proposer, il aura une forte tendance à s'accommoder d'une exploration plus traditionnelle du matériau. Un extrait tiré de l'album *Doorways* (2000) s'avère éclairant à cet égard. Au milieu de l'improvisation collective sur « Anecdote », Paul Motian et le saxophoniste Chris Potter viennent à jouer des variations énergétiques. Par souci de cohérence, Pieranunzi les accompagne dans leur intention musicale, seulement il n'opte pas pour l'exploration timbrique ; il ne « bouscule » pas son instrument (pas de cluster, pas de jeu sur les cordes, etc.). Au contraire, il cite le thème, répond au saxophoniste en harmonisant ses notes par des accords larges, atonaux mais discernables.

« Anecdote » (E. Pieranunzi), décembre 2002, *Doorways* (E. Pieranunzi), (de 2'09 à 2'40)
exemple sonore n°208, CD2, page 67

Assez logiquement, c'est le free jazz pratiqué par Ornette Coleman qui le questionne. La musique du « génial saxophoniste texan » – comme il le nomme lui-même⁵⁶⁰ –, sa grande « lisibilité » et ses racines profondément ancrées dans le blues font écho en lui. Sans doute parce que Coleman est le musicien de l'association d'idées, du

⁵⁵⁹ Sur l'ensemble de la musique enregistrée par Pieranunzi, nous n'avons par exemple dénombré que six passages où il joue directement sur les cordes avec ses doigts.

⁵⁶⁰ PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, p. 48.

vagabondage d'une phrase à l'autre. On peut parler à son sujet de divagation mélodique. Gunther Schuller⁵⁶¹ décrit très bien la forme prise par les improvisations de Coleman :

« [...] ses propres improvisations peuvent au premier abord paraître atonales. Mais une écoute plus précise révèle une approche mélodique de base modale qui préserve beaucoup de la simplicité des plus anciens idiomes populaires noirs. »⁵⁶²

Quant à Pieranunzi, il estime que Coleman est celui chez qui « la limite entre compositions et improvisations s'élimine jusqu'à disparaître [...]. Chez lui les deux sont interchangeables »⁵⁶³. C'est plutôt dans cette perspective que Pieranunzi s'est inspiré du *free*. Ainsi, le jeu de l'altiste est-il entendu par Pieranunzi comme un prolongement, une extension des données musicales de la plateforme modale. Coleman n'est pas un modèle sonore à imiter mais une source d'inspiration pour renouveler sa propre recherche, celle que Salvatore G. Biamonte nomme la *tradition in transition*⁵⁶⁴. Pieranunzi entrevoit une certaine préservation de l'idiome jazz dans la musique de Coleman. C'est en ce sens qu'il se rattache à cette musique.

En fin de compte, le musicien italien retient davantage la posture « philosophique » du *free jazz* : celle de ne rien rejeter *a priori*, tout en restant, pour ce qui le concerne, fidèle à la ligne qui gouverne son approche. Ainsi, se voit confirmé l'un des fondements à la base de son esthétique musicale. Malgré les apparences, il faut donc bien considérer la possibilité du *free jazz* comme constitutive de son *background* personnel qu'il convoque à l'occasion pour servir l'expression du moment. Des deux courants *free*, il retient surtout la dimension de recherche et d'ouverture, moins l'attitude vis-à-vis de la matière sonore et du vocabulaire. En cela, il se rapproche indéniablement d'un Martial Solal qui disait à Xavier Prévost :

⁵⁶¹ Compositeur et musicologue né en 1925. Il est l'un des principaux représentants du Third Stream.

⁵⁶² SCHULLER, Gunther, *Musings – the Musical Worlds of Gunther Schuller (a collection of articles)*, New York, Da Capo, 1999, p. 78 : « [...] his own improvisations may at first seem atonal. But a closer listening reveals a basically modal melodic approach, which preserves much of the simplicity of the older black folk-idioms. »

⁵⁶³ Entretien accordé à Andrea Marcelli, in *Jazz Hot*, septembre 2004, n° 613, p. 31.

⁵⁶⁴ Extrait des notes pour le livret du disque *Solitudes* (Konitz/Pieranunzi, 1988, Philology).

« Une partie du jazz européen qui s'est créé, notamment après les années 1968-1970, voulait tourner le dos à tout ce jazz-là, en créant un jazz européen, plus inspiré par la musique contemporaine. Mon optique a toujours été différente, j'ai voulu garder les racines du jazz, mais en les faisant évoluer au maximum. »⁵⁶⁵

« Après avoir, dans un premier temps, rejeté la démarche du free-jazz, j'ai compris qu'il y avait, dans cette nouvelle aventure, des choses très intéressantes, [...] à savoir l'absence de tempo permanent et d'une grille préétablie. [...] Ce qui m'intéresse dans la musique, ce sont les musiciens d'un certain niveau, ceux qui justement se servent des acquis anciens, anciens ou plus récents, et qui en font quelque chose d'important, sans trahir l'idée du jazz. [...] Ce n'est jamais qu'une question de vocabulaire, mais [je suis trop attaché] à la tradition du jazz et au plaisir de l'extrême évolution [...]. Dans ces séquences-là s'affirment une grande liberté, et une ouverture qui se fait dans l'intelligence de ce qu'on fait, pas dans la liberté débridée qui mène à des excès qui n'auront, par la suite, aucune valeur. »⁵⁶⁶

Sans s'attarder sur le jugement final qui n'engage que son auteur, il est certain que Pieranunzi s'inscrit dans ce prolongement, celui d'une *tradition in transition*. À plus forte raison quand on sait l'importance de Solal pour Pieranunzi (point sur lequel nous reviendrons plus largement un peu plus tard) :

« Je tiens à préciser qu'il y a un pianiste qui est stupéfiant que l'on peut, de mon point de vue, qualifier de génie, et qui n'est autre que Martial Solal. [...] Pour moi, Solal a toujours été une grande source d'inspiration. »⁵⁶⁷

C'est pourquoi, sans jamais avoir pratiqué le free jazz en tant que tel (aucun de ses morceaux n'est entièrement joué dans cet esprit), on en trouve tout de même parfois trace dans ses improvisations. On pourrait dire que l'influence la plus immédiate du free jazz aura été, plus qu'un assouplissement, celle d'un élargissement des rigidités de la grammaire tonale/modale usuelle, procurant une palette supplémentaire à la création de ses improvisations.

Ce qu'il faut donc retenir ici, c'est le choix réalisé par Pieranunzi : élargir les « règles qui régissent une improvisation et qui guident le comportement des

⁵⁶⁵ SOLAL, Martial, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, pp. 106-108.

⁵⁶⁷ « Tengo que precisar que hay un pianista que es estupendo y que desde mi punto de vista se puede calificar de genio, y este no es otro que Martial Solal. [...] Par mi Solal ha sido siempre una gran fuente de inspiración. », entretien consultable sur <http://www.tomajazz.com/perfiles/pieranunzi.html> (consulté en avril 2006).

improvisateurs »⁵⁶⁸ tout en restant fidèle à l’idiome du jazz. En ce sens, l’improvisation intégrale n’est pas tout à fait l’équivalent de l’improvisation libre européenne.

Avec une telle configuration, les questions ne manquent pas : sous quelles formes les éléments de cet idiome sont-ils mis en jeu dans l’improvisation intégrale ? Dans quelle mesure retrouve-t-on des éléments de son style ? Comment le temps musical s’organise-t-il ? Autrement dit, comment l’action musicale est-elle pensée et mise en œuvre ? C’est ce que la suite du présent chapitre se propose de mettre au clair.

Au moment d’aborder une improvisation intégrale, deux problèmes principaux se posent au musicien italien : quel matériau utiliser (quoi) et quelle organisation temporelle (comment) ? Ajoutons que l’intérêt est aussi de comprendre la signification de la musique ainsi élaborée (pourquoi). Toutefois, à la différence de l’artiste confronté avec la réalité de la matière dans le temps même du jeu, l’analyste se pose ces questions, non pas avant ou pendant le temps de jeu, mais après. C’est ce que précise Laurent Cugny lorsqu’il évoque le « moment de l’avant » et le « moment de l’après ». En effet, l’analyste doit constamment garder à l’esprit que le jazz ne peut être étudié de la même façon que la musique occidentale de tradition écrite.

« Seul le support sonore permet d’analyser une œuvre de jazz. Cette conception conduit à distinguer deux moments de l’œuvre, ou plus exactement deux moments de son analyse. Il convient de considérer d’abord les éléments préparatoires à l’œuvre, tout ce qui se conçoit, se joue, se dit avant le début de la performance. Dans un deuxième temps, on analyse ce qui se joue effectivement pendant la performance. On a proposé de les appeler moment de l’avant et moment de l’après, le point de séparation des deux moments étant donc l’instant-zéro où l’enregistreur est mis en marche, celui où l’on ne parle plus mais où l’on joue. »⁵⁶⁹

En vue de cerner au plus près les conditions du moment de l’avant, il nous a été possible en travaillant directement avec son protagoniste, de ne pas seulement déduire le moment de l’avant à travers celui de l’après (en plus de la consultation de ses différentes interviews). S’arrêter sur les conceptions de l’improvisation intégrale telles que les entend

⁵⁶⁸ SIRON Jacques, « Improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l’imparfait du moment présent », *op. cit.*, pp. 698-699.

⁵⁶⁹ CUGNY, Laurent, « L’Idée de forme dans le jazz », Genève, Georg Editeur / Ateliers d’ethnomusicologie, vol.17, 2004, pp. 144-145.

Pieranunzi présente donc un grand intérêt. Elles nous éclaireront, non pas sur la musique en elle-même, mais sur l'idée qu'il s'en fait. Ensuite, après avoir tiré les conséquences de ces informations, nous en déduisons la manière dont, en tant qu'analyste, il nous faudra envisager l'étude du moment de l'après.

4.1.3 Filiations – Concoction pieranunzienne

Rien ne s'éloigne plus d'une attitude uniquement instinctive que l'approche de Pieranunzi. Elle participe en effet d'une réflexion profonde sur son art. L'improvisation intégrale se révèle bien davantage comme un aboutissement naturel de toute sa démarche artistique. À cet égard, les lignes suivantes, tirées des notes de pochette que le pianiste écrivit pour l'album *Enrico Pieranunzi Trio vol. 1* (1986), sont très explicites :

« Le Space Jazz Trio a été formé avec cette intention d'élargir les possibilités expressives du trio et avec le désir de développer une liberté créative sans abandonner l'idée d'un style spécifique. [...] Le Space Jazz Trio aimerait suivre [les] pas [de Tristano, Powell, Evans et Jarrett] et faire en sorte de construire un cadre traversant les entrelacs des racines anciennes et des formes nouvelles. »⁵⁷⁰

Il ne s'agit pas non plus d'une réflexion apparue tout à coup. Elle procède au contraire d'une longue maturation, d'un lent processus de prise de conscience. Nous l'avons constaté dans le deuxième chapitre, son approche de l'improvisation, partie du blues et du bop, étend ensuite son champ d'action, dans une conception plus libre par rapport aux fonctions tonales et aux formes de modalités. Puis, à un moment crucial de son développement, la rencontre avec Lee Konitz l'oblige à penser d'une façon nouvelle.

« Alors que Chet était très intéressant en ce qui concerne l'interprétation des thèmes, Konitz est vraiment captivant pour l'improvisation. Nous avons fait beaucoup de concerts au milieu des années 1980 dans lesquels nous improvisions complètement sans aucune référence à aucun thème. Travailler avec lui fut une grande école pour moi, et il m'est devenu naturel d'alterner des morceaux avec du matériau librement improvisé. Le

⁵⁷⁰ PIERANUNZI, Enrico, note de la pochette du disque *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 1* : « *SPACE was formed with the intention of widening the trio's expressive possibilities and with the desire to develop in creative freedom without losing sight of a specific style. [...] SPACE would like to follow their steps in order to construct a framework through the intertwining of ancient roots and new forms.* »

paradoxe est que l'approche "Berklee"⁵⁷¹, laquelle est très routinière, est très "vieille école" comparée à celle de Tristano. Il y avait beaucoup de Bartók, beaucoup de Hindemith, une conception très large de la musique du vingtième siècle chez Tristano. La chose principale, qui apparaît clairement dans ses compositions, est qu'il considérait toutes les notes de façon égale. Il n'y avait pas de priorité, du type "Il y a de bonnes notes qui peuvent être utilisées sur cet accord, celles-ci sont par contre des notes de seconde classe". C'est cela que je trouve aussi chez Konitz. Il a une façon d'amener et de combiner les notes qui sonne différemment, laquelle est virtuellement sans fin, et ceci est très particulier.

Au cours d'une séance que j'ai faite, Charlie Haden a dit "Nous n'avons pas besoin de jouer blues puisque nous l'avons enregistré au début". Et ce fut une grande interprétation. J'ai donc été frappé par cela aussi – j'ai senti que c'était le même *feeling* que je trouvais chez Lee Konitz. Ils acceptent le blues mais ne identifient pas vraiment à cette forme, à ce mode l'expression. C'est vrai aussi de Bill Evans.

[...] Konitz vous force à interagir, d'une manière ou d'une autre – juste par son phrasé ou son approche. Il vous pousse dans un terrain différent, inexploré. C'est vraiment une sorte de *tabula rasa*. C'est très particulier. Je me souviens une fois, juste avant de monter sur scène, il nous a dit, à moi, au bassiste et au batteur, « Ok les gars, vous êtes prêts à vraiment improviser ? » Nous avons été secoués par cela. Nous nous sentions très libres, même pour jouer les mauvaises notes, pour aller n'importe où. »⁵⁷²

Dans cette déclaration, plusieurs points importants sont à souligner. Pieranunzi est en premier lieu tout à fait conscient de son arbre généalogique : si le blues reste central, l'accent est porté sur le bebop tel que le conçoit Tristano. Comme on le sait, Konitz fut un élève de ce dernier. Or, en jouant avec l'altiste, Pieranunzi peut expérimenter *in vivo* la nouvelle forme musicale imaginée par Tristano, comme le rappelle le début de la citation. Cette situation dans laquelle ils improvisent « complètement sans aucune référence à aucun thème », les historiens la nomment *free form in jazz*. Un petit rappel s'avère ici nécessaire.

⁵⁷¹ Berklee College of Music, célèbre école de musique de Boston fondée en 1945 par Lawrence Berck. Son enseignement du jazz, la Berklee School, demeure l'un des plus fameux par le sérieux du cursus et la qualité de ses intervenants.

⁵⁷² HAMILTON, Andy, *Lee Konitz – Conversations on the Improviser's Art*, The University of Michigan Press, 2007, p. 224 : « Whereas Chet was very interested in tunes, Konitz is really interested in improvisation. We did many concerts in the middle eighties in which we completely improvised without any reference to tunes. Working with him was a great school for me, and it became natural for me to alternate tunes with freely improvised stuff. The paradox is that the Berklee approach, which is very routine, is very old-fashioned compared with Tristano's. There was a lot of Bartók, a lot of Hindemith, a very wide conception of twentieth-century music, in Tristano. The main thing, as becomes clear from his compositions, is that he considered all the notes equally. There was not a priority, as in, "There are good notes to be used on this chord, these are second-class notes." This is what I found in Konitz too. He has a range and combination of notes that sounds different and which is virtually endless, and this is very particular. On one session I did, Charlie Haden said, "We don't need the blues we recorded at the beginning." But it was a great performance. So I was struck by that too – I felt it was the same feeling I found in Lee Konitz. They accept the blues but they don't really identify themselves with that form, that expression. This is true also for Bill Evans. [...] Konitz forces you to interact, somehow – just because of his phrasing or his approach. He puts you in a different, unpredictable territory. It's really a kind of *tabula rasa*. This is very special. I remember one time, just before going onstage, he said to us, me and the bassist and the drummer, Okay guys, you ready to really improvise? " We were kind of shaken by that. We felt very free, even to play the wrong notes, to go everywhere. »

Le 16 mai 1949, Lennie Tristano et son sextette entrent en studio et gravent deux pièces, « Intuition » et « Digression », qui feront date dans l'histoire du jazz. Tristano a lui-même décrit la musique de cette séance :

« Je ne sais si ce qu'on appelle aujourd'hui *free forms in jazz* dérive de mes vieux enregistrements ou d'"Intuition". Mais je peux affirmer que nous, nous faisons cela en 1949. Nous improvisons sans aucun schéma harmonique fixe, sans base rythmique définie. Nous étions *free*. [...] "Formes libres" signifie jouer sans progression d'accords établie, sans tonalité définie et sans avoir spécifié le tempo. Il y avait plusieurs années que je travaillais dans ce contexte avec mes hommes, aussi la musique qui en résulta n'était pas due au hasard ou au "petit bonheur la chance". »⁵⁷³

Warne Marsh⁵⁷⁴ (1927-1987), qui joue du saxophone ténor sur ces deux pièces, a précisé plus tard (c'est nous qui soulignons) :

« On se rencontrait souvent chez Lennie pour travailler notre répertoire habituel [...], et, au bout d'un moment nous avons pris l'habitude de ce genre d'exercices. [...] Certaines choses que nous avons faites seulement à trois – Lee, Lennie et moi – [étaient réussies], pas seulement une mélodie et les harmoniques [sic] improvisées, mais la structure et la forme elle-même. Là [dans ces deux pièces], il y a assurément une forme. »⁵⁷⁵

Lennie Popkin⁵⁷⁶, un autre ténor élève de Tristano, à propos des deux morceaux de 1949, insiste sur plusieurs points importants (c'est nous qui soulignons) :

« Dans "Intuition" et "Digression" [...], vous remarquerez l'interaction profonde de leur jeu et leur étonnant sens de l'harmonie. C'est de l'harmonie "*free*", mais c'est de l'harmonie. C'est là où je fais la distinction entre le *free* de Tristano et ce qu'on a appelé plus tard "free jazz", la rencontre de musiciens qui, le plus souvent, soufflaient chacun de son côté. Chez Lennie, l'harmonie, la mélodie et le rythme ont une égale importance, de même que la communion d'esprit entre les musiciens. Ils jouent avec les mêmes éléments que les gens qui jouent les standards. »⁵⁷⁷

Depuis, *free form in jazz* est devenue une appellation connotée historiquement, attachée à l'expérience spécifique entreprise par Tristano.

⁵⁷³ Cité in BILLARD, François, *Lennie Tristano*, Montpellier, Éditions du Limon, coll. « Mood Indigo », 1988, pp. 42-43.

⁵⁷⁴ Warne Marsh est l'un des principaux représentant de l'école tristanoienne.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁷⁶ Ce saxophoniste né en 1941 étudia avec Tristano à partir de 1961. Mais il suivit aussi les conseils de Lee Konitz et de Warne Marsh. Ce n'est qu'en 1966 qu'il choisit définitivement le ténor.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 41. Il nous semble qu'il soit tout de même préférable de parler de contrepoint plutôt que d'harmonie.

Certes, Pieranunzi connaît depuis son enfance la musique de Tristano. Mais les traces tangibles de l'influence du pianiste américain sont rares. La plus évidente se trouve justement dans une improvisation intégrale. Ainsi, au début de « Form 3 », quand il joue main droite seule dans le grave des lignes bop aux allures pas tout à fait conventionnelles, on ne peut s'empêcher d'y reconnaître un geste éminemment tristanien cristallisé dans « Line Up »⁵⁷⁸.

The image displays a musical score for a bass clef instrument, likely a double bass. It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as '8va' (octave up) and '3' (triplets). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score ends with a measure containing a '3' and a time signature change to '0'33'.

Exemple musical n°194

« Form 3 » (Pieranunzi/Van de Geyn/van Oosterhout), février 2000, *Improvised Forms for Trio* (E. Pieranunzi), (du début à 0'33)

Exemple sonore n°209, CD2, page 68

Ici, sans être une copie stricte, Pieranunzi s'inspire de l'esprit du pianiste natif de Chicago. Il lui rendra par ailleurs un hommage explicite en intitulant l'un de ses morceaux « Earliest Senses (For Tristano) ».

Ainsi, en se remémorant ses expériences de jeu avec Konitz, Pieranunzi nous livre en réalité davantage la façon dont il a compris le processus tristanien et comment il l'a investi au travers du prisme konitzien.

⁵⁷⁸ Sur l'album *Lennie Tristano*, (1955, Atlantic 7567-80804-2).

Dans toutes ses interviews, Konitz explique qu'il privilégie la logique interne de la phrase mélodique avant – et parfois malgré – celle de l'harmonie. Chez lui, c'est l'aspect linéaire qui domine, quitte à faire entendre des notes qui ne semblent pas appartenir à l'accord exprimé. Il se concentre constamment sur la création d'une mélodie, sans jamais recourir à quelque formule préméditée que ce soit. C'est en ce sens qu'il faut entendre ce « vraiment improvisé » (« *really improvising* ») qui est quasiment un concept pour Konitz.

« Dès que je m'entends jouer une mélodie familière, je retire mon bec de la bouche. J'attends que quelques mesures passent. Improviser veut dire partir d'une page blanche depuis la première note. La chose la plus importante est de dépasser les fonctions fixées par avance. »⁵⁷⁹

« Je suis très conscient des possibilités de développement des notes que je choisis sur le moment. Ce à quoi je pense ressemble à un processus note-à-note, plutôt qu'à un processus phrase-par-phrase. C'est fondamental. Plus je le fais et plus c'est essentiel pour moi. »⁵⁸⁰

C'est donc par une conception verticale que le changement va s'opérer chez Pieranunzi. Konitz oblige le pianiste à, en quelque sorte, dépasser les improvisations motiviques et formulaires. Cette nouvelle liberté possède, elle aussi, une grande rigueur. L'écoute entre les musiciens tend à exclure toute sorte de routine. L'attention est ainsi accrue par les propositions inattendues du saxophoniste qui réclament une réaction adéquate. C'est donc une culture de l'écoute et de l'interaction qui se développe encore davantage chez le pianiste italien, mais surtout une remise en question de son approche mélodique, un nouveau point de vue sur la potentialité de la ligne.

Pour s'en faire une idée exacte, voici un exemple dans lequel l'altiste et le pianiste dialoguent sur un blues en *do*. Le relevé confirme ce que l'on entend : par la force de leurs propositions et la logique interne des phrases, ils parviennent à imposer des tournures qui seraient habituellement considérées comme fautives sur ces harmonies-ci. Par ailleurs, on peut constater l'écoute attentive de l'un envers l'autre, avec l'apparition de réponses qui

⁵⁷⁹ HAMILTON, Andy, *op. cit.*, p. 103 : « *As soon as I hear myself playing a familiar melody I take the mouthpiece out of my mouth. I let some measures go by. Improvising means coming in with a completely clean slate from the first note. The most important thing is to get away from fixed functions.* »

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 106 : « *I'm very much aware of the developmental possibilities of the notes I choose at the moment. It's what I think of as a note-to-note procedure, rather than a phrase-by-phrase procedure. It's fundamental. It's very essential to me the more I do this.* »

sonnent, par exemple, comme des canons à la seconde (mesures 1-2, 6-7, 10-11) ou par leurs réactions immédiates aux figures rythmiques proposées.

Alto (sons réels)

Piano

♩ = 134

C7 F7 C7

8'23

5 F7 C7 Amin7

9 D7 G7 Emin7 Amin7 D7 G7

13 C7 F7 C7

17 F7 C7 Amin7

21 D7 G7 Emin7 Amin7 D7 G7

25 C7 (Retour du thème) F7 C7

9'00

Exemple musical n° 195

« Blew » (L. Konitz), décembre 1988, *Blew* (L. Konitz), solos de Konitz et Pieranunzi
Exemple sonore n° 210, CD2, page 69

C'est, finalement, ce même paramètre qui, chez Ornette Coleman, a marqué Pieranunzi. Dans un premier temps, on pourrait dès lors reprendre pour le compte du pianiste ce que Ekkehard Jost nomme la « chaîne d'associations motiviques » :

« Le père reconnu de l'improvisation motivique dans le jazz moderne est Sonny Rollins⁵⁸¹. Mais alors que Rollins tire son matériau motivique en règle générale des thèmes qu'il utilise, facilitant ainsi la reconnaissance par les auditeurs (le fameux "effet ah ! ah !"), Coleman invente, tout au long de son jeu, des motifs indépendants du thème, et continue à les développer. De cette manière se crée – en dehors des progressions harmoniques, il faut le noter – une cohésion interne comparable au courant de conscience chez Joyce ou à l'« écriture automatique » des surréalistes : une idée naît de la précédente, est reformulée, et conduit à une autre nouvelle idée. Pour ce procédé, [...], nous proposons le terme de **chaîne d'associations motiviques**. »⁵⁸²

Si le parallèle avec l'écriture automatique ne convient pas vraiment à la musique improvisée de Pieranunzi, le contexte musical n'ayant rien à voir, le travail mélodique de ce dernier s'en est pourtant trouvé modifié. Il s'agit cependant d'une piste de réflexion à garder en mémoire.

Ajoutons enfin une dernière rencontre capitale pour ce qui regarde l'improvisation intégrale : celle avec Paul Motian. Au contact du batteur, Pieranunzi va approfondir la notion de pulsation sous-entendue, de souplesse du tempo, de hors-temps, de superposition métrique.

« Plus généralement, je dirais que ma notion du rythme aujourd'hui est beaucoup plus indéterminée qu'elle ne l'était autrefois. Jouer par exemple avec un musicien comme Paul Motian, [...] t'aide aussi à explorer des terrains rythmiques différents. Je crois que chaque rythme cache en lui des milliers de rythmes ; c'est-à-dire que le rythme n'est pas celui que tu perçois rationnellement, mais tout ce qui est caché entre, comme cela a été démontré par les grands compositeurs du dix-neuvième siècle. »⁵⁸³

⁵⁸¹ Voir l'article important de Gunther Schuller à propos du solo de Sonny Rollins sur « Blue Seven », in « Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation », *op. cit.*, pp. 86-97.

⁵⁸² JOST, Ekkehard, *op. cit.*, p. 60. Au sujet de l'« effet ah ! ah ! », Vincent Cotro, le traducteur, précise en note à la même page : « Le terme d'« effet ah ! ah ! » a été proposé par le psychologue allemand Karl Bühler pour évoquer un phénomène de reconnaissance à la fois spontané et inconscient. »

⁵⁸³ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 64 : « Più in generale direi che il mio concetto di ritmo adesso è molto più indeterminato di com'era un tempo. Suonare per esempio con un musicista come Motian, [...] ti aiuta ad esplorare terreni ritmici diversi. Credo che ogni ritmo nasconda dentro di sé migliaia di ritmi: il ritmo, cioè, non è solo quello che è razionalmente percepibile, ma tutto quello che c'è nascosto dentro com'è stato ampiamente dimostrato dai grandi compositori del Novecento. »

Encore une ouverture qui donne à Pieranunzi les moyens de s'engager en des zones inconnues. À cet égard, et pour faire mieux ressortir ce fait, rappelons qu'il a enregistré deux albums en duo avec le batteur, l'un en concert (*Flux and Changes*, 1992), l'autre en studio (*Doorways*, 2002). C'est du premier qu'est tiré l'exemple sonore suivant. On y entend le pianiste installer une pédale rythmique plus ou moins régulière à la main gauche. Lorsque le batteur rejoint Pieranunzi et installe un chabada⁵⁸⁴ à la charleston⁵⁸⁵, le pianiste transforme tout de suite après ses lignes en figures rythmiques beaucoup moins rationnelles (pour reprendre l'expression du pianiste lui-même). Il y a donc trois couches rythmiques : la main droite du pianiste, très libre ; sa main gauche qui répète globalement la même durée ; et Motian qui conserve son chabada. À la fin de l'extrait, le pianiste revient finalement à la pulsation posée par le batteur. Il va de soi que toute notion de grille, avec son nombre de mesures précis, tout comme celle de cycle, se trouvent évincées au profit d'un flux général, comme l'indique le titre de l'album.

« Freedom Jazz Dance » (Harris/Jefferson), août 1992, *Flux & Change* (Motian/Pieranunzi)
(de 0'31 à 1'01), duo de Pieranunzi avec Motian
Exemple sonore n°211, CD2, page 70

De tout ceci, nous pouvons tirer trois conséquences d'une grande importance pour ce qui touche l'improvisation intégrale de Pieranunzi :

- La ligne mélodique reste centrale.
- Les règles explicites et/ou implicites utilisées dans les standards semblent servir de socle aux improvisations intégrales.
- Mais d'autres règles (de quelque nature qu'elles soient) peuvent venir se substituer et/ou s'ajouter aux premières, ce qui enrichit d'autant la virtualité de la forme créée dans l'instant.

Si Pieranunzi reste donc résolument fidèle aux notions de mélodie, d'harmonie et de rythme – et en ce sens il se démarque bien de l'improvisation libre telle qu'on l'entend

⁵⁸⁴ Onomatopé désignant le rythme de base du style swing (une longue-une brève dans un temps).

⁵⁸⁵ Élément de la batterie qui assemble deux petites cymbales actionnées par le pied à l'aide d'une pédale. Ici, Paul Motian les joue en les frappant avec ses baguettes.

habituellement –, leurs possibilités s'en trouvent élargies. Élargies et jamais abandonnées absolument. Contrairement au free, l'attitude vis-à-vis de l'idiome jazz ne change pas, mais la manière, sans être fondamentalement neuve, évolue. C'est la raison pour laquelle, dans les premières tentatives d'improvisations intégrales enregistrées, l'horizon conservé sera celui du thème de standard, point d'ancrage en cas de perte (c'est nous qui soulignons) :

« *Triologues* fut complètement improvisé en studio, en ayant établi absolument rien et en jouant en totale liberté, sans feuille de route. Nous nous étions seulement promis d'user des standards dans des cas nous engageant de force dans cette voie, et je dois dire que Enzo [Pietropaoli] et Fabrizio [Sferra] ont été absolument éclatants. C'est un disque dont je suis particulièrement fier. Avec le Space Jazz Trio j'ai développé une recherche qui part des structures existantes pour y insérer celles que j'avais appelées "Open Events", du matériau libre, pour réaliser des choses improvisées. »⁵⁸⁶

L'évolution vers l'improvisation intégrale est donc passée par une révolution dans l'approche du standard. Interrogé à propos de la musique qu'il a gravée avec Pieranunzi sur *The Dream Before Us* (1990), Marc Johnson confirme l'abord :

« C'est la conception qu'Enrico avait en tête : entrelacer improvisation et standards sans figer un début, un milieu et une fin. Un processus plus organique en quelque sorte. »⁵⁸⁷

C'est ici qu'intervient de nouveau l'empreinte de Martial Solal. Dans un de nos entretiens, Pieranunzi montre parfaitement en quoi le pianiste français a été important, non seulement du point de vue du traitement appliqué au matériau, mais aussi sur celui des conséquences formelles ainsi engendrées (c'est nous qui soulignons) :

« Mais sur l'approche en elle-même, un musicien m'a beaucoup aidé. C'est Martial Solal. En se fondant par exemple sur des standards, son humour, un certain recul lui permettent de jouer avec le matériel. C'est un maître de la digression, de la déstructuration, c'est

⁵⁸⁶ Entretien accordé à Francesco Varriale, en avril 2000 : « *Triologues fu completamente improvvisato in studio, non avendo stabilito assolutamente nulla e suonando in totale libertà, senza un foglio di carta. Ci eravamo soltanto ripromessi che saremmo entrati negli standards nel caso ce li fossimo trovati davanti strada facendo, e devo dire che lì Enzo e Fabrizio sono stati assolutamente strepitosi. Quello è un disco di cui sono veramente orgoglioso. Con lo Space Jazz Trio ho svolto una ricerca che partiva dalle strutture esistenti per inserirvi quelli che avevo chiamato Open Events, eventi liberi, per realizzare delle cose improvvisate* ».

<http://www.altrisuoni.org/interviste/pieranunzi1/pieranunzi1.html>, consulté en mai 2006.

⁵⁸⁷ Entretien réalisé par Paul Benkimoun et publié dans *Jazz Magazine*, décembre 1990 n° 410. Nous reviendrons sur cette question du « début-milieu-fin » plus loin.

d'ailleurs pourquoi les Américains ne le comprennent pas, car c'est un projet très européen lié, il me semble tout au moins en partie, aux recherches de la musique contemporaine. Il y a donc une part de "solalisation" dans mon projet. Le pianisme de Solal m'a aidé à être désinvolte vis-à-vis du matériau. Comme lui, j'ai acquis une certaine distance par l'humour, même si j'ai un sens plus dramatique de la forme que lui. Ce n'est donc pas une influence, mais une indication esthétique. »⁵⁸⁸

Loin d'emprunts à d'éventuelles figures stylistiques, cette fois c'est au travers de la démarche dans le traitement du matériau et son organisation temporelle que Pieranunzi trouve sa voie à l'écoute de Solal.

Persistant dans la confection de son propre sillon, la pensée du musicien italien se précise encore lorsqu'il évoque un concert donné en 1991 et publié sous le titre de *Live in Castelnuovo*⁵⁸⁹ en 1994 :

« [...] Ce disque se réfère à une phase de mon parcours musical durant laquelle je commençais à penser l'improvisation comme une vraie composition improvisée, plus que comme une suite de variations. [Mes partenaires dessinent] avec moi le parcours d'un standard à un autre, d'une situation "structurée" à une autre non préétablie et collectivement improvisée. »⁵⁹⁰

En quelque sorte, il décide de franchir encore un cap. Progressivement, il se donne la possibilité de se détacher de toute référence à un standard pour élaborer des improvisations dont le matériau pourra être intégralement imaginé dans l'instant. On retrouve ainsi appliqué d'une manière systématique la démarche de la *free form in jazz* de Tristano. À cette différence près qu'il ne se refuse pas non plus, le cas échéant, de voir émerger le thème d'un standard mais sans le traiter dans sa forme traditionnelle. Par conséquent, la démarche s'étend à la structuration de la pièce.

« C'est l'aspect le plus intéressant sur lequel j'ai travaillé ces dernières années, essayant de composer tout en improvisant. C'est une voie que je parcours désormais depuis douze ou treize ans. J'en situe le point de départ avec *Triologues* [...], qui est un peu l'aboutissement d'un travail qui durait depuis plusieurs années – sept pour être plus précis – avec [mes partenaires]. C'est effectivement là que j'ai commencé d'une manière très déterminée à

⁵⁸⁸ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

⁵⁸⁹ Siena Jazz Records, 9 janvier 1991, Castelnuovo Berardenga (SJR 1-02-94).

⁵⁹⁰ Texte pour les notes de pochette de *Live in Castelnuovo*, Siena Jazz Records, SJR 1-02-94 : « [...] *in questo CD si riferisce ad una fase del mio cammino musicale in cui cominciavo a pensare l'improvvisazione come vera e propria composizione estemporanea, più che come variazione. [...] Enzo Pietropaoli e Francesco Petreni nel disegnare con me il percorso da uno standard ad un altro, da una situazione "strutturata" ad altre non prestabilite e collettivamente improvvisate.* »

orienter l'axe [de mes recherches] dans cette direction, c'est-à-dire d'improviser complètement, mais en composant, avec comme défi celui de la composition hors du temps [de l'écriture]. »⁵⁹¹

Nous voyons ici explicitement exprimé la volonté de Pieranunzi d'aller au-delà de l'habituelle séparation de l'écriture et de l'improvisé. Sa recherche dans l'improvisation intégrale semble bien être celle d'un double principe qui tente de réconcilier cet antagonisme. La « composition improvisée » renvoie bien à celle d'une organisation de la durée, donc à celle d'une forme. Mais il faut s'entendre sur ce terme à la signification très riche. Il nous semble important de nous arrêter ici et d'en délimiter les contours. Ainsi précisés, nous pourrions ensuite revenir sur les propos de Pieranunzi.

4.1.4 Forme : définitions et conceptions

Dans son article « Forme et syntaxe »⁵⁹², Nicholas Cook résume parfaitement les différentes conceptions que recouvre le mot « forme ». Sur le plan musicologique, la réflexion théorique semble avoir commencé au XIX^e siècle quand le « modèle taxinomique »⁵⁹³ est apparu. Ce modèle dégage des parties qui se divisent elles-mêmes en d'autres plus petites, et ainsi de suite. C'est ce découpage que l'on nomme la structure. La forme est donc la résultante de la structure globale. « Mais dans ce cas, où est le principe actif : le sens du mouvement de la musique dans le temps, la force motrice d'un événement qui en entraîne un autre ? Une structure du genre AB n'implique pas ce qui doit suivre »⁵⁹⁴ précise ensuite Nicholas Cook. Il en vient donc à évoquer la seconde conception dix-neuviémiste, la « forme-processus » :

⁵⁹¹ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 62 : « *Inoltre, l'aspetto ancora più interessante per me è che è un musicista che quando improvvisa continua a sfruttare materiale, cioè è in grado di improvvisare componendo. È una strada che percorro ormai da almeno dodici o tredici anni, collocando il punto di partenza in "Triologues", [...], che è un po' il compimento di un lavoro di molti anni – sette, per la precisione – con loro. Lì, effettivamente, cominciai in materia molto determinata a spostare l'asse in quella direzione, improvvisare integralmente, ma componendo, ponendomi come sfida è proprio quella della composizione estemporanea.* »

⁵⁹² COOK, Nicholas, « Forme et syntaxe », *Musiques – Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2 (*Les savoirs musicaux*), s.l., Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, pp. 162-188.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, pp. 165-166.

« Tout processus établi implique sa propre continuation, bien que dans une situation donnée il puisse y avoir une série de possibilités quant à la forme de cette continuation. »⁵⁹⁵

Ainsi, à l'organisation architecturale se superpose celle d'une gestion dans le temps de l'énergie musicale, ces deux organisations formelles pouvant être ou non synchrones à des niveaux différents.

Mais au XX^e siècle, avec Heinrich Schenker et Charles Rosen, la forme est pensée d'une manière tout à fait différente. Elle n'est plus perçue comme un contenant préexistant attendant d'être rempli par son contenu. Pour ces analystes, la forme résulte d'un « éventail de possibles où s'organise l'écoute active »⁵⁹⁶. Le cadre formel existe donc virtuellement et il est connu des auditeurs par avance, d'une façon plus ou moins consciente et précise. La forme « fonctionne comme la tragédie grecque dans la mesure où elle est fondée sur une histoire stéréotypée qui est connue de la communauté culturelle qui la reçoit »⁵⁹⁷. Ainsi, le genre indiqué en tête de partition « signe un contrat entre [...] la composition et l'auditeur. Bref, la forme vraiment "interne" – celle qui est pleinement intériorisée dans l'expérience de la musique – cesse d'être "forme" au sens où nous l'entendons habituellement, et ne se distingue plus du genre »⁵⁹⁸.

On retrouve ces deux approches transposées dans le domaine du jazz. Selon Marcello Piras⁵⁹⁹, les analystes du jazz ont trop rapidement, et de façon simpliste, réduit le répertoire des formes du jazz au blues et à la chanson.

« Cette vulgate, outre qu'elle est fautive, est révélatrice : par "forme" on veut dire la structure de la grille harmonique, suggérant que le jazz ne puisse seulement s'improviser que sur une grille harmonique donnée, ou (au pire) être une improvisation totale, sans forme. Ainsi, il n'y a aucune évolution historique de la forme dans le jazz, ni l'espoir de formes plus complexes. »⁶⁰⁰

⁵⁹⁵ *Ibid.*, pp. 166-167.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 173

⁵⁹⁸ *Ibid.*, pp. 173-174.

⁵⁹⁹ Marcello Piras a élaboré une théorie des formes dans le jazz mais qui n'a jamais été publiée dans un ouvrage synthétique. Sa conception est présentée, résumée et augmentée par Stefano Zenni dans *I segreti del jazz – Una guida all'ascolto*, Viterbo, Stampa alternativa/Nuovi equilibri, 2007, au chapitre intitulé « Rhapsody in blue: Le forme del jazz », pp. 175-273.

⁶⁰⁰ PIRAS, Marcello, « Le forme nel jazz: un tesoro inesplorato », *Il jazz fra passato e futuro* (dirigé par Marcello Franco), Lucca, Quaderni di M/R 48, LIM, 2001, pp. 130-131, cité par Stefano Zenni, *op. cit.*, p. 175 :

Marcello Piras établit donc une liste très fournie de structures dont les multiples combinaisons peuvent donner autant de formes différentes : la forme-chanson (avec de nombreuses variables dont les principales sont la forme de 16 mesures, la forme AABA et la forme ABAC) ; la forme du solo (son rapport proportionnel à l'ensemble) ; la fragmentation du chorus (*break, stop-time, chase...*⁶⁰¹) ; la réécriture de thème sur une grille existante ; la strophe (deux variantes) ; les parties externes au chorus (huit variantes) ; la transposition de chorus ; les chorus variables (cinq variantes) ; les formes bithématiques (cinq variantes) ; les formes trithématiques et quadrithématiques ; le blues (nombreuses variantes) ; la fugue jazz ; les variations et développements ; les gestes et signaux sonores ; les formes étendues. L'approche de Marcello Piras est donc taxinomique.

Laurent Cugny quant à lui ne voit qu'une forme, dans le sens architectonique du terme, en jazz⁶⁰². Comme Marcello Piras, il passe par la description du « moment de l'après », pour établir la « structure de la performance »⁶⁰³. Mais, s'il convient qu'il y a de multiples structures de performance possibles, il constate qu'une seule forme se dégage d'une majorité des pièces enregistrées entre 1930 et 1960 :

« Des formes se dégagent-elles d'occurrence récurrentes de structures de performance, de la même façon qu'on a vu au moins quatre types de formes émerger de l'ensemble des structures des compositions ? Une seule semble pouvoir être dégagée de façon certaine : la forme "thème – solos – thème". Elle peut revêtir des aspects assez différents, mais c'est indiscutablement la forme par excellence de la pratique commune du jazz, et il est même loisible d'y voir une des caractéristiques de cette musique. »⁶⁰⁴

Dans la conception de Laurent Cugny, la forme thème – solos – thème est assimilé à un genre. Ce qui est « structures de performance » chez Laurent Cugny devient « formes » chez Marcello Piras. Pour le premier, l'auditeur face à un morceau de jazz confronte une structure sous-jacente bien connue à la surface vivante de la musique. Pour

« *Questa vulgata, oltre che falsa, è rivelatrice: per "forma" intende la struttura del giro armonico, suggerendo che il jazz possa solo improvvisarsi su un giro armonico dato, o (al peggio) essere improvvisazione totale, senza forma. Così non c'è alcuna evoluzione storica della forma nel jazz, né speranza di forme più complesse.* »

⁶⁰¹ Le *break* est un passage joué par le soliste seul, sans accompagnement, contrairement au *stop-time* où la rythmique marque tout de même le premier temps de chaque mesure (le plus souvent). Le *chase* est une improvisation où alternent deux solistes qui se répondent (toutes les quatre mesures par exemple).

⁶⁰² En effet, dans le même article il propose également d'étendre la notion de forme à celle de format (piano-contrebasse-batterie) par exemple.

⁶⁰³ CUGNY, Laurent, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 148.

le second, la performance est une addition de moments aisément repérables d'où résulte un scénario final qui est la forme. En tenant compte de ces définitions, l'analyste de l'improvisation libre se retrouve alors devant un cas d'apparence paradoxal. Une structuration (un scénario) se dégage bien de l'analyse, mais elle ne renvoie à aucune forme. Ou plutôt, elle (il) n'aurait qu'une seule forme qui se nommerait la « forme résultante », et que l'on pourrait désigner sous une appellation générique telle que « improvisation intégrale », le « genre » de Rosen si l'on veut. En effet, ce genre ne renvoie à aucun schème sous-jacent, condition justement *sine qua non* de l'improvisation intégrale. Pour Laurent Cugny, on peut « imaginer une forme totalement ouverte pour concevoir une structure de la performance relevant entièrement du niveau de l'après c'est-à-dire intégralement improvisée, cas-limite rarement rencontré [...] »⁶⁰⁵. Il ajoute enfin que l'on « pourra parler désormais – plutôt que de “formes ouvertes”, terme qui signifie autre chose dans d'autres domaines musicaux – de “structures improvisées” »⁶⁰⁶.

Dès lors, puisqu'il n'existe aucun modèle auquel Pieranunzi veuille se conformer, et donc auquel l'auditeur puisse se référer, comment ces structures improvisées se conçoivent-elles ? En se référant à Boris de Schloezer, André Hodeir entrevoit la forme au travers d'un prisme différent et tente de la définir en posant le principe suivant :

« La forme, c'est la manière dont une œuvre s'efforce d'atteindre l'unité. [...] Cette définition a l'avantage de mettre en lumière l'essence même de l'œuvre. Qu'est-ce en effet, qui conditionne une forme donnée ? Ici, un certain type de thème (le choral) ; là, le dialogue (le concerto) ; ailleurs, un procédé d'écriture (l'organum). C'est la permanence de ce thème, c'est cette alternance du soliste et de l'orchestre, c'est ce procédé d'écriture qui sont essentiels ; c'est à travers eux que l'œuvre s'efforce d'atteindre l'unité. »⁶⁰⁷

De schème, la forme devient ainsi un principe. Dans ces conditions, la question est de savoir si les structures improvisées qui émergent au fur et à mesure de l'action musicale émanent d'un principe qui « s'efforce d'atteindre l'unité ». Pour l'improvisateur (et l'auditeur), cette recherche se fait dans l'instant ; pour l'analyste, elle se constate et se vérifie par la suite.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁰⁷ HODEIR, André, *Les formes de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 13/1995, pp. 18-19.

Afin donc d'éviter toute confusion avec les notions qui évoluent dans le domaine de la tradition écrite, il vaudrait mieux parler d'une formation plutôt que d'une forme. Reprenant ce vocable d'André Souris à son compte, André Boucourechliev tempère toutefois en ajoutant (c'est nous qui soulignons) :

« Voilà qui peut mettre en question le fantasme de la “globalité” comme condition primordiale de l'existence d'une forme, et même dépasser les notions de forme “finie”, de forme “fermée”. [...] Si la “civilisation de l'unité” dans laquelle nous sommes immergés demeure, elle implique, cette fois impérativement, d'en moderniser les conceptions musicales et, par-delà les jalons, les rappels, les déductions et les proliférations cellulaires érigées en culte, de laisser place aux idées d'activité et de liaison. Si la globalité de la forme, de “la forme fermée”, à laquelle on croyait autrefois (avec Boris de Schœlzer) n'est pas une condition *sine qua non* de son existence, nous nous tournons aujourd'hui plutôt vers un parcours temporel traversé pas à pas : la forme, pour emprunter le mot à Barthes [...], se broute... Dans cette perspective – qui concerne autant l'auditeur que le compositeur et l'interprète – l'unité de toute œuvre en tant qu'“objective” [...] est d'abord problématique ; en tant que “processus formel en formation” que nous arpentons avec toutes nos facultés d'écoute et de liaison elle est une réalité qui a duré et agi pendant un millénaire. »⁶⁰⁸

Ainsi, se trouve évacuée toute référence à un modèle taxinomique préalable⁶⁰⁹, tout comme la conception de Rosen d'une confrontation entre une structure sous-jacente et la surface vivante de la musique. Dans le même temps André Boucourechliev écarte la conception schenkerienne de l'œuvre conçue par un unique mouvement de la pensée qui serait ensuite prolongé par le travail compositionnel, notion trop implicitement rattachée à celle de « génie ». L'improvisation intégrale est donc un processus formel en formation. Au terme de son parcours, il sera le produit de ses structures émergentes.

Revenant à la conception de Pieranunzi, on pourra alors être étonné par les déclarations suivantes qui concernent le traitement du matériau. En comparant son approche de celle de Wayne Shorter, il précise :

« [...] c'est une chose qui me lie à Shorter, la distillation, l'essentialité du noyau. Mais le *background* est complètement différent [...]. »⁶¹⁰

⁶⁰⁸ BOUCOURECHLIEV, André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1993, pp. 68-70.

⁶⁰⁹ Même si Hodeir, se référant à la notion de progrès dans l'art, estime que pour atteindre un stade toujours plus élevé et raffiné le jazz ne peut faire l'économie du travail de l'écriture.

⁶¹⁰ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63 : « [...] è una cosa che mi accomuna a Shorter: il distillato, l'essentialità dei nuclei. Ma lo sfondo è completamente diverso, [...] »

« Quand Shorter improvise, il le fait avec la rigueur formelle d'un compositeur. S'il utilise une réflexion [sic], une phrase, il ne la lâche plus, il la travaille, il l'exploite jusqu'au fond [sic] comme un compositeur. »⁶¹¹

Ainsi, l'improvisation intégrale de Pieranunzi s'élabore à partir de conceptions qui, pour opposées qu'elles puissent paraître de prime abord, se chevauchent. D'un point de vue macroscopique, ses improvisations procèdent de la formation boucourechlievienne (elle ne peut être que cela). Mais en resserrant la focale, il faut reconnaître que le pianiste se rattache dans le même temps à la conception d'unité de Hodeir. Le « noyau élémentaire » n'est-il pas justement un des moyens pour parvenir à cette unité ?

L'esthétique du pianiste improvisant se situe donc entre deux bornes : ni totalement unifiée, ni entièrement ouverte, l'improvisation intégrale se veut un moyen terme. Une nouvelle fois, dans sa conception, il y a l'ambition de dépasser un énième antagonisme : donner une profonde unité à ses improvisations intégrales ; donner l'apparence d'une forme à la formation. C'est ce que prouve la déclaration suivante (c'est nous qui soulignons) :

« Les cellules, les points de départ mélodiques et harmoniques présents dans [les] morceaux [de Shorter] sont des matériaux suffisants pour construire des compositions de forme très ample et se prêtant à l'infini à divers traitements. Le jazz permet de composer en improvisant et, pour le faire, on peut employer les mêmes procédés constructifs ou déconstructifs de la musique classique. Naturellement, le *feeling*, l'esprit, sont différents mais techniquement on peut faire "oralement" ce qui se fait, dans des temps différents, à l'écrit. »⁶¹²

Le terme « déconstructif » est à comprendre ici comme la réfutation de la forme thème – solos – thème, et que nous expliciterons plus en détail par la suite.

Les raisons pour lesquelles Pieranunzi tente de dépasser cet antagonisme sont simples. D'une part, il y a l'attraction de l'inconnu, le désir de ne pas tomber dans une routine (c'est nous qui soulignons) :

⁶¹¹ Entretien accordé à Andrea Marcelli, in *Jazz Hot*, septembre 2004, n° 613, p. 31.

⁶¹² Propos de Pieranunzi rapportés in SCACCIA, Andrea, *op. cit.*, p. 82 : « *Le cellule musicali, gli spunti melodici e armonici presenti in questi brani sono materiali sufficienti a costruire composizioni di forma molto ampia e si prestano a infiniti, diversissimi trattamenti. Il jazz consente di comporre improvvisando e, nel farlo, si possono usare gli stessi procedimenti costruttivi o decostruttivi della musica colta. Naturalmente è diverso il feeling, lo spirito, ma tecnicamente si può fare "oralmente" ciò che si fa, con tempi diversi, scrivendo.* »

« [V. Martorella] *Mais, d'un point de vue philosophique, cette exploration extrême des possibilités ne te fait pas peur ?*

[Pieranunzi] Dans la plupart des cas, cela m'attire et me fait peur à la fois : c'est que l'inconnu, entre autres, devient aussi une raison extraordinaire de vivre et de sens de la recherche. Je crois que, du point de vue philosophique, ce que le jazz a d'extraordinaire est le fait que, du moins dans la façon dont je le perçois, c'est une musique qui t'impose une recherche, qui t'impose continuellement de te remettre en question, mais aussi d'accepter le résultat final, esthétiquement le plus parfait que tu aies pu réaliser sans le renier ni l'abandonner. Il n'existe pas de point d'arrivée, mais cet attrait, c'est là le défi. »⁶¹³

Ensuite, et dans un même mouvement, il garde constamment à l'esprit qu'il s'adresse à un public. Dans sa démarche musicale, cet aspect n'est surtout pas à négliger⁶¹⁴. Or, comme l'inorganisé peut être mal perçu ou mal compris, communiquer, diriger une musique vers son auditoire, c'est donc se soucier d'un certain degré d'organisation perceptible. De plus, nous savons bien que « unité » n'est pas forcément synonyme d'« intérêt ». Elle est une condition nécessaire – si elle est perceptible – mais non suffisante à l'intelligibilité d'une musique. C'est pour cette raison que Pieranunzi parle de l'importance de la « narration ».

4.1.5 La narration

« [...] je cherche continuellement à découvrir comment fonctionne la musique et comment il est possible de donner vie à des formes sonores qui aient du sens et du contenu du point de vue de l'expression et de la narration. »⁶¹⁵

La notion de *tradition in transition* se confirme donc. Car en cela, il se situe dans une tradition langagière commune attachée au(x) monde(s) du jazz. Presque tous les

⁶¹³ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 65. « *Ma, da punto di vista filosofico, quest'esplorazione estrema delle possibilità non ti impaurisce? Nella maggior parte dei casi mi attira e m'impaurisce allo stesso tempo: è l'inconosciuto che, per altro, diventa anche una ragione straordinaria di vita e di senso della ricerca. Credo che il jazz, dal punto di vista filosofico ha di straordinario il fatto che, almeno per come lo intendo io, è una musica che ti impone una ricerca, ti impone continuamente di porre in discussione, di superare anche il risultato apparentemente, esteticamente più perfetto che puoi aver realizzato, oppure non di rinnearlo, ma di accantonarla. Non esistono punti di arrivo, ma è quello il fascino, è lì la scommessa.* »

⁶¹⁴ Dans une certaine mesure, on peut aussi considérer que la fidélité à l'idiome jazz appartient au même ordre d'idée.

⁶¹⁵ « Un pianista jazz alla Gog », entretien accordé à Andrea Ottonello, le 9 mars 2006 : « [...] *cerco continuamente di scoprire come funziona la musica e come si possa dar vita a forme sonore che abbiano senso e contenuto dal punto di vista dell'espressione e della narrazione.* ».

http://www.mentelocale.it/musica_notte/contenuti/index_html/id_contenuti_varint_14523, consulté en juin 2006.

jazzmen, interrogés à propos de l'organisation des solos qu'ils réalisent, soulignent l'importance de « raconter une histoire ». Jacques Siron précise :

« Vocabulaire et grammaire ne suffisent pas pour construire une improvisation riche et convaincante. Proche de l'art oratoire, l'improvisation demande qu'on sache "raconter une histoire". Il s'agit d'une part d'organiser son discours en suivant une certaine logique, en maintenant une tension narrative, en articulant les diverses étapes d'une dramaturgie, et d'autre part de développer une force de persuasion, un rayonnement et une présence. Il existe une rhétorique de l'improvisation, c'est-à-dire un art de bien s'exprimer et d'orienter son attention de manière à rendre l'action efficace, précise, énergétique et émouvante. »⁶¹⁶

Ce vocable n'est pas sans danger. En effet, les expressions de « raconter une histoire », « narrer » contiennent l'idée d'une référence « à quelque chose ». On raconte, on narre, mais quoi précisément en musique ? D'où l'importance que Pieranunzi accorde aux titres de ses compositions par exemple. Ces titres font référence à une émotion, et donnent au public une indication le cas échéant (*a priori* ou *a posteriori*). Dans ce cas, on peut dire que la narration renvoie à quelque chose d'autre qu'à la seule musique, ce que Mártha Grabócz nomme le « programme narratif intérieur ou intériorisé »⁶¹⁷. Mais dans l'improvisation intégrale, la musique ne peut renvoyer qu'à elle-même. Dès lors, à quoi renvoie chez le musicien l'idée de narration ? S'expliquant sur le sujet, il répond que, selon lui, la narration « est un discours musical qui a un début, un milieu et une fin. Je cherche à créer une tension, à partir d'un noyau. Pour moi, c'est de là que vient l'émotion en un certain sens »⁶¹⁸. Phrases quelque peu laconiques mais qui remettent l'élaboration formelle au centre du débat. Il faut alors peut-être recourir à une nouvelle notion, celle du « récit » et du « tableau ». Nous reprenons ici des termes utilisés par Pierre Fargeton, s'inspirant lui-même de Benoît Peeters et qu'il résume ainsi :

« [Benoît Peeters] définit comme productrice la situation dans laquelle *récit* et *tableau* entretiennent dans la [musique]⁶¹⁹ une relation de dépendance ou de nécessité, qui œuvre

⁶¹⁶ SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *op. cit.*, p. 701.

⁶¹⁷ GRABÓCZ, Mártha, « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, p. 242.

⁶¹⁸ Entretien avec l'auteur du 11 janvier 2009.

⁶¹⁹ Nous substituons ici le mot « page » par celui de « musique ».

dans le sens d'un engendrement mutuel (la progression de l'un est nécessaire à la progression de l'autre) [...]. »⁶²⁰

En effet, la gestion formative « repose, à chaque instant, sur une tension entre le *récit* et le *tableau* »⁶²¹. Toute la difficulté pour Pieranunzi dans la narration improvisée est de gérer à la fois les « personnages de l'histoire à raconter » et la structuration. L'enjeu se situe donc à deux niveaux. D'un côté, il lui faut entretenir le récit, le temps présent, qui s'écoule ; de l'autre, et de manière simultanée, il faut gérer le cadre, le temps qui est référentiel et conditionne le présent, cadre qui ne peut donc se construire qu'avec une participation (ré)active de la mémoire.

« Un des grands enjeux de l'improvisation est la focalisation, c'est-à-dire la capacité de se concentrer, de concentrer son action et de concentrer le sujet de son action. La recherche d'un fil conducteur est essentielle. Elle passe par l'écoute et la mémoire. »⁶²²

« [...] on admettra que l'improvisation ne peut prendre possession de ce contrôle sur le temps musical qu'à la condition que celui-ci s'incarne dans des cadres que la pensée (aidée de la mémoire, de l'habitude, du réflexe, et de leur entretien constant) peut dompter en temps réel. Or les vases sont ici communicants, et si rapide fût-elle, la pensée de l'improvisateur ne peut avoir, dans le temps spontané qui est le sien, le contrôle d'un nombre trop important de paramètres. »⁶²³

Si l'existence d'éléments repérables – quelle que soit la forme sous laquelle ils se présentent – s'avère indispensable, la valeur intrinsèque de ceux-ci est secondaire. En revanche, il faut qu'ils soient répétés pour être repérables. Ou, si l'on préfère, caractérisés et mis en évidence, donc perceptibles. C'est l'idée du noyau. Or, l'ensemble de l'activité perceptive consiste en la prise de conscience des différences, ce qui confère à l'élément repérable une valeur et une signification. Il est donc nécessaire, une fois ces éléments posés, de travailler leur emploi, de manière à pouvoir permettre la structuration auditive. L'implication de la mémoire est alors centrale, car elle permet non seulement la reconnaissance de ces éléments musicaux, mais aussi la prévision de ces événements, et

⁶²⁰ FARGETON, Pierre, *Le jazz comme œuvre composée : le cas d'André Hodeir*, Thèse de Doctorat, 2006, p. 352.

⁶²¹ PEETERS, Benoît, « Les Aventures de la page », *Conséquences*, automne 1983, n° 1, p. 34, cité in FARGETON, Pierre, *op. cit.*, p. 307.

⁶²² SIRON, Jacques, *op. cit.*, pp. 702-703.

⁶²³ FARGETON, Pierre, *op. cit.*, pp. 10-11.

donc provoque une attente perceptive. En conséquence, elle rend bénéfique la reconnaissance, le retour des éléments enregistrés. Ce repérage des matériaux présentés et celui de leurs modifications, c'est ce que Michel Imberty nomme avec la plus évidente simplicité la « répétition et la variation » :

« S'il est un principe organisateur très général de la continuité musicale, c'est bien celui de la "répétition-variation" : toutes les formes de musique connues à ce jour reposent sur cette relation dialectique du même et du différent qui fait que le même peut être plus ou moins différent de lui-même, le différent plus ou moins ressemblant au même. »⁶²⁴

De ce fait : « La répétition crée le lien entre ce qui est avant et ce qui est après, la variation crée le lien entre ce qui est identique et ce qui est ressemblant »⁶²⁵. Répétition et transformation, telles semblent en effet les deux modalités de base du langage musical tel que Pieranunzi le conçoit. Transformation, parce qu'il est indispensable de sortir d'un donné pour l'enrichir, pour ne pas tomber dans l'ennui de la stagnation par la reproduction stricte ; répétition, parce que ce donné doit tout de même constituer une évidence et une référence. Il doit être accessible à la mémoire, si ce n'est dans son détail, au moins d'une manière globale, de façon à pouvoir être repéré.

Or, la problématique de l'improvisation intégrale – celle d'une composition improvisée –, sous-entend une organisation, une faculté d'ordonner et de diversifier, qui ne fait pas référence à un schème formel travaillé, prévu par avance. Usant pour nous de ce que Michel Imberty écrit au sujet de la musique du XX^e siècle, on peut dire que dans l'improvisation intégrale :

« [...] l'aspect discursif et processuel de la forme s'est progressivement perdu au profit de la structure de séquence. Dans ce cas, la hiérarchie d'ensemble est beaucoup plus faible, les alternances des tensions et des détentes sur le parcours total de la forme sont incertaines, voire, pour l'auditeur, inexistantes. L'aboutissement ultime est sans doute celui de la *Momentform*, c'est-à-dire une forme qui n'a plus rien de linéaire et qui est entièrement centrée sur le matériau. L'absence de tout processus discursif rend alors la forme totalement imprévisible et indiscernable. »⁶²⁶

⁶²⁴ IMBERTY, Michel, « Continuité et discontinuité », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX^e siècle*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 644.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 652.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 643.

On retrouve ici l'idée de la structure émergente de Laurent Cugny. Mais Pieranunzi ne veut se résoudre à l'aboutissement ultime pris par la musique de tradition écrite occidentale dans les années 1950-60 à laquelle se réfère Michel Imberty. C'est ce que nous indique la notion éclairante de narration, elle-même reliée à celles d'unité et de diversité. Ainsi, en utilisant ce fil d'Ariane qu'est la cellule, il lui devient possible de maintenir l'auditeur auprès de lui dans ses pérégrinations :

« L'enjeu est de donner de la vie à des formes imaginées dans l'instant à partir d'éléments empruntés ou non, à travers un jeu sérieux de déstructuration/restructuration. Ainsi, dans mon approche de l'improvisation, j'ai l'impression qu'il y a une composante théâtrale. Je traite le matériau emprunté comme des personnages de théâtre qui évolueraient dans des décors qui changent sans cesse. »⁶²⁷

Sa démarche improvisatrice s'appuyant en alternance sur deux grands principes (la recherche de l'unité maximale par référence au Même et, dans le même temps, celle de la diversité maximale dans l'évolution du Même), il évite du même coup l'incompréhension et le danger de l'incohérence. On comprend mieux ce que le pianiste veut signifier quand il parle de « composition en improvisant ». Des « personnages de théâtre » assurent un « récit » : ce sont les motifs, les noyaux. Ils évoluent eux-mêmes dans des « décors qui changent sans cesse » : c'est le cadre qui se crée dans l'action. C'est cette dialectique qui est constamment mise en jeu.

4.1.6 Structuration – déstructuration – restructuration

Dans cette perspective, il nous faut donc revenir sur le matériau utilisé. Son choix semble en effet conditionner la formation de l'ensemble. Car utiliser un thème que les

⁶²⁷ Entretien avec l'auteur du 11 janvier 2009. Il est par ailleurs intéressant de constater qu'Hodeir utilise la même image théâtrale, preuve, sans doute, que la pensée pieranunzienne se rapproche d'une conception proche de la composition écrite : « [André Hodeir] affirme toutefois que chaque idée, chaque élément, si beau soit-il, doit pour donner sa pleine valeur, être placé dans un cadre que l'on pourrait dire "dramatique", dans le sens où tout événement passé est une préparation des événements à venir qui, réciproquement n'auraient pas le même sens isolés. Hodeir a même recours à un exemple théâtral pour illustrer cette conception ("De même que tel geste, telle réplique n'ont de sens au théâtre, qu'en fonction d'une situation préalablement formée, de même, en musique, tel retour d'un thème, telle combinaison de motifs ne peuvent être éclairés que par ce qui les a précédés"). On est alors tenté de voir dans les conceptions conceptuelles d'André Hodeir, se dégager une pensée dramatique, dans laquelle les éléments musicaux sont traités comme des personnages dont les situations et l'évolution, le cadre en somme, sont la forme même de l'œuvre. », in FARGETON, Pierre, *op. cit.*, pp. 126-127.

auditeurs vont reconnaître (réinjecté par la mémoire du musicien pendant l'improvisation par exemple) n'engendre pas les mêmes conséquences qu'un motif qui se dessine et prend forme dans le cours du jeu. Et pourtant, la conception reste la même, il n'y a pas *a priori* de dichotomie (c'est nous qui soulignons) :

« Quand je joue librement, j'explore [...] des cellules : avec un motif, mais aussi avec deux notes, on peut faire beaucoup, de sorte que ce système j'en ai usé dans mes morceaux, où les deux premières notes sont emmenées jusqu'à la fin du morceau, appliquant ainsi un système que j'ai l'habitude d'employer dans les standards. »⁶²⁸

« Une des recherches les plus importantes que j'ai toujours faite a été sur la forme. Décider un arrangement, un changement de tonalité, la durée, la fin, sont autant de problèmes qui apparaissent, soit quand je compose, soit quand je fais un solo. »⁶²⁹

Si le traitement du matériau et la façon de trouver une cohérence restent les mêmes, le sens esthétique sera cependant différent. En conséquence de quoi, il apparaît que les différentes pièces entièrement improvisées de Pieranunzi ne sont pas toutes de même nature, et qu'il convient de les répartir en trois sous-catégories. On trouve d'un côté les improvisations libres qui ne convoquent aucun élément préexistant : c'est l'improvisation intégrale que Pieranunzi va tenter de structurer. Il peut cependant arriver qu'un thème de standard s'insinue dans l'improvisation, quelle que soit la façon dont il apparaît, sans pour autant que le (ou les) musicien(s) ne se conforme(nt) à respecter ni le thème, ni la grille ou la structure, ni le tempo ou la métrique d'origine : appelons ce cas l'improvisation semi-intégrale. Dans cette configuration, il s'agira au contraire de déstructurer et, dans un même élan, de re-structurer. La dernière sous-catégorie combine les deux précédentes : c'est la suite improvisée. Le temps s'organise entre structuration et restructuration. On aboutit à une formation plus complexe en apparence, sorte de « produit » des deux conceptions temporelles précédentes, mais aux structures

⁶²⁸ Entretien accordé à Francesco Varriale, en avril 2000 : « *Quando suono libero sfrutto [...] delle cellule: con un motivo, ma anche con due note di un tema, si può costruire molto, sicchè ho usato questo sistema applicandolo ad un mio pezzo, dal quale ho preso le due note iniziali che ho portato avanti un po' per tutto il brano, applicando così un sistema che uso con gli standards.* ».

<http://www.altrisuoni.org/interviste/pieranunzi1/pieranunzi1.html>, consulté en mai 2006.

⁶²⁹ *Ibid.* : « *Una delle ricerche più grosse che ho sempre fatto è stata sulla forma. Decidere un arrangiamento, un cambio di tonalità, la durata, il finale, sono tutti problemi di forma che vengono fuori sia quando compongo che quando faccio un assolo.* »

paradoxalement plus clairement perceptibles. C'est naturellement dans le passage de la juxtaposition structurelle, dans les « transitions », que se joue l'ambiguïté.

Or, bien que tenue en apparence, cette distinction a des conséquences sur l'organisation temporelle. Le quoi conditionne le comment. En effet, dans le premier cas, il s'agira d'abord de faire émerger une cellule, un noyau qui pourra être exploité. Dans la deuxième configuration, il faudra chercher à sortir d'une structuration par trop traditionnelle, l'intérêt musical, ou plutôt celui de la recherche exploratoire (d'une forme en train de se créer) prenant, dans le cas contraire, le risque d'une éventuelle redondance (voire banalité). Mais, un peu comme si le pile et le face d'une médaille fusionnaient en un même plan, cette fois le comment conditionne à son tour le quoi. Le récit et le cadre se révèlent donc totalement interdépendants au sein de l'improvisation intégrale pieranunzienne.

4.1.7 Premiers constats

De l'ensemble des déclarations de Pieranunzi, et des enseignements que nous avons pu en tirer, plusieurs aspects fondamentaux ont pu être mis en évidence avant d'aborder l'improvisation intégrale dans sa réalité concrète.

La première concerne sa fidélité à l'idiome jazz dont il ne veut se départir. Il s'inscrit ainsi au sein d'une lignée de musiciens dont il énonce lui-même la généalogie comme suit : Tristano – Konitz – Shorter – Solal – Coleman (dans une moindre mesure).

Il nous est ensuite apparu que la démarche pieranunzienne tente de manière volontariste de dépasser le clivage écriture/improvisation. Le point de mire de cette conception d'une « composition improvisée » est la cohérence formelle des œuvres du répertoire occidental de la tradition écrite. Pour utopique qu'elle puisse paraître, et avec la conscience des dangers, des risques ou des écueils encourus, cette conception du musicien n'en place pas moins la question de l'organisation temporelle au centre de ses préoccupations. Pour ce faire, il tente d'y parvenir en pensant la structure qui s'élabore au cours de l'improvisation par un processus « organique » se déclinant en une « situation

non-préétablie » d'où il faut « exploiter le matériau » « au maximum », « l'essentialité du noyau » ou d'un motif, pouvant ou devant être « emmené jusqu'à la fin du morceau ». Ordre et aventure, laisser-aller et rigueur vont donc de pair.

Enfin, et ce point est crucial, la réflexion de Pieranunzi ancre sa réalité dans la recherche d'une communicabilité. Dans l'activité d'écoute, le musicien accompli sait peut-être se situer à la pointe du présent, et donc déjà dans le futur ; le non-musicien en revanche se laisse souvent entraîner par l'instant musical et pratique d'ordinaire une écoute « en créneau ». Ayant pris conscience de cet état de fait, et désireux de faire un art communicable, c'est aussi dans cette intention que Pieranunzi reste fidèle aux paramètres traditionnels. Dans son exploration, il va chercher à préserver une marge d'intelligibilité en conservant un « air de famille » avec l'un des paramètres (mélodie, rythme, harmonie, sonorité). Si l'on préfère, il va se référer à des modèles connus des auditeurs, qui feront sens auprès de lui. Ce qu'il peut avoir d'original n'en apparaît que mieux. Ainsi, bien que lisibles sans être contraint à la facilité (ou à la naïveté), ses improvisations intégrales peuvent se révéler parfois complexes mais ne débouchent jamais sur l'hermétisme.

À présent, il nous incombe d'interroger la matière musicale et de vérifier en quoi les réponses qui émergeront seront en adéquation avec la pensée de leur auteur. Mais surtout, nous chercherons à analyser ce « par-delà les clivages » dans la pratique de l'improvisation intégrale. En outre, à travers le champ de ses manifestations, nous croyons pouvoir démontrer que, comme le veut la définition du terme « principe », ses manifestations se rencontrent à différents niveaux du discours musical, du plus élémentaire – le motif, la phrase, la cellule, etc. – jusqu'au plus général – le(s) idiome(s) –, en passant par un stade intermédiaire – la structure.

Dans cet avant-dernier chapitre de notre travail, nous nous arrêterons sur le projet le plus récent du musicien (son disque sur Scarlatti, chapitre 5) qui, du moins tenterons-nous de le démontrer, synthétise sous la forme d'un projet unique dans sa production toutes ses aspirations musicales.

4.2 Une synergie en action

S'il est un domaine où l'idée de l'harmonie des contraires éclaire l'acte improvisé pieranunzien, c'est bien celui de l'improvisation intégrale. Dans tout ce qui va suivre, nous voudrions donner à entendre ses multiples manifestations à des niveaux différents – ce qui, de façon rétroactive, donnera une dimension supplémentaire aux chapitres précédents.

Bien que la notion de *tradition in transition* ait été abordée, présenter l'improvisation intégrale « en négatif » du free ou des musiques improvisées européennes n'est certainement pas la bonne démarche pour se faire une idée précise des multiples visages pris par l'approche pieranunzienne. D'une part parce que nous savons que le pianiste prend en compte le free pour éventuellement l'inscrire dans le moment improvisé, ensuite parce que, à l'image de tout ce qui a été observé jusqu'ici, l'amorce de présentation de l'improvisation intégrale laisse supposer qu'elle intègre d'autres langages musicaux. C'est ce que nous observerons en premier lieu. L'intérêt n'y sera plus de présenter les éventuelles homologues paramétriques (comme au chapitre 2) mais de pénétrer la manière dont Pieranunzi tire avantage de l'esprit de chacune de ces sphères musicales annexes au jazz (ce que nous avons amorcé dans le chapitre sur la composition). Certains passages tirés du corpus intégralement improvisé semblent en effet naviguer loin de ces eaux jazzistiques. Ce premier clivage surmonté nous aidera ensuite à comprendre comment l'objet musical résultant, en apparence hétérogène et disparate, s'inscrit dans un style aux soubassements profonds et tout à fait cohérents.

Dans le prolongement de cet examen, une autre interrogation devra être résolue : comment Pieranunzi peut-il prétendre se rattacher à une forme d'improvisation libre, genre s'il en est où *a priori* l'invention *hic et nunc* doit primer sur tout autre aspect, alors qu'une écoute d'ensemble de son corpus intégralement improvisé révèle au contraire la présence de matériaux pré-conçus, ceux-là même que l'on retrouve dans les solos qu'il a donnés au sein de cadres standards ?

4.2.1 Élagir le champ des possibles : ne rien se refuser

Comme on le sait déjà, Pieranunzi n'aura eu de cesse tout au long de sa carrière d'étendre ses moyens musicaux sans pour autant renoncer totalement aux références habituelles, à savoir : une ligne mélodique, une syntaxe harmonique, un tempo et une certaine qualité du son. Mais l'improvisation intégrale est le terrain idéal pour ouvrir le cadre circonscrit du standard ou de la composition écrite. Un peu à l'image de l'histoire récente de la musique occidentale de tradition écrite, la quête du pianiste procède d'un double mouvement : l'émancipation de la dissonance d'un côté, et de l'autre la reconquête d'un certain niveau de simplicité. Pour ce qui regarde le premier point, il n'est donc pas étonnant que des gestes imaginés par des compositeurs de la tradition écrite, que Pieranunzi fréquente assidûment, renaissent sous ses doigts.

Concernant l'harmonie, après avoir acquis le socle commun de tout jazzman (maîtrise des enchaînements harmoniques dans un cadre tonal-modal et de leurs substitutions, enrichissements des accords par ajouts et altérations de la structure, l'accord-couleur, etc.), Pieranunzi a donc poursuivi ses investigations. À ce stade de notre travail, il est sans doute intéressant de synthétiser cette expansion en comparant ce qui apparaît dans ses improvisations intégrales avec l'évolution du langage harmonique du XX^e siècle que Anthony Girard⁶³⁰ a remarquablement synthétisé dans le second volume de son *Analyse du langage musical*⁶³¹ :

- accords polytonals ;
- agrégats de tout genre : modaux, atonaux, par étagements d'intervalles, clusters ;
- accords flottants (oscillation de deux accords de tons différents) ;
- organisation des accords par enchaînements : en succession homophones (mélodie d'accords), par orientation directionnelle (direction prise par chaque plan sonore), selon une libre syntaxe ;

⁶³⁰ Compositeur et enseignant français (directeur du C.N.R. de Rouen puis du Conservatoire du XIV^e arrondissement de Paris) né en 1959.

⁶³¹ GIRARD, Anthony, *Analyse du langage musical – de Debussy à nos jours*, Paris, Éditions Billaudot, 2005, 426 p.

- prise en compte de l'espace harmonique (répartition des notes sur la totalité du clavier) ;
- le statisme harmonique.

Pour chacune de ses catégories, il conviendrait d'en confirmer la présence par un exemple, ce qui s'avérerait sans doute fastidieux et surtout déplacé en considérant ce que nous voulons montrer ici⁶³². Sans doute suffira-t-il de signaler que l'essentiel de cette ouverture se manifeste à travers la place toujours plus importante prise par la dissonance, que ce soit au travers de la polytonalité milhaudienne ou de la dissonance « à vide » des septièmes majeures et de leur avatar, la seconde mineure⁶³³. On se remémorera alors de « Secondes mineures, septièmes majeures » de Bartók (déjà cité) ou des sonorités du « Cercle mystérieux des adolescentes » dans le *Sacre du printemps* (1913) pour se convaincre de la filiation avec notre musicien. Soulignons tout de même avec le prochain exemple musical, la conduite de voix indépendantes aux fortes dissonances (l'harmonie résultant de l'horizontalité) révélé à Pieranunzi certainement par la musique contrapuntique de Hindemith.

⁶³² En outre, on retrouvera dans les exemples musicaux des chapitres précédents l'essentiel de ce qu'a établi Anthony Girard, ce qui implique de fait que le pianiste en use également dans ses improvisations intégrales.

⁶³³ Et aussi, dans une moindre mesure, la neuvième mineur comme dans ce passage de *Flux and Change* (1992), tiré de « Double Act 1 » avec Paul Motian :

Exemple musical n° 196
 « Anthropology » (Parker/Gillespie)⁶³⁴, août 1992, *Flux & Change* (Motian/Pieranunzi)
 Improvisation de Pieranunzi
 Exemple sonore n°212, CD2, page 71

La conséquence plus générale de tout ceci est que la ligne mélodique prend bien évidemment des allures parfois plus accidentées, dilatées. Pour en montrer la diversité, voici deux exemples représentatifs (cf. pages suivantes) où l'on perçoit parfaitement la formation de lignes musicales atonales, aux contours distendus bien que nets. Il en va ainsi dans la première des deux improvisations où la ligne est non seulement exécutée par la main gauche, mais couvre en outre un registre extrêmement large, sans réelle respiration (la première se situant mesure 12 à notre sens), qualités éminemment instrumentales.

⁶³⁴ Il peut paraître incongru de voir apparaître un thème bop dans un chapitre consacré à l'improvisation intégrale. En réalité le thème émerge au cours de l'improvisation – ce que nous nommons « improvisation semi-intégrale ». Par commodité, l'éditeur a donné à la plage le titre du thème cité.

$\bullet = 128 \text{ em.}$

Exemple musical n°197

« Double Excursion 1 » (Motian/Pieranunzi), décembre 2002, *Doorways* (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°213, CD2, page 72

$\bullet = 48 \text{ em.}$

Exemple musical n°198

« Improscope 1 », (Bulgarelli/Gatto/Pieranunzi), mars 2002, *One Lone Star* (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°214, CD2, page 73

Quant au rythme, outre le dernier exemple explicite ne serait-ce que graphiquement, nous avons suffisamment insisté sur ses capacités – de maîtrise et de liberté à la fois – pour qu’il soit nécessaire d’y revenir expressément ici⁶³⁵. Cependant, si la souplesse avec laquelle Pieranunzi manie les figures rythmiques, les équivalences métriques ou le flottement « au-dessus » de la pulsation puisent à une source jazz, leurs réinvestissements peuvent se retrouver au sein de moments musicaux dont le résultat esthétique sonne tout à fait autrement.

Car ce que ne dévoile pas la liste établie dans les lignes précédentes, c’est la façon dont Pieranunzi intègre toute cette matière à son discours improvisé. Il s’inspire en effet non seulement du matériau mais aussi du style dans lequel il est né. Traité de la sorte, Pieranunzi semble alors s’éloigner d’une esthétique propre au jazz, ce dont il a parfaitement conscience :

« Ce que le pianiste Bill Evans avait déjà souligné – que le jazz est un “comment” et pas un “quoi” – se révèle comme un pronostic intuitif de la situation actuelle. De ce fait, quand nous avons enregistré tous les trois ce disque [*Multiple Choice* (2000)], nous ne nous sommes pas souciés de jouer du jazz dans un langage spécifique. Notre but principal était de jouer la plus sincère et la plus belle musique dont nous étions capable, sans vouloir différencier les matériaux que nous avons choisi de traiter. »⁶³⁶

Il faudrait ici multiplier les exemples afin d’éclairer ce que nous avançons – ce qui, dans le même temps, confirmeraient les références précédemment présentées sous forme de synthèse. Seuls deux suffiront pourtant. Le premier est une courte pièce intégralement improvisée intitulée *a posteriori* « Sospensioni d’amour » propice, nous semble-t-il, à démontrer ce que nous avançons.

⁶³⁵ Outre les exemples qui vont suivre et qui continuerons de confirmer ce trait précis, se reporter aux exemples musicaux n° 82 ou n° 87.

⁶³⁶ Texte de pochette écrit par Pieranunzi pour l’album *Multiple Choice* (2000) : « What pianist Bill Evans had once pointed out – that jazz is a “how” not a “what” - is revealing itself as an intuitive forecast of the current situation. Actually, when we three were recording this CD, we didn’t take care to play jazz as a specific language. Our main goal was to play most sincere and beautiful music we were able to, beyond any difference of the materials we had decided to deal with. »

Exemple musical n°199
 « Sospensioni d'amour » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Con infinite voci* (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°215, CD2, page 74

Point de centre tonal clairement affirmé dans cette pièce. L'harmonie est le produit de plusieurs conceptions qui s'additionnent :

- une oreille dont le goût se porte vers la dissonance la plus forte, celle de la septième majeure, intervalle-clé qui sous-tend toute la première partie de la pièce, de mesure 2 (*la* bécarre main gauche avec *la* bémol main droite, au troisième temps) à mesure 8⁶³⁷ ;

⁶³⁷ La musique réalisée ne se réfère pas à un mètre précis. C'est par pure commodité pour la description analytique que nous avons inséré des barres de mesure en pointillés, en nous référant à ce qui nous a paru être des appuis forts.

- successions d'accords homophones (mesures 6 à 12) ;
- l'harmonie se déduit selon des orientations directionnelles des mains (le motif à deux voix du début, mouvements parallèles mesures 6-7 et 11-12, ou contraires mesure 10) ;
- ou par des jeux de résonance et d'espace (mesures 11 ou 16) ;
- utilisation de la modalité et de sa transposition (*fa*# majeur mode de *fa*, mesure 14, puis sur *ré*, mesure 17) ;
- contrepoint chromatique ou atonal (en mouvement contraire, mesure 13 et de façon oblique, mesure 18) ;
- irisation polytonale (dernière mesure).

Tout ceci renvoie bien à la musique moderne de tradition écrite du début du XX^e siècle. Cependant, de très nombreux pianistes de jazz actuels utilisent ce type de matériau sans quitter leur idiome. Ce qui distingue Pieranunzi de ses contemporains, c'est en revanche l'esprit qui se dégage ici.

Pas de tempo véritablement perceptible, si ce n'est une pulsation plus sous-entendue que réellement exprimée, très capricieuse mais qui dans le même temps paraît comme « interprétée ». La palette des nuances, d'une grande variation – ce que la transcription est inapte à rendre parfaitement, le pianiste accentuant telle ou telle voix pour tel accord –, évoque les atmosphères qui se dégagent de partitions d'auteurs comme Debussy, Ravel, ou Koechlin (1867-1950). Les mesures 6 à 10 (exception faite de l'ultime accord de la mesure 10) ne sont-elles pas apparentées aux *Paysages et marines* (*op. 63*, 1916) ou aux *Heures persanes* (*op. 65*, 1916-19) de ce dernier par exemple ? N'y a-t-il pas là une semblable dimension extatique, le même sens de l'espace (quoique plus pianistique dans le cas de Pieranunzi), du chant libre mais non sans ordre ; et surtout cet étrange sentiment exprimé, une sorte de désenchantement apaisé⁶³⁸. Toutefois, c'est à la concision des *Música callada* (1959) de Mompou (1893-1987)⁶³⁹ que la pièce pourrait être rattachée, semblant user du même paradoxe « d'un solitaire qui s'adresse à autrui »⁶⁴⁰.

⁶³⁸ Il ne s'agit nullement d'une élucubration de notre part. Dès notre deuxième rencontre, Pieranunzi exprima son regret de ne pas avoir encore réussi à trouver la partition de *L'hommage à Fauré* (1922), pièce de Charles Koechlin entendue à la radio et qui l'avait favorablement impressionnée.

⁶³⁹ Les sixième et dixième par exemple.

⁶⁴⁰ SACRE Guy, « Federico Mompou », *op. cit.*, vol. 2, p. 1957.

Il ne s'agit pourtant nullement d'un « à la manière de », encore moins d'une imitation. D'ailleurs, le dernier accord de la mesure 10 fait quasiment office de signal stylistique (un $A\flat 13$ en chiffrage jazz). Dans cette disposition, avec cette couleur précise, l'accord renvoie en effet immédiatement au monde du jazz. De même pour les triades sur basses étrangères de la mesure 17. Ce qui signifie que la seconde partie de cette courte improvisation (à partir de la mesure 14, l'accord de $F\#Maj11$ arpégé étant un autre signal fort) se rattache davantage à une tradition harmonique appliquée au jazz. Et pourtant, l'ultime mesure avec son accord parfait de *do* majeur et la façon dont sont posées les ponctuations polytonales ne sonne pas jazz au sens où l'on entend habituellement⁶⁴¹. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que nous avons plusieurs fois de suite employé le verbe « sonner ». Parce que c'est bien davantage dans l'intention, dans l'impulsion sonore et donc dans le phénomène résultant que le pianiste se rattache par endroit à l'esthétique de la musique occidentale de tradition écrite du XX^e siècle.

Mais élargir le champ des possibles ne signifie pas obligatoirement complexification ou raffinement extrême. S'autoriser la nudité, se contraindre aux matériaux les plus communs est un domaine qui peut ouvrir de nouvelles perspectives. Ainsi, avec l'exemple qui suit, le second que nous annonçons plus haut, Pieranunzi se rapproche-t-il de courants plus contemporains puisqu'il emprunte sa technique d'improvisation à l'écriture répétitive. Il ne s'enferme donc pas dans la dissonance, et emprunte le chemin de la réitération pure. Ce début d'improvisation se réfère d'ailleurs davantage à la technique plus en rupture de John Adams⁶⁴² que de celle en déphasage progressif de Steve Reich⁶⁴³. On peut le rapprocher de pièces comme *China Gates* (1977) ou *Phrygian Gates* (1978).

« Imprologue 1 » (E. Pieranunzi), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi), début⁶⁴⁴
Exemple sonore n°216, CD2, page 75

⁶⁴¹ Nous n'entrerons pas ici dans la question de savoir ce qu'est le jazz...

⁶⁴² Compositeur américain né en 1947.

⁶⁴³ Compositeur américain né en 1936. Le guitariste Pat Metheny a commandé et créé la pièce *Electric Counterpoint* (1987).

⁶⁴⁴ Pour le relevé de cet extrait, voir annexe I.8.

Exemple musical n°200
China Gates, J. Adams, de mesures 20 à 34⁶⁴⁵
 Exemple sonore n°217, CD2, suite de la page 75

Dans un tout autre domaine, en quête d'une réinvestigation du familier dont la démarche paraît en quelque sorte plus instinctive, il ira puiser dans ses impressions d'enfance. On rencontre par exemple des souvenirs de danses populaires que son père lui jouait⁶⁴⁶. C'est sans doute avec « Form 2 » et « Form 11 » que la présence de cet univers est la plus flagrante.

« Form 2 » (Pieranunzi/Van de Geyn/van Oosterhout), février 2000, *Improvised Forms for Trio* (Enrico Pieranunzi), début
 Exemple sonore n°218, CD2, page 76

« Form 11 » (Pieranunzi/Van de Geyn/van Oosterhout), février 2000, *Improvised Forms for Trio* (Enrico Pieranunzi), début
 Exemple sonore n°219, CD2, suite de la page 76

⁶⁴⁵ Interprétation de Jay Gottlieb.

⁶⁴⁶ Signalons au passage que Pieranunzi a enregistré un disque de chansons romaines composées par son père, harmonisées par le pianiste : *Rapsodia romana*, 1989, Rome, (Golden Sound, GS 1017).

À travers ce grand écart entre la musique populaire et celle d'Adams, c'est vraisemblablement le besoin impérieux de ne jamais rompre totalement avec le public ainsi qu'une façon directe de s'exprimer que Pieranunzi a retenus.

« [Mon *background*] est animé de traces nuancées d'un folklore qui m'arrive d'ailleurs, qui me fait penser à des morceaux, véritables reflets de sérénades. De cette musique populaire, mon père me parlait avec sa guitare, un chanteur et un accordéoniste qui gagnaient leurs vies en faisant des sérénades aux jeunes filles qui allaient se marier. Certaines de ces sérénades, il les jouait à la maison quand j'étais enfant. Et probablement, après tant d'années, des éléments et des traces de ces souvenirs sonores ont ressurgi de manière tout à fait inconsciente dans ma musique. »⁶⁴⁷

« Là aussi, [mon évolution] est liée à la discussion sur l'espace, mais aussi avec celle de la narration, parce que la danse est une forme narrative extraordinaire. Ces allusions à des formes de danses sont dictées par des exigences narratives. »⁶⁴⁸

On peut intégrer dans le même ordre d'idée les allures familières de certains contours mélodiques, une forme d'évidence (comparée à la musique occidentale de tradition écrite moderne bien sûr, mais aussi aux formes les plus « jusqu'au-boutistes » du jazz) que Pieranunzi retrouve dans la chanson de variété (nationale et internationale) des années 1960-70 et qu'il apprécie pour cela⁶⁴⁹.

« [Aujourd'hui] on récupère des matériaux musicaux auparavant considérés de série B comme nos chansons, on en redécouvre les potentialités expressives... même si des artistes habituellement considérés comme un peu snob et mis à l'écart comme les jazzmen n'ont en fait pas honte de se jeter dans la mêlée et n'hésitent pas à se servir d'un répertoire jusqu'alors perçu comme secondaire, parce que commercial. »⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ « *Ma lo sfondo [...] è animato da tracce sfumate di un folklore che mi arriva da qualche parte, e che mi fa pensare a quei brani come a vere e proprie serenate. Di quest'usanza popolare me ne parlava mio padre, che con la sua chitarra, un cantante e un fisarmonicista si guadagnava la vita facendo le serenate alle ragazze che stavano per sposarsi. Alcune di queste le suonava a casa, quand'ero bambino. Probabilmente, dopo anni, elementi e tracce di quei ricordi sonori sono rispuntati, in maniera del tutto inconsapevole, nella mia musica.* », entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63.

⁶⁴⁸ « *Ha anche fare col discorso della spazio, ma anche con quello narrativo, perché anche la danza è una forma narrativa straordinaria. Queste allusioni a forme di danza sono dettate da esigenze narrative.* », *ibid.*, p. 64.

⁶⁴⁹ Evidemment, tout ceci est à rapprocher d'une certaine manière des standards de Tin Pan Alley.

⁶⁵⁰ « *Si recuperano materiali musicali prima considerati di serie B come le nostre canzoni, se ne riscoprono le potenzialità espressive... anche artisti di solito considerati un po' snob e appartati come i jazzisti non si vergognano insomma di gettarsi nella mischia e non esitano ad usare un repertorio precedentemente percepito come secondario, perché commerciale.* », entretien accordé à Francesco Bellino, in BELLINO, Francesco, *Non sarà un'avventura – Lucio Battisti e il jazz italiano*, Rome, Elleu Multimedia, coll. « Musica », 2004, p. 34.

« A Solitary Song », une courte pièce intégralement improvisée en est certainement la meilleure manifestation. Cependant, l'analyse de quelques-unes de ses mesures souligne la façon particulière avec laquelle Pieranunzi amalgame (sans aucune connotation péjorative) diverses configurations stylistiques, participant à la création d'un objet musical qui ne pourrait être rattaché à personne d'autre qu'à lui seul, alors même qu'une action mimétique a bien eu lieu.

Exemple musical n°201
 « A Solitary Song » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Con infinite voci* (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°220, CD2, page 77

Dans ce cas précis, le pianiste emploie des successions d'accords qui, dans la tradition « savante », seraient considérées comme maladroitement, voire grossières ou naïves selon les avis : parallélisme d'accords parfaits des mesures 2 à 7, la modulation en *do* usant d'une dominante alanguie par sa neuvième (mesure 9), la majorisation du ton de *do*, etc. Tout cela, en plus d'un accompagnement régulier qui égrène des accords parfaits, aurait très bien pu servir à une chanson de variété. D'un autre côté, le premier enchaînement – sur lequel sont en fait construites les trente premières secondes de la pièce –, associé à une ligne mélodique avec son saut initial de septième, sonne davantage « fin de siècle » (le dix-neuvième). Enfin, la surprenante dissonance à nue, entre *mi* naturel et *mi* bémol de la

mesure 12 ne serait sans doute pas apparue sous une forme aussi abrupte dans les deux derniers genres évoqués. Or, c'est cet élément qui va engendrer la suite de l'improvisation. Les secondes qui prolongent cet extrait s'éloignent ainsi de l'esprit quelque peu langoureux du début pour se diriger vers des sonorités plus ardues.

Nous reviendrons plus amplement d'un point de vue structurel sur ce vagabondage pieranunzien. L'important ici était de constater que le pianiste ne se refuse aucun moyen, quitte à s'éloigner complètement pour un moment de l'idiome jazz auquel il est pourtant si attaché.

Convenons-en, il n'est pas envisageable, et surtout ni utile ni nécessaire, dans le cadre de notre réflexion de recenser l'ensemble de toutes les formes imaginées par Pieranunzi, en s'attardant de la sorte sur un trop grand nombre d'improvisations intégrales. Surtout parce que chacune d'entre elles est en réalité un cas particulier. Retenons que, lorsqu'il s'engage dans un processus entièrement improvisé, Pieranunzi s'autorise à ne pas obligatoirement « jouer du jazz », à laisser affleurer la saveur de différents langages, passant de l'un à l'autre. En réinvestissant ainsi les styles qui ont marqué sa sensibilité, Pieranunzi réalise une forme inédite d'appropriation, une appropriation respectueuse, témoin de cette dialectique du dépassement des styles. Au lieu de modeler ses emprunts pour les transformer jusqu'à les rendre méconnaissables – ce qui est bien sûr le cas chez Pieranunzi aussi –, le pianiste italien semble parfois vouloir les conserver tels quels dans ses improvisations intégrales. Et pourtant, passés par le filtre pieranunzien, ils deviennent irrémédiablement autres. À coup sûr parce que la musique engendrée demeure inédite dans son résultat, par le visage même qu'elle prend, à cent lieues du pastiche. Les éléments en présence interfèrent ainsi les uns les autres, les figures de style propres au musicien constituant le liant de l'ensemble. De la sorte, refusant de se restreindre à un seul genre, le pianiste réussit à dépasser les clivages stylistiques en (se) jouant avec les (des) modèles (modes) de pensée musicale. Une précision s'impose : les idiomes qui ont laissé leurs empreintes ne sont pas infinis, et les liens qu'ils ont tissés ont tous une source commune : celle de son enfance. Pas de trace de musiques du monde, de

boucles électro ou de folklore bulgare. Mais à travers son application à conjuguer jazz, musique occidentale de tradition écrite et musique populaire (ou dérivée) romaine (ou italienne) – à forte tonalité occidentale donc –, « l'éclectisme pieranunzian » nous donne à entendre un effort qui transcende un tiraillement prépondérant, celui qu'il a dû supporter durant son adolescence puis dans sa double vie d'apprenti pianiste. Outrepasser l'interdit et unir enfin ses amours musicaux en une expression personnelle semble donc être l'origine du principe qui a ensuite gagné un grand nombre d'aspects de sa musique : dépasser les clivages apparents par la coexistence, et non plus la dilution, en vue d'une synthèse.

Dans un texte qu'il a rédigé pour la revue de jazz italienne *Jazzit*, Pieranunzi place en effet cette ouverture au centre de sa recherche musicale :

« Pour moi, au contraire, savoir être éclectique est une grande qualité et fait inextricablement partie de l'être jazzistique. Le jazz est la musique "éclectique" par antonomase, la musique qui, plus que toute autre, t'oblige continuellement à changer, qui exige une attitude d'ouverture totale envers chaque type de stimulus, qui t'engage à transformer ces stimuli en nouvelles possibilités expressives et communicatives. [...] Il est clair que l'éclectisme désoriente l'auditeur [...]. Parce que l'on contraint celui qui te suit à un haut degré d'attention [...]. »⁶⁵¹

« Je dis que [mes disques] sont simplement des phases et des zones diverses d'une longue, interminable et passionnante recherche qui revendique la liberté d'être totalement... libre (pardonne-moi la tautologie) et pour laquelle l'éclectisme n'est non seulement pas une limite, mais une exigence profonde. »⁶⁵²

« En résumé, mon "aujourd'hui" se confronte avec [cette envie de liberté] et prévoit une notion du jazz beaucoup plus ample et totalisante qu'elle ne pouvait l'être il y a quinze ou vingt ans, une vision de cette musique, de la musique *tout court*, à 360 degrés. C'est, il me semble, entre autres, l'attitude historiquement la plus juste, je dirais une attitude presque due envers une musique qui a traversé et qui a été traversée par toutes les modes mais qui, paradoxalement, est toujours là à te demander d'être toi-même, à avoir de la fantaisie, de l'absence de préjugés "linguistiques", le courage de chanter. »⁶⁵³

⁶⁵¹ PIERANUNZI, Enrico, « Le riposte perdute », *op. cit.*, p. 67 : « Per me, invece, saper essere eclettici è una grande qualità e fa parte inestricabilmente dell'essere jazzisti. Il jazz è la musica "eclettica" per antonomasia, la musica che più di ogni altra ti sfida continuamente a cambiare, che esige un atteggiamento di totale apertura verso ogni tipo di stimolo, che ti provoca a trasformare questi stimoli in nuove possibilità espressive e comunicative. [...] È chiaro che l'eclettismo disorienta l'ascoltatore [...]. Perché costringe chi ti segue a un grado di attenzione maggiore [...]. »

⁶⁵² *Ibid.*, pp. 67-68 : « Io dico che sono semplicemente fasi e zone diverse di una lunga, interminabile appassionante ricerca che rivendica la libertà di essere totalmente... libera (scusa la tautologia) e per la quale l'eclettismo non solo è un limite, ma un'esigenza profonda. »

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 68 : « Insomma il mio "oggi" si confronta con e prevede una nozione di jazz molto più ampia e totalizzante di quanto essa non fosse quindici o vent'anni fa, una visione di questa musica, della musica tout

Voilà donc l'un des nouveaux visages pris par le dépassement pieranunzien. L'éclectisme dans l'improvisation intégrale apparaît ainsi en pleine lumière. Cependant, les formes d'éclectismes étant par nature aussi nombreuses que les artistes qui la pratiquent, il fallait, avant de pouvoir aborder ce point précis, passer par l'analyse du style qu'ont constitué les chapitres 2 et 3, le principe ne s'en dégageant que mieux à présent.

« Un artiste éclectique est un artiste en quelque sorte *libre*, qui ne se laisse enfermer dans aucune école ni aucun style, tout en n'en refusant aucun. Il prend ici et là, selon son gré, de quoi produire. Il est vrai qu'en art l'exigence de rigueur n'est pas de même nature qu'en matière philosophique. Non que l'art puisse se passer de rigueur, mais il a sa rigueur propre. »⁶⁵⁴

Cette « rigueur propre » ne se manifeste pas uniquement par des emprunts stylistiques, audibles « en surface », mais a imprégné au plus profond l'être musical pieranunzien. C'est alors la synergie qui émerge comme fondement de la pensée pieranunzienne. Car le processus est bien celui d'investir des préceptes venus de tous horizons mais qui concourent ensemble à l'accomplissement d'une action musicale dont la qualité résultante ne se rencontre dans aucun d'eux. Elle imprègne la notion même d'éclectisme.

« C'est en ce domaine que le mot *éclectisme* reprend non seulement un sens positif, mais peut-être même un sens supérieur en ceci que ce n'est plus dans l'objet produit que réside la cohérence, mais dans le geste créateur, dans l'acte poïétique. On est alors invité, par-delà les apparences, par-delà même l'objet produit, à retrouver dans la poïesis elle-même, la rigueur et le sens qu'on ne lit pas forcément dans l'œuvre elle-même. »⁶⁵⁵

C'est donc bien cette *poïesis* que nous tentons de dévoiler au travers des divers niveaux où elle se manifeste. Ainsi, cette harmonie des contraires « de surface » se retrouve-t-elle transposée sur un autre plan, à travers l'emploi de figures préconçues par le pianiste au sein d'une musique qui se revendique comme libre⁶⁵⁶.

court, a 360 gradi. Che mi sembra, tra l'altro, l'atteggiamento storicamente più giusto, direi un atteggiamento quasi dovuto verso una musica che ha attraversato e si è fatta attraversare da tutte le mode ma che, paradossalmente, è sempre lì a chiederti di essere te stesso, di avere fantasia, spregiudicatezza "linguistica", coraggio di cambiare. »

⁶⁵⁴ BILLARD, Jacques, *L'éclectisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 3.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁵⁶ Il ne peut s'agir dans ce cas d'éclectisme – à moins de ne considérer qu'il emprunte à lui-même...

4.2.2 Le connu et l'inconnu

Même si nous avons choisi de nommer « improvisation intégrale » l'approche musicale sur laquelle nous nous arrêtons ici, les termes utilisés par Pieranunzi lui-même sont pourtant bien ceux d'« improvisation libre ». Or, comme nous venons de le voir, la notion de liberté renvoie chez lui à la possibilité de se référer ou non à plusieurs idiomes plutôt qu'à celle d'une invention permanente, d'une aspiration illusoire à la non-répétition. En effet, pour Pieranunzi la liberté ne repose en aucune façon sur le refus du (re)connu et peut donc s'appuyer sur le retour du Même. Pour le pianiste, trop de liberté nuit à la liberté. C'est d'ailleurs le constat – parfois amer – auquel sont parvenus un certain nombre de musiciens évoluant dans la mouvance free des années 1960-70 comme le rappelle Philippe Gumpowicz :

« Je voudrais pouvoir jouer cette musique sans aucune gêne... » (Michel Portal, *Jazz Magazine*, mai 1967.) Un vrai problème, cette gêne... Tous les musiciens qui sont passés par l'expérience free ont rencontré le "malaise" dans la liberté : l'absence - folle, désespérante, brutale - de musique ; et, là-dessus, la pauvreté de réaction des musiciens concernés : celui-ci se tait, se terre, démissionne... Tel autre pratique la fuite en avant, il claironne, heureux dans son monde, une musique auto-satisfaite, ramenerde... Et puis, pis peut-être que ces moments de grande crise, il y a toutes les combines inventées par chacun pour boucher les trous et qui permettent, à tout-va, d'assurer le concert : des petits thèmes en forme de comptines que l'on assène après une improvisation sauvage ; quelques phrases "atonales" travaillées à la maison, un petit attirail de bruits divers, des réflexes d'ameublement du jeu collectif, toujours les mêmes, primaires, anodins, naïfs mais roublards, malins bien plus que malicieux... Toutes les petites économies ordinaires du musicien free... Liberté, vous avez dit liberté ? Musique improvisée... »⁶⁵⁷

En réalité, pour Pieranunzi, la qualité musicale (la « présence de musique » si l'on reprend les propos de Philippe Gumpowicz en les renversant) repose autant sur l'exploration de l'in-ouï, de l'in-senti que sur celle d'un processus en action. Ou plutôt – et nous mettons là en avant le dépassement d'un autre clivage –, les deux le questionnent. D'un côté, il y a l'attrait pour l'inconnu absolu : ne prévoir aucun matériau précis ; dans

⁶⁵⁷ GUMPOWICZ, Philippe, « Qu'est-ce qu'une identité musicale ? L'exemple du free jazz », *Revue d'esthétique*, « Jazz », Éditions Jean-Michel Place, 1991, n° 19, p. 164.

l'autre, se traduit une volonté déterminée à ne pas voir se réaliser la crainte de tout improvisateur : l'incohérence et, conséquemment, l'insignifiance⁶⁵⁸.

4.2.2.1 Éléments de son style réinjectés

Ainsi, Pieranunzi pourra convoquer telles phrases, tels traits élaborés au préalable au cours de ses expériences musicales précédentes. Cela ne se manifeste d'ailleurs pas forcément de façon consciente. Comme cela a déjà été souligné, l'improvisation est aussi une question de réflexe, de réaction à l'instant présent. Mais il ne se contraint pas pour autant, ne s'autocensure pas puisque « pour ne tomber ni dans le silence stérile ni dans l'application automatique des formules, il faudrait être un acrobate »⁶⁵⁹.

C'est pourquoi on constate que des traits qui lui sont attachés, tant en ce qui concerne l'improvisation dans les standards que ceux pratiqués dans ses compositions, se manifestent fréquemment au sein d'un genre qui, par sa nature exploratrice, devrait les voir minimiser. Ils se trouvent ainsi réengagés par le pianiste dans l'improvisation intégrale.

« [...], en effet, le moment précieux, le don divin de l'inspiration doivent reprendre appui sur le langage ; ce moment précieux et inconsistant, on ne peut pas le séparer de l'automatisme de la langue qui nous propose ses associations, ses constellations, la bécquille de sa rhétorique, la pérennité de sa logique sonore. »⁶⁶⁰

Parmi l'ample production pieranunzienne, s'il y a une pièce qui pourrait résumer cet état de fait, c'est bien la « Perugia Suite »⁶⁶¹. Véritable aubaine pour l'analyste, cette longue pièce d'un peu plus de vingt minutes en piano solo voit successivement réapparaître presque l'intégralité de ce que les chapitres précédents se sont appliqués à faire valoir. Par rapport à des exemples qui auraient été puisés sur l'ensemble de son corpus, cette invention musicale ramassant en un seul mouvement tant de traits

⁶⁵⁸ « L'improvisateur, plongé dans le flux, va aux limites de ses savoirs et compétences. Le risque, ici, est simplement l'insignifiance. », in LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 202.

⁶⁵⁹ BERLOWITZ, Béatrice, JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 47.

⁶⁶⁰ *Ibid.* p. 47.

⁶⁶¹ Enregistrée le 18 juillet 1999 à Pérouse (*Perugia Suite*, Egea SCA 093).

stylistiques présente un immense atout : les conclusions esthétiques ne ressortiront que davantage de cet étrange objet qui se veut libre, et qui se trouve pourtant « encombré » par ses propres formules.

En premier lieu, on peut constater qu'une nouvelle fois, le pianiste ne se départit ni de ses racines blues ni des circonvolutions ornementales du bop. Au passage, à la toute fin du second des deux extraits illustrant la fidélité à ce style, on croise aussi le point virgule, signature conclusive pieranunzienne sous forme de saut intervallique ascendant⁶⁶².

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 19'07 à 19'24
Exemple sonore n°221, CD2, page 78

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 9'07 à 9'15
Exemple sonore n°222, CD2, suite de la page 78

Dans l'exemple sonore n° 221, on aura pu remarquer la présence d'une figure obstinée à la main gauche. Même si la prédilection particulière de Pieranunzi pour les ostinatos *obligatos* avait été signalée, notamment dans certaines de ses compositions, il n'est pas étonnant de les voir resurgir dans les improvisations intégrales en piano solo. En jazz, c'est un savoir-faire qu'il n'est pas utile de faire ressortir outre mesure. En revanche, lorsque Pieranunzi crée trois plans sonores – ou en donne l'illusion par un jeu d'accentuation –, nous sommes en présence d'une marque stylistique plus prégnante⁶⁶³.

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 4'12 à 4'28
Exemple sonore n°223, CD2, page 79

Une fois l'ostinato modal installé, le pianiste peut recourir au *sideslipping*. Dans le passage suivant, le pianiste transpose une phrase pentatonique dans différents tons sur une pédale de *sol* mineur⁶⁶⁴. Toutefois, c'est moins le *sideslipping* en soi que sa combinaison

⁶⁶² Cf. exemple musical n° 50.

⁶⁶³ Cf. exemple musical n° 82.

⁶⁶⁴ Cf. exemple musical n° 10a.

avec un ostinato à la rude sonorité de quintes parallèles⁶⁶⁵ qui le distingue de la pratique courante, la création de ce cadre particulier marquant stylistiquement ces formules improvisatrices pourtant devenues lieux communs.

Rapide

Exemple musical n°202

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 7'48 à 8'06
Exemple sonore n°224, CD2, page 80

Plus avant dans cette même improvisation, on peut discerner aussi une allusion furtive à « The Peacocks » ce thème qui l'a tant marqué (entouré dans l'exemple musical suivant), malgré le fait que le double mouvement chromatique se produise à distance de quarte – et non de tierce comme dans la pièce de Jimmy Rowles⁶⁶⁶.

Exemple musical n°203

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 13'05 à 13'14
Exemple sonore n°225, CD2, page 81

⁶⁶⁵ Cf. exemples musicaux n° 59 et n° 60.

⁶⁶⁶ Cf. exemple musical n° 33.

Beaucoup plus présents, Pieranunzi use largement des accords de quartes superposées dans cette improvisation. Et lorsque, comme dans l'extrait qui suit, il fait précéder cet alliage harmonique en faisant résonner une quinte à vide dans le grave, on ne peut s'empêcher d'y entendre un écho lointain de McCoy Tyner. De plus, immédiatement après, émerge un enchaînement éminemment pieranunzien : celui d'une « résolution exceptionnelle »⁶⁶⁷. Cette fois, c'est à son écriture compositionnelle qu'il convient de se référer. En effet, à la fin de ce passage, Pieranunzi prépare une cadence en *mi* bémol mineur. Or, la dominante de ce ton se résout sur un accord de *do* mineur (la basse en note conjointe formant une fausse relation entre le *do* naturel qu'elle atteint et le *do* bémol attendu).

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 14'41 à 15'11
Exemple sonore n°226, CD2, page 82

Exemple musical n°204

Ainsi, dans les improvisations intégrales, sa mémoire auditive convoque certaines progressions harmoniques qu'il a pu perfectionner dans ses compositions personnelles, tandis que son action immédiate s'évertue à leur donner une vie inédite. À cet égard, l'extrait sonore suivant, tiré de cette longue improvisation, est significatif à plus d'un titre. La séquence voit s'immiscer plusieurs formules pieranunziennes non-compositionnelles, plutôt propres aux performances improvisées usuelles⁶⁶⁸ :

- 0'00 : ostinato (façon boogie-woogie) à la main gauche et phrases *bluesy* à la main droite.
- 0'08 : *sideslipping* sous forme de motifs pentatoniques à la main droite ;

⁶⁶⁷ Cf. chapitre 3.6.2.

⁶⁶⁸ Les indications chronométriques renvoient au *time code* de la piste du disque fourni et non de l'enregistrement d'origine.

- 0'16 : phrase mélodique en quarts ascendantes conclue par des quarts parallèles ;
- 0'21 : ornementation typique suivie de pentatonismes en *sideslipping* ;
- 0'26 : quarts parallèles à la main gauche ;
- 0'32 : arpèges (ou s'approchant) aux deux mains progressant par mouvements de tierces descendantes⁶⁶⁹.

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 10'47 à 11'58
Exemple sonore n°227, CD2, page 83

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece, with a treble clef staff and a bass clef staff. Circled letters A, F, D, and B \flat are placed below the bass staff to indicate tonalities or chords. A tempo marking '♩ = 54 env.' is at the top left. There are also some performance markings like '11'34' and '11'42' and repeat signs.

Exemple musical n°205⁶⁷⁰

Quelques dizaines de secondes plus tard, le même mouvement de basse est encore plus caractérisé puisque toutes les tonalités sont mineures – ce que nous avons nommé le « surmineur »⁶⁷¹ –, le tout dans un flux rythmique en « maillage syncopé »⁶⁷². Peu avant la fin de ce même extrait sonore (le n° 227), Pieranunzi souligne la ligne mélodique en l'harmonisant par triades⁶⁷³, comme on peut le voir ci-après.

⁶⁶⁹ Les tonalités, en chiffres américains, sont cerclées en dessous de chaque système. On pourra se reporter aux exemples musicaux n° 102 et n° 103 du chapitre 2 pour les arpèges et à l'exemple musical n° 161 pour les modulations par mouvements de tierce.

⁶⁷⁰ Les indications chronométriques insérées dans l'exemple musical renvoient au *time code* du disque original. On retrouve ce passage dans notre extrait sonore (celui de la page 83, CD2) entre 0'41 et 1'13.

⁶⁷¹ Cf. exemple musical n° 159.

⁶⁷² Cf. exemple musical n° 189.

⁶⁷³ Cf. exemple musical n° 185.

• = 54 *env.* 8^{va}-----

12'22

maillage syncopé

5 8^{va}----- triades

surmineur E^bmin Cmin Amin F[#]min E^bmin

11 triades triades 12'41

Exemple musical n°206

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 13'05 à 13'14
Exemple sonore n°228, CD2, page 84

On pourrait objecter que tout ceci passe bien rapidement et qu'il s'agit d'une manifestation trop furtive pour être aussi significative que nous le prétendons. En réalité, ces divers éléments se rencontrent en de nombreux autres moments de la longue improvisation. Ainsi, dans un passage du tout début de la pièce, le pianiste module-t-il à la tierce en fausse relation avec note commune⁶⁷⁴. On y retrouve de surcroît le cycle des quintes effectué dans son sens ascendant⁶⁷⁵ tout comme, après la cadence rompue, une ligne de basse mélodique descendante conjointe⁶⁷⁶ (suivie d'un dernier saut de tierce), ce que résume la grille harmonique qui suit⁶⁷⁷.

⁶⁷⁴ Cf. exemple musical n° 147.

⁶⁷⁵ Cf. exemple musical n° 158.

⁶⁷⁶ Cf. exemple musical n° 153.

⁶⁷⁷ Les indications chronométriques placés sous chaque accord renvoient au *time code* de notre extrait sonore (CD2, page 85).

(Ab)	Dmin7b5	G7	Cmin	Amin	Emin	Bmin	F#min	G	D/F#	Emin	C (lydien)
0'00	0'01	0'02	0'04	0'05	0'08	0'10	0'12	0'15	0'17	0'21	
	(ii	V)	terce>	cycle des quintes			C.R.>	conjoint desc.		terce>	

Tableau 8 : Enchaînement harmonique improvisé par Pieranunzi dans « Perugia Suite »

« Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 2'19 à 2'40
 Improvisation de Pieranunzi
 Exemple sonore n°229, CD2, page 85

Enfin, et pour clore ce regard porté sur une des plus longues improvisations enregistrées par Pieranunzi – mais ô combien instructive –, signalons-en les ultimes secondes puisqu'elles voient revenir les accords de septième majeure à vide, tout droit venus du « type Monologue »⁶⁷⁸.

Lent et libre

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system (measures 20-20) features a piano line with a series of triplets and a bass line with sustained chords. The second system (measures 21-24) shows a melodic line in the piano staff and a bass line with chords. The third system (measures 25-30) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 31-35) includes a section marked 'Acc.' (accent) and 'a to', ending at measure 35 (20'55).

Exemple musical n°207
 « Perugia Suite » (E. Pieranunzi), juillet 1999, *Perugia Suite* (E. Pieranunzi), de 20'20 à 20'55
 Exemple sonore n°230, CD2, page 86

⁶⁷⁸ Les mesures 12 à 14 peuvent éventuellement renvoyer à une redistribution intervallique de « The Peacocks », tandis que les mesures 19 et 20 pourraient être une réminiscence de « My One and Only Love ».

Après cette énumération, on constate donc une sorte de moyen terme, une forme d'entre-deux de l'improvisé où la plongée dans l'inconnu a le connu pour intermédiaire. Comme le rappelle Jean-François de Raymond : « Personne n'est libre de toute détermination mais on accède à la liberté à partir de ses déterminations »⁶⁷⁹. Et ce n'est que par une écoute intégrale de ces presque vingt-deux minutes de musique que l'on peut saisir l'aventure qu'elle incarne en réalité. Pieranunzi s'en explique très bien lui-même si on applique à sa propre démarche ce qu'il affirme sur Bill Evans :

« Il innovait donc sans le vouloir, et disait quelque chose de neuf – simplement parce qu'il cherchait à se “dire lui-même” en musique. »⁶⁸⁰

Ou encore :

« Evans n'inventait rien, certes, mais il avait une aptitude extraordinaire à utiliser de façon créatrice les matériaux existants [...]. »⁶⁸¹

De manière plus synthétique, c'est en ce sens qu'il faut comprendre la notion pieranunzienne d'« improvisation libre ». Libre ne signifie pas ici libéré des réflexes empruntés aux modes de jeu jazz traditionnels, ni libéré de toutes « références à ». Les formules, enchaînements, figures rythmiques pré-méditées sont donc péchés véniels. Au lieu de les percevoir comme des « erreurs » du point de vue esthétique, le musicien pourra ne pas les abandonner pour les exploiter dans une direction autrement inconcevable. En s'appuyant sur ses propres éléments stylistiques (dans une proportion plus ou moins importante), Pieranunzi structure un ensemble dont le parcours harmonique, le choix des motifs utilisés, l'installation d'une pulsation ou son rejet, etc., sont intégralement issus des exigences nées de l'instant, à la discrétion du pianiste (et/ou de ses partenaires).

De sorte qu'il en résulte un dépassement : En surface, la musique ne paraît pas vraiment improvisée – pas totalement libre si l'on préfère – parce qu'elle a des atours familiers : présence d'un tempo, enchaînements harmoniques à la syntaxe plus ou moins inattendue mais pouvant se référer aux progressions traditionnelles, émergence de

⁶⁷⁹ RAYMOND, Jean-François de, *op. cit.*, p. 41.

⁶⁸⁰ PIERANUNZI, Enrico, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

formules et de stéréotypes, etc.⁶⁸² Et pourtant, dans son action même, elle est complètement et intégralement élaborée dans l'instant. C'est bien dans cette perspective que les deux formes de mémoire réinjectée examinées précédemment peuvent être alors rapprochées. Même si dans le premier cas – l'appropriation respectueuse – le pianiste confronte l'auditoire à de perpétuels glissements stylistiques (multiples mais explicites), les référents – et non les emprunts – « se distribuent dans le cadre d'une mémoire partagée [et] appelle à la participation de [tout un] chacun »⁶⁸³. L'exploration repose alors sur la création du cadre où se déroule un récit ; en retour le cadre confère au déjà-entendu des aspects d'in-ouï.

4.2.2.2 Brouiller les pistes

Pour illustrer cette conquête de l'heureuse découverte, cette recherche de l'inattendu, Pieranunzi semble parfois s'obliger à une forme vivifiante et fertile de l'inconfort. On peut en percevoir les manifestations dans le rapport qu'il entretient soit avec ses partenaires, soit dans celui qu'il peut établir entre ses deux mains.

Dans les improvisations collectives, on peut en effet remarquer que, lorsqu'il sort de l'action improvisée pour laisser le soin à ses partenaires d'entretenir les débats, son entrée ou son retour sont souvent à contre-pied du cadre alors installé. Il s'agit d'aiguillonner la proposition, s'obliger à l'ouvrir pour éviter le risque de tomber dans une dangereuse routine.

Les formes imaginées par le pianiste pour interpeller ses partenaires sont multiples. Pour s'en donner une certaine idée, en voici quelques exemples représentatifs.

- Extrait n° 1 (1990) : Marc Johnson débute la pièce en fondant son intervention sur une recherche de sonorités. Pieranunzi le rejoint en posant au contraire des harmonies tonales.

⁶⁸² Et cela d'autant plus pour tous ceux qui sont familiers avec la musique du pianiste italien.

⁶⁸³ BÉTHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident, op. cit.*, p. 193.

« Impromptu n°1 » (Pieranunzi/Johnson), décembre 1990, *The Dream Before Us*
(Pieranunzi/Johnson), début
Exemple sonore n°231, CD2, page 87

- Extraits n° 2 (1991) et 3 (2001) : les partenaires installent un *groove* franc et énergique dans l'extrait n° 2, et un swing modal souple dans le n° 3. Les accords que pose ensuite Pieranunzi sont aussi éloignés que possible de ce que l'on supposait de lui : atonals, discrets, hors tempo.

« Triologue n°1 - Opening » (Pieranunzi/Pietropaoli/Sferra), février 1991, *Triologues* (E. Pieranunzi)
Début
Exemple sonore n°232, CD2, page 88

« Trio Reflections » (Baron/Johnson/Pieranunzi), novembre 2001, *Current Conditions* (E. Pieranunzi)
Début
Exemple sonore n°233, CD2, suite de la page 88

- Extrait n° 4 (2004) : Jim Hall propose une phrase diatonique clairement définie. Pieranunzi lui superpose immédiatement une réponse dans un autre ton, tout en dissonance et qui court-circuite l'évidence initiale.

« Duologue 2 » (Hall/Pieranunzi), septembre 2004, *Duologues* (Hall/Pieranunzi), début
Exemple sonore n°234, CD2, page 89

Mais cette disposition mentale, il se l'applique à lui-même. En effet – comme, en fin de compte, il nous a déjà été donné de l'observer –, le pianiste oppose parfois, pour mieux les unir en fait, les plans sonores, les tempos, les types d'harmonies, etc. de ses deux mains. Ainsi la main gauche pourra-t-elle par exemple infirmer l'évidence mélodique de la main droite par son caractère diffus (dans le grave, assez proche du cluster, etc.).

« Form 15 » (Pieranunzi/Van de Geyn/van Oosterhout), février 2000, *Improvised Forms for Trio*
(Enrico Pieranunzi), de 1'20 à 2'00
Exemple sonore n°235, CD2, page 90

Si, dans ce cas précis, la technique s'inspire de l'effet polytonal, le moyen auquel Pieranunzi fait appel très régulièrement est celui de la rudesse du demi-ton. Tandis que sa

main droite poursuit sa propre voie, la main gauche maintient un ostinato plus ou moins régulier en demi-tons qui brouille ainsi la logique musicale de l'ensemble et/ou permet de maintenir une tension maximum pour donner libre cours à la main droite⁶⁸⁴. De la sorte, Pieranunzi se préserve toujours une manière d'ouverture. Outre que cela lui donne la possibilité de superposer divers éléments musicaux, il se ménage aussi celle de transiter rapidement vers un autre cadre que celui qui se déroule dans l'instant. Il est par ailleurs intéressant de relever que le procédé sera repris pour improviser dans les compositions modales-ouvertes, telle « Newsbreak » par exemple. Sans vouloir trop anticiper, il faut garder à l'esprit que ce que nous tentons de mettre en évidence n'est pas catégorisable absolument, et qu'il ne s'agit de que tendances.

« Improlude » (Johnson/Motian/Pieranunzi), février 1993, *Untold Story* (E. Pieranunzi), de 2'43 à 3'32
Exemple sonore n°236, CD2, page 91

« Newsbreak » (E. Pieranunzi), mars 1999, *Don't Forget the Poet* (E. Pieranunzi), de 1'20 à 1'57
Exemple sonore n°237, CD2, suite de la page 91

Ces demi-tons perturbateurs sont issus en droite ligne des septièmes majeures du « type-Monologue », et en ce sens ils constituent une forme particulière d'éléments réinjectés, mais absolument symptomatique de la gestion effectuée par le pianiste pour établir un rapport équilibré mais étonnant entre le connu et l'inconnu.

Pour Pieranunzi, l'improvisation intégrale se rapporte alors à ce double principe complémentaire : l'exploration de l'inconnu procède du connu ; et par ce fait même, dans un même mouvement l'inconnu est garant de la dynamique du connu. Il est vrai que, du point de vue du praticien (et, dans une mesure difficile à établir, de celui de l'auditeur) trop de connu et/ou trop d'inconnu provoquent lassitude et ennui. À travers le prisme de l'inconnu, le connu se découvre alors méconnaissable. C'est sur cette crête étroite que se

⁶⁸⁴ On en trouvera une représentation typique dans la partie de main gauche de l'exemple musical n° 209, quelques pages plus loin, à un endroit plus propice pour son inclusion.

joue l'essentiel de l'esthétique pieranunzienne, au rapport particulier entretenu avec cette dialectique :

« [...] la preuve qu'une forme d'art, quelque soit sa forme, est vivante et viable ne réside pas dans la fidélité au dogme établi d'une tradition, mais plutôt dans sa capacité à se redéfinir selon le flux et l'écoulement de la créativité. La créativité elle-même n'est pas simplement l'invention de nouveaux détails à partir d'un modèle classique, mais une inspiration qui stimule une forme et la développe, en créant principalement une nouvelle forme de tension qui distingue passé et présent. [...] Une de ces tensions se situe au niveau du connu et de l'inconnu. Spontanément improvisée, la musique [du duo Pieranunzi/Motian] est essentiellement nouvelle, bien qu'il y ait des moments de familiarité confortable parmi le non prévisible. »⁶⁸⁵

Cependant, le brouillage musical, l'appropriation respectueuse et la réinjection d'éléments préconçus ne sont pas les uniques ingrédients utilisés par Pieranunzi pour féconder la matière musicale. Dans une grande proportion, le germe de certaines improvisations intégrales est constitué d'objets musicaux imaginés dans l'instant, ne renvoyant qu'à eux-mêmes. Ainsi, tel le sable entre nos doigts, la possibilité d'appréhender en une vision globale l'improvisation intégrale semble de nouveau nous échapper. Pourtant, fort de notre dernière conclusion, il conviendrait peut-être d'aborder le visage que prend alors l'improvisation à travers une dernière facette du principe fondamental entraînant la musique de Pieranunzi. En effet, nous pensons qu'un caractère double s'y manifeste par le biais du dépassement d'un nouveau clivage : celui de la confrontation de l'improvisé et de la tradition scripturale.

⁶⁸⁵ LANGE, Art, notes de pochette de *Flux & Change* : « [...] *the proof that an art form, any art form, is alive and viable is not its faithfulness to an established dogma of tradition, but rather its ability to redefine itself according to the ebb and flow of creativity. Creativity itself is not merely the invention of new details within a classical model, but the inspiration that energizes a form and expands it, in essence creating a new form from the tension that distinguishes between past and present. [...] One of these tensions is between the known and the unknown. Spontaneously improvised, the music is essentially new, though there are moments of comfortable familiarity amid the unforeseeable.* »

4.2.3 L'essentialité du noyau

« Il y a des fils qui unissent toutes les choses que je fais, et ces fils sont la musique classique, même si je continue de la fréquenter d'une manière moins assidue qu'avant, [il y a] le lien improvisation-composition [...]. »⁶⁸⁶

Ce lien nous l'avions mis en avant dans le chapitre consacré aux compositions écrites du pianiste. Or, la technique employée, celle d'un noyau élémentaire comme unité de la pièce musicale, va se trouver réinvestie au cours de l'improvisation intégrale. Ou plutôt, pour être plus exact, par l'urgence de la situation – où les réflexes et le savoir, l'inconscient et le conscient interagissent d'une façon différente de celle du moment de l'écriture – l'improvisation parvient en des territoires inexplorés par la rigueur non rigoriste de cette technique. Ainsi, le travail de composition nourrit-il l'improvisation comme, en retour, l'imaginé dans l'instant alimentera l'écriture. Une fois encore, dépasser un clivage, celui de l'écrit et de l'improvisé, transparait dans cette approche :

« Une autre forme, plus saine, d'«éclectisme» auquel de façon heureuse le jazz te contraint, c'est de ne pas considérer comme contradictoire l'improvisé et le composé, de ne pas les opposer [...]. »⁶⁸⁷

Constituer une cellule et en exprimer son potentiel en la gardant toujours en ligne de mire est un moyen très fort mis en œuvre pour assurer à l'improvisation intégrale une unité. À la condition que le musicien parvienne à l'entretenir de façon suffisamment intéressante, elle canalise l'intérêt de l'auditeur qui, en quelque sorte, reste attaché à la progression de l'idée de départ⁶⁸⁸. De nombreux improvisateurs se sont emparés de ce procédé, mais ce qui étonne chez Pieranunzi, c'est la proportion qu'une telle technique peut prendre, au point de constituer l'intégralité d'un nombre important de pièces

⁶⁸⁶ « *Ci sono dei fili che uniscono tutte le cose che faccio, e questi fili sono la musica classica, che in realtà continuo a frequentare anche non in maniera assidua come prima, il nesso improvvisazione-composizione [...]* », entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63.

⁶⁸⁷ PIERANUNZI, Enrico, « Le risposte perdute », *op. cit.*, p. 68 : « *Un'altra forma di sano "eclettismo" cui il jazz fortunatamente ti costringe è quella di non farti sentire contraddizione o opposizione tra improvvisare e comporre [...].* »

⁶⁸⁸ Nous verrons par la suite que des implications diverses, d'exclusion, d'abandon ou de encore de combinaison, vont déterminer différents types de parcours.

totalement improvisées. De nouveau, cette conduite volontariste annihile la récente séparation entre compositeur et improvisateur.

« Quand je joue libre, j'explore les thèmes comme s'ils étaient des cellules : avec un motif, mais aussi avec deux notes d'un thème, on peut construire beaucoup, c'est pourquoi j'ai usé de ce système en l'appliquant à un de mes morceaux, dans lesquels j'ai pris les deux notes initiales que j'ai emmenées un peu plus en avant jusqu'à l'ensemble du morceau, [...]. »⁶⁸⁹

« De temps en temps, j'ai la tentation de comparer – toute proportion gardée ! – Shorter à Beethoven ; ce dernier aussi, était un musicien qui réussissait avec deux notes – il suffit de regarder la *Cinquième* – à créer une forme accomplie, narrativement conséquente avec un matériau réduit, à tirer le maximum de matériaux qui, en apparence, semblaient banals voire même trop restreints pour pouvoir être travaillés. Donc, Shorter est un grand compositeur, aussi bien dans l'écriture de pièces que dans l'improvisation. »⁶⁹⁰

À travers ce propos, l'idéal pieranunzian devient transparent. Dans ce cas, la référence à Beethoven n'est pas fortuite, le maître étant célèbre à son époque autant pour ses compositions que pour ses improvisations. On comprend en tout cas que le processus à l'œuvre le questionne bien plus que le matériau, comme les deux exemples suivants vont l'illustrer, le premier en piano solo, le second en trio.

⁶⁸⁹ « Quando suono libero sfrutto i temi come se fossero delle cellule: con un motivo, ma anche con due note di un tema, si può costruire molto, sicchè ho usato questo sistema applicandolo ad un mio pezzo, dal quale ho preso le due note iniziali che ho portato avanti un po' per tutto il brano, [...]. », entretien accordé à Francesco Varriale en avril 2000, consultable sur <http://www.altrisuoni.org/interviste/pieranunzi1/pieranunzi1.html> (consulté en mai 2006).

⁶⁹⁰ « Ogni tanto mi viene da paragonare – fatte le debite proporzioni! – Shorter a Beethoven; anche questi era un musicista che riusciva con due note, basterebbe la Quinta, a creare una forma compiuta, narrativamente importante con materiale ridotto, spremendo al massimo grado materiali che, apparentemente sembrano o banali o addirittura risicati per poterci lavorare. Dunque, Shorter è un grande compositore, sia nello scrivere i brani che nell'improvvisare. », entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 62.

♩ = 120

5

9

13

17

22

27

31

35

40

44

8^{vb}

8^{vb}

Exemple musical n°208
 « Improvvisazione I » (E. Pieranunzi), septembre 2000, *Canto nascosto* (E. Pieranunzi)
 Exemple sonore n°238, CD2, page 92

The musical score consists of seven systems of two staves each. The first system starts with a tempo marking of $\text{♩} = 156$. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The left hand often plays a steady, rhythmic accompaniment, while the right hand features more melodic and rhythmic complexity.

Exemple musical n°209
 « Prologue » (Leveratto/Petreni/Pieranunzi), 1995, *Trioscapes* (E. Pieranunzi)
 Début de l'improvisation de Pieranunzi⁶⁹¹
 Exemple sonore n°239, CD2, page 93

Dans la pièce en solo, c'est un motif de deux mesures construit à partir de la gamme demi-ton/ton et s'inscrivant dans une mesure classique à quatre temps qui va donner lieu à diverses transpositions, mutations, réductions. À deux exceptions près (mesures 25-26 et 31-32), l'*incipit* sera toujours repris, et la mesure constamment gardée (si l'on excepte la respiration de la mesure 4). La main gauche installe une rythmique latine, d'abord en chromatisme, puis se fondant sur un anatole. Grâce au caractère lancinant du motif,

⁶⁹¹ L'intégralité du relevé est consultable en annexe I.10. Pour faciliter la lecture, des barres de mesure ont été insérées, mais elles sont purement indicatives.

chaque retour amène son lot de changements, de surprises, et nous entendons le motif progresser dans la forêt des variations envisageables.

Pour l'improvisation en trio, il est intéressant de noter que le motif de la main droite provient directement de la première figure rythmique du bassiste. Ce dernier lance le tempo avec une anacrouse, impulsion suffisante pour donner l'occasion à Pieranunzi de créer son noyau rythmico-mélodique, un motif en anacrouse exprimant un arpège, et un brouillage de secondes mineures à la main gauche, tandis que la rythmique joue un accompagnement modal/swing. Tout en participant à une interaction véritable (relation caisse claire/main gauche par exemple), le pianiste engage pourtant un travail « d'écriture », d'exploration du matériau qui va l'entraîner vers une résolution paisible et lumineuse assez inattendue (puisque, sur ce genre de tempo, l'habitude aurait pu réclamer une montée en puissance).

Chaque improvisation progresse par élans successifs, l'aboutissement d'une section rebondissant sur la section suivante grâce, dans la plupart des cas, à l'amorce de la cellule initiale. À chaque fois, c'est une alternative au noyau d'origine qui est explorée, soit simple écho, soit variante, soit encore amplification. Bien que ces deux exemples aient été choisis pour leur brièveté, on ne doit pas en déduire que le pianiste n'applique cette technique qu'à des instants somme toute assez concis. En effet, l'improvisation intégrale la plus convaincante est sans doute « Impromptu n° 5 »⁶⁹², une pièce en solo qui n'abandonne jamais son module de départ au cours de ces quelques quatre minutes et demie de musique. Si l'intérêt réside bien dans la force transformatrice en action – point sur lequel nous reviendrons –, l'important est de constater que l'ensemble est « entièrement pénétré d'écriture »⁶⁹³ :

« Le travail de l'improvisateur moderne porte en lui-même ce paradoxe de susciter dans le jeu le dépassement de l'écrit et du non-écrit, d'investir une énergie sans perte, de retrouver les libations pures dans une sophistication extrême [...]. »⁶⁹⁴

⁶⁹² *In That Dawn of Music*, 12 mars 1993, Ivrea (Musica Jazz – Soul Note SNMJ 003-2).

⁶⁹³ LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 124.

De ce fait, il y a un quadruple objectif lorsque Pieranunzi pose la première note de son improvisation :

- tout improviser : rien n'est prévu, même le motif initial qui, pourtant va conditionner la suite ;
- le caractère fondamental de l'improvisé doit être conservé, mais il entretient une connivence à l'ordre savant de l'écriture ;
- dans le même temps, élaborer une musique dans laquelle l'auditeur ne soit pas perdu, en le maintenant en haleine grâce à un procédé : celui de la référence à un noyau ;
- et pour cela créer un cadre cohérent en s'appuyant sur la force endogène du noyau.

On voit que les exigences sont d'un niveau très élevé. Et même si, à l'inverse des compositions écrites, chaque événement n'existe que dans et pour l'instant présent, sans pouvoir anticiper sur ce que sera le futur de la pièce, même si chaque décision aurait pu être remplacée par une autre, Pieranunzi tente dans le même temps d'éprouver sa maîtrise du temps :

« Le musicien classique - et de façon générale l'artiste occidental - subordonne chaque moment de son propos à l'accomplissement d'un but unique, même si ce but ne se présente pas toujours clairement à la conscience de l'artiste, l'*œuvre*, et transpose sur le plan esthétique cette conception historique de la responsabilité morale. Dans une telle perspective, on ne demande à l'artiste - et singulièrement au musicien - ni de plaire, ni de distraire, ni même de raconter quelque chose, essentiellement de "savoir ce qu'il fait". »⁶⁹⁵

Même si Pieranunzi ne sait pas ce qu'il va raconter, il sait ce qu'il fait. Dès lors, et pour dépasser la proposition de Levallant, le penser est aussi important que le faire⁶⁹⁶. Ce qui, par voie de conséquence, engendre chez Pieranunzi une mise en question de la forme. Nous avons vu au début de ce quatrième chapitre qu'il fallait penser la forme improvisée résultante sous l'angle de l'émergence d'une structure et non à partir d'un moule formel préétabli. C'est bien en ce sens que Pieranunzi perçoit sa pratique puisque, nous l'avons signalé plus haut, il concentre son travail sur la notion de narration.

⁶⁹⁵ BÉTHUNE, Christian, *Adorno et le jazz*, op. cit., p. 68.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 228 : « Le faire est devenu plus important que le penser, [...] »

4.2.4 Le jeu des modèles

C'est à l'aune de tout ce qui vient d'être exposé qu'il faut à présent cerner les enjeux du déploiement temporel engagé dans l'improvisation intégrale. Dans un article important consacré à l'improvisation d'une manière générale, Bernard Lortat-Jacob explique que « dans tous les cas – et quelle que soit la nature de l'improvisation – nous sommes en présence d'un système de genèse de forme »⁶⁹⁷. Il poursuit en précisant que :

« [...] l'improvisation nous intéresse dans ce qu'elle a de créatif et en ce qu'elle est susceptible de produire de l'altéré, du variable et de l'imprévu. Or cet imprévu n'est lui-même perçu comme tel que grâce à l'existence d'une référence stable et permanente qui est de l'ordre du modèle. »⁶⁹⁸

Or qu'avons-nous fait depuis le début de la partie 4.2 si ce n'est révéler des modèles dans l'approche pieranunzienne ? Partant de ce constat, Bernard Lortat-Jacob expose ensuite les divers types de modèles et en détermine quatre. Le modèle-composition ne nous intéresse pas véritablement car dans ce cas précis, c'est de la pratique de l'improvisation habituelle, « sur un standard », que ce modèle se rapproche. En revanche, ce que Bernard Lortat-Jacob nomme le modèle-formule et le modèle-forme nous interpellent beaucoup plus. Le premier type est ainsi défini :

« Une simple formule métrico-rythmique, maigre en substance musicale et dont l'exécution s'accompagne de contraintes modales, tonales ou mélodiques plus ou moins précises peut avoir une fonction de modèle. »⁶⁹⁹

Quant au second, il prolonge cette définition en une conception plus ample, c'est-à-dire « d'une façon parallèle, sinon semblable, le modèle peut contenir des composantes macro-structurelles et les éléments caractéristiques d'une forme entière [...] »⁷⁰⁰. Mais surtout l'ethnologue ajoute que « l'approche du modèle ne peut se passer d'une prise en

⁶⁹⁷ LORTAT-JACOB, Bernard, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans la musique de tradition orale*, Paris, Selaf, 1987, p. 45.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

compte de la forme ou du genre dans lesquels cette improvisation s'inscrit »⁷⁰¹. Ces réflexions sont très éclairantes si on les applique en les adaptant à l'improvisation intégrale.

On ne peut que reconnaître la technique de l'essentialité du noyau dans le modèle-formule, à cette différence près, mais elle est de taille, que le modèle ne préexiste pas, que ce soit de façon virtuelle ou réelle et que, de surcroît, les contraintes sont réinventées lors de chaque improvisation. Pour cela, nommons-le pour le différencier de l'appellation de Bernard Lortat-Jacob le « modèle-figure »⁷⁰².

La conception du modèle-forme nécessite elle aussi une adaptation pour correspondre à la réalité de l'improvisation intégrale. Ou, pour être plus exact, il faut s'en inspirer afin d'établir ce que nous nommerons le modèle-cadre, en reprenant un des termes utilisés par Benoît Peeters. Par là, nous voulons désigner un arrière-plan pris dans une acception plus générale qui s'établit comme un second référent. Le modèle-cadre peut donc être d'ordre macro-structurel (refrain, ABA, etc.) ou micro-structurel (grille du blues, anatole, etc.), mais aussi d'ordre stylistique (blues, bebop, contemporain, romantique, free, etc.) ou voire même de l'ordre du climat quand le style est peu défini. Là encore, le modèle-cadre se déduit dans l'instant et peut se transformer, changer de nature en passant d'un modèle stylistique, structurel, etc. à un autre, voire en juxtaposer plusieurs, les alterner, etc.

L'élaboration pieranunzienne dans l'improvisation intégrale se situe donc sur deux niveaux. Au premier plan, le modèle-figure prédomine, celui d'un noyau rythmico-mélodique. Parfois le noyau essentiel peut être rattaché à un autre paramètre, une harmonie, un registre, une sonorité, etc. mais pas de façon obligatoire. Le modèle-figure possède quasiment toujours une certaine qualité éminemment mélodique. Non pas forcément dans le sens vocal du terme, ou lyrique, mais dans celui d'une ligne plus ou moins longue aisément repérable et mémorisable, qu'un autre paramètre lui soit accolé en plus ou non. Tout ce qui en constitue son arrière-plan musical relève du domaine du

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁰² Plus élégante que « modèle-noyau », cette appellation renvoie à l'idée commune de « figure mélodique », de « figure rythmique », etc.

modèle-cadre. Or non seulement tous les modèles sont imaginés, empruntés, ajoutés dans l'instant, mais de plus ils varient sans cesse. C'est sans doute par la combinaison du passage constant d'un modèle-cadre à l'autre associé à l'usage de la technique du modèle-figure que réside la grande spécificité de l'improvisation intégrale.

L'énoncé improvisé résulte donc de la confrontation de ces deux niveaux. Et c'est à la fois en fonction de l'évolution du modèle-figure et du modèle-cadre qu'une structure va émerger. Le très court exemple musical n° 208 (« Improvvisazione 1 ») précédemment cité va nous permettre d'en donner une illustration assez directe.

La main droite, seule, pose un modèle-figure dans la mémoire par une quadruple répétition. Il est en swing régulier, de tempo médian, bâti à l'aide de la gamme demi-ton/ton. Quant au modèle-cadre, il est quasi absent, si ce n'est à travers une périodicité de huit mesures (que l'on peut répartir en quatre fois deux mesures). La mesure 9, en changeant de registre et de tonalité, voit l'entrée de la main gauche. Celle-ci est connotée stylistiquement par l'emprunt de formules attachées à la musique latine (appuis à contretemps, ligne de contrebasse, chromatisme descendant) ce qui pose donc un véritable premier modèle-cadre, qui évolue ensuite, à la mesure 25, en passant par la séquence harmonique de l'anatole. Enfin, après un autre cycle de huit mesures, le pianiste plonge dans le registre grave, et conclut avec une formule cadentielle blues et un *fa* final posé dans l'extrême grave qui ne laisse place à aucune ambiguïté.

Ce qu'il faut retenir de cette analyse, ce n'est pas tant le contenu que la manière de faire contenir. Mais avant d'aller plus loin dans nos investigations, il faut s'arrêter sur un cas particulier : celui de l'improvisation semi-intégrale.

4.2.5 Un cas particulier : l'improvisation semi-intégrale

En effet, pour parvenir au stade de l'improvisation intégrale, où tous les éléments musicaux sont inventés *ex abrupto*, Pieranunzi a souvent fait appel à la figure des standards pour baliser cette plongée dans l'instant, sorte de rappel non pas montagnard mais musical. Ainsi au cas où, par exemple, l'inspiration viendrait à manquer, le pianiste

peut recourir à un thème connu de tous, ce que les extraits d'entretiens cités dans le chapitre précédent expriment avec netteté⁷⁰³. Toutefois, réfléchi par la perspective du double modèle, l'aventure de l'improvisation semi-intégrale devient claire. Tout ou partie de la ligne mélodique du standard est pris comme modèle-figure. Il suffit parfois au pianiste d'évoquer l'incipit pour que le standard dans son ensemble soit présent à l'esprit des auditeurs comme des interprètes. Au départ modèle-composition (selon la définition de Bernard Lortat-Jacob), le standard ou son fragment devient un modèle-figure. L'improvisation va ensuite consister à effectuer un travail avec ce(s) noyau(x) en les intégrant à des contextes inattendus, c'est-à-dire en se référant à d'autres modèles (parcours harmoniques, styles, tempos, expressions, etc.), autrement dit à des modèles-cadres. La cohérence réside donc justement et de façon pleine dans la confrontation du Même (le thème du standard) avec le Différent (le cadre qui ne correspond pas au standard) et dans la tension qui en résulte. De ce fait, l'unité peut-être garantie par le modèle-figure mais non dans le sens « classique » du terme (ou l'Un contient le Tout en virtualité, la finalité de la pièce étant de revenir au Même). L'improvisation intégrale donne la primeur au mouvement pour lui-même parce que la résolution (le retour du Même) n'arrive jamais. Elle est remplacée par une autre tension, une autre attente, celle d'une figure stable issue du standard qui évolue dans un cadre mouvant. On comprend dès lors comment l'absence de structure préexistante n'est pas incompatible avec la volonté de construction. Précisons aussi que, dans le cas inverse, celui où le modèle-cadre est l'élément stable (respect de la grille harmonique par exemple), nous sortons de l'improvisation semi-intégrale pour revenir à une situation musicale tout à fait différente, celle de l'interprétation plus ou moins libre du standard, que le thème soit joué ou non. Il en va ainsi par exemple de « Foglie » (sur *Con infinite voci*, 1998), ce qui signifie « feuilles » en italien, titre transparent qui se réfère aux célèbres « Feuilles mortes », l'improvisation lui empruntant donc la grille⁷⁰⁴.

⁷⁰³ Cf. chapitre 4.1.

⁷⁰⁴ Soulignons au passage que Pieranunzi s'inspire sans doute de Lee Konitz qui nomme certaines de ses recompositions avec des références de ce genre, « Friendlee » reprenant la grille de « Just Friends » par exemple.

Pour illustrer ce que nous venons d'affirmer, nous avons choisi un exemple où les deux possibilités se trouvent réunies en une même pièce. Il s'agit d'« All the Things We Are ». Derrière ce titre, la référence au très célèbre standard ne fait aucun mystère. Mais si le titre en a été légèrement modifié – de façon tout à fait éloquente –, c'est parce que le duo entre le pianiste et Marc Johnson va progresser d'une situation fixe à une autre totalement ouverte. Les musiciens vont passer d'une forme à une formation, ce que résume le tableau suivant⁷⁰⁵.

0'00	0'24	1'15	2'52	3'53	4'03	4'22	4'50	5'26	5'51
Exposition du thème		(Solo de contrebasse)	(Solo de piano)		L'incipit du thème devient noyau		Emergence d'une nouvelle cellule	Retour du noyau réduit à une quarte	Allusion plus longue au thème
Grille enrichie et tempo libre	<i>A tempo</i>	La grille est suivie mais la carrure est souple	Dilution progressive des éléments stables (grille et tempo)	Abandon de toute référence au standard	Stagnation et dialogue mélodique	Création d'un nouveau cadre : modal et tempo <i>up</i>	Immobilisation temporelle (main gauche) par déduction de ce qui précède		<i>Diminuendo</i> qui annonce la fin

Interprétation libre d'un standard

Transition

Improvisation semi-intégrale

Tableau 9 : Structure émergente de « All the Things We Are » (Johnson/Pieranunzi)

« All the Things We Are » (Johnson/Pieranunzi), décembre 1990, *The Dream Before Us* (Johnson/Pieranunzi), interprétation complète
Exemple sonore n°240, CD 2, page 94

Cette présentation aurait pu être affinée mais là n'était pas l'intérêt. Avec ce tableau, on doit constater que les musiciens passent d'une structure fixe – certes tout de même chahutée – à une structure émergente née de la tension entre le modèle-figure (un fragment quelconque du thème, le plus souvent l'incipit) et le modèle-cadre. Au travers de la structure résultante finale, on pourrait aller jusqu'à dire qu'ils pratiquent une sorte de *slideslipping* structurel. Car malgré les apparences, il réside une différence fondamentale entre l'interprétation « souple » d'un standard et l'improvisation semi-intégrale. Dans le

⁷⁰⁵ On pourra retrouver une partie de cette musique transcrite dans l'exemple musical n° 119 (entre 4'33 et 5'25 sur le disque original).

premier cas l'anticipation est centrale parce que la musique est en quelque sorte sur des rails – tant d'ailleurs pour les auditeurs que pour les interprètes. L'intérêt, la tension, la surprise émerge alors de la déviation, du risque plus ou moins feint de se perdre. Dans le second cas, « nous sommes fascinés par les processus au cours desquels s'établit, au lieu d'une série d'événements univoque et nécessaire, un champ de probabilité, une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés »⁷⁰⁶. Et Umberto Eco d'ajouter :

« En ce sens, l'Informel est un refus des formes classiques à direction univoque, mais non pas l'abandon de la forme comme condition fondamentale de la communication. L'Informel, comme d'ailleurs toute œuvre "ouverte", ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir *la forme comme un champ de possibilités*. »⁷⁰⁷

À cette différence près que « l'informel », comme le nomme Umberto Eco, n'est pas un refus chez Pieranunzi mais une possibilité en elle-même, comme le précise le pianiste :

« Je ne crois pas qu'une personne ait un seul visage, une seule facette, donc, même une musique profondément tonale peut coexister à côté d'une musique informelle, et peut être jouée avec un batteur, maître de l'informel et de la déstructuration. »⁷⁰⁸

Autre remarque importante : si l'interaction agit à plein entre les deux hommes, il faut tout de même constater que dans « All the Things We Are » toutes les initiatives importantes émanent de Pieranunzi. Il peut certes rebondir sur des propositions du contrebassiste, mais c'est lui qui « prend la tangente au bond » (comme aurait pu le dire Bernard Lubat). On retrouve ici un trait caractéristique que nous avons déjà avancé : être ouvert tout en restant maître de son interprétation.

Quoi qu'il en soit, il est important d'avoir pris conscience qu'avec l'improvisation semi-intégrale les frontières entre les genres sont mouvantes. Nous estimons qu'il s'agit là

⁷⁰⁶ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1965, p. 69.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 138. Par « informel », il faut comprendre une « poétique de l'ouverture ».

⁷⁰⁸ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63 : « *Non credo che una persona abbia una sola faccia, quindi anche una musica tonalissima può convivere accanto alla musica informale, suonata magari con un batterista che è un grande maestro dell'informale e della destructurazione.* » Pieranunzi évoque Paul Motian ici.

d'une spécificité pieranunzienne : ouvrir les standards jusqu'à s'en évader sans le quitter. Ici encore, nous sommes en présence d'un processus qui additionne, qui associe au lieu de fusionner. Un résultat émerge grâce au concours de plusieurs « organes » – pour reprendre le terme physiologique – : le standard (le connu) et le contingent (l'inconnu).

4.2.6 La semi-oralité de l'improvisation intégrale

Si l'improvisation semi-intégrale se rapproche dans sa conception d'une déstructuration, l'improvisation intégrale a plutôt à voir avec la structuration. En se souvenant que l'intellect y est aussi important que le corporel, n'est-il pas alors concevable que le pianiste entretienne dans l'inspiration de l'instant une connivence avec certaines conceptions de la tradition écrite pour élaborer ses parcours musicaux ? En effet, puisque Pieranunzi cherche à dépasser le clivage écriture/improvisé, il faut sans doute poursuivre notre investigation dans cette direction et confronter ces structures émergentes au mode de pensée de la tradition écrite. À partir du moment où Pieranunzi concentre son attention sur la conduite et la cohérence de l'ensemble, en utilisant la technique de l'essentialité du noyau par exemple, ne peut-on dès lors y retrouver un principe formel venu de la musique occidentale de tradition écrite ? C'est en tout cas en ce sens qu'il faut comprendre ses déclarations lorsqu'il évoque le fait de parvenir à créer « un début, un milieu et une fin ». Projet simple en apparence mais en réalité d'une redoutable difficulté de réalisation à partir du moment où l'improvisation est enregistrée. Parce qu'elle est gravée, elle perd sa dimension éphémère. C'est pourquoi certains jazzmen, dont Pieranunzi, imaginent des solutions pour que la réécoute soit possible parce qu'elle est encore porteuse d'intérêt. C'est ce qui fait écrire à André Hodeir, musicien et théoricien du jazz influencé s'il en est par la musique occidentale de tradition écrite, les lignes suivantes :

« De quelque nature que soit l'œuvre envisagée, la continuité de la pensée musicale est un facteur important de réussite. Sans doute ce jugement s'applique-t-il en musique de jazz de façon moins stricte qu'en matière de musique classique : on ne saurait demander à une suite de chorus improvisés de présenter une continuité aussi parfaite qu'une œuvre longuement élaborée et procédant d'un esprit de construction qui, nous l'avons vu, est étranger au jazz. Toutefois, il demeure évident qu'un chorus se développant avec

cohérence a beaucoup plus de chances de se révéler satisfaisant au point de vue musical que tel autre chorus dont les phrases s'enchaîneraient au petit bonheur, sans souci de continuité. Les musiciens de jazz ont parfaitement pris conscience de cette nécessité : que signifie, en effet, la formule d'approbation dont ils saluent une improvisation bien conduite : *It tells a story* (elle raconte une histoire), sinon qu'ils connaissent la valeur d'un bon développement ? »⁷⁰⁹

C'est en partant de ce postulat que nous examinerons la manière dont Pieranunzi parvient à conférer avec succès ou non une cohérence à ses improvisations intégrales.

4.2.6.1 Forme simple, structures émergentes

Pour ce faire, le pianiste va donc jouer sur deux plans. Il va utiliser la technique de l'essentialité du noyau et/ou chercher à établir un cadre particulier. Toutefois, comme le rappelle Vinko Globokar⁷¹⁰ :

« Il est absurde de juger l'improvisation avec les critères de la musique écrite. On arrivera juste au même résultat décevant : tension/détente/tension. Ce qui est intéressant, ce sont les micro-organismes surgissants que jamais vous ne pourriez inventer à une table de travail [...]. »⁷¹¹

Néanmoins, Pieranunzi va s'appuyer sur les articulations les plus évidentes, intelligibles par tout un chacun pour élaborer une stratégie musicale capable de « raconter une histoire » cohérente, c'est-à-dire au travers des trois moments clé du déroulement de l'improvisation. Observons ce qui, de prime abord, les caractérise, premières ébauches de réflexion avant une appréhension plus approfondies avec exemples.

- le début :

Dans la tradition écrite, le début est essentiel parce qu'il expose les éléments qui vont être au cœur de l'action musicale. Ils sont donc l'objet d'un important travail

⁷⁰⁹ HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Epistrophy », 3/2006, pp. 156-157.

⁷¹⁰ Compositeur et tromboniste yougoslave né en France en 1934. Dans les années 1970, après avoir étudié au Conservatoire de Paris avec Henri Dutilleux et Pierre Schaeffer, il a joué beaucoup de musique improvisée expérimentale avec des musiciens comme Michel Portal, Jean-Pierre Drouet ou avec le Phonic Art Ensemble.

⁷¹¹ Cité in LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 66.

d'élaboration. Pour reprendre un exemple cité par Pieranunzi, il suffit de se remémorer les pages des carnets d'esquisses de Beethoven pour en prendre la pleine mesure. Avec l'improvisation intégrale, si le début d'une pièce est aussi déterminant que dans les pièces écrites, il s'agit davantage de prendre les premiers éléments venus à l'esprit pour les imposer comme référence à la suite de l'improvisation.

Il demeure une part d'irrationnel dans la façon dont ils naissent à l'instant. « Le geste improvisé n'est pas aisé à aborder, car il contient une part d'inracontable »⁷¹² confirme Jacques Siron. Logés dans les impulsions électriques du cerveau, ils émergent au hasard de la mémoire sonore et même gestuelle du musicien, laissant ainsi parler une imagination des doigts qui peut être féconde. Elle n'est pas si hasardeuse qu'on pourrait le croire, car les réflexes digitaux sont associés, chez les grands praticiens, à des réactions perceptives :

« [...] quand j'improviserai intégralement, je me fie complètement aux mains... Se sont elles qui semblent me porter, qui s'introduisent à travers les sons, qui s'arrêtent un instant sur quelques-uns d'entre eux, les "palpent" comme pourrait le faire un sculpteur avec l'argile ou, encore mieux, comme peut le faire un amant, tout en délicatesse et douceur, avec le corps de sa femme. »⁷¹³

Cette approche est soulignée par de nombreux autres musiciens – bien que de façon parfois moins imagée – et confirme l'aspect immédiat du phénomène sonore⁷¹⁴. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, dans le cadre d'une improvisation à plusieurs, Pieranunzi pourra emprunter un motif à l'un de ses partenaires, mais « dans cette perspective,

⁷¹² SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *op. cit.*, p. 706.

⁷¹³ Notes de pochette de *Trasnoche* (2002) : « [...] *quando improvviso integralmente mi affido del tutto alle mani... sono loro che sembrano portarmi, che si infilano tra i suoni, si soffermano su alcuni di essi, li "palpano" come potrebbe fare uno scultore con la creta o, meglio, come può fare un amante col delicato, morbido corpo della sua donna...* » Strawinsky ne disait-il pas déjà la même chose (à propos de son *Piano-Rag-Music*) : « Il ne faut pas mépriser les doigts ; ils sont de grands inspireurs », in *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2000, p. 129.

⁷¹⁴ Afin de n'évoquer ici qu'un seul exemple, mentionnons celui de Solal puisqu'il est une référence pour Pieranunzi : « En fait, j'ai commencé [« Darn that Dream »] en jetant le premier accord n'importe où [...]. J'admets que le hasard de la position de la main fait parfois trouver des choses. Mais au moment où les sons émergent, je commence à réfléchir à la suite afin de donner du sens à ce qui précède. [...] On n'a pas le temps de préméditer les choses à la vitesse à laquelle elles se déroulent. Ou on prépare tout, ou on ne prépare rien. Je me sers aussi d'automatismes qui ne sont pas seulement dans la tête. Par leurs mouvements, leurs déplacements, les mains ont une mémoire, du moins je crois. », in « Quand Martial écoute Solal », *Jazz Magazine*, avril 2008, n° 591, p. 27.

l'environnement est toujours pris comme ressource et jamais comme déterminant »⁷¹⁵. Toutefois, et en fin de compte, c'est moins l'impulsion créatrice que le processus mis en œuvre immédiatement qui nous intéresse ici : le début voit s'enclencher un contrôle de la spontanéité.

À quelques rares exceptions près, Pieranunzi entonne toujours au moins deux fois l'une des parties jouées. Sa forme peut être très variable : motif rythmique, cellule mélodique, enchaînement d'accords, etc. En petite formation, la latitude est encore plus grande car cela peut être aussi un tempo ou un schéma métrico-tonal. Le cadre étant alors déjà installé, le pianiste contribuera à l'élaboration de l'ensemble mais toujours en (im)posant un élément par la répétition. Il faut y voir deux raisons. La première rend compte de l'acte d'appropriation du matériau musical imaginé à l'instant par le pianiste afin d'en sonder plus ou moins consciemment les virtualités. La seconde, aussi fondamentale, offre le loisir aux auditeurs de mémoriser le matériau qui va être traité. Une fois l'élément retenu, le jeu de l'improvisation peut se mettre en place. Grâce à cette simple réitération initiale, l'auditeur va pouvoir en suivre les évolutions, ce que nous rappelle Daniel Accaoui :

« Pour être perçue comme norme, l'unité fondamentale doit être répétée. Pas de norme sans mémoire, pas de mémoire sans répétition. Une fois suffisamment répétée, l'unité fondamentale structure les attentes de l'auditeur. »⁷¹⁶

Mais le plus essentiel réside dans le fait que le début de l'improvisation intégrale tel qu'il est conçu par Pieranunzi confère au matériau une intentionnalité qui canalise immédiatement le discours musical.

Pieranunzi ose donc la répétition. Non pas qu'il y ait un problème avec celle-ci, qu'elle serait interdite. Mais chez lui, elle est au fondement même du fait musical improvisé, elle en conditionne son déroulement. Ce qui n'empêche pas le matériau utilisé d'être d'une extrême diversité, en passant du cluster à la ligne atonale, du geste instrumental jusqu'à la ligne mélodique lyrique, même le pianiste a propension à se

⁷¹⁵ CANONNE, Clément, « L'improvisation collective libre : cognition distribuée et esprit d'équipe », *Les cahiers du jazz*, nouvelle série, Paris, Outre Mesure, n°5, 2008, p. 96.

⁷¹⁶ ACCAOUI, Christian, *op. cit.*, p. 178.

concentrer le plus souvent sur l'aspect mélodique. Chercher à établir une liste des éléments convoqués sur l'ensemble des improvisations intégrales enregistrées est cependant illusoire, rappelons-le.

En outre, il est tout à fait envisageable que le modèle-cadre soit la seule référence stable du début, et qu'aucun modèle-figure ne s'impose d'emblée, pour mieux apparaître dans la suite de l'improvisation. Car il s'agit aussi de trouver un caractère, de poser une ou des références. C'est le fil conducteur qu'évoque Jacques Siron quand il affirme que « malgré les apparences, la difficulté est rarement située à la fin du morceau, car elle se noue bien avant, souvent déjà au début quand le fil conducteur n'est pas clairement identifié »⁷¹⁷.

- le milieu

Comme nous venons de l'expliquer, soit la suite de l'improvisation voit apparaître un modèle-figure probant, soit il est déjà présent. Dans ce dernier cas, la première répétition constitue structurellement une transition entre le début et le milieu. La musique imaginée parvient donc très rapidement dans cette zone-ci. Il serait tentant de comparer cette partie de l'improvisation au développement, et en un sens elle s'y rapporte effectivement puisque le développement est aussi transformation du Même. Toutefois, dans la musique occidentale de tradition écrite, l'organisation de ces transformations a une visée dramatique précise. C'est ce que Daniel Payot nomme « une odyssée » :

« On pourrait dire qu'est ici évoquée la forme d'une odyssée : d'un mouvement d'ensemble, qui procède d'un arrachement à une première affirmation identitaire, puis qui est fait d'une multitude d'accidents, d'altérations, de pertes semblant dessiner une errance totale, sans aucun repère, et qui pourtant, comme il apparaîtra au terme du processus, était finalement et essentiellement et depuis le début un voyage de retour, un rapatriement [...], forme d'un retour à soi, d'une réconciliation avec soi ou d'une confirmation de soi. »⁷¹⁸

⁷¹⁷ SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *op. cit.*, p. 703.

⁷¹⁸ PAYOT, Daniel, « L'exigence d'un modèle – À propos d'une remarque de Th. W. Adorno », in *Les modèles dans l'art – Musique, peinture, cinéma*, sous la direction de Mártha Grabócz, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 12-13.

Le projet musical des œuvres écrites dans une grande majorité jusqu'au milieu du XX^e siècle s'appuie donc sur l'idée d'un retour, d'une vision globale du déroulement de la pièce conditionnée pour ce retour, ce qui conditionne à son tour l'écoute des auditeurs et les place dans une situation d'attente. Le désordre y est très précisément élaboré. De ce fait, la tension résulte de l'attente du retour au Même – bien que le Même ne puisse qu'être différent après l'odyssée qu'il a effectuée –, par l'affirmation de la résolution qui contente notre tendance naturelle à l'achèvement. En ce sens, les variations du développement s'apparentent davantage à des modifications. Dans le cas qui nous occupe, l'improvisateur prend le risque de se perdre, de ne jamais rejoindre son Ithaque⁷¹⁹. Les variations sont d'ordre transformatrices où le Même cède la place au devenir puisque chaque instant peut se retrouver source de loi. Toutefois plus les improvisations sont courtes, plus le risque est minimisé parce que la mémoire n'est pas saturée, et parce que l'essentialité du noyau ou la stabilité d'un cadre y agissent toujours comme figures de référence fréquemment réactivées. L'auditeur peut ainsi d'autant mieux en apprécier l'élaboration. Mais quelle qu'en soit sa longueur, tout l'enjeu de l'improvisation intégrale est de ménager un équilibre entre le trop identique et le toujours nouveau, et cela par un travail mémoriel important mais pas infaillible. Car l'important est malgré tout que l'intérêt ne retombe pas. Les musiciens doivent être capables de réagir et de relancer éventuellement le discours.

- la fin

La fin n'est pas la finalité d'une improvisation intégrale. Il n'empêche que la question de l'arrêt d'une pièce n'en est pas moins cruciale. Nous ne cernerons dans ce premier temps que les événements qui engagent les musiciens à stopper leur improvisation avant d'en établir ensuite une typologie. Nous n'établirons donc pas le sens de la fin dans

⁷¹⁹ Pieranunzi a composé une pièce qu'il a intitulé « Thiaki », en précisant dans les notes de pochette de *The Chant of Time* (1997) : « L'île d'Ithaque – sur laquelle Ulysse, le héros mythologique retourne après son Odyssée – a d'abord été appelée Thiaki. Cet ancien nom grec sonne de façon très suggestive pour moi et j'ai pensé que cela serait parfait comme titre pour cette sorte de vieille "histoire musicale" méditerranéenne que j'ai composée. » (« *The island of Ithaca – which the mythological hero Ulysse returned to after his Odyssey – had been called at first Thiaki. This ancient Greek name sounded very suggestive for the kind of old Mediterranean "music story" I had composed.* »).

une improvisation intégrale préférant pour le moment nous en tenir à sa manifestation concrète. En effet, nous serons amené à reposer la question de la fin d'une improvisation d'une façon plus générale, après avoir examiné le cas où les improvisations intégrales prennent des proportions importantes.

Même si la fin n'est pas l'objectif central de l'improvisation intégrale, il faut pourtant conclure. Si le pianiste n'y pense pas en débutant son improvisation, il sait qu'il va falloir s'arrêter, mais ne sait ni quand ni comment. Dès lors, quelles stratégies Pieranunzi emploie-t-il ? Comment faire saisir à ses partenaires qu'il convient de s'arrêter ? Comment s'y prend-il pour le faire comprendre au public ?

Dans le cas d'une improvisation à plusieurs, il semble plausible de poser que la décision peut être prise par le leader. Dans ce cas, un geste de la main, un signe de tête ou d'instrument peut suffire : il « ordonne » l'arrêt. Mais dans l'improvisation intégrale, c'est bien davantage l'oreille et le sens musical qui informent les protagonistes. De ce fait, n'importe lequel d'entre les musiciens peut prendre l'initiative de signifier aux autres qu'il est temps de s'arrêter.

Il arrive aussi qu'il y ait une prise de décision collective non concertée. Dans ce cas, l'une des interprétations envisageable pour expliquer ce phénomène est de se référer à l'émergence d'un esprit d'équipe, notion issue de travaux sociologiques – réalisés dans des entreprises – que Clément Canonne a adaptée à l'interaction dans la musique improvisée collective (plutôt free) :

« Mais plus important pour nous, la solution à ce problème est émergente, elle n'est pas du fait de tel ou tel individu, c'est une propriété émergente du système que forme le groupe d'improvisateurs. »⁷²⁰

Cette approche très intéressante est à mettre en relation avec ce que les praticiens nomment « l'énergie », définie par Ekkehard Jost comme « une variable du temps ».

⁷²⁰ CANONNE Clément, « L'improvisation collective libre : cognition distribuée et esprit d'équipe », *op. cit.*, p. 98.

« Énergie n'équivaut pas à intensité. [...] Elle crée du mouvement ou au contraire résulte du mouvement ; ce qui implique un processus dans lequel le niveau dynamique n'est qu'une variable et en aucun cas une constante. »⁷²¹

Elle se rattache non seulement aux limites physiologiques des interprètes, mais aussi au fait que les musiciens ressentent qu'en s'arrêtant à cet instant, l'ensemble de la pièce, grâce à cette « fin » trouvée à ce moment précis, aurait « raconté une histoire ». Après s'être frayé un chemin parmi les innombrables possibles, la présence de tel ou tel élément, nouveau, transformé ou réinjecté, offre l'occasion de clore l'improvisation. Les musiciens prennent alors le risque de s'arrêter. Une nouvelle fois, l'instant est source de loi.

En dehors du cas-limite de la délimitation chronométrique comme code de jeu⁷²², il est possible de dégager une typologie limitée des différentes façons dont Pieranunzi interrompt ses pièces totalement improvisées.

La forme principale est celle d'une disparition progressive : le *decrescendo*, le ralenti, la désagrégation, mais aussi le *shunt*⁷²³, qui est un contrôle après coup. Les différentes figures de la disparition progressive se combinent souvent avec le stationnement, l'affirmation insistante d'un certain registre. Cet effet suspensif confine alors au définitif.

L'autre forme est celle de l'arrêt brusque. Elle ne laisse place à aucune ambiguïté, même dans les cas particuliers de la fin-surprise ou de la pseudo-fin, sorte de cadence rompue temporelle, où les véritables dernières notes viennent juste après.

Parfois, le musicien peut aussi faire appel à un « effet de cadence » : par exemple, citer une formule cadentielle typique des fins de *jam session*, mais aussi enchaîner deux accords – sans nécessairement de rapport tonal entre eux – en affirmant le second, ce qui produit un effet conclusif indéniable, laissant supposer à l'auditeur que la partie est close. Reste enfin le posé d'accord, celui qui suspend par la résonance.

Dans tous les cas, ces éléments agissent comme des signaux auprès des interprètes et/ou des auditeurs, car ils appartiennent à une culture musicale commune qui renvoie à

⁷²¹ JOST, Ekkehard, *op. cit.*, p. 81-82.

⁷²² Celui des premières *free form in jazz* tristaniennes par exemple.

⁷²³ Le *shunt* est une technique de studio qui consiste à faire disparaître le son progressivement, effet très pratique pour achever une pièce dont la fin n'est pas clairement définie ou tout simplement pas prévue.

des archétypes bien connus. Dans la première version, la disparition progressive, il s'agit d'une référence à la forme en arche : après la tension poussée à son paroxysme, la détente en est le pendant « naturel », comme l'inspiration et l'expiration du souffle. Pour l'arrêt brusque, l'énergie augmente jusqu'à un point de rupture net. Enfin, « l'effet de cadence » convoque des réflexes de jeu et d'écoute plus ancrés dans la culture de la tradition écrite occidentale.

Perspective formelle simple, qui peut parfois renvoyer d'une certaine manière à celle du « thème – solo – thème », le « début – milieu – fin » est sous-tendu chez Pieranunzi par une volonté de cohérence, en plus de l'unité, elle-même mise en action au travers d'un rapport évolutif entre modèle-cadre et modèle-figure. Le tout dans une dynamique d'interaction – dans le cas d'une configuration à plusieurs – qui tient compte autant de la volonté que du hasard.

Pour une démonstration du phénomène complexe et de l'évidence de la réalisation, deux improvisations intégrales vont être prises à témoin. Bien que le processus ne soit pas analysé dans le détail (nous le ferons plus loin sur d'autres improvisations intégrales), leur choix a été conditionné par plusieurs critères. D'abord parce qu'elles sont distantes de huit années. On pourra ainsi se rendre compte de la pérennité et de la constance de la démarche pieranunzienne. Ensuite, parce que les deux pièces sont exécutées en trio piano-contrebasse-batterie. Mais dans l'interprétation la plus ancienne, « Form 16 » tiré de *Improvised Forms for Trio* (2000), les musiciens se connaissent bien puisqu'ils sont des partenaires réguliers du trio européen de Pieranunzi⁷²⁴. Pour celle de 2008, « Trio Suite Part 3 »⁷²⁵, Pieranunzi jouait pour la première fois avec les scandinaves Terje Gewelt⁷²⁶ et Anders Kjellberg⁷²⁷. Enfin, le rapport modèle-figure/modèle-cadre, la structure émergente et l'esthétique ne sont pas de même nature.

⁷²⁴ Du moins de façon constante en ce qui concerne le contrebassiste Hein Van de Geyn. Hans von Oosterhout, le batteur, est davantage un remplaçant (d'André Ceccarelli) mais on peut tout de même considérer qu'il est un familier de la pratique pieranunzienne de l'improvisation libre.

⁷²⁵ Extrait de l'album de *Oslo* (Resonant Music, RM 21-2) de Terje Gewelt (12-14 août 2008, Oslo).

⁷²⁶ Contrebassiste norvégien né en 1960, élève d'Arild Andersen, Jeff Berlin et Jaco Pastorius. De 1981 à 1989, il travailla de façon régulière aux États-Unis avant de revenir en Norvège. En 1995, il intègre le groupe de Billy Cobham. Il a réalisé une dizaine de disques sous son nom.

⁷²⁷ Ce batteur suédois est surtout connu comme membre de Rena Rama avec Bobo Stenson et Palle Danielson.

- 0'58 : Les accompagnateurs abandonnent la pulsation fixe et reviennent vers le style free.
 - 1'02 : Dernière allusion au motif initial, à la main gauche du pianiste, pendant que la main droite joue un trille. À partir de ce moment, les musiciens semblent chercher la suite : le pianiste et le batteur dialoguent par vagues d'intensité (phrases atonales et disparates, mais répétées, exécutées par le pianiste) ; le contrebassiste ne joue plus du tout. La dynamique générale est de diminuer le volume sonore et le tempo devient moins dense, deux éléments qui annoncent la fin de la pièce.
 - 1'27 : Pieranunzi effectue un « geste sonore » sur son instrument, c'est-à-dire sans nécessairement se préoccuper de savoir quelles notes précises vont se mettre à résonner. La troisième réitération est très feutrée et invite à conclure. Le contrebassiste réapparaît alors pour poser une « fondamentale », participant ainsi à l'effet de cadence.
- « Trio Suite Part 3 » (Gewelt/Kjellberg/Pieranunzi)

« Trio Suite Part 3 » (Gewelt/Kjellberg/Pieranunzi), novembre 2008, *Oslo* (T. Gewalt), interprétation complète
Exemple sonore n°242, CD 3, page 2

	0'00	0'25	0'46	1'31	2'19	2'24
modèle-figure	Motif de base	Motif transformé devenant référence	Entrée de Pieranunzi qui reprend le motif		Silence et reprise du motif	
modèle-cadre	Hors tempo [section 1]		[section 2]	la texture s'intensifie	Interruption brusque	cadence
	--- début ---		_____ milieu _____		----- fin -----	

Tableau 11 : Forme et structure émergente de « Trio Suite Part 3 » (Gewelt/Kjellberg/Pieranunzi)

- 0'00 : Un motif exposé par le contrebassiste se façonne peu à peu en une figure mélodique qui va servir de base à la suite.



Exemple musical n°211
« Trio Suite Part 3 » (Gewelt/Kjellberg/Pieranunzi), novembre 2008, *Oslo* (T. Gewalt)
Motif de base et sa modification

- 0'46 : Pieranunzi prend le motif à son compte. Dès lors, l'élément musical va rester au centre de l'improvisation et se voir modifié, transformé, abandonné pour mieux être retrouvé, etc. Progressivement la texture s'intensifie, notamment par le travail du batteur.
- 2'19 : Un silence s'impose aux trois musiciens. Il sera pris comme un signal précurseur d'une fin proche. Le contrebassiste réagit immédiatement et reprend le motif principal de manière très souple (*diminuendo* et ralenti). Le pianiste conclut la pièce par un mouvement cadentiel très explicite, en *ré* majeur (tonalité amorcé par l'emploi d'un accord parfait dès 2'12).

Rapprocher ces deux improvisations aura permis de faire apparaître d'une part que les articulations formelles bien simples, mais propices à la qualité « narrative » de l'ensemble, demeurent permanentes. En revanche, la structure interne qui émerge peut être très dissemblable d'une improvisation à l'autre. Il est très intéressant de remarquer aussi la malléabilité des modèles. Le modèle-figure peut laisser la place au seul modèle-cadre (« Form 16 » à 1'10 par exemple) ou, au contraire, un modèle-cadre peu évolutif permettra un grand travail sur le noyau du modèle-figure. Et pourtant, il y a une indéniable cohérence dans le résultat final, à tel point que, en réécoutant ces improvisations, on en décèle moins les défauts que les qualités. En ménageant le laisser-aller et le contrôle, en recherchant la cohérence tout en prenant le risque de l'échec, autrement dit, en empruntant autant à l'écriture qu'à l'oralité Pieranunzi n'est-il pas parvenu à transcender leurs clivages en atteignant une forme de « semi-oralité »⁷²⁸ ?

Toutefois, ce contrôle, ce travail de la mémoire est plus aisé dans les pièces courtes. Dans des improvisations plus amples, le problème devient aigu. En nous appuyant sur certaines des notions précédemment présentées, il convient d'examiner ce phénomène, son élaboration, ce qui permettra sans doute de tirer ensuite des conclusions plus générales.

⁷²⁸ ONG, Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*, Methuen, Routledge, 1982, cité in CAPORALETTI, Vincenzo, « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », *Filigrane*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2008, n° 8, p. 113.

4.2.6.2 Les travaux de la mémoire

Contrairement à ce que nous avons pratiqué jusqu'à présent, tout en nous appuyant sur les préceptes et conceptions mises en avant depuis le début de ce chapitre 4, nous partirons de l'analyse d'une pièce particulière, au profit de plusieurs idées complémentaires qui apparaîtront au fur et à mesure de son avancée.

Le choix s'est porté sur une pièce en piano solo enregistrée devant le public de Bâle le 5 avril 2000 et publiée sur l'album *Live in Switzerland*⁷²⁹. Intitulée « Imprologue 2 / Get Started », elle constitue sans nulle doute l'une des grandes réussites en terme d'improvisation intégrale réalisée par le pianiste. À tel point que sa transcription complète, due à Marco Di Gennaro, a fait l'objet d'une publication⁷³⁰. C'est donc à partir de la partition et de sa numérotation de mesure que s'échafaudera notre analyse. Les quelques vingt-trois pages de musique ne pouvant être insérée dans le corps du texte, il faudra se reporter à l'annexe I.9 pour consulter la partition dans son intégralité.

« Imprologue 2 / Get Started » (E. Pieranunzi – Gershwin/Duke), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi), interprétation complète
Exemple sonore n°243, CD 3, page 3

L'improvisation débute par des accords fortement caractérisés, avec une sonorité rude, presque archaïque à la main gauche (octave avec quinte) complétée par une forte dissonance à la main droite (*mi* bécarre et *sol* frottant avec les *mi* bémol et *la* bémol plus graves). Après avoir attaqué ce premier accord, Pieranunzi va le transposer plusieurs fois pour en apprécier la potentialité. C'est à partir de cette sonorité particulière et des transpositions non absolument strictes qui lui font suite que le modèle-figure va naître. Mais au lieu d'être une ligne mélodique avec des intervalles précis, cette fois il s'agit d'une sonorité et d'un mouvement, celui d'un aller et retour autour d'une note centrale (*sol*).

⁷²⁹ Yvp 3083.

⁷³⁰ DI GENNARO, Marco, *Enrico Pieranunzi - 7 solos transcribed note-by-note*, Milan, Carish, coll. « Great Musicians », 2007, pp. 41-61.

Le caractère très hiératique, la saveur émanant de cette répartition des notes dans l'accord, ne sont pas sans évoquer certaines complexions harmoniques de la musique occidentale de tradition écrite du premier XX^e siècle (Charles Koechlin par exemple). Jouées quasi hors tempo, du moins dans une pulsation souple et lente, dans l'aigu, un caractère se dégage donc de ce début, mais aussi un style musical particulier, dont les éléments constitutifs peuvent ne pas renvoyer immédiatement au jazz dans l'esprit de l'auditeur. Selon nous, c'est ce qui pose le modèle-cadre.

The image shows a musical score for piano, labeled 'Exemple musical n°212'. It is in 8/8 time and marked 'Rubato'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The score is marked 'una corda' and 'Rubato'. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and a 'una corda' marking.

Exemple musical n°212
« Imprologue 2 / Get Started » (E. Pieranunzi – Gershwin/Duke), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi), début (0'00 à 0'14)

Le pianiste va ensuite choisir de travailler son modèle-figure par modifications successives, et en faisant évoluer le modèle-cadre. Il est donc possible de répartir les différents événements de façon assez précise, en fonction de l'apparition de nouveaux éléments, de caractères inédits, de figures stylistiques nouvelles, etc. Voici par exemple, résumé de façon synthétique sous forme de paragraphes, les différentes sections jusqu'à 2'40 :

Section 1 : mesures 6 à 20 (0'15 à 0'36) : changement de registre puis transpositions ; un tempo sous-entendu s'installe. Par ce simple fait, le caractère évolue et se rapproche du jazz.

Section 2 : mesures 21 à 39 (0'37 à 0'56) : rappel furtif du caractère du début, puis déplacement d'octave et accroissement du mouvement en aller et retour par une conception mélodique de la note supérieure des accords-couleurs. La pulsation rythmique est toujours sous-entendue mais présente.

Section 3 : mesures 40 à 62 (0'57 à 1'21) : la main gauche prend son autonomie en se « bloquant » sur deux degrés, avec une rythmique plus ferme et affirmée. La main droite poursuit ses évolutions dans l'esprit de la section précédente.

Section 4 : mesures 63 à 100 (1'21 à 2'03) : une amorce de rythmique quelque peu *funky* ramène finalement une homorythmie main droite/main gauche. Mais la superposition d'intervalles de la main droite est déduite (quartes d'abord puis sixtes, définitivement à partir de la mesure 84, à 1'43). Progressivement la tension s'accroît et le rythme s'affermit.

Section 5 : mesures 101 à 111 (2'03 à 2'09) : on peut entendre cette section comme une courte transition, dans la mesure où la musique semble stagner, tourner en rond. On a l'impression que Pieranunzi cherche une direction en expérimentant plusieurs solutions.

Section 6 : mesures 112 à 144 (2'09 à 0'23) : cette fois la rythmique est bien posée à la main gauche, toujours en s'appuyant sur son accord de base. La tension résulte donc de la superposition d'effets polyrythmiques rythmiques binaires et syncopés (qui constitue le nouveau modèle-cadre progressivement amené) au modèle-figure, dont le caractère semble bien davantage se superposer que s'unir avec son accompagnement.

On retrouve donc bien ici ce qui fait la spécificité des improvisations intégrales de Pieranunzi : l'essentialité d'un noyau, posé comme modèle et subissant des transformations dans sa ligne même, évoluant dans un cadre changeant. Tout en procédant par élans successifs, l'ensemble demeure cohérent et « raconte une histoire » parce que l'intérêt ne se dilue pas. Grâce à ce jeu de références, l'auditeur ne se trouve jamais totalement perdu. Néanmoins, la narration pieranunzienne ne raconte pas quelque chose de précis, elle laisse l'auditeur libre d'imaginer ce qu'il veut. Son action se situe ailleurs en réalité : elle est la gestion de l'état psychique du musicien qui emmène l'auditeur par « cette présence transformatrice constante »⁷³¹. Autrement dit, « c'est la qualité de ces alternances [de tension et de détente] qui a du sens : elles peuvent être

⁷³¹ LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 102.

dynamiques et vivantes si elles ont une direction, prévisibles et ennuyeuses si elles trahissent l'égarément »⁷³².

Avec le *decrescendo* qui débute mesure 138, Pieranunzi aurait pu prolonger ces topiques de fin et s'interrompre ici ou peu de temps après. Il aurait ainsi réalisé une improvisation intégrale cohérente, avec une dynamique d'ensemble en soufflet. Cependant, pour une raison impossible à déterminer, sauf à dire qu'il ressentait sans doute que l'histoire n'était pas terminée (on peut imaginer aussi qu'il se sentait en verve), il intègre un nouvel élément qui va provoquer une suite à son improvisation.

Pieranunzi pose donc un nouveau modèle-figure. Celui-ci se caractérise aussi bien par un mouvement dynamique que par des notes précises. Par son phrasé, son registre et son contour mélodique proche du hard bop modal des années 1960-70, le caractère est vraiment jazz (on pense à la filiation Tristano/Corea).

Mais le plus remarquable est la façon dont Pieranunzi assure cette fois encore la cohérence de la pièce en faisant alterner ce nouveau passage avec une partie des derniers matériaux de la section 6.

Exemple musical n°213

« Imprologue 2 / Get Started » (E. Pieranunzi – Gershwin/Duke), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi), mesures 145 à 152 (2'41 à 2'47)

⁷³² SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *op. cit.*, p. 705.

Pendant une longue séquence (mesures 145 à 175, de 2'41 à 3'07 = **section 7**), il va procéder de la sorte. Aux mesures 172-173, quelques accents à contretemps placés à la main gauche vont lui donner une nouvelle impulsion pour la suite.

Section 8 : mesures 176 à 195 (de 3'07 à 3'25) : la musique passe ainsi dans un modèle-cadre explicitement hard bop-modal, avec une main gauche syncopée, toujours sous sa forme initiale d'octaves avec quintes. Un modèle-figure est tout de même suggéré, motif en arpèges qui se fabrique au fur et à mesure.

Section 9 : mesures 196 à 230 (de 3'25 à 3'54) : De nouveau, les accords du début reviennent au premier plan. Il est tout à fait remarquable de souligner que, par un jeu de mémoire étonnant, Pieranunzi réussit à faire dialoguer les deux modèles-figures qui ont jalonné son improvisation (les accords hiératiques et la phrase hard bop) mais qu'il réintègre aussi la rythmique aux allures *funky* de la section 4 (comparer les mesures 101 et 200). Elle nous semble être l'illustration parfaite de la réflexion proposée par Denis Levaillant :

« Car le jazz est un à part, exigeant à la fois le sens du développement rigoureux et celui du surgissement, de l'explosion de l'instant. À ce niveau de jeu, improviser, c'est écrire. Le jazz est un art pragmatique, où la conduite de la forme s'organise sur le moment. Cette technique peut se travailler, comme toute technique d'écriture. »⁷³³

C'est en ce sens qu'il faut percevoir la tentative pieranunzienne de dépasser le clivage entre l'improvisation et l'écriture, « composer tout en improvisant, improviser tout en composant » :

« [...] il est devenu vraiment décisif, pour moi, de composer ou de composer en improvisant. Ou improviser en composant, comme tu préfères. [...] Pour moi chercher des formes est devenu toujours plus important [...]. »⁷³⁴

⁷³³ LEVAILLANT, Denis, « Trois motifs pour le jazz », *Revue d'esthétique*, « Jazz », Éditions Jean-Michel Place, 1991, n° 19, p. 10.

⁷³⁴ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 64 : « [...] è diventato veramente decisivo, per me, comporre o comporre improvvisando. O improvvisare componendo, come preferisci. [...] Per me cercare forme è diventato sempre più importante, [...]. »

Section 10 : mesures 230 à 257 (de 3'54 à 4'29) : les premières mesures en *decrescendo* forment un fondu-enchaîné avec cette nouvelle section. Elle se caractérise par une divagation mélodique entrecoupée par un accord *sforzando* qui rappelle la sonorité de l'accord initial. De nouveau, il s'agit d'un jeu avec la mémoire, celui de l'irruption. Puis un motif mélodique vaguement dérivé du premier motif-figure va s'imposer quelque temps, repris à la fin de cette section sous la forme des accords hiératiques qui confèrent une cohérence indéniable à l'ensemble improvisé.

Exemple musical n°214

« Imprologue 2 / Get Started » (E. Pieranunzi – Gershwin/Duke), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi), mesures 237 à 244 (3'59 à 4'08)

On constate donc ici une sorte de collision, d'interférence des cadres.

Section 11 : mesures 258 à 268 (de 4'29 à 4'44) : dans ce court passage, il est intéressant de signaler un élément nouveau à la tournure blues (mesures 258-260) parce qu'il ne sera pas repris par Pieranunzi. On ne peut alors que se rappeler les propos de Jankélévitch qui faisait le constat suivant :

« L'improvisateur ne varie pas un thème donné, mais il tente ou sollicite une suggestion mélodique pour éprouver toutes les possibilités de musique qu'elle contient, pour en provoquer les propriétés inspirantes : il essaie à tâtons plusieurs directions successives avant de trouver celle qui lui permettra de s'engager le plus loin, et par conséquent d'actualiser la plus grande quantité possible de virtuel. Aussi lui arrive-t-il de s'engager dans une impasse, qui l'oblige à revenir sur ses pas : telle idée ébauchée s'avère sans issue, ou d'un rendement très décevant... Qui dit improvisation dit fausse manœuvre, rebroussements capricieux et détours inutiles. »⁷³⁵

⁷³⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Liszt – Rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998, p. 133.

Section 12 : mesures 269 à 296 (de 4'45 à 5'35) : tout au long de cette section, il n'y aura qu'un seul modèle, le modèle-cadre du swing. Sur un *walking bass* de la main gauche – une forme particulière, toujours en octaves et quintes, progressant chromatiquement –, la main droite va dériver librement, par harmonisations de septièmes, de triades ou de quarts.

Section 13 : mesures 297 à 309 (de 5'35 à 6'00) : les accords hiératiques sont réinjectés et leur caractère bénéficie de la rythmique swing sans qu'elle soit ostentatoirement exprimée. Progressivement, la dynamique diminue et l'ensemble se dirige dans le registre grave du piano.

Section 14 : mesures 310 à 344 (de 6'01 à 7'25) : sans que rien ne le laisse présager, le thème du standard « I Can't Get Started » fait son apparition. D'abord soutenu par des accords en quarts, il retrouve rapidement son expression tonale.

Exemple musical n°215

« Imprologue 2 / Get Started » (E. Pieranunzi – Gershwin/Duke), avril 2000, *Live in Switzerland* (E. Pieranunzi), mesures 310 à 319 (6'01 à 6'15)

Le problème qui se pose alors à Pieranunzi est celui de la cohérence de l'ensemble. Comment ne pas tomber dans le disparate ? Il réutilise alors la technique de l'irruption (voir section 10). Le thème va donc être intégralement exposé, de façon assez libre, et entrecoupé par des éléments entendus précédemment dans l'improvisation intégrale. De la sorte, il s'agit d'une véritable transition, dans le sens fort du terme, où l'on perçoit un modèle-cadre s'imposer : celui du standard. Car, pendant toute cette section, l'auditeur ne sait trop si le pianiste va reprendre dans la forme standard ou s'il va se servir d'un ou de

plusieurs éléments du thème et les instaurer modèle-figure. On peut d'ailleurs sentir cette hésitation du côté du pianiste lui-même puisque, outre la réapparition d'éléments antérieurs, il joue tantôt le thème avec son harmonie (enrichie et variée, bref interprétée) et dans d'autres passages, il exploite une figure mélodique. On peut alors avoir vraiment l'impression d'entendre penser « à haute voix » le pianiste.

Section 15 : mesures 345 à 380 (de 7'25 à 9'25) : avec cette section, Pieranunzi passe de l'improvisation intégrale à l'interprétation libre d'un standard. Il va suivre la grille, en l'interrompant par de courts épisodes hors de la grille qui rappellent l'abstraction des sections précédentes, afin d'assurer une continuité à l'ensemble.

Section 16 : mesures 381 à 408 (de 9'25 à 10'15) : de nouveau, on l'entend penser quand il interrompt son interprétation du standard pour basculer dans une improvisation semi-intégrale. En effet, la tête de la première phrase de « I Can't Get Started » va servir à des variantes, des modulations, des digressions, abandonnant toute référence à la grille du thème. Resurgissent ainsi la pulsation swing et une harmonisation en accords hiératiques (mais cette fois avec des septièmes majeures à la main gauche, ceux des « Monologues », à partir de la mesure 403). Sa réflexion musicale semble chercher une direction précise. Dans l'urgence de l'instant, le pianiste prend toutes les idées qui lui viennent et explore tout en progressant.

Section 17 : mesures 409 à 423 (de 10'15 à 10'43) : satisfait de retrouver des dissonances qu'il apprécie et utilise le plus, il bloque la progression temporelle en les répétant en boucle, et à chaque fois en alternance avec une gamme rapide descendante. Il quitte assez vite cette idée (peut-être parce qu'il a rencontré des difficultés techniques dans l'exécution des gammes, ce qui est possiblement perceptible sur l'enregistrement) et retourne à l'accalmie de la section 14, quand le thème du standard avait été exposé.

Section 18 : mesures 424 à 405 (de 10'43 à fin) : sentant éventuellement qu'il s'agit là d'une impasse, Pieranunzi décide de changer de cadre et de reprendre le pont de « I Can't Get Started » dans une harmonisation « traditionnelle ». Pour la suite, tous les signaux annonciateurs d'une fin sont convoqués : diminution de la nuance, ralenti, effet de lointain de la main droite. Mais alors que la dernière phrase du thème est sur le point de

s'achever et d'aboutir sur la tonique du standard, Pieranunzi fait une dernière fois réentendre des éléments du tout début de la pièce. Non seulement l'effet ne choque pas, parce que la technique de l'irruption a déjà été utilisée plusieurs fois auparavant, mais surtout ce passage donne une cohésion très forte à l'ensemble, voire même une unité.

C'est donc dans cette confrontation incessante entre le standard et des éléments intégralement improvisés que Pieranunzi est parvenu à élaborer une narration sans pourtant s'être jamais référé, pour ce qui concerne ces derniers, à un sens extra-musical. On ne peut dire ce qui s'y raconte précisément, mais une dimension – pourquoi pas – épique domine cette longue pièce solo, grâce à un parcours jalonné de points de repères. Voilà pourquoi, malgré une structure émergente qui pourrait paraître extravagante, la manière dont l'improvisation tire parti du dispositif qu'elle met en place révèle chez Pieranunzi un idéal plus proche de l'écriture. En effet, si ce qui interpelle l'auditeur est le modèle expressif, de performance, le pianiste aspire quant à lui à un modèle formel, de compétence – certes impossible à atteindre comme l'a bien précisé Hodeir.

Avant de rassembler nos idées en une conclusion plus globale quant à l'improvisation intégrale, il nous semble qu'il faut revenir un instant sur le problème de l'arrêt d'une improvisation intégrale, car il s'agit d'un moment stratégique important où beaucoup se joue. Surtout si, comme ici, la pièce est conséquente : plus le temps s'allonge, plus la question de la fin du morceau, de sa pertinence et de son sens par rapport à l'ensemble, devient aiguë.

4.2.6.3 La fin : entre nécessité et possibles

Quand il improvise, Pieranunzi (et tout improvisateur d'une manière générale) n'a pas la possibilité de revenir en arrière. Au contraire, lors des multiples étapes de son travail d'écriture, le compositeur qui façonne une forme musicale a tout le temps nécessaire pour éprouver et jauger l'ensemble des paramètres de son œuvre.

L'improvisation ne peut donc être comparée avec cet outil de conservation mémoriel qu'est une partition, et sa démarche ne peut aspirer à la même ambition. En conséquence de quoi, la question de la finalité se trouve déplacée, conférant à la notion de fin un statut différent. En effet, à la différence d'une grande majorité de la musique écrite, la fin ne se détermine plus comme une nécessité, et ce d'autant plus depuis l'émergence du *free* :

« En jazz, l'œuvre se veut d'abord performance ; elle s'accomplit par d'autres voies que la chronologie maîtrisée, et s'organise après coup en tant qu'œuvre, davantage sans doute dans l'esprit de l'auditeur à l'écoute que dans le projet du musicien au travail. »⁷³⁶

Affirmation certes discutable, mais qui est applicable pour partie à l'improvisation intégrale. La fin n'est alors plus l'horizon et perd son statut de résolution, les attentes se cristallisant davantage dans le moment et non dans la potentialité des éléments mis en jeu, ce que Colas Duflo nomme la musique-mouvement⁷³⁷. C'est pourquoi il vaudrait mieux, au lieu d'employer le terme de « fin », utiliser celui d'« interruption » à propos de l'improvisation⁷³⁸. Point de vue qui importe peu à l'auditeur, mais qui pour le praticien (producteur de l'œuvre) est cependant central.

Ainsi, « la fin n'est pas le début », truisme qui exprime finalement assez bien cette différence. Jusqu'au milieu du vingtième siècle, dans la grande majorité de la musique occidentale de tradition écrite, la fin procède du début. Il y a un processus organique, une vision totale, une démarche volontariste, une orientation du début vers la fin. Lorsque l'interprète entame sa partition, il sait nécessairement jusqu'où les premières notes vont le mener. Ce qui n'est pas le cas pour l'improvisateur.

S'il est vrai que l'entame d'une pièce de musique, et d'une improvisation en particulier, pose d'autres questions, comme nous l'avons vu, le sens d'un début semble plus clair : dans tous les cas de figure, jazz ou non, le début est une rupture avec le silence qui précède. Cependant, dans le cas de l'improvisation intégrale, Pieranunzi se trouve dans

⁷³⁶ BÉTHUNE, Christian, *Adorno et le jazz*, *op. cit.*, p. 70.

⁷³⁷ DUFLO, Colas, SAUVANET, Pierre, *Jazzs*, s.l., Musica Falsa, 2003, p. 40.

⁷³⁸ Comme le propose Jean-Pierre Moussaron dans *Feu le Free ?* (Paris, Belin, 1990) : « [...] à la limite, une œuvre free ne se termine pas, mais s'interrompt [...] » (p. 232), propos qu'il semble avoir emprunté, sans le citer, à Jean-François de Raymond qui, d'une façon plus générale, écrivait dans *L'improvisation* : « En fait l'improvisation ne s'achève pas ; comme l'existence, elle s'interrompt. » (*op. cit.*, p. 140).

une situation fort différente de celle de l'interprète « classique ». Pour prendre une image, on pourrait dire qu'il se trouve face à un escalier en colimaçon : en gravissant le premier degré, il découvre la marche elle-même, sa matière, sa largeur, etc. ; et il voit quelques marches devant lui. En revanche, il ne sait ni le nombre de marches que l'escalier comprend ni, *a fortiori*, où il s'arrête⁷³⁹, au contraire du musicien « classique » qui doit avoir une vision globale de l'œuvre en commençant son interprétation (l'œuvre étant alors comparable à une échelle si l'on souhaite filer la métaphore jusqu'au bout). Pour reprendre les termes d'Umberto Eco, en les adaptant, on peut dire que l'improvisation n'étant pas dotée d'une fin nécessaire et prévisible, l'indéterminé devient dans ce cas une catégorie du savoir faisant surgir une poétique nouvelle⁷⁴⁰. Si les signes musicaux paraissent clairs à l'audition, encore faut-il comprendre en quoi ils font sens. Mais avant même cela, il faut cerner les raisons d'une fin d'improvisation.

Prendre la décision de s'arrêter peut être d'ordre extra-musical. En effet, les musiciens sont parfois « influencés » par la réaction du public, par sa plus ou moins grande empathie avec la musique proposée, ce qui provoque alors son arrêt ou, tout au contraire, son prolongement. Rappelons aussi que le musicien a des limites physiologiques : dans ce cas de figure, l'intérêt musical se réduit en même temps que les capacités physique et mentale du musicien diminuent. Mais l'improvisation intégrale la plus longue jamais enregistrée par Pieranunzi est une suite de cinquante-deux minutes. Or, il se trouve qu'elle représente aux oreilles du pianiste l'une de ses plus belles expériences d'improvisation⁷⁴¹. L'épuisement ne semble donc pas en avoir provoqué son interruption.

Il convient alors de se concentrer sur des raisons plus exclusivement musicales. Toute prise de décision est fonction d'un choix par évaluation de la situation, elle-même conditionnée par les deux versants d'un même affect : la satisfaction ou l'insatisfaction. Ce

⁷³⁹ Ajoutons que plus l'improvisation est longue, plus la perspective d'une fin précise semble peu probable.

⁷⁴⁰ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 30. La citation exacte est : « [...] l'indéterminé, par exemple, est une catégorie du savoir : dans ce contexte culturel surgit une poétique nouvelle où l'œuvre d'art n'est plus dotée d'une fin nécessaire et prévisible ; [...] »

⁷⁴¹ Dans les notes de pochette que Pieranunzi a rédigées en mars 1994 pour ce *Live in Castelnuovo*, il précise : « De ce concert à Castelnuovo Berardenga, je me souviens de l'intensité de l'émotion, de la joie de faire de la musique ensemble, du libre abandon de tout trois au gré de la fantaisie. » (« *Di quel concerto a Castelnuovo Berardenga ricordavo l'intensità delle emozioni, la gioia di fare musica insieme, il libero abbandonarsi di tutti e tre al gioco della fantasia.* »)

dernier sentiment peut surgir avec la sensation, par exemple, de se trouver dans une impasse musicale, ou à cause de la non-réactivité des autres musiciens dans le cas d'une improvisation à plusieurs. La satisfaction est surtout liée à l'impression de complétude. Il est à noter d'ailleurs que le *shunt* créé en studio est un cas à part : décision hors du temps de jeu, cette technique transforme une insatisfaction de circonstance en satisfaction compensatoire.

Pour prendre un cas précis à témoin, un contre-exemple – tout aussi révélateur qu'un exemple « idéal » – pourvoira à une illustration parlante.

Dans la « Part 1 » de la « Trio Suite » déjà évoquée qu'il réalise avec Terje Gewelt et Anders Kjellberg, Pieranunzi fait rapidement entendre à ses partenaires des topiques clairs annonçant une interruption de la pièce. Peut-être satisfait par l'ensemble musical ainsi réalisé, ou au contraire estimant qu'il est dans une impasse, le pianiste finit par diminuer l'intensité, à disparaître peu à peu dans le grave, impulsant une dynamique de stagnation temporelle. Enfin, il finit par s'effacer tout à fait en exécutant un accord tassé dans l'extrême grave. Estimant que la réaction de ses partenaires est longue à venir, il réitère ce même accord encore moins fort, et ce n'est que quelques trente secondes plus tard que le contrebassiste et le batteur interrompent leur dialogue.

« Trio Suite Part 1 » (Gewelt/Kjellberg/Pieranunzi), novembre 2008, *Oslo* (T. Gewelt), à partir de 1'30
Exemple sonore n°244, CD 3, page 4

Ce moment improvisé est symptomatique à bien des égards de l'attitude réfléchie du pianiste. Car, en quelque sorte, c'est bien Pieranunzi qui a pris la décision de l'arrêt, ses partenaires étant plus ou moins contraints sinon de s'y résoudre, du moins de prendre en compte cet événement musical. Si donc l'interaction joue à plein, dans le même temps, elle met ici de nouveau en valeur la volonté pieranunzienne de rester maître du déroulement, d'en avoir un contrôle⁷⁴².

⁷⁴² Cf. chapitre 2.2.5.2.

Quoi qu'il en soit, en concert, le musicien doit saisir l'occasion de s'arrêter. Autant dire qu'il y a une part de réflexes musicaux propres à sa culture personnelle : telle inflexion, telle intensité, telle harmonie, etc. vont créer chez lui un déclic, un désir. Comme le précise Jean-François de Raymond :

« Le moment le plus insaisissable de l'improvisation reste sa fin, interruption du processus aussi imprévisible que son déroulement qualitatif ; elle surprend toujours, et d'abord l'improvisateur qui se rend subitement compte qu'il faut s'en tenir là, que le flot se tarisse, que s'y abandonner conduise trop loin ou lasse l'auditeur ; tel celui de Socrate, son démon familier l'arrête. »⁷⁴³

Dans cette série d'événements actualisés à chaque instant, la fin ne vient donc pas parce qu'elle est l'aboutissement de tout ce qui précède, ni parce que rien d'autre n'est envisageable, mais parce qu'elle est l'un des possibles de cet instant précis. Sans être une nécessité ni une fin par défaut, elle découle bien de ce qui précède. La fin trouve donc ici un nouveau sens.

Or, puisque Pieranunzi affirme sa volonté de composer en improvisant, avec comme ligne d'horizon le modèle de l'écriture « classique », il va donc tenter de conférer à l'interruption de l'improvisation les « allures » d'une fin écrite. Le processus s'enclenche sans doute par réaction à un élément qu'il perçoit, l'espace d'un instant, comme la possibilité d'une interruption. Toute l'action du musicien va alors se concentrer sur le moyen de transformer cette possibilité d'interruption en une fin évidente et en cohérence avec l'ensemble de la pièce. Parfois, mais pas nécessairement, le pianiste italien va procéder par réinjection d'un des événements importants du début de la pièce. C'est le cas, par exemple à la fin de « Imprologue 2 / Get Started ». D'autres fois, il pourra simplement retrouver, par exemple, l'atmosphère ou le registre du début. C'est ce qui se passe dans « Tokyo Reflections »⁷⁴⁴.

Alors qu'elle évolue en sixtes (main droite) et quintes (main gauche) parallèles atonales, la phrase se pose sur un accord classé conclu par une désinence descendante, sorte de *thésis* mélodique. Peut-être le pianiste a-t-il perçu le début d'un mouvement

⁷⁴³ RAYMOND, Jean-François de, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁷⁴⁴ *Live in Japan*, mars 2004, Tokyo (CamJazz, CAMJ 7797-2).

cadentiel (qu'il n'exécute d'ailleurs pas de façon explicite)⁷⁴⁵ ? Ceci provoque néanmoins l'acheminement vers une fin de l'improvisation. Il réemploie alors les traditionnels signaux annonceurs (*decrescendo*, ralenti, respirations, etc.), et retrouve le registre des premières notes de cette improvisation intégrale ainsi que son ambiance diaphane (sans réinjecter cette fois des éléments motiviques initiaux, sans doute parce que pas assez prégnant ? ou oublié ?)⁷⁴⁶.

Exemple musical n°216

« Tokyo Reflections » (E. Pieranunzi), mars 2004, *Live in Japan* (E. Pieranunzi), la fin
Exemple sonore n°245, CD 3, page 5

Ainsi, par un renversement dialectique, ces faux-semblant de fin donnent *a posteriori* un sens à l'improvisation, ce tout pourtant constitué de moments engendrés par eux-mêmes hors de toute préméditation. Et en retour, le possible occasionnel prend les apparences d'une fin. À travers la volonté structurante de Pieranunzi, il y a comme un aller-retour sémantique entre la vision globale de l'artiste sur la pièce qu'il vient de jouer, et cet arrêt qui prend l'allure d'une fin.

Parfois, cela ne fonctionne pas ou d'une façon différente : dans les longues improvisations collectives par exemple, il arrive fréquemment que l'un des musiciens enchaîne sur une nouvelle partie alors qu'un certain nombre de signaux musicaux

⁷⁴⁵ Dans notre relevé, nous avons indiqué entre crochets en dessous des portées les fonctions que l'on peut éventuellement entendre ou sous-entendre. Il ne s'agit cependant que d'une interprétation indicative.

⁷⁴⁶ Pour un relevé complet de « Tokyo Reflections », voir annexe I.11.

indiquaient une fin probable. Dans ce cas, elle devient nouveau début, transition vers un ailleurs.

Chez Pieranunzi, le moment final du jeu improvisé est donc le point stratégique où se concentrent toutes les ambitions du musicien. Dans l'improvisation intégrale, en tentant de combiner une démarche à la fois très libre et qui se structure sur le moment, il faut dans un premier temps considérer qu'il confère à ce moment un statut bien différent de celui que l'on rencontre dans la musique occidentale de tradition écrite. Ainsi, le musicien italien se dirige-t-il vers *une* fin (puisque'il y a volonté structurante), mais ce n'est pas *la* fin, ne sachant à l'avance ce qu'elle sera. Mais c'est une fin parce qu'elle donne du sens à ce qui a précédé au cours de l'improvisation (sous quelque forme que ce soit, le cas du rappel d'éléments entendus auparavant étant particulier). À l'image de la conception des mythes selon Claude Lévi-Strauss, l'improvisation intégrale de Pieranunzi est « insoucieuse [...] d'aboutir franchement, la pensée [improvisatrice]⁷⁴⁷ n'effectue pas de parcours entiers : il lui reste toujours quelque chose à accomplir. »⁷⁴⁸. Elle est « *interminable* »⁷⁴⁹.

Pourtant, Pieranunzi fait tout son possible pour que cette fin ait les atours de *la* fin. De ce point de vue, par cette double translation (d'une interruption à une fin, d'*une* fin à *la* fin) sa musique tente de dépasser le clivage entre improvisation et écriture : la dérive de l'imagination se confronte à une volonté structurante⁷⁵⁰. Cependant, chez Pieranunzi, elle est révélatrice de l'influence d'une pensée venue de la tradition occidentale écrite appliquée à une pratique éminemment jazz tant dans son esthétique que dans son action.

⁷⁴⁷ Le mot « improvisatrice » remplace ici le terme « mythique » qui se trouvait à l'origine dans la citation.

⁷⁴⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 14.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵⁰ Elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler, dans un autre idiome et donc avec une esthétique différente, la démarche de certains organistes contemporains.

4.2.7 La syntonie de l'interaction

Parmi les derniers extraits musicaux convoqués en exemples, si l'un d'eux semble présenter une forme minime d'incompréhension musicale⁷⁵¹, il est évident que Pieranunzi cherche au contraire à développer une symbiose totale avec ses partenaires. Et c'est bien sûr avec ceux de longue date que l'on pourra citer les plus hautes réussites d'improvisation intégrale. Mais au-delà de ce constat, nous ne pouvons nous empêcher d'y déceler une nouvelle manifestation d'une dissociation dépassée. En effet, comme nous l'avons montré en plusieurs endroits de ce travail, Pieranunzi est un artiste qui cherche toujours dans une certaine mesure à rester maître de la direction prise par la musique en cours de réalisation. Or, la position qu'il adopte dans l'improvisation intégrale collective peut sembler paradoxale : d'un côté, sa pratique se rallie à l'esprit de l'interaction et de l'improvisation collective tel qu'il s'est mis progressivement en place depuis le début des années 1960, celui où « l'accent [a été] mis sur la dimension collective de la création, sur l'autonomisation musicale de tous les instruments, sur l'égalité des places (abolition de la frontière soliste/accompagnateur) dans le groupe et le polycentrisme inhérent à cette musique. »⁷⁵² ; mais dans le même temps, son caractère, son approche de la musique font que Pieranunzi imprime nécessairement, et d'une façon qui est loin d'être superficielle, une direction esthétique particulière à la musique improvisée. Dans sa démarche, une part du leader demeure dans le collectif, alors que l'idéal avoué est clairement celui d'une syntonie, d'un courant souterrain liant les musiciens entre eux.

En conséquence de quoi, dans cette brève sous-partie, il ne s'agira pas d'analyser les multiples phénomènes impliquant l'interaction entre les musiciens, ce qui mériterait une thèse en soi. Ce que nous voudrions illustrer ici, c'est davantage la manière dont Pieranunzi arrive à concilier sa propre démarche improvisée individuelle au sein d'un groupe et, de la sorte, cerner l'état d'esprit collectif à l'œuvre – dont le pianiste semble

⁷⁵¹ Voir « Trio Suite Part 1 », exemple sonore n° 244 (CD 3, page 4), cité au chapitre 4.2.6.3.

⁷⁵² CANONNE, Clément, « L'improvisation collective libre : cognition distribuée et esprit d'équipe », *op. cit.*, p. 94.

pourtant bien être le centre névralgique. Pour ce faire, nous fonderons nos remarques sur deux improvisations aussi contrastées que possible :

- « Clouds », la plus ancienne des deux, imaginée en duo avec Marc Johnson. Elle apparaît sur *Trasnoche*⁷⁵³, l'ultime CD enregistré sous son nom par le pianiste chez Egea.
- La seconde a été intitulée « Free Three », en trio donc, l'europpéen, avec Hein Van de Geyn et André Ceccarelli, qui se retrouve sur un album de ce dernier, *Golden Land*⁷⁵⁴.

Au sujet de l'interaction, Siron propose la réflexion suivante :

« Un bon improvisateur se sert de l'intuition non seulement pour inventer son propre parcours, mais aussi pour jouer avec les autres. Un bon groupe développe une forme de communication quasi télépathique d'une grande efficacité. Il est capable de commencer un morceau immédiatement dans le même paysage mental, il sent les différentes articulations du morceau, il sait respirer ensemble, il intègre de manière dynamique les différences apparaissant entre les individus sans perdre l'axe collectif, il arrive à conclure le morceau avec netteté. »⁷⁵⁵

Si nous adhérons à cette assertion, il faut cependant rappeler qu'une telle qualité ne s'observe le plus souvent que dans des groupes soudés, possédant une longue expérience de travail collectif⁷⁵⁶. Or, nous avons vu que, même si l'improvisation libre (nous employons ce terme ici à dessein) est un lieu qui peut être propice à des échanges assez immédiats avec n'importe quel autre musicien, Pieranunzi a toujours cherché dans son approche spécifique de l'improvisation à développer un vrai travail en profondeur avec ses différentes formations – en duo et en trio de façon quasi exclusive.

Soulignons d'abord que les musiciens devenus des « réguliers » de ses diverses formations possèdent tous les qualités nécessaires et essentielles conformes aux attentes du pianiste, à savoir : une écoute aigüe (avoir une bonne « oreille » comme on dit communément), ainsi qu'une culture et un vécu musical conséquent, propices à une réactivité de tous les instants. À partir de cette « base », une fois l'action musicale en

⁷⁵³ Avril 2002, Pérouse, SCA 098.

⁷⁵⁴ 13-15 novembre 2006, Paris, CamJazz CAMJ 7800-2.

⁷⁵⁵ SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *op. cit.*, p. 707.

⁷⁵⁶ C'est du moins ce que tend à prouver les grandes réussites historiques, du Hot Five de Louis Armstrong en passant par les quintettes de Miles Davis, le quartette de John Coltrane jusqu'à ceux d'Ornette Coleman ou, plus récemment, de Wayne Shorter. Sans oublier les trios de Bill Evans.

marche, Pieranunzi se sent suffisamment à l'aise pour pouvoir lui imprimer des orientations esthétiques par son jeu même, sans avoir besoin d'impérativement l'exprimer verbalement. Le meilleur exemple à cet égard est la relation qu'il a entretenue sur ce plan avec Marc Johnson.

« Au début [c'est-à-dire à la fin des années 1980], Marc était réticent à se lancer dans l'improvisation libre. Il me disait qu'il ne savait pas, qu'il ne se sentait pas de le faire. Puis, en insistant, on a essayé et cela s'est progressivement révélé excellent. »⁷⁵⁷

Ainsi, peu à peu, une collaboration et un véritable échange ont pu avoir lieu. Comme en ce mois d'avril 2002 (dix-huit ans après leur première rencontre et douze ans après que leurs premières improvisations intégrales ait été gravées) où, à la suite d'un concert, les musiciens enregistrèrent « Clouds », tard dans la nuit. Dans cette courte improvisation, on perçoit aisément la prise en charge musicale du pianiste perdurer tout du long, alors qu'un véritable échange avec le contrebassiste a pourtant bien lieu.

C'est Pieranunzi en effet qui « (im)pose le décor », inspiré par le calme profond du lieu⁷⁵⁸. Sans mélodie, ce qu'il joue s'apparente à un accompagnement immuable, aux sonorités assez « impressionnistes », dans la mouvance des compositeurs de 1890 à 1920. En installant cette plage statique, l'intention est aussi de se pénétrer d'une expression naissante. Une fois imprégné de l'atmosphère, le contrebassiste va s'insérer délicatement à cet accompagnement.

« Clouds » (Pieranunzi/Johnson), avril 2002, *Trasnoche* (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°246, CD3, page 6

Tout au long de la pièce, Johnson suit la direction imprimée par Pieranunzi, ajoutant comme des touches de couleur mélodiques à l'aplat harmonique du piano. C'est

⁷⁵⁷ Entretien avec l'auteur du 11 janvier 2009. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que peu de temps après, le contrebassiste, John Abercrombie et Peter Erskine formèrent un trio dont chaque prestation contenait toujours au moins une ou deux improvisations libres.

⁷⁵⁸ Dans l'entretien avec Vittorio Castelnovo publié dans les notes de pochette de *Trasnoche*, le pianiste souligne : « Il était vraiment tard en fait, il faisait déjà nuit... et la nuit vit d'un silence qui semble parler sa langue mystérieuse et indéchiffrable. Dans les pauses, les *breaks*, il y avait une façon instinctive de chercher à écouter la nuit, son mystérieux, éloquent silence... » (« *Era veramente tardi insomma, eravamo già dentro la notte... e la notte vive di un silenzio che sembra parlare una sua lingua misteriosa e indecifrabile. Le pause, le attese erano un modo istintivo per cercare di ascoltare la notte, il suo misterioso, eloquente silenzio...* »).

pourquoi, à certains moments, le contrebassiste adopte une attitude expectative, semblant ne pas avoir lui-même une idée nette des contours de la ligne mélodique qu'il improvise. Certes elle importe moins pour elle-même que pour son intégration au climat général de cette musique « de couleurs ». Cependant, l'attitude de Marc Johnson révèle un versant essentiel de cette interaction-ci : Pieranunzi dirige bien la musique – on y retrouve ses aspirations de cohérence et d'unité, à la composition improvisée (structure en un léger *crescendo-decrescendo*), etc. – alors qu'il ne fait « que » créer un cadre. Et pourtant l'interaction joue effectivement et engendre des instants que le pianiste seul ne pouvait produire. À cet égard, à l'11, quand Marc Johnson joue une note dans le grave de son instrument alors qu'il n'a évolué jusqu'ici que dans l'aigu – élargissant ainsi l'espace acoustique en un bel effet quasi orchestral –, il y a là une inspiration qui relève bien de la relation complice et illustre la visée pieranunzienne dans l'échange : pouvoir être surpris par l'inattendu tout en étant hautement responsable de la musique réalisée.

Cependant, on se méprendrait à penser que Pieranunzi cherche toujours à diriger la musique. Car ce qui le pousse dans l'aventure de l'improvisation collective, c'est la quête de l'inattendu aussi bien que la possibilité de pouvoir alors rebondir sur les événements qui en émanent. Mais avec un objectif comme celui de la composition instantanée collective – puisque sa recherche personnelle se trouve transposée aux groupes qu'il conduit –, il s'avère alors qu'une entente relevant presque de la télépathie soit nécessaire. Or, cela s'acquiert par l'expérience du jeu collectif. Partant d'un fond commun⁷⁵⁹ (la maîtrise des différents idiomes, des structures harmoniques des standards, un temps de réaction quasi instantané, etc.), il va s'agir d'élargir cette « mémoire partagée »⁷⁶⁰. De cette façon, comme le note Jean-François de Raymond, « le sentiment de sécurité apporté par l'expérience favorise l'improvisation en permettant de se lancer en avant sans l'angoisse du vide, extrapolant des techniques maîtrisées aux techniques inconnues »⁷⁶¹. Cette plongée

⁷⁵⁹ « [...] toute improvisation procède en fait d'un jeu mimétique fondé sur la mémoire et se déploie toujours sur fond d'"habitus" et de répétition. » in BÉTHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident*, op. cit. p. 210.

⁷⁶⁰ « Tant que l'improvisation se distribue dans le cadre d'une mémoire partagée, elle se veut un appel à la participation de chacun [...] », *ibid.*, p. 193.

⁷⁶¹ RAYMOND, Jean-François de, op. cit., p. 121.

dans le vide ne peut s'effectuer totalement qu'avec une confiance complète dans les réactions de ses partenaires, c'est-à-dire avec des personnalités ayant saisi la direction musicale désirée par le pianiste, grâce à un partage musical acquis avec le temps. Il se développe alors des moments de parfaite adéquation où chacun est pleinement responsable, et ce de manière égale, de la réussite de l'improvisation. Un sentiment d'achevé, d'accomplissement, autrement dit d'ordre (de cohérence), s'exhale de telles expériences tandis que c'est l'aventure qui a prévalu chez chaque contributeur. À la fois *leader* et partenaire, maître de son destin et à la merci des autres, c'est le pari que Pieranunzi se lance à lui-même et qu'il soumet au groupe.

C'est en ce sens que « Free Three » pourrait se distinguer de « Clouds ». Alors que dans la pièce en duo, le rendu esthétique probant résulte d'une constante adaptation de Marc Johnson à l'unitaire proposition du pianiste, dans « Free Three » chaque membre est impliqué à un degré supérieur à la fois dans la situation de l'actant soumettant des propositions musicales à ses collègues, et dans celle du « ré-actant » qui met en valeur celles des autres. Mais avant d'explorer plus en profondeur les perspectives d'une telle réussite, il nous faut réaliser l'analyse des moments les plus saillants de la pièce. Moins par intérêt pour le produit fini en lui-même que parce que « Free Three » révèle la mise en place d'un processus, dévoilant par là même les enjeux en cours. Cette analyse (en s'appuyant sur le *time code*) nous sera ensuite utile pour pointer précisément les exemples nécessaires à son illustration.

« Free Three » (Ceccarelli/Van de Geyn/Pieranunzi), novembre 2006, *Golden Land* (A. Ceccarelli)
Exemple sonore n°247, CD3, page 7

- **Section 1** (0'00 à 0'34) : c'est André Ceccarelli qui ouvre la pièce, bientôt rejoint par le contrebassiste, en une rythmique binaire au tempo bien affirmé, de style assez indéfini : plus ou moins *funky* par son groove, mais en beaucoup plus souple, et jazz par sa sonorité. Le pianiste se rallie à eux discrètement en plaquant un accord « participatif » dans le grave (à 0'28).

- **Section 2** (0'35 à 1'07) : après un *break* de batterie aux allures d'appel, Pieranunzi amorce un motif construit autour de quarts successives réalisé en octaves parallèles. Sa main gauche ne répond pas exactement à la droite. Endiguant cette « faute » technique, il s'interrompt donc et pose de nouveau son premier accord, lui conférant cette fois un caractère plus affirmatif, *forte*.



Exemple musical n°217
« Free Three » (Ceccarelli/Van de Geyn/Pieranunzi), novembre 2006, *Golden Land* (A. Ceccarelli)
Motif imaginé par Pieranunzi (0'34 à 0'36)

À partir de cette ébauche, commentée par la ligne de contrebasse qui reprend les quarts à son compte, le pianiste va en exécuter une triple variante, toujours ponctuée par une tenue.

- **Section 3** (1'08 à 1'35) : depuis cet accord à nouveau repris dans le médium et augmenté d'une dissonance, les musiciens prolongent leur travail de développement. Mais la tension, palpable dès le début de la pièce – accentuée ici par un roulement de caisse claire, *break* et relance à la fois –, continue de s'accuser. Finalement, cette première partie est conclue par un arrêt aussi brusque que surprenant. Sur une phrase descendante aux accents blues, le pianiste et le batteur s'immobilisent exactement ensemble, imités quasi immédiatement par Hein Van de Geyn.



Exemple musical n°218
« Free Three » (Ceccarelli/Van de Geyn/Pieranunzi), novembre 2006, *Golden Land* (A. Ceccarelli)
Fin de la partie 1 (1'28 à 1'29)

- **Section 4** (1'36 à 1'48) : c'est précisément le contrebassiste qui rompt l'attente du long point d'orgue, en installant de nouveau une pulsation sur la tonique de la tonalité qui s'est imposée à la pièce (*fa* mineur modal). Le premier à réagir à cette stimulation est le

pianiste qui, en quelque sorte, contrecarre pulsation et tonique de son partenaire en jouant sur un rythme et dans une tonalité qui s'y opposent en tous points⁷⁶². La tension augmente alors de plus belle : sur un roulement de caisse claire en *crescendo* de Ceccarelli, le pianiste répète de façon stridente et hors tempo un même accord dissonant.

- **Section 5** (1'48 à 2'26) : tout ce passage se résorbe lorsque les musiciens se lancent ensemble, et exactement en même temps, dans une nouvelle partie modale, pulsée à trois temps (la métrique favorite du pianiste comme on le sait). Le trio y retrouve alors des réflexes de jeu traditionnels, ceux où Pieranunzi est un improvisateur soutenu de façon active par sa rythmique. Dans une telle configuration, le pianiste (re)prend de façon naturelle une place de leader. Au cours de cette section, il joue des phrases tantôt modales, tantôt très tonales en suggérant de temps à autre une progression de dominantes. À rebours, la première partie (sections 1 à 3) et la section précédente font donc figure d'exposition suivie de sa transition pour amener à l'improvisation. Comme la première, cette dernière partie s'achève par un arrêt brusque, à contretemps pour celle-ci.
- **Section 6** (2'27 à 2'42) : mais cette fois, Hein Van de Geyn prolonge l'exécution de sa ligne de basse. En effet, au moment où Pieranunzi et Ceccarelli suspendent conjointement leur jeu, le contrebassiste commençait à entonner une ligne de basse (cet endroit est précisé par une flèche dans l'exemple musical suivant). En réaction (et sans doute très intelligemment afin de ne pas créer deux fois le même effet), il décide de la prolonger. Il est à noter que cette ligne reprend d'ailleurs les notes du tout début de la pièce : la recherche d'unité est donc bien l'un des enjeux musicaux pour chacun des instrumentistes.

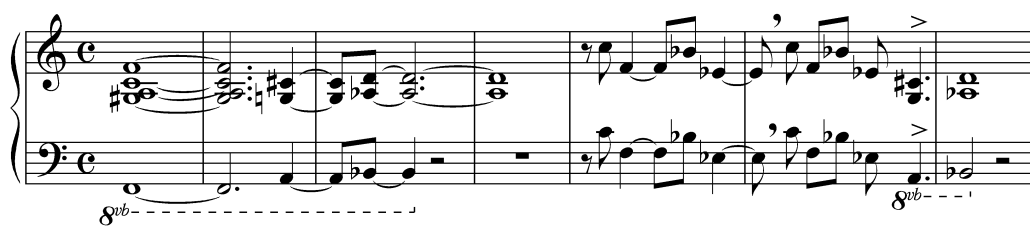
⁷⁶² Ajoutons en plus de notre sous-chapitre 4.2.2.2 (« Brouiller les pistes ») que Pieranunzi a souvent tendance à faire ce qu'on n'attend pas qu'il joue.



Exemple musical n°219
« Free Three » (Ceccarelli/Van de Geyn/Pieranunzi), novembre 2006, *Golden Land* (A. Ceccarelli)
Motif de contrebasse (2'26 à 2'32)

Alors qu'on aurait pu craindre un décalage musical avec ce qui venait de se produire, Hein Van de Geyn ralentit sa phrase et s'immobilise adroitement à son tour (le point d'orgue dans l'exemple musical précédent). Pieranunzi, après un appel de caisse claire du batteur, décide d'en entreprendre un prolongement. Arrimant son imagination à cette nouvelle ligne mélodique (dans une autre tonalité), un nouveau tempo (moins vif), une nouvelle métrique (à quatre temps), un son différent (plus léger, Ceccarelli utilisant beaucoup moins ses cymbales, Pieranunzi jouant dans l'aigu) et un autre caractère (plus détendu) viennent de s'imposer.

- **Section 7** (2'42 à fin) : Pieranunzi assoit alors un cadre harmonique typiquement blues par l'alternance des accords de F7 (altéré) et de B \flat 7. La grille de blues ne sera jamais exprimée, mais cet aller et retour du [I7] au [IV7] suffit à en imposer l'esprit à tous. La musique semble alors s'éterniser sur ce balancement harmonique, dont le fil conducteur mélodique restera le motif de la contrebasse (l'exemple musical n° 220).



Exemple musical n°220
« Free Three » (Ceccarelli/Van de Geyn/Pieranunzi), novembre 2006, *Golden Land* (A. Ceccarelli)
Partie de piano de 2'42 à 2'55

Cette plage fournit une occasion au batteur de donner la pleine mesure de son art, alors même qu'il ne prend pas de solo et qu'il se « contente » d'accompagner. Une nouvelle fois, la section 6 apparaît *a posteriori* comme une transition vers cette troisième et ultime partie, qui se dilue en un long *decrecendo*. D'un commun accord

sans doute, producteur et musiciens ont décidé d'insérer des sons d'ambiances citadines.

Le résultat probant d'une telle pièce révèle en plein ce qui attire, attise – et ici comble – Pieranunzi dans l'interaction de l'improvisation intégrale collective :

- L'imprévisible, tout d'abord, se conjuguant en deux qualités exacerbées : l'improvisation collective tient à la fois du pressentiment (de ce qui est imminent) et de l'adaptation (au passé immédiat). Il nous semble en effet qu'en ajoutant quelques mots (entre crochets) à la première phrase de la citation suivante, les termes de Jean-François de Raymond cernent idéalement ce qui s'est joué dans la relation de Pieranunzi à ses partenaires.

« [L'interaction dans] l'improvisation illustre une dialectique du pressentiment et de l'adaptation : - ou bien l'événement vient d'avoir lieu et il s'agit de s'y adapter rapidement, que le délai soit le plus court possible, c'est-à-dire de venir en coïncidence avec l'événement qui vient de se produire ; - ou bien celui-ci va bientôt avoir lieu et il s'agit d'en pressentir l'imminence pour ne pas le manquer dans son advenue soudaine. Question d'attention : tension vers l'instant à venir et attente de ce qui va se dévoiler dans la proximité de ce futur en instance dont on ressent les ondes avant-coureuses. Cette attente sympathise avec l'avenir sur quoi elle parie et transforme en conversion la proversion qui la meut. »⁷⁶³

Des deux aspects, l'adaptation est toujours quantitativement la plus présente. Ainsi, Hein Van de Geyn, surpris par l'arrêt brusque de ses compagnons à la fin de la section 6 et qui ajuste son propre parcours à la situation, sans rien retirer à la qualité de ce qui vient d'être joué. Pieranunzi se conforme d'ailleurs promptement à cette réaction en rebondissant à son tour sur ce moment d'adaptation.

Les phases où le pressentiment joue à plein sont bien sûr les deux arrêts brusques (fin des sections 3 et 5) et surtout le début de la section 5, lorsque les trois musiciens entament une valse rapide. Ici, c'est grâce à une parfaite connaissance les uns des autres qu'une telle intuition musicale a pu se produire (même si le lien semble se tisser plus vite entre le pianiste et le batteur). Ces moments de communion d'esprit, de syntonie, que l'on ne peut rencontrer que dans l'improvisation collective, constituent peut-être la

⁷⁶³ RAYMOND, Jean-François de, *op. cit.*, p. 154.

quintessence de la quête pieranunzienne dans l'échange improvisé. Car, comme le précise Jacques Siron :

« Par son côté unique, [...], imprévisible, [l'intuition] échappe à toute mécanisation et à toute uniformisation, les mêmes causes pouvant aboutir à des effets opposés. Forme de connaissance puissante et largement répandue, l'intuition est souvent méconnue dans la culture occidentale industrielle moderne [...]. »⁷⁶⁴

Quête qui, précisons-le, se poursuit toujours « comme l'esprit son Odyssée, préparant de l'imprévisible au sein de l'entropie naturelle »⁷⁶⁵. Dans ce contexte, c'est le collectif qui convainc et non la somme des seules individualités.

- Pourtant, à l'exemple de l'odyssée d'Ulysse, Ceccarelli et Van de Geyn sont bien les compagnons d'un projet commun : celui de réaliser une composition improvisée. Comme l'analyse nous l'a montré, l'unité et la cohérence sont présentes à l'esprit de tous. Par sa position dans le groupe, c'est cependant à Pieranunzi que reviennent les prises de décisions musicales déterminantes. Le collectif existe bel et bien mais si la cohérence peut être poussée aussi loin, c'est parce que les musiciens sont guidés par un leader aux conceptions musicales affirmées et, à l'évidence, partagées.

C'est ainsi que, d'une façon tout à fait étonnante, une forme de clivage se trouve dépassée. Le collectif ne pourrait parvenir à ce niveau d'aboutissement dans l'improvisation sans un projet artistique aussi marqué que celui de Pieranunzi ; dans le même temps, si ses aspirations musicales se trouvent magnifiées par le groupe, le leader rencontre avec la pratique collective des solutions auxquelles il n'aurait pu avoir accès en solitaire. Il s'agit donc de « faire avec » l'imprévisible émanant d'autrui. Et dans le même temps, il importe d'ordonner l'impromptu, l'impondérable, de dompter le collectif sans l'écraser. En cherchant à briser ce clivage-ci, Pieranunzi questionne ses propres limites, qu'il met en jeu (comme on parie) sans douter de la valeur et de la réussite de ses conceptions personnelles. L'improvisation intégrale collective interactive – si l'on nous

⁷⁶⁴ SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *op. cit.*, p. 706.

⁷⁶⁵ RAYMOND, Jean-François de, *op. cit.*, p. 205.

pardonne cette succession d'adjectifs – exalte ce « clignotement des éclairs de l'improvisation pour tendre à les faire se rejoindre dans la continuité asymptotique inatteignable qu'il [lui] est permis d'espérer »⁷⁶⁶. Pieranunzi court après ces dynamismes fugitifs tout en ayant à l'esprit son idéal, ce point de tangence entre la fidélité à sa démarche et l'initiative transformatrice (heureusement) incommandable.

Pratiquer à une plus large échelle cette capacité d'interaction permet de ricocher de situation en situation, passant d'une direction univoque parce que connue ou reconnue à de nouvelles ouvertures. Un tel cas de figure peut alors se prolonger indéfiniment (ou presque...) pour atteindre aux dimensions de véritables suites.

4.2.8 La dilution des genres : la suite

Se distinguant par sa longueur, la suite se caractérise également par le recours à tous les cas de figure décrits jusqu'alors : interprétation de standards ou de compositions, et ce de manière plus ou moins « assouplie » dans la forme ; improvisation semi-intégrale ; et improvisation intégrale.

4.2.8.1 Perspective chronologique

En consultant la discographie du pianiste, on s'aperçoit que la pratique de la suite est assez circonscrite dans le temps. Du point de vue chronologique, les deux « Triologues » du troisième volume enregistré par le Space Jazz Trio⁷⁶⁷ sont les premières suites à être parues sur disque. Enregistrées et publiées en 1991, elles représentent un jalon important pour Pieranunzi, comme nous avons déjà pu le constater au travers de ses déclarations⁷⁶⁸. Chacune d'elles alternent moments intégralement improvisés et reprises de

⁷⁶⁶ RAYMOND, Jean-François de, *op. cit.*, p. 205.

⁷⁶⁷ 11 février 1991, Rome, YVP Music 3026.

⁷⁶⁸ Cf. partie 4.1.

thèmes de standards (traités de différentes façons)⁷⁶⁹. Ainsi, « Triologue n° 1 » totalise 17'45 de musique et jusqu'à 22'57 pour « Triologue n° 2 ». S'ils constituent selon Pieranunzi un sommet dans sa carrière d'improvisateur, c'est parce que dans ces deux suites il n'a pas été contraint de reprendre la direction musicale à son seul compte. Que ce soit dans les passages où l'improvisation intégrale domine ou dans ceux qui font référence à des standards, les musiciens prirent tout trois et sans discontinu leurs responsabilités musicales. Ces premières manifestations d'une pratique de l'improvisation intégrale et de ses avatars étendus à la dimension d'une suite ont pourtant eu des précédents, publiés postérieurement. C'est ainsi que la « Suite per Siena », la plus longue que le pianiste ait jamais gravée puisqu'elle dure 52'21, ne parut qu'en 1994 sur *Live in Castelnuovo*, alors qu'elle avait été exécutée le 9 janvier 1991 à Castelnuovo Berardenga, c'est-à-dire un mois avant les « Triologues ». Y alternent de la même façon thèmes de standards et passages imaginés dans l'instant. Outre un batteur différent⁷⁷⁰ et des conditions d'enregistrement contraires (les « Triologues » furent captés en studio et la « Suite per Siena » en concert), dans la « Suite per Siena », c'est plutôt le pianiste qui prend l'initiative de ne pas rompre le continuum musical, par des improvisations intégrales (ou semi-intégrales) faisant office de transitions. Plus récemment encore, la « Yellow Suite » (35'13) et la « Blue Suite » (14'30) données par le duo Pieranunzi/Johnson ont été exhumées en 2008, mais datent en réalité de 1990⁷⁷¹. Là encore, c'est l'Italien qui dirige les débats du point de vue de la progression, en choisissant délibérément de relancer plusieurs fois l'interprétation en cours jusqu'à ce qu'un motif particulier oriente la musique vers un standard précis. Après la réussite collective des « Triologues », la forme suite trouve son sommet lors de la première rencontre de Pieranunzi avec Paul Motian. Publiées sur un album titré *Flux and Change*⁷⁷², on en retrouve trois suites produites par le duo lors du concert donné à

⁷⁶⁹ En précisant que chaque improvisation intégrale a été titrée, on a ainsi respectivement : « Opening – I Hear a Rhapsody – The Purple Moon – My One and Only Love » pour la première suite, et « The Gentle Light – When I Fall in Love – Interlude – I Should Care – Finale » pour la seconde.

⁷⁷⁰ Seul le contrebassiste, Enzo Pietropaoli, est présent sur les deux enregistrements. Francesco Petreni remplace en effet le batteur « titulaire », Fabrizio Sferra qui jouait donc sur les « Triologues ».

⁷⁷¹ *Yellow and Blue Suites*, 13 décembre 1990, Lausanne, Challenge Jazz CHR70131.

⁷⁷² Soul Note 121242-2.

Roccella Jonica le 27 août 1992 – sobrement intitulées « Suite 1 » (23'14), « Suite 2 » (17'38) et « Suite 3 » (22'10).

Avec cet album, il est concevable d'estimer qu'une « période » se clôt. En effet, les suites réapparaîtront de façon beaucoup plus sporadique dans sa production discographique. On en retrouve bien une trace sur *Live in Germany*⁷⁷³ et bien sûr avec la *Perugia Suite* (cas particulier en ce sens qu'elle est uniquement constituée de moments intégralement improvisés, sortant donc du cadre que nous examinons ici), mais l'essentiel du travail effectué dans ce genre se concentre sur trois années, de 1990 à 1992. Dans le texte de la pochette du disque *Yellow and Blue Suites*, Pieranunzi confirme que cette conception a vu le jour en 1990 :

« 1990 fut un “tournant” pour moi, aussi bien sur un plan privé que pour ma musique. Ce fut cette année-là, en fait, que j'ai décidé d'élargir ma façon d'improviser encore davantage que je ne le faisais les années précédentes. J'ai senti que le temps était venu, malgré les tendances et les styles actuels. J'ai proposé cela à Marc [Johnson] à l'occasion d'une série de concerts que nous donnions cet été-là et il accepta d'explorer ce nouveau “pays musical” avec moi [...]. Les dates de la tournée du mois de décembre de cette même année nous donnèrent une fantastique opportunité pour tester cette nouvelle conception, et le concert que nous avons donné à Lausanne pour la Radio Suisse Romande fut sûrement le sommet de notre “nouvelle voie” expérimentale. Je me souviens parfaitement que nous n'avions rien planifié avant la performance, nous avons juste commencé à jouer, en suivant n'importe quelle suggestion émergeant de notre imagination, de notre *feeling* ou de notre *interplay*. Les suites publiées ici en sont le résultat, lesquelles offrent un mélange de standards traités de façon très flexible et alternant avec des interludes et des épisodes de différentes longueurs. »⁷⁷⁴

À partir de 1992, il faut considérer que la suite devient une pratique intégrée comme une autre, vers laquelle Pieranunzi pourra se tourner de façon plus ponctuelle. En tout cas avec moins de systématisme puisque, soulignons-le au passage, à l'exception des « Triologues », toutes les suites dont nous avons la trace entre 1990 et 1992 sont nées au cours de concerts, preuve d'une démarche résolue et expérimentée à la moindre occasion.

⁷⁷³ 11 octobre 1995, Saarbrücken, Yvp Music 3059.

⁷⁷⁴ Notes de pochette rédigées par Pieranunzi pour le disque *Yellow and Blue Suites* : « 1990 was a “turning point” for me, both in terms of my private life and of my music. It was in that year, in fact, that I decided to open up my way of improvising much more than I had in previous years. I felt that the time was right, despite the current trends or styles. I talked about this with Marc on the occasion of a couple of concerts we did together in the summer of that year and he agreed to explore this new “musical land” along with me [...]. The tour we had scheduled for December of that year gave us a fantastic opportunity to test this new conception, and the concert we gave in Lausanne for Radio Suisse Romande was surely the peak of our experimental “new way”. I clearly remember that we hadn't planned anything before the performance, we just began to play, following any suggestion arising from our imagination, feelings and interplay. The results were the two suites now published here, which offer a mix of standards treated in a very flexible way alternating extemporaneous interludes or episodes. »

4.2.8.2 La suite et ses pratiques

La suite n'est pas une version amplifiée de l'improvisation intégrale. Si elle est bien totalement le produit de l'inspiration du moment, dans le sens où même les standards qui s'y manifestent ne sont en rien « prévus » à l'avance, les musiciens ont une latitude complète pour passer d'une improvisation intégrale à l'interprétation « traditionnelle » d'un standard. Ce qui importe donc dans la suite, c'est que la musique ne s'interrompe pas, et pour cela toutes les formes de jeu sont valables et interchangeable. Plongée dans la matière musicale, les capacités de chacun y seront sondées, défi à la fois physique, intellectuel (il faut composer en improvisant), émotionnel et psychique.

Comme son nom l'indique, la suite pieranunzienne est une succession de moments musicaux, aux frontières plus ou moins définies, et caractérisée par le passage d'un genre à l'autre. Pour s'en faire une idée plus précise voici présentée sous forme de tableaux l'évolution de trois suites significatives de ce début des années 1990.

Cette vision sur trois années consécutives, avec trois formations différentes nous dévoilera une autre évolution. Alors que Pieranunzi oriente majoritairement le discours dans le duo avec Marc Johnson (premier tableau), réalisant souvent seul des épilogues ou des transitions improvisés pour passer d'une partie à une autre, dans « Suite per Siena » (tableau 13) la prise en main de la destinée musicale se distribue plus équitablement entre le pianiste seul et le trio. Enfin, quand il rencontre une personnalité aussi affirmée que Paul Motian (dernier tableau), la répartition est quasi idéalement équilibrée⁷⁷⁵.

⁷⁷⁵ Les tableaux se lisent de la manière suivante : La première ligne présente de façon chronologique l'enchaînement des différentes parties de la suite, leurs durées respectives étant précisées dans la ligne la plus basse. Chaque partie a été ensuite divisée en colonnes à l'intérieure desquelles nous avons précisé la ou les pratiques improvisées dont elle a fait successivement l'objet au cours de l'interprétation. Nous avons adopté un vocabulaire abrégé pour une lecture plus rapide : « Interprétation "libre" du standard » quand le thème est donné dans son entier mais avec possibilités d'écarts par rapport au texte d'origine (hors tempo, réharmonisation, etc.) ; « interprétation "dans la forme" du standard » renvoie à une exécution *a tempo* qui respecte dans ses grandes lignes la mélodie, le rythme, les harmonies et la structure du thème, ainsi que la forme thème – solos – thème. Tous les autres termes ayant été présentés dans ce travail, ils ne nécessitent donc pas d'explications supplémentaires.

Moments de la suite (Titres)	« I Hear a Rhapsody »	« I Should Care »	« Frame Line 1 »	« Princes and Princesses »	« Frame Line 2 »	« Yesterdays »	
Succession du (des) genre(s) pratiqué(s)	improvisation intégrale (piano solo)	improvisation semi-intégrale (piano solo)	improvisation intégrale (duo)	improvisation semi-intégrale en duo (« Someday My Prince Will Come »)	improvisation intégrale (piano solo)	interprétation du standard "dans la forme" dans un arrangement travaillé (duo)	
	interprétation "libre" du standard (duo)	interprétation d'abord "libre" du standard (duo)					
	improvisation semi-intégrale (piano solo, duo et piano solo)	interprétation plus "classique" du standard (duo)					
		improvisation semi-intégrale (duo puis piano solo)					
Durées	9'59	8'34	1'49	7'13	0'44	6'54	

Tableau 12 : *Yellow and Blue Suites* (1990) : Parties de la « Yellow Suite »

Moments de la suite (Titres)	« Leaves »	« Triolude 1 »	« On Green Dolphin Street »	« Triolude 2 »	« The Man I Love »	« Triolude 3 »	« Tenderly »
Succession du (des) genre(s) pratiqué(s)	improvisation intégrale (piano solo)	improvisation semi-intégrale (trio)	interprétation "libre" du standard (trio)	improvisation intégrale	interprétation "dans la forme" (trio)	improvisation semi-intégrale (trio)	interprétation libre du standard (trio)
	intégration du standard (« Autumn Leaves ») toujours au piano solo	improvisation intégrale (trio)	improvisation "dans la forme" du standard (trio)			improvisation intégrale (trio)	interprétation "dans la forme" du standard (trio)
	interprétation "dans la forme" (trio)		improvisation semi-intégrale (trio)				improvisation free improvisation semi-intégrale sur le standard à venir (trio)
Durées	8'25	4'29	13'38	1'49	5'00	9'54	9'06

Tableau 13 : *Live in Castelnuovo* (1991) : Parties de la « Suite per Siena »

Moments de la suite (Titres)	« Hazard Rate »	« What Is This Thing Called Love? »	« Double Act 1 »	« Abacus »	« Pianologue 1 »	« Someday my Prince Will Come »
Succession du (des) genre(s) pratiqué(s)	improvisation intégrale (duo)	improvisation semi-intégrale (duo)	improvisation intégrale (duo)	exécution du thème de Paul Motian (duo)	improvisation intégrale	improvisation intégrale (duo)
		interprétation "libre" du standard (duo)		improvisation free		improvisation semi-intégrale (duo)
		improvisation semi-intégrale (duo)				
Durées	1'42	1'42	2'29	1'03	2'00	1'01

Moments de la suite (Titres)	« Drumlogue 1 »	« Double Act 2 »	« When I Fall in Love »	« Double Act 3 »	« Drumlogue 2 »	« Things Ain't What They Used to Be »
Succession du (des) genre(s) pratiqué(s)	improvisation du batteur	improvisation intégrale (duo)	double interprétation "libre" du standard (duo)	improvisation intégrale (duo)	improvisation du batteur	interprétation "libre" du standard (duo)
						improvisation "dans la forme" sur le standard
Durées	1'33	2'09	1'56	4'14	0'49	2'36

Tableau 14 : *Flux and Change* (1992) : Parties de la « Suite 1 »

C'est certainement la fluidité avec laquelle les musiciens peuvent passer d'une pratique improvisée à une autre qui interpelle à la lecture des tableaux précédents. Toutes les situations y sont entreprises sans aucune restriction. Mais, fait plus remarquable encore, chaque partie est délimitée par l'apparition, la présence et la disparition d'une référence (qu'elle soit thématique, stylistique, improvisatrice etc.), point sur lequel il nous faudra revenir quelques paragraphes plus loin. Passant sans cesse de l'une à l'autre, les différentes pratiques se perçoivent mais moins pour elles-mêmes qu'au profit d'une perception d'ensemble plus fluide. Ainsi, avec la suite, la praxis jazzistique pieranunzienne atteint-elle un niveau supérieur où improvisation intégrale et interprétation de standards⁷⁷⁶, ainsi que toutes leurs variantes (improvisation semi-intégrale, interprétation « libre » ou « dans la forme »), se retrouvent réunies, dans un unique mouvement musical, intégrées en une même attitude artistique.

⁷⁷⁶ Voir de compositions, comme dans la « Suite 2 » sur *Flux and Change* qui reprend « Abacus » de Paul Motian par exemple.

Si, comme nous l'avons précisé au préalable, la suite ne sera ensuite plus pratiquée avec autant d'assiduité par Pieranunzi, il y reviendra de loin en loin et pourra même y recourir afin de ne pas interrompre une dynamique de concert. Terminer un morceau alors que la formation est parvenue à élever son *feeling* à un haut degré de communication peut s'avérer désastreux. Est-on jamais sûr de retrouver une telle énergie ? Le musicien italien opte par conséquent pour cette solution sur *Live in Paris*⁷⁷⁷ dont la présentation des plages séparées sur la jaquette du CD ne laisse pas deviner la présence d'une suite. Or les quatre premières s'enchaînent. Après une improvisation intégrale (titrée « Ouvertree »), trois standards vont se succéder (« Body and Soul », « I Hear a Rhapsody » et « Footprints »). Or, des improvisations semi-intégrales basées sur le matériau musical de l'un ou l'autre des standards serviront de transition entre chacun d'eux⁷⁷⁸. On ne peut parler ici de suite improvisée intégralement, car les standards sont interprétés « dans la forme ». Mais ils le sont avec une souplesse d'un étonnant naturel. Sous ce rapport, c'est la seconde suite et non la première qu'il faudrait citer, celle qui fait s'enchaîner « Someday my Prince Will Come » à « What is This Thing Called Love » et, en particulier, à « Jitterburg Waltz ».

Il rejaillit en effet dans ce dernier morceau une ivresse de liberté dans l'ambivalence ludique de la polyrythmie auquel se livre le trio. Alors que la mesure est à trois temps, les deux accompagnateurs s'ingénient à créer l'illusion d'une autre à deux temps (à 3'30) et bientôt à quatre temps (de 4'30 à 5'30) en une superposition amusée de métriques.

The image shows a musical score for two parts: 'Charleston de la batterie' and 'Basse'. Both parts are in 3/4 time. The drum part features eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together and marked with a '2' above them. The bass part features quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. There are repeat signs and multi-measure rests labeled 'x3' and 'x5'.

Exemple musical n°221
 « Jitterburg Waltz » (F. Waller), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi)
 Polymétrie réalisée par Van de Geyn et Ceccarelli (de 3'21 à 3'38)
 Exemple sonore n°248, CD3, page 8

⁷⁷⁷ Avec son trio européen (Hein van de Geyn et André Ceccarelli), 22-24 avril 2001, Paris, Challenge Records CHR 70126.

⁷⁷⁸ À cet égard, se reporter à l'exemple musical n° 93, improvisation semi-intégrale menant à « Body and Soul ».

Avant de refermer la suite par la reprise du thème, le pianiste romain joue seul une sorte d'intermède époustouflant, où il alterne en les variant tous les paramètres rythmiques : 3/4 – 4/4, binaire-ternaire, hors tempo-en tempo, tempo lent-tempo rapide (de 5'51 à 8'02).

« Jitterburg Waltz » (F. Waller), avril 2001, *Live in Paris* (E. Pieranunzi)
Coda improvisée par Pieranunzi (de 5'51 à 8'02)
Exemple sonore n°249, CD3, page 9

Expérimentation, jouissance du moment, démarche volontariste, cette suite captée à Paris ne représente-t-elle pas une épanadiplose, la boucle artistiquement bouclée du parcours de Pieranunzi ? Parti de l'interprétation courante des standards, le pianiste a d'abord cherché à quitter cette approche usuelle par l'improvisation intégrale. Après avoir connu les joies et les réussites de l'improvisation totale, celles-ci l'incitent à rapidement opter pour la forme suite, pratique qui le fera mieux revenir à l'interprétation des standards qu'il a toujours aimé⁷⁷⁹. Mais une interprétation enrichie d'un passé extrêmement prospère, et devenue véritablement libre, libre d'être free ou non, de respecter un texte ou pas, de rester sur la voie commune ou de partir à l'aventure.

4.3 Bilans

À l'image du vivant, l'approche de l'improvisation intégrale a incubé lentement dans l'esprit de Pieranunzi (plusieurs années) avant de s'épanouir et de distiller sa sève à l'ensemble de sa pratique jazzistique. La conséquence inattendue, comme nous avons tenté de le montrer tout au long des pages précédentes, est le caractère fondamentalement double de l'improvisation intégrale, sous quelque aspect qu'on l'aborde :

⁷⁷⁹ Giono et Kierkegaard, deux personnalités pourtant fort éloignées, ne pensent-ils pas la même chose quand le premier écrit : « [...] connaître c'est quitter, maintenant tâche d'aimer ; aimer c'est joindre. » (*Le Serpent d'étoiles*, s.l., Éditions Rombaldi, coll. « Les immortels chefs-d'œuvre », s.d., p. 182), tandis que le second note : « D'une façon générale, tout véritable développement est un retour en arrière qui nous fait aller vers nos origines, et les grands artistes avancent par cela même qu'ils retournent en arrière. » (cité in ROSTAND, Jean, *Carnet d'un biologiste*, Fayard, coll. « Le livre de poche », 1959, p. 171).

- improvisation totale (structure émergente) / souci d'unité (noyau élémentaire) ;
- fidélité à un idiome / emprunts à de nombreux styles ;
- invention complète / présence de formules ;
- désinvolture (fantaisie) / rigueur (contrôle) ;
- liberté des événements / déterminisme des habitudes ;
- déstructuration de formes structurées / structuration des libres formations ;
- donner l'allure d'une composition à l'impromptu / vêtir le standard des atours de l'improvisé ;
- rester leader / se laisser emporter par le collectif ;
- être dans le présent le plus absolu / garder les événements passés en mémoire et anticiper l'avenir immédiat.

Cet examen du champ des virtualités de la pratique de l'improvisation intégrale aura donc déterminé la manière dont Pieranunzi tire parti d'une disposition d'esprit particulière à l'improvisation musicale : pour chaque cas ci-dessus précisé, le pianiste italien essaie d'atteindre une synergie idéale. De la sorte, Pieranunzi le conceptuel rejoint Enrico l'instinctif, l'intellectuel et le corporel se trouvant conciliés.

Son ambition s'est tournée vers la recherche d'une cohérence et/ou d'une unité dans l'improvisation intégrale dont la mémoire est la clé de ce jeu périlleux. C'est aussi pour cette raison que, ailleurs, cette aspiration se manifestera sous la forme d'une déstructuration de thèmes connus. Ce qui ne l'empêche pas non plus, par endroit, de partir à la dérive, dans le sens du terme tel que le comprend Guy Debord :

« [...] la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié [...] à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, [...]. Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. [...] Les différences d'unité d'atmosphère [...], ne sont pas exactement tranchées, mais entourées de marges de frontières plus ou moins étendues. Le changement le plus général que la dérive conduit à proposer, c'est la diminution constante de ces marges frontières, jusqu'à leur suppression complète. [...] le goût de la dérive porte à

préconiser toutes sortes de nouvelles formes du labyrinthe [...]. Les difficultés de la dérive sont celles de la liberté. »⁷⁸⁰

Mais chez Pieranunzi, la dérive ne va pas « jusqu'à la suppression complète » des frontières, car elle est presque simultanément l'occasion de travaux de cohérence et d'unité, tâche exigeante du point de vue artistique parce qu'elle se veut communication avec le public. Au fur et à mesure, un fil rouge se tend, par petites unités s'enchaînant les unes aux autres, chacune possédant son propre caractère. Par ailleurs, ce fil n'est pas toujours de même nature – car la musique reste d'abord un nomadisme – mais, se tissant autour d'une référence – quelle qu'elle soit –, il traverse toute l'improvisation. Il s'agit alors d'aller au bout d'un processus où mémoire immédiate et profonde, réflexes gestuels et stratégies de composition sont tour à tour convoqués. C'est ainsi que la dérive est rapidement supplantée par un voyage narratif qui entraîne à sa suite l'auditeur. Transposée au domaine qui nous intéresse, une remarque de Bachelard en précise l'effet d'autant mieux. Citée en amont de notre travail, elle se voit enfin complétée :

« La rêverie se contente de nous transporter ailleurs sans que nous puissions vraiment vivre toutes les images du parcours. Le rêveur s'en va à la dérive. Un vrai poète ne se satisfait pas de cette imagination évasive. Il veut que l'imagination soit un *voyage*. Chaque poète nous doit son *invitation au voyage*. Par cette invitation, nous recevons, en notre être intime, une douce poussée, la poussée qui nous ébranle, qui met en marche la rêverie salutaire, la rêverie vraiment dynamique. »⁷⁸¹

⁷⁸⁰ DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, décembre 1956, n° 9. Il est par ailleurs intéressant de rapprocher cette réflexion architecturale d'une déclaration de Pieranunzi que nous n'avions cité jusqu'à présent que de façon partielle : « Une des recherches les plus importantes que j'ai toujours faite a été sur la forme. Décider un arrangement, un changement de tonalité, la durée, la fin, sont tous des problèmes qui apparaissent soit quand je compose ou quand je fait un solo. Il y a un problème analogue dans l'architecture, il y a en musique beaucoup plus d'analogie avec l'architecture qu'il n'y en a avec les mathématiques. Bien sûr, en musique il y a des rapports avec la théorie de Pythagore, mais je trouve bien plus fascinant le parangon avec l'architecture, discipline où est présent le problème de la forme. Selon moi, on peut faire une représentation architectonique du premier mouvement de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, si on réussit à trouver les instruments expressifs adaptés pour le faire, peut-être même en utilisant un ordinateur. » [« *Una delle ricerche più grosse che ho sempre fatto è stata sulla forma. Decidere un arrangiamento, un cambio di tonalità, la durata, il finale, sono tutti problemi di forma che vengono fuori sia quando compongo che quando faccio un assolo. Un problema analogo c'è in architettura, essendoci per la musica molte più analogie con l'architettura che non con la matematica. Certo, in musica ci sono i rapporti con le teorie di Pitagora, ma trovo certamente più affascinante il paragone con l'architettura, disciplina dove è presente il problema della forma. Secondo me si potrebbe fare una rappresentazione architettonica del primo tempo dalla Quinta Sinfonia di Beethoven, se si riuscisse a trovare gli strumenti espressivi adatti a farlo, magari utilizzando il computer.* »]. Entretien accordé à Francesco Varriale, en avril 2000. <http://www.altrisuoni.org/interviste/pieranunzi1/pieranunzi1.html>, consulté en mai 2006.

⁷⁸¹ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 8.

C'est ainsi que l'improvisation intégrale pousse l'interaction et la *free form in jazz* au bout de leur logique d'une manière tout à fait inédite et originale.

En considérant le découpage en sections des improvisations intégrales et semi-intégrales et, en partie, de la suite, la pensée improvisatrice pieranunzienne pourrait s'apparenter au jeu des dominos. La première pièce posée sur la table, par hasard ou presque, démarre le jeu. Celle-ci appelle la suivante et ainsi de suite (A engendre A' ou B qui engendre B' ou C, etc.). À cette différence près que n'importe quelle pièce sans aucun rapport avec les autres peut être injectée dans le jeu (l'unité n'est pas une nécessité mais une aspiration), le but ultime étant d'avoir utilisé au mieux les pièces disponibles, et parfois de former une boucle (la cohérence n'est pas préalable mais se dessine à mesure que la musique s'organise). Pour simpliste qu'elle soit, cette métaphore rend compte dans une certaine mesure d'une logique à la fois de succession et de progression, c'est-à-dire où les élans successifs sont saisis *a posteriori*. S'il peut donc s'autoriser le composite, Pieranunzi prend donc tout de même en main l'évolution globale. Et celle-ci doit rester fidèle à la conception qu'il se fait de l'improvisation : tenir compte des conventions, des conditionnements pour mieux s'en évader sans les nier. Soit élargir le champ des possibles.

Ainsi s'explique son attachement aux paramètres les plus traditionnels. L'un d'entre eux, au moins, est toujours mis au premier plan de l'action musicale et se pose comme référent, tandis que les autres sont soumis à un décalage discursif. La notion centrale de référence peut d'ailleurs être étendue à divers niveaux d'écoute. On a ainsi pu s'apercevoir qu'une fluctuation incessante des références ménage l'attention de l'auditeur par un jeu entre le (re)connu – dont le modèle est souvent le code de jeu – et l'imprévu. Comme le précise Christian Béthune :

« [...], le jazz a hérité de cette attitude “signifiante”. C'est en effet dans la mesure où elle sanctionne une façon de ressasser ce que tout un chacun connaît déjà, mais que nul ne s'attendait à entendre formulé de la sorte, que l'expression jazzistique – notamment par le biais de l'improvisation – s'inscrit à son tour dans la catégorie du *signifyin(g)*. De “Tiger Rag” à “My Favorite Things” – et au-delà – le monde des standards ouvre un espace de reprise et de révision où chacun peut s'essayer à interpeller l'autre, [...] et tâcher de surprendre tout le monde en réaménageant un matériau traditionnel notoire [...]. »⁷⁸²

⁷⁸² BÉTHUNE, Christian, *Le Jazz et l'Occident, op. cit.*, p. 164.

Cette observation restreinte aux standards, nous pouvons l'étendre chez Pieranunzi à l'emploi de la technique de l'essentialité du noyau – référence, voire connivence, à l'ordre savant de l'écriture – tout comme celle, coexistant avec la précédente, qui consiste à passer d'une référence stylistique à une autre. Ne peut-on d'ailleurs percevoir dans ce passage rapide d'une ambiance à une autre l'influence d'une technique cinématographique ? De l'aveu même de notre protagoniste :

« Je connaissais très bien l'œuvre de Morricone, j'ai aussi enregistré certaines de ses musiques de film, comme tu le sais ; puis, en analysant ses partitions, j'ai capté cette habileté technico-expressive, et c'est alors que j'ai eu un intérêt de type compositionnel à son égard. Morricone travaille d'ailleurs avec des thèmes souvent élémentaires d'un point de vue constitutif, mais sa capacité à les développer est formidable, surtout en liant cela avec l'image et son aspect narratif. [...] C'est cette force de narration qui a toujours constitué pour moi un attrait important envers Morricone. L'élément visuel, l'élément narratif, ce subtil *background* classique, ont toujours fait écho en moi, car se sont les mêmes, d'une manière pas toujours consciente, que j'ai immiscés dans mes compositions. »⁷⁸³

Or, techniques compositionnelles et improvisatrices sont justement inextricablement liées chez notre musicien. De cette façon, sa structure en rupture avec un temps cloisonné, en une réalisation discontinue qui passe à travers les styles et les idiomes – et qui « légifère de l'apparition du nouveau comme de la reproduction de l'identique »⁷⁸⁴ –, l'improvisation intégrale ou semi-intégrale pieranunzienne demeurent avant tout narration, autrement dit système de communication expressif. Quand il s'ingénie à mettre en décalage les conventions d'un style musical référencé (la prévisibilité des codes de jeu), Pieranunzi joue avec la culture supposée de l'auditeur (et dont ses partenaires sont les premiers auditeurs). Mais il ménage aussi son auditoire, en s'appuyant pour cela sur la répétition plus ou moins transformée – le noyau, référence retenue, puis perçue à chaque retour donc comprise (mélodie, rythme, harmonie) –, sur les standards – puisés dans un « fond commun » donc censés être reconnus – et/ou une structure qui, en

⁷⁸³ Entretien accordé à Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63 : « *Conoscevo bene l'opera di Morricone, ho anche registrato alcune sue colonne sonore, come sai; poi, analizzando le sue partiture, ho captato questa sua perizia tecnico-espressiva, e allora è scattato un interesse di tipo compositivo. Anche Morricone lavora con temi spesso elementari dal punto di vista costitutivo, ma la sua capacità di svilupparli è formidabile, soprattutto in connessione con l'immagine e con l'aspetto narrativo. [...] questa [...] forza di narrazione mi ha sempre affascinato, anche in Morricone. L'elemento visuale e icastico, ovvero l'elemento narrativo, e questo sottile background classico mi hanno fatto sentire un po' a casa mia, perché poi sono gli stessi che io, non in maniera consapevole, ho immesso nelle mie composizioni.* »

⁷⁸⁴ LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 276.

ménageant des moments de tension et de détente, sera perçue comme forme narrative. Art Lange ne s'y est pas trompé qui écrivait justement dans le texte de la pochette de *Flux and Change* :

« En parsemant ces motifs familiers de la matière fraîchement créée (pas seulement leurs propres “monologues” mais aussi les quatre morceaux appelés “Double Act”), Pieranunzi et Motian transforment complètement les repères habituellement reconnaissables - comme si les morceaux n'étaient pas un but en soi, mais une série de plots apparaissant tout au long d'un paysage fait d'associations libres. Ainsi, au moins un des thèmes (“Someday my Prince Will Come”), bien qu'à peine audible, semble être davantage un référent symbolique que motivique. Mais cette liberté de forme qu'ils ont choisie les inspire plutôt qu'elle ne les contraint à de petits détails structurels. »⁷⁸⁵

Jeu de références donc, constitué d'éléments épars, parfois connotés (styles, idiomes...), mais unifié par une connivence à l'ordre savant de l'écriture (retour de motif, variations, transformations, structures...) alors qu'il s'oblige une seconde discipline : celle de l'incertitude imposée ! Mais au lieu de s'opposer, ils s'appuient l'un sur l'autre pour créer un objet in-ouï. Au bout de ce processus complexe, comme à chaque fois en art, trouver la liberté revient à délimiter un mode d'action contraignant et périlleux (jouer avec les codes, avoir une oreille à toute épreuve, etc.).

« Le jeu semble donc bien entièrement pénétré d'écriture, et en même temps il y a une écriture sans notation, dans laquelle le non notable, la sonorité par exemple [...], joue un rôle décisif. [...] Le travail de l'improvisateur moderne porte en lui-même ce paradoxe de susciter dans le jeu le dépassement de l'écrit et du non écrit, d'investir une énergie sans perte, de retrouver les libations pures dans une sophistication extrême [...]. »⁷⁸⁶

C'est bien de cela qu'il s'agit. Alors qu'elle penche par certains côtés vers la tradition scripturale, la musique de Pieranunzi conserve un caractère fondamentalement jazz. Il est parvenu à trouver des moyens qui lui sont propres et grâce auxquels n'importe

⁷⁸⁵ LANGE, Art, notes de pochette de *Flux and Change* : « By interspersing these familiar motifs with freshly created material (not only their own “monologues” but the four interrelated pieces called “Double Act”), Pieranunzi and Motian completely redesign the terrain surrounding the recognizable landmarks - as if the songs were not goals in themselves, but a series of twists in plot along a landscape of free association. At least one of the themes (“Someday my Prince will come”) is barely audible, and seems to be more a symbolic than motivic reference. But the freedom of form they've chosen serves to inspire rather than inhibit small structural details. »

⁷⁸⁶ *Ibid.*, pp. 122-124.

quel récepteur pourra trouver satisfaction aux multiples attentes qu'il projette⁷⁸⁷. Car la grande force de son approche réside dans ce fait fondamental : toute exigence naît et se résout dans et par une seule « logique » musicale, ce qui pourrait bien être une définition de la narration telle que l'entend Pieranunzi, à défaut d'être celle de l'improvisation intégrale.

⁷⁸⁷ On pourrait dire avec Denis Levaillant : « Cette nouvelle forme de composition [...] et ce souci de l'immédiateté des choses rendent cette démarche extrêmement forte et fragile à la fois ; le musicien s'y cherche lui-même une identité de synthèse, mais le public a toujours besoin, en chaque occasion, de sentir le résultat d'une synthèse aboutie. » (*in* LEVAILLANT, Denis, *op. cit.*, p. 68).

Chapitre 5 :

Enrico Pieranunzi

Plays

Domenico Scarlatti

« L'abeille du langage est sur leur front,
Et sur la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes,
ils sont seuls à manier la fronde de l'accent. »

Vents, Saint-John Perse

Chapitre 5 Par-delà les clivages : *Enrico Pieranunzi Plays Scarlatti*

Avant de conclure l'ensemble de ce travail, nous avons estimé qu'il était nécessaire de s'arrêter sur un projet tout à fait particulier de Pieranunzi en ce sens qu'il déborde du seul domaine jazzistique. Il nous a semblé en effet qu'au cours du CD *Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti* le pianiste exprimait la quintessence de son art⁷⁸⁸, et donnait un témoignage ramassé de son parcours atypique de musicien.

5.1 Origines du projet

Les événements précis qui ont amené Pieranunzi à s'engager dans cette entreprise relèvent à la fois des circonstances et d'une démarche personnelle qui ne doit rien au hasard.

En 2006, il répond à une « commande » autour d'un projet intitulé « Impromozart », pour lequel on lui avait demandé de jouer et d'improviser autour des *Sonates* et des *Variations* pour piano de Mozart à l'occasion d'un unique concert. Fort de cette expérience, en 2007, il envisage de renouveler la démarche avec la musique de Domenico Scarlatti (1685-1757), année qui célèbre le deux cents cinquantième anniversaire de sa disparition. Il n'est pas étonnant qu'une telle disposition soit finalement survenue. Nous avons suffisamment insisté sur la relation toute particulière de notre jazzman à la musique occidentale de tradition écrite pour y revenir trop longuement, sauf à rappeler brièvement que ce n'est pas sa première tentative pour réunir de manière aussi flagrante des styles musicaux qu'il affectionne particulièrement. Sa discographie en porte plusieurs témoignages : en 1987, il enregistre un LP, capté en concert, au cours duquel il interprète les musiques de Debussy, Ravel et Scriabine en première partie, tandis que pour la seconde est consacrée aux thèmes de Bill Evans qu'il complète avec ses propres compositions⁷⁸⁹ ;

⁷⁸⁸ N'est-il d'ailleurs pas significatif que la « fringale » d'enregistrements qui a pris le pianiste depuis 1998 ait à présent l'air de s'être apaisée avec ce disque qui constitue le dernier paru sous son nom à ce jour ?

⁷⁸⁹ *Il pianoforte senza confini*, concert enregistré à Milan le 22 février 1987.

enfin, en 2007, sur un disque de la chanteuse Ada Montellanico⁷⁹⁰, Pieranunzi a arrangé pour petit ensemble de jazz une *Romance* de Germaine Tailleferre (1892-1983)⁷⁹¹. Entre ces vingt années, une profonde réflexion a été conduite par Pieranunzi⁷⁹². Même parcellaires et discrètes, ces expériences ponctuelles révèlent l'aspiration du pianiste à faire coïncider ces langages qui, pendant son adolescence, furent contraints de rester si étroitement séparés. Bien que le compromis acceptable du LP de 1987 ait été renouvelé plusieurs fois en concert⁷⁹³, ce n'est pourtant qu'en 2007, après plus de cinquante années de pratique, qu'il pense avoir trouvé une solution pour enfin unir classique et jazz. En 2003, il déclarait déjà :

« Aujourd'hui je ne refuse plus rien, je ne construis pas de mur. Dans les années passées, au contraire, je me créais beaucoup de problèmes sur ma connivence entre la musique classique et la musique jazz, mais en réalité ce sont de faux problèmes. À ce jour, je n'ai pas résolu le problème : je l'ai mis de côté, en laissant vivre les différents angles de ma musique. »⁷⁹⁴

La réflexion ayant été poussée à son terme, il pouvait dire en 2007 :

« Jusqu'en 2006, j'ai toujours tenu les deux mondes séparés. Je n'aimais pas les mélanges, cela me posait un problème esthétique, presque philosophique. Quand le premier concert du projet [Scarlatti] a été programmé et que j'ai commencé à travailler, j'ai eu du mal parce que j'étais sans doute trop respectueux. Petit à petit, j'ai trouvé la clé dans la façon d'utiliser le matériau des sonates pour l'improvisation. »⁷⁹⁵

Pour préciser encore davantage son rapport aux deux musiques, nous lui avons demandé d'en définir l'évolution :

⁷⁹⁰ Chanteuse italienne (née en 1959) qui collabore avec Pieranunzi depuis 1985.

⁷⁹¹ *Il sole di un attimo*, 11 et 12 avril 2007, Pérouse, Egea, SCA 127. Germaine Tailleferre fut surtout connue par son rattachement à l'éphémère Groupe des Six. Musicienne de son temps mais sans modernisme, ses œuvres sont toujours très consciencieusement construites et possèdent un charme discret et souriant.

⁷⁹² Il est d'ailleurs remarquable de souligner que l'attitude musicale choisie pour le projet Scarlatti – puisque, outre le disque, le pianiste continue de le faire vivre par de nombreux concerts – se situe exactement à équidistance de ces deux disques. Dans le premier, les styles ne sont reliés que par le sujet-prétexte du concert (Bill Evans, ses influences et sa descendance en quelque sorte) alors que dans le second, il s'agit d'une adaptation – ce qui n'est pas le cas pour *Plays Scarlatti* comme nous l'expliquerons plus loin

⁷⁹³ Voir chapitre 1.

⁷⁹⁴ Propos recueillis par Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 64 : « Oggi non rifiuto più niente, non costruisco steccati. Negli anni passati, invece, mi creavo problemi sulla mia convivenza musica classica-musica jazz, ma in realtà sono falsi problemi. Oggi il problema non l'ho risolto: l'ho accantonato, lasciando convivere le varie anime della mia musica. »

⁷⁹⁵ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

« Ma relation au classique et au jazz a traversé différentes situations : mariage, divorce, fusion passionnée, frottements... Mais en fin de compte, j'ai toujours cherché à faire communiquer les deux mondes. L'expérience avec Scarlatti m'a fait prendre conscience qu'une unité, qu'une alliance dans le processus musical était possible, ce que je pensais de façon plus ou moins claire dans le passé. On me disait que cela s'entendait dans mon jeu, même si cela est moins évident quand je joue be-bop. Dans ce projet, c'est évidemment plus palpable. En y réfléchissant, un pianiste semble être un point de référence inconscient : John Lewis⁷⁹⁶. Il a montré qu'il était possible d'être un bon pianiste de jazz tout en approchant la musique classique sans l'insulter. Cette honnêteté dans la démarche est très importante pour moi. Comme je suis un passionné des deux musiques, je tenais à leur accorder la même importance, même si la coexistence n'est pas forcément évidente. En tout cas, Scarlatti m'a montré non seulement que cela est possible, mais aussi qu'il est encore loisible de progresser dans la découverte de la musique. »⁷⁹⁷

Toutes ces déclarations, pourtant reliées à un projet précis, ne sont-elles pas le reflet d'une démarche artistique plus générale ? Ne peut-on y lire la marque du filin qui attache tous les niveaux de sa pratique musicale ? Ne définissent-elles pas, en fin de compte, une philosophie musicale personnelle, celle que nous avons cherchée justement à retrouver par ce travail ?

Cependant, le choix porté sur Scarlatti reste à éclaircir. Pourquoi en effet ne pas avoir choisi Fauré, par exemple, dont pas un jour ne se passe sans qu'il n'exécute une de ses partitions ? Outre le fait qu'il ait joué les compositions du musicien baroque au Conservatoire, que ses recueils restent constamment à côté de son piano, et au-delà du prétexte somme toute assez anecdotique du deux cents cinquantième anniversaire de la mort du compositeur, voici ce qu'il nous a répondu à ce propos :

« J'ai une relation de longue date avec Scarlatti. Son expression m'a toujours beaucoup attiré. Il y a une méditerranéité chez lui qui résonne en moi, dans la vitalité rythmique, la lumière, une sensation de vie pas très éloignée de ce que les jazzmen trouvent en improvisant. Chez Scarlatti comme chez les jazzmen, l'improvisation (qui est l'impulsion originelle de la composition écrite) est une tentative de capturer ce moment très spécial de l'instant. On ressent cela très fortement dans sa musique. C'est pourquoi elle est comme un ciel nuageux, qui change beaucoup en très peu de temps. Après avoir travaillé sur les problèmes techniques et musicaux de la musique de Scarlatti, j'ai compris quelle sorte de pianiste je suis. Ce qui me lie en tant que jazzman à ce monde musical était devenu plus

⁷⁹⁶ John Lewis (1920-2001) fut l'un des membres fondateurs du Modern Jazz Quartet qui s'inscrit dans la mouvance du Third Stream. Il chercha donc à concilier les techniques d'écriture issues de la musique occidentale de tradition écrite avec l'esprit du jazz et du blues. « Vendôme », l'une de ses compositions, adapte la structure de la fugue à la forme thème – solos – thème du jazz par exemple. Il fut un pianiste au toucher remarquable, maîtrisant à la perfection l'art du silence et de la respiration, dans un langage au swing discret et d'une grande finesse.

⁷⁹⁷ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

clair : c'est l'improvisation et son empirisme. Il y a beaucoup d'empirisme chez Scarlatti, une relation avec l'instrument que je partage. Je joue d'abord et j'imagine après seulement ce qui va suivre. Ainsi, de nombreuses solutions étonnantes chez Scarlatti viennent de ce même empirisme, de la relation très forte entre le corps, les mains du musicien et l'imagination⁷⁹⁸. Il y a aussi de fulgurantes prémonitions mélodico-harmoniques qui annoncent un Schubert par exemple. Ces solutions étranges pour l'époque, ce sont ses mains sur le clavier qui les trouvent, comme dans le jazz, car Scarlatti était un merveilleux improvisateur. »⁷⁹⁹

Il est vrai que, à qui ne le connaîtrait pas, le début de la *Sonate K69*⁸⁰⁰, tel que l'interprète Pieranunzi, laisse la place au doute : s'agit-il d'une improvisation de Pieranunzi à partir de Scarlatti ou non ? Ce n'est qu'après plusieurs mesures qu'il est possible d'affirmer de façon définitive que la musique est celle de Scarlatti. C'est au sein de telle page que Pieranunzi retrouve l'improvisateur baroque qui a résonné chez lui.

Sonate K69 (D. Scarlatti), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°250, CD3, page 10

Dans l'entretien qui figure dans la pochette du disque, il ajoute :

⁷⁹⁸ Ailleurs, il ajoute encore : « Scarlatti, c'est à remarquer, était un phénoménal improvisateur et il me plaît à le considérer comme un anticipateur du jazz. De nombreuses caractéristiques de sa musique en font vraiment selon moi un jazzman *ante litteram*. Son biographe-interprète Kirkpatrick a bien souligné le fait qu'un grand nombre de ses géniales inventions thématiques ont été "engendrées par les mains", par une impulsion complètement corporelle... et il n'y a pas de musique plus "physique" que le jazz. », propos cités in ZENNI, Stefano, « Scarlatti era un jazzista », *Il giornale della musica*, mai 2008 (« Scarlatti, è noto, era un fenomenale improvvisatore e mi piace considerarlo un antesignano del jazz. Molte caratteristiche della sua musica ne fanno secondo me un vero e proprio jazzista ante litteram. Tra queste il fatto, ben evidenziato dal suo biografo-interprete Kirkpatrick, che molte delle sue geniali invenzioni tematiche venivano "generate dalle mani", da un impulso completamente corporeo... e non c'è musica più "fisica" del jazz. »).

⁷⁹⁹ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008. À propos de la méditerranéité de la musique de Scarlatti évoquée par Pieranunzi, rappelons que Domenico Scarlatti, qui a officié douze ans à Rome, composera pour les mains de l'Infante du Portugal, Maria Barbara de Bragançe, épouse du futur roi d'Espagne Ferdinand VI le sage, de 1729 à sa mort en 1757. Au cours de cette période, Scarlatti suivra le couple royal et, entre Séville et Madrid, découvrira la musique populaire espagnole, ce qui influencera l'écriture de ces quelques 556 « exercices » pour clavecin. À cet égard, Richard Boulanger signale : « L'espagnolisme de Scarlatti a été reconnu par les musiciens nationalistes du siècle dernier. Parmi eux, Manuel de Falla (1876-1946) [...] est celui qui a tenu les propos les plus significatifs dans ce sens : l'auteur du *Concerto pour clavecin* (1923-1926) y affirme sans ambages les liens spirituels qui le rattachent à l'œuvre de Scarlatti. » (BOULANGER, Richard, *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, Béziers, Société de musicologie de Languedoc, 1988, p. 209). Rome, l'Italie, l'Espagne, autant de filiations profondément ressenties par Pieranunzi.

⁸⁰⁰ La numérotation des *Sonates* qui apparaît sur le CD renvoie au catalogue chronologique établi par Ralph Kirkpatrick (1911-1984). Par ailleurs, en ce qui concerne le fait d'avoir nommé ces pièces de coupes binaires *Sonates*, Richard Boulanger précise : « On remarque [...] une distinction entre le titre collectif du seul volume publié par Scarlatti (*Essercizi*), et celui de chacun des trente morceaux qui le composent (*Sonata*). Ce dernier terme semble correspondre au sens le plus général, celui qui oppose une œuvre devant être "sonnée" sur un instrument (*sonare*) à une autre devant être chantée (*cantare*). », in BOULANGER, Richard, *op. cit.*, p. 135.

« Il a été un visionnaire, il a anticipé de plusieurs décennies les solutions musicales que l'on retrouve chez Schubert et Beethoven. En outre, usant d'un terme à la mode, il peut être considéré comme un précurseur de la musique *cross-over*⁸⁰¹, il suffit de penser aux matériaux folkloriques napolitains et espagnols qui se trouvent en grande proportion dans ses sonates. Mais, surtout, Scarlatti fut un exceptionnel inventeur de "micro-histoires", un narrateur incomparable par son sens formel, humain et profond à écrire des histoires comme celles de Flaubert, Tchekov, Verga. »⁸⁰²

C'est pourquoi, à travers cette unique entreprise, nous voyons resurgir un nombre important des notions ici rassemblées :

- le questionnement sur l'aspect technique de son art ;
- l'improvisation comme ferment de la composition ;
- l'instinctif (laisser « parler » les mains) et le raisonné (contrôler ensuite) ;
- l'importance du rythme (dont l'ornementation, cruciale autant dans le jazz que dans la musique baroque) ;
- la narration ;
- l'essentialité du noyau ;
- ne rien se refuser (classique et jazz, mais aussi musique populaire).

Projet loin d'être anecdotique, on comprend mieux en quoi il se révèle central dans la démarche du pianiste, aboutissement logique de toute une carrière. De plus, à scruter les solutions musicales apportées à ce délicat mariage, la thèse qui sous-tend notre travail semble s'y affirmer un peu plus.

5.2 Choix de jeux : jazzification ? interprétation ?

Un tel projet est loin d'être sans risque. Vu de l'extérieur, il pourrait même laisser *a priori* perplexe tant l'emploi de musiques classiques dans le jazz a connu par le passé des

⁸⁰¹ « [...] musicien [ou musique] qui passe facilement d'un genre à un autre [...]. », in SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2/2004, p. 127.

⁸⁰² Propos recueillis par Andrea Scaccia, tirés de la pochette du disque *Enrico Pieranunzi Plays Scarlatti* : « *E' stato un visionario, ha anticipato di parecchi decenni soluzioni che ritroviamo in Schubert e Beethoven. Inoltre, usando un termine di moda, può essere considerato un antesignano della musica cross-over, basti pensare ai materiali folklorici napoletani e spagnoli che troviamo in gran quantità nelle sue sonate. Ma, soprattutto, Scarlatti fu un eccezionale inventore di "microstorie", un narratore in suoni paragonabile per senso formale, umanità e profondità a scrittori di racconti come Flaubert, Tchekov, Verga.* »

fortunes diverses, chez les pianistes en particulier. Une des raisons de l'affection de ces derniers pour la musique occidentale de tradition écrite – outre le fait que le jazz est fondamentalement une musique hybride – se trouve sans doute dans l'apprentissage même du piano qui se passe rarement du répertoire des périodes baroques à nos jours⁸⁰³. C'est ainsi que la reprise de pièces classiques a engendré autant de manière de faire qu'il y a d'artistes : respect complexé, dévoiement, destruction, coexistence ou tentative de fusion des deux genres, etc.

L'attitude la plus fréquente consiste à interpréter des compositions écrites comme si elles étaient des standards, en reprenant mélodies et grilles harmoniques pour les pratiquer dans un contexte jazz. Quand Art Tatum joue la *Mélodie en fa* d'Anton Rubinstein (1830-1894), il s'agit d'une sorte de plaisanterie musicale ponctuelle, d'un clin d'œil malicieux. Ce travestissement a souvent été utilisé par les jazzmen, mais aussi parfois systématiquement exploité. Ainsi, Jacques Loussier⁸⁰⁴ est-il allé jusqu'à ajouter, comme en surimpression, du swing aux partitions originales de Bach notamment, improvisant ensuite sur les grilles harmoniques du Cantor. Or, pour Pieranunzi, cette pratique n'est pas acceptable même avec une réalisation correcte, d'autant plus si elle devient fond de commerce. Le pianiste estime que le résultat artistique n'est pas pertinent, qu'il flatte par trop l'auditeur :

«Je connaissais Friedrich Gulda⁸⁰⁵ qui faisait une partie classique et une autre où il improvisait complètement, démarche que je trouvais très intéressante. Mais hélas, je connaissais aussi Jacques Loussier. Je hais la “jazzification” car j'ai trop de respect pour défigurer ainsi la musique de Scarlatti. C'est comme si on appliquait une syntaxe inappropriée à un lexique existant, ce qui pour moi aboutit à une esthétique stérile.»⁸⁰⁶

Dans un autre entretien accordé à Stefano Zenni, il précise sa pensée :

⁸⁰³ Citons de façon chronologique quelques pianistes qui, de façon avérée, ont grandi en se nourrissant aussi de cette matière : Scott Joplin (1868-1917), Fats Waller, John Lewis, Herbie Hancock, Cecil Taylor, Chick Corea, Brad Mehldau, etc.

⁸⁰⁴ Pianiste français né en 1934. Il devient internationalement connu en 1959 grâce à son album *Play Bach*. Fort de ce succès qui ne s'est pas démenti depuis cinquante ans auprès du grand public, il a étendu l'expérience à Vivaldi, Mozart, Debussy, Satie...

⁸⁰⁵ Pianiste autrichien (1930-2000). Virtuose classique spécialisé notamment dans l'interprétation de la musique de Beethoven. Mais dès 1956, son intérêt pour le jazz se manifeste par des concerts donnés dans des lieux comme le Birdland de New York ou le Festival de Newport par exemple. En 1968, il ouvrira d'ailleurs une école d'improvisation, l'International Musikform, à Ossiach en Carinthie (Autriche).

⁸⁰⁶ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

« Au début, j'étais un peu hésitant à improviser sur ces sonates, parce que j'étais aussi conscient des risques implicites de l'opération, et d'abord parmi tous ceux-ci celui que mon traitement puisse être pris comme un jeu un peu vain à la ... Jacques Loussier, que je considère comme une simplification mortifiante pour les deux langages, le classique et le jazz... »⁸⁰⁷

Au-delà d'une simple musique-prétexte propice à lancer l'improvisation, les vraies réussites sont plutôt rares effectivement⁸⁰⁸, car l'entreprise est périlleuse. D'un côté, donner une version jazz qui reste trop proche du texte d'origine a peu d'intérêt ; de l'autre, déformer totalement la référence et en faire une œuvre nouvelle nécessite une haute maîtrise, balance délicate très contemporaine⁸⁰⁹. En ce qui concerne Pieranunzi, l'important est de respecter autant le classique que le jazz.

« Quand je donne un concert classique, je suis très discipliné. Je m'y prépare avec soin. Je pense qu'il ne faut pas mélanger le *feeling* du jazz avec celui du classique. C'est pour cela que je n'adhère pas à la démarche de Jacques Loussier. Je ne dis pas qu'un jazzman ne doit pas aborder la musique classique. Mais il faut faire très attention, être très délicat, et faire preuve de goût. J'aime bien l'attitude de Keith Jarrett. Quand il jouait du classique, il le faisait avec toute la rigueur nécessaire. Avec Chick Corea, pour qui j'ai beaucoup de respect, c'est un peu différent. Il le fait tout aussi sérieusement, mais avec un petit quelque chose en plus, un peu de son *feeling* de jazzman. Inversement, il peut lui arriver de jouer un *Prélude* de Scriabine au milieu d'un concert de jazz et que cela soit très réussi. »⁸¹⁰

On pourrait aussi ajouter Joachim Kühn. Sur *The Diminished Augmented System*⁸¹¹, le pianiste allemand reprend en effet trois mouvements de la *Partita n° 2 en ré mineur BWV 1004* (1720 ?) pour violon seul de Bach. Dans son approche, il s'autorise quelques ajouts et propose une interprétation assez peu orthodoxe de ces pages célèbres⁸¹².

⁸⁰⁷ Propos rapportés in ZENNI Stefano, « Scarlatti era un jazzicista », *op. cit.* : « All'inizio ero un po' titubante a improvvisare su queste sonate, anche perchè consapevole dei rischi impliciti nell'operazione, primo fra tutti quello che il mio trattamento fosse scambiato per un gioco un po' fàtuo alla... Jacques Loussier, che io considero una semplificazione mortificante per entrambi i linguaggi, classico e jazz... »

⁸⁰⁸ À titre d'exemple on pourrait citer Gil Evans et Miles Davis avec l'« Adagio » du *Concierto d'Aranjuez* (1939) de Joaquín Rodrigo (1901-1999) par exemple, sur l'album *Sketches of Spain* (20 novembre 1959, Columbia CL 1480).

⁸⁰⁹ Dans cette approche, citons le disque *Urlicht / Primal Light* (juin 1996, Winter & Winter, 910 004-2) du pianiste Uri Caine sur lequel il reprend et détourne la musique de Gustav Mahler (1860-1911).

⁸¹⁰ Entretien avec l'auteur du 11 novembre 2006.

⁸¹¹ Hambourg, 25 juin 1999, Emarcy, 542320-2.

⁸¹² Sur ce sujet, Joachim Kühn affirmait : « J'ai harmonisé ces pièces dans le style de Bach, les improvisations suivent, mais elles ne sont pas en relation directe avec les harmonies des thèmes de Bach. Je n'ai désormais plus de raisons d'improviser sur des grilles. J'utilise simplement le thème comme plate-forme pour un plus large développement de mes propres idées musicales. Au lieu d'être orientées par des accords donnés, de nouvelles idées émergent de l'improvisation. Ensuite seulement, je reviens au thème. » propos recueillis par Berthold

Pourtant, il ne s'agit en rien d'une jazzification, comme le précise Pieranunzi qui, de ce fait, se sent proche de Kühn :

« Son approche est similaire à la mienne et je me sens moins seul. Notre démarche commune – et fortuite – représente un hommage indirect à la liaison fondamentale qui existe entre l'improvisation et la musique de Scarlatti ou de Bach. Nous avons découvert la potentialité fécondante de certains matériaux qui font profondément partie de notre culture. Je trouve extrêmement significatif et passionnant que ce soit des musiciens de jazz qui révèlent le monde improvisé qui se trouve dans la musique écrite de ces musiciens. »⁸¹³

Mais à la différence de tous ces pianistes, Pieranunzi choisit quant à lui de ne pas transiger et endosse les deux rôles : il joue les *Sonates* de Scarlatti en se positionnant comme interprète classique et improvise en libre jazzman à partir du matériau musical du compositeur napolitain, évitant ainsi l'écueil du pastiche⁸¹⁴. De ce fait, de cousines qu'elles sont au départ, les approches de Kühn et de Pieranunzi sont en fin de compte assez éloignées dans leur résultat. Comme l'indique Marc Sarrazy : « [...] le thème [de Bach] ne sert que de support [pour Kühn], de propulsion à des improvisations libres qui se nourrissent uniquement d'elles-mêmes (et non des harmonies préétablies) »⁸¹⁵. Pieranunzi dépasse ce stade : tout en offrant une véritable interprétation à la partition d'origine, l'œuvre écrite inspire au contraire l'improvisateur et l'amène, d'une certaine façon, à révéler des perspectives de la pièce ignorées jusqu'ici, sans jamais brider sa créativité. C'est pourquoi il fallait que la musique du compositeur soit ancrée au plus profond de la personnalité du pianiste. Sans dénaturer aucunement l'esprit du texte d'origine, il associe son monde singulier à la musique de Scarlatti. Il n'entre pas en collision avec elle mais la prolonge. Quelque part, il va plus loin que Kühn, Corea ou Jarrett. Toute la difficulté

Klostermann, (*Fono Forum*, juillet 2000, n°7), cités in SARRAZY, Marc, *Joachim Kühn - Une Histoire du jazz moderne*, Paris, Éditions Syllepse, 2003, p. 154.

⁸¹³ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008. Il est important de préciser que le pianiste italien ne connaissait pas le projet de Kühn avant d'enregistrer son disque autour de Scarlatti puisque nous lui avons fait découvrir à l'occasion de cet entretien.

⁸¹⁴ Précisons par ailleurs que Scarlatti n'a, à notre connaissance, pas fait l'objet de reprise par des jazzmen historiques. Il existe bien un enregistrement privé où l'on entend Teddy Wilson jouer du Scarlatti, mais il n'improvise nullement à partir des *Sonates*. On peut cependant citer le pianiste norvégien Jon Balke (projet non enregistré) et le roumain Eugen Cicero (la *sonate K159* intitulée « Sonata in C », sur *Rokoko-Jazz* [1965, MPS 15 027], l'une de celles que Pieranunzi a inclus à son répertoire) ou encore l'américain Donal Fox sur *Donal Fox Quartet Live : The Scarlatti Jazz Suite* (2008, Leonellis Music, 884501039475).

⁸¹⁵ SARRAZY, Marc, *op. cit.*, p. 154.

réside ensuite dans la cohérence de pensée à trouver entre la pièce classique et l'improvisation :

« Quand on passe de l'improvisation à Scarlatti, l'état intérieur est très différent. Je préfère donc commencer par improviser, car j'ai plus d'énergie et de confiance pour ensuite venir à la partition. Mon esprit étant devenu plus libre, tout le conditionnement culturel du classique disparaît, ainsi que la rigidité du concertiste classique. Cela m'aide à être moi-même et permet à la sonate d'apparaître comme si elle appartenait à l'improvisation. Dans tous les cas, je cherche à transformer un matériau que je m'approprie et qui semble finalement venir de moi. »⁸¹⁶

Ajoutons à cette déclaration, dont la dernière phrase est la plus essentielle, que Pieranunzi n'écarte aucune forme de combinaison. Ainsi, sur le CD, rencontre-t-on aussi bien des préludes ou des postludes improvisés aux *Sonates*, que d'autres sans improvisation⁸¹⁷. Il peut aussi, comme pour un concert donné en direct le 14 juin 2008 à Rome pour la station Radiotre, tenter l'expérience de la suite, alternant moments semi-improvisés avec l'interprétation dans le texte des *Sonates*.

« Pour moi, c'est un projet qui est un *work in progress*. Depuis un an que j'y travaille, cela a beaucoup changé. Par exemple au début, je jouais avec partition, mais je les ai abandonnées car j'ai senti le besoin d'avoir une absorption plus intérieure de la musique. Et comme à chaque improvisation c'est différent, je trouve au fur et à mesure des choses nouvelles comme par exemple de lier les matériaux de deux sonates. »⁸¹⁸

S'il s'appuie sur sa solide expérience de l'improvisation intégrale pour expérimenter de nombreuses situations musicales différentes, reste tout de même le délicat problème de l'interprétation. En effet, les pianistes classiques qui jouent aujourd'hui la musique de Scarlatti ne peuvent pas totalement faire abstraction de l'avancée des connaissances musicologiques concernant l'interprétation des musiques du XVIII^e siècle. Or, les versions

⁸¹⁶ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

⁸¹⁷ Il précise ainsi : « Des œuvres comme la *K18*, *K51* ou *K260* sont des pièces de musique d'une telle intensité et d'une telle solidité structurelle que j'ai senti qu'il ne fallait rien ajouter. Et puis les présenter dans leur apparence nue, puissante, compacte que leur a donnée Scarlatti créait, dans l'économie générale du CD, un fascinant contraste avec les sonates précédées ou suivies par mes improvisations. » Propos recueillis par Andrea Scaccia, tirés de la pochette du disque *Plays Scarlatti* (« *Opere come la K18, K51 o K260 sono pezzi di musica di tale intensità e solidità strutturale che ho sentito di non dover aggiungere nulla. E poi presentati nella nuda, potente, compatta veste data loro da Scarlatti creano, nell'economia generale del cd, un affascinante contrasto con le sonate precedute o seguite dalle mie improvvisazione.* »

⁸¹⁸ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

enregistrées par Pieranunzi semblent assez éloignées des interprétations baroques et s'inspirent assez peu de la sèche sonorité du clavecin.

Cela n'a rien d'étonnant quand on connaît son parcours. Pianiste éduqué dans la grande tradition romantique, ses pianistes modèles sont Arthur Rubinstein⁸¹⁹ (1886-1982) et Arturo Benedetti-Michelangeli⁸²⁰ (1920-1995). Il a par ailleurs dédié une de ses compositions à l'un de ses autres interprètes classiques favoris, Vladimir Ashkenazy⁸²¹, le titre, « Drimlavì », étant l'anagramme de son prénom. Au demeurant, il faut rappeler l'importance que Scarlatti avait auprès des plus grands virtuoses romantiques, à savoir Chopin et Liszt. Tandis que le premier interprétait lui-même et faisait jouer à ses élèves la musique du Napolitain⁸²², le second – qui en faisait autant – alla jusqu'à faire éditer la fameuse *Fugue du chat*⁸²³. C'est donc dans cette lignée musicale qu'il va s'inscrire de façon naturelle. Si les noms de Christian Zacharias⁸²⁴, Marcelle Meyer⁸²⁵ (1897-1958), Clara Haskil⁸²⁶ (1895-1960) ou Zhu Xiao Mei⁸²⁷ sont apparus au cours de nos conversations, c'est

⁸¹⁹ Pianiste polonais naturalisé américain très célèbre pour ses interprétations de Chopin. Strawinsky lui dédia son *Piano-Rag-Music* (1919) et la *Fantasia Baética* (1919) de Falla que Pieranunzi apprécie particulièrement.

⁸²⁰ Pianiste italien perfectionniste, capable d'interrompre un concert s'il ne se sentait pas bien. Alain Pâris, dans son *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale* (Paris, Éditions Robert Laffond, coll. « Bouquins », 2/1985), conclut son article en précisant : « Densité sonore, structures lucides, passion contenue, économie de moyens caractérisent son jeu. » (p. 167).

⁸²¹ Pianiste et chef d'orchestre russe naturalisé islandais né en 1972. Virtuose, malgré des mains relativement petites, dans son jeu il écarte tout effet pianistique trop emphatique.

⁸²² Chopin écrivit d'ailleurs : « Mes chers collègues professeurs de piano sont mécontents de ce que je fasse travailler Scarlatti à mes élèves. Mais je suis surpris qu'ils aient de telles œillères. Dans sa musique, il y a des exercices pour les doigts en quantité, ainsi qu'une dose d'élément spirituel le plus élevé. Parfois, il atteint même Mozart. Si je ne craignais pas d'encourir la désapprobation de nombreux sots, je jouerais Scarlatti à mes concerts. J'affirme qu'un jour viendra où Scarlatti sera fréquemment joué dans les concerts, et que le public l'appréciera et s'en réjouira. », cité in LORANDIN, Christian, « Les sonates de Scarlatti, une méthode royale de piano », *Piano*, 1992, n° 6, p. 42.

⁸²³ *Sonate K30*.

⁸²⁴ Pianiste allemand né en 1950 d'une très haute probité musicale et d'une précision sans expansion. Au sujet de Scarlatti, il précise : « [...] ce que je recherche toujours, c'est une sorte d'austérité espagnole et un côté très mordant de cette musique. », in « Christian Zacharias, un scarlattien convaincu », *Piano*, 1992, n° 6, p. 43. Propos recueillis par Christian Lorandini.

⁸²⁵ Pianiste française, élève d'Alfred Cortot et de Ricardo Viñes. Elle participa activement à la vie musicale contemporaine – en créant notamment *Scaramouche* de Milhaud et *Noces* de Strawinsky – et fut aussi l'une des premières artistes à réhabiliter l'interprétation au piano de pièces pour clavecin, notamment celles de Scarlatti.

⁸²⁶ Pianiste roumaine naturalisée suisse. Elle étudia à Paris avec Alfred Cortot et surtout Lazare-Lévy après ses premiers pas à Bucarest et à Vienne. Elle fut une très grande interprète de Mozart.

⁸²⁷ Pianiste chinoise née en 1949. Après avoir intégré l'école pour enfants surdoués de Pékin, la Révolution Culturelle l'envoie dans un camp de travail près de la Mongolie pendant cinq ans. En 1980, elle parvient à émigrer aux États-Unis, et s'installe ensuite en France en 1984. Elle est une des interprètes reconnues de la musique de Bach, Scarlatti et Schubert, proche par son honnêteté d'un Zacharias.

d'abord Vladimir Horowitz⁸²⁸ (1904-1989) qui s'impose à lui et, tout de même, le claveciniste Scott Ross⁸²⁹ (1951-1985) :

« Pour moi, la version la plus belle est celle de Horowitz. Le problème du clavecin par rapport au piano dans l'interprétation de la musique baroque est un faux problème. Comme pour Bach, si la musique est bonne, tu peux la jouer sur n'importe quel instrument. De ce fait, il n'est pas utile de jouer du piano comme d'un clavecin, et c'est pourquoi j'aime Horowitz car c'est un merveilleux pianiste qui joue comme un pianiste. C'est pour cette même raison que j'aime l'étonnante version de Scott Ross au clavecin. »⁸³⁰

De ce fait, il n'hésite donc pas à user de la pédale *forte*, à intégrer certains ralentis pour accentuer l'expression de tel passage, ou encore à délaisser ailleurs la rigueur de la conduite polyphonique au profit d'un rendu plus harmonique.

Sonate K531 (D. Scarlatti), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi), début
Exemple sonore n°251, CD3, page 11

Toutes ces orientations sont d'ailleurs parfaitement conscientes :

« Même si j'ai repensé ma relation au concert classique, je ne suis pas un concertiste classique orthodoxe. C'est pourquoi je me concentre davantage sur l'expressivité maximum que sur la perfection technique, car pour moi le plus important c'est la communication entre soi et le public. »⁸³¹

De ce point de vue, il est vrai que certains traits techniques n'ont pas toujours la précision d'interprètes du calibre d'Horowitz. En revanche, et pour confirmer les propos tenus par Pieranunzi, il leur imprime une vitalité, une vigueur rythmique qui fait souvent défaut dans le monde classique. Ainsi, dans la version qu'il donne de la *Sonate K492*, certains passages d'une haute difficulté peuvent paraître manquer d'aisance, de respiration. Cependant, la conception plus ferme du tempo (si l'on excepte les ralentis d'expression),

⁸²⁸ Ce grand virtuose était l'un des rares à inscrire Scarlatti régulièrement dans ses concerts et à lui avoir consacré plusieurs enregistrements.

⁸²⁹ Claveciniste et organiste américain. Il enregistra l'intégralité des sonates de Scarlatti en 1985, et entreprit avec Kenneth Gilbert la publication jusqu'alors partielle de ces mêmes œuvres. Alain Pâris note : « [...], son approche de l'interprétation se veut à la fois très rigoureuse, fondée sur les travaux musicologiques concernant les techniques anciennes, et la plus vivante qui soit, recherchant à communiquer par leur musique ce que se proposaient de faire les compositeurs eux-mêmes. », *in op. cit.*, p. 619.

⁸³⁰ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

⁸³¹ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

cette influence du jazz qui traverse son interprétation classique, confère à la partition de Scarlatti une fraîcheur inédite à ce jour⁸³².

*Sonate K492 (D. Scarlatti), décembre 2007, Plays Scarlatti (E. Pieranunzi), reprise de la
première partie
Exemple sonore n°252, CD3, page 12*

Il n'empêche, le résultat s'avère suffisamment probant pour que le pianiste ait été appelé par plusieurs festivals de musique classique ou baroque avec ce projet.

Fort de toutes ces informations nous ayant permis de saisir l'essentiel de l'aspiration pieranunzienne, l'abord des différentes facettes qu'elle va pouvoir prendre s'impose par un examen plus direct du résultat sonore. D'abord pour retrouver la matière fondamentalement pieranunzienne qui s'y répand, et sans doute ensuite de tirer de nouveaux enseignements du point de vue stylistique – ce qui fera l'objet du 5.4 de ce dernier chapitre.

5.3 Les improvisations « scarlattiennes » : synthèse d'une vie musicale

Bien que toute prestation musicale puisse être considérée comme la photographie sonore d'une somme de connaissances amassées au cours d'une vie et impliquées dans l'action, l'importance revêtue par ce projet-ci ne pouvait qu'inspirer à Pieranunzi un engagement total. En conséquence, il donne à entendre toutes les facettes de son univers musical que ce travail s'est appliqué à mettre en évidence. Synthèse donc, et plus peut-être. Car il n'est pas inopportun d'y voir, si ce n'est la quintessence, du moins un sommet de l'art de notre pianiste. En effet, alors que nous avons présenté son art sous diverses déclinaisons, chacune adaptée à un contexte musical particulier – les standards, la composition, l'improvisation intégrale –, Pieranunzi trouve ici un champ inédit

⁸³² Ce que, justement, un Christian Zacharias semble regretter quand il dit au sujet de ses interprétations : « [...] tout le côté danse et instruments espagnols, tous les éléments quasi folkloriques sont extrêmement difficiles à rendre au piano. À cause du mode d'attaque par les marteaux, le résultat est parfois un peu neutre. », in « Christian Zacharias, un scarlattien convaincu », *op. cit.*, p. 44.

d'expression dès l'instant où il sort de l'interprétation dans le texte de Scarlatti : ni classique, ni jazz, ni improvisation libre – ou tout à la fois –, ce champ d'intense liberté qui dépasse tous ces clivages pour mieux les dominer est cependant régi par les règles implicites qu'il s'est lui-même forgé. Comme nous l'annoncions plus haut, les improvisations de Pieranunzi à partir des *Sonates* de Scarlatti seront l'occasion de résumer l'essentiel de ce que nous avons présenté jusqu'ici. Non pas tant pour répéter de nouveau ce qui a déjà été écrit que dans l'intention de présenter l'évidence et la forte cohésion avec laquelle le pianiste élabore un discours – soulignons-le une nouvelle fois – éminemment personnel.

Le chapitre 2 nous avait présenté un jeune virtuose assimilant avec enthousiasme les caractéristiques jazzistiques de maîtres du piano tels que McCoy Tyner ou Bill Evans, tout comme d'autres traits plus spécifiquement attachés à la musique occidentale de tradition écrite. La trace d'influences réappropriées se perçoit de la même façon ici. Toutefois, non seulement elles passent par le prisme d'une conception et d'une expérience qui les transmutent, mais il est possible de les comprendre comme des références plus ou moins fermes dont Pieranunzi va s'amuser, assumant parfaitement ce qu'engendrent ses actes.

En premier lieu, nous ne reviendrons pas sur l'importance de l'ornementation baroque dans le jeu de Pieranunzi si ce n'est pour témoigner d'une façon on ne peut plus directe de la filiation entre les agréments de Scarlatti et leur reconversion dans le jeu de Pieranunzi :

Exemple musical n°222
« Impro K492 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 75 à 83⁸³³

⁸³³ Tous les exemples musicaux qui vont suivre sont extraits des relevés complets que nous avons réalisés et qui se trouvent en annexe. Nous préciserons au fur et à mesure à quelle annexe exacte se référer. Quand il s'agit

Cependant, les ornements et l'hispanisme de Scarlatti de ce dernier exemple musical, qui sont pourtant directement issus de la sonate de Scarlatti – le rythme de la main gauche notamment –, s'apparentent aussi à l'univers de Chick Corea, celui de *My Spanish Heart*⁸³⁴ par exemple (et non plus de *Now He Sings, Now He Sobs*), par l'énergie insufflée, par le début des phrases et la force des accents placés sur les deuxième ou troisième croches du temps. En réalité, il faut retourner quelques mesures en arrière pour observer la progression qui donne l'occasion à Pieranunzi de télescoper ces deux mondes :

Exemple musical n°223
« Impro K492 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 53 à 83

d'extrait, comme c'est le cas ici, nous avons choisi de ne pas donner les exemples sonores correspondants car il paraissait plus judicieux de présenter les éléments séparément afin de mieux les retrouver ensuite dans cette perspective globale qu'est l'écoute complète de chaque improvisation. En revanche, dans le cas contraire, c'est-à-dire celui où l'improvisation n'a pas fait l'objet d'un relevé, l'exemple musical sera remplacé par un simple exemple sonore qui, lui, consistera en un ou des extraits séparés de l'improvisation entière.

⁸³⁴ Octobre 1976, Burbank, Polydor PD2-9003.

Dans une autre improvisation, celle qui précède la *Sonate K208*, il est possible de retrouver une ambiance issue plus ou moins directement du monde sonore de Bill Evans (l'harmonie, le toucher, l'espace pianistique) avant de s'enchaîner à la *Sonate*.

The musical score for Example 224 is presented in two systems. The first system, labeled 'PIERANUNZI', begins at measure 11 with a 'lent' tempo and a 'rit.' (ritardando) marking. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system, labeled 'SCARLATTI', begins at measure 16 with an 'Andante e cantabile' tempo. The melodic line continues from the previous system, and the harmonic accompaniment is more active. The score is written in G major and 3/4 time.

Exemple musical n°224

« Impro K208 » (E. Pieranunzi) et *Sonate K208* (D. Scarlatti), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi), fin de l'improvisation et début de la *Sonate*⁸³⁵

Mais le jeu des réminiscences, cette navigation dans les expressions ne se réfère pas uniquement aux mondes du jazz. Les réflexes digitaux du pianiste font aussi resurgir certains traits venus de la musique occidentale de tradition écrite. En premier lieu, il faut bien sûr citer Milhaud à travers l'emploi fréquent (parce que profondément intégré) de la polytonalité :

The musical score for Example 225 is presented in two systems. The first system, labeled 'si majeur', begins at measure 9 with an 'Allegro' tempo. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system, labeled 'sol (mode acoustique)', begins at measure 16 with a 'non strict' marking. The melodic line continues from the previous system, and the harmonic accompaniment is more active. The score is written in 6/8 time.

Exemple musical n°225

« Impro K3 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi) mesures 9 à 20⁸³⁶

⁸³⁵ Voir relevé complet en annexe I.12.

⁸³⁶ Voir relevé complet en annexe I.13.

Hindemith et une certaine conception de la dissonance consonante, ni franchement atonale ni absolument tonale, que Pieranunzi a retenue de ce compositeur ne sont pas étrangers à l'exemple musical n° 226. Dans un second exemple, on pourra noter que l'esprit contrapuntique du compositeur allemand est de surcroît mis à contribution par le pianiste.

Exemple musical n°226
« Impro K531 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 28 à 31⁸³⁷

Exemple musical n°227
« Impro K545 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi), mesure 9⁸³⁸

De façon beaucoup plus inattendue, au cours de sa pérégrination improvisée pour la *Sonate K531*, Pieranunzi en vient à imaginer une longue séquence qui n'est pas sans évoquer quelque compositeur du premier romantisme. Elle combine deux ostinatos, l'un à la main droite venu de la *Sonate* de Scarlatti, l'autre à la main gauche qui, par son côté syncopé, s'apparente au jazz. Si le passage débute en *fa* mineur (avec un bref emprunt au relatif, mesures 46 à 48), la marche harmonique – aux derniers systèmes – passe par les tonalités de *do* mineur, *si* bémol mineur et s'achève en *la* bémol majeur. Cette progression harmonique par tons entiers descendants, combinée à l'emploi de l'expressif retard de

⁸³⁷ Voir relevé complet en annexe I.14.

⁸³⁸ Voir relevé complet en annexe I.15.

neuvième sur tonique à la voix supérieure, ne sont pas sans rappeler certaines pages de Schubert.

40 *Allegretto*
6/8 *p*
8^b

43 *cresc.*
(8^b)

47
(8^b)

51
(8^b)

55
4
(8^b)

Exemple musical n°228
« Impro K531 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 40 à 57

Quelques secondes après, dans la même improvisation, un élément fondamental du monde pieranunzien vient à rejaillir : celui du blues et de ses *blue notes* caractéristiques :

Exemple musical n°229
« Impro K531 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 62 à 65

Même si nous le confirmerons encore davantage quelques lignes plus bas, il faut d'emblée souligner le fait que ces influences réinjectées, loin d'être la marque d'un débutant manquant de tempérament, participent au contraire au jeu de références tout à fait particulier élaboré par Pieranunzi.

En poursuivant notre démonstration – parallèle au plan qui a régi ce travail –, d'autres éléments du langage jazzistique élaboré par Pieranunzi sont également audibles, mais dans une moindre mesure. À cela deux raisons : la première parce qu'ils sont réduits à des micro-présences diluées dans l'élan musical général, ce qui rend plus ardue une mise en évidence précise ; la seconde concerne le contexte spécifique où se déploie l'improvisation, Pieranunzi déclarant lui-même : « Avec ce disque, je considère l'improvisation dans une conception plus large, pas seulement du point de vue jazzistique »⁸³⁹. Il ajoute même :

« Tous les moyens présents dans la composition écrite vont me servir : augmentations, diminutions, inversions, changements soudains de tonalités, de rythmes, de couleurs. Un vocabulaire musical du XX^e siècle en somme. Pour cette raison, le jazz y a peu à voir, si ce n'est par l'usage de l'improvisation, qui d'autre part n'est pas tout à fait exclusif à cette musique. »⁸⁴⁰

Malgré tout, il est possible d'en signaler quelques-uns. Si la virtuosité est discernable au point que, comme pour l'ornementation, il ne semble pas nécessaire

⁸³⁹ Entretien avec l'auteur du 22 avril 2008.

⁸⁴⁰ Propos recueillis par Andrea Scaccia, tirés de la pochette du disque *Plays Scarlatti* : « *Tutti gli accorgimenti propri della composizione scritta servono allo scopo: aumentazioni, diminuzioni, inversioni, repentini cambi di tonalità, di ritmo, di colore. Un vocabulario da musica del '900, insomma. Il jazz quindi c'entra poco, se non per l'uso dell'improvvisazione, che d'altra parte non è affatto esclusiva di questa musica.* »

d'insister davantage, il convient de faire ressortir la faculté à pétrir le temps et l'emploi du chromatisme expressif, parce qu'ils sont tous deux primordiaux dans le langage du pianiste.

Dans *Plays Scarlatti*, le chromatisme est employé d'une manière certes plus dramatique que le chromatisme expressif tel que nous l'avons défini au chapitre 2. Cependant, il est directement issu de cette pratique et, d'un certain côté, on pourrait penser qu'il retrouve là son pathos traditionnel (exemple musical n° 230) ; c'est la charge dynamique et expressive du chromatisme pour lui-même que l'on retrouve ensuite dans l'exemple musical n° 231.

Exemple musical n°230
« Impro K531 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 36 à 39

Exemple musical n°231
« Impro K3 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 73 à 76

Dans ce dernier exemple, on constate aussi que l'usage des *voicings graves* peut réapparaître de loin en loin.

Quant à la création et à la gestion de couches temporelles superposées, cette pensée multi temporelle présentée en 2.2.2.4, les relevés des cinq improvisations rassemblés en annexe témoignent de sa manifestation quasi constante. Néanmoins, on trouvera l'exemple le plus significatif dans l'improvisation qui suit l'interprétation de la *Sonate K377*. En effet, tandis qu'une figure rythmique s'installe sous forme d'*obligato* à la main gauche avant de finir par se transformer en *walking bass*, la main droite semble flotter au-dessus d'elle, grâce non seulement à l'usage de figures rythmiques à effet polyrythmique mais aussi par une véritable dichotomie entre les deux mains, l'une maintenant la pulsation tandis que l'autre (la droite) joue hors tempo.

« Impro K377 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
de 2'52 à 3'40
Exemple sonore n°253, CD3, page 13

Après le langage jazzistique de Pieranunzi, c'est la partie sur la composition qui doit être abordée. Le versant le plus utilisé est sans doute les septièmes majeures parallèles du type-Monologue que Pieranunzi convoque dans presque toutes ses improvisations (voir à cet égard les exemples musicaux déjà cités, à savoir le n° 226 pour la *Sonate K545*, la fin du n° 227 et le n° 229 pour la *Sonate K531*, et surtout l'exemple musical n° 231 attaché à la *Sonate K3*). On croise également de façon en fin de compte assez sporadique les résolutions exceptionnelles. Dans l'exemple qui suit, en *la* mineur, le cinquième degré à la fin de la mesure 7 se résout par une cadence rompue sur un sixième degré haussé. Simple modulation à la dominante de la dominante par le deuxième degré sans doute, mais pendant un temps, à l'écoute, on pense que le pianiste a modulé en *fa* dièse majeur, c'est-à-dire en une résolution à la tierce. Mais peut-être cet aspect ne sera-t-il perçu comme tel que par les pieranunziens convaincus.

Exemple musical n°232
« Impro K208 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
mesures 7 à 9

Des éléments que nous avons été amené à présenter dans le chapitre sur la composition, citons : le piano romantique – déjà rencontré avec l'exemple musical « schubertien » n° 228 –, la pédale harmonique (exemple musical n° 224), les diverses ressources offertes par l'ostinato (exemples musicaux n° 223, n° 225 et n° 228), ou enfin l'usage des déplacements d'appuis (exemples musicaux n° 223 et n° 225). De nouveau, ce qui se dégage de cet inventaire, c'est bien la porosité des moyens accaparés par ces différentes pratiques que sont l'improvisation et la composition.

Bien évidemment, c'est au domaine de l'improvisation intégrale et semi-intégrale que se rattachent cependant le plus les moments improvisés accompagnant l'exécution des *Sonates* de Scarlatti.

Le premier point nous permettant de l'affirmer de façon presque péremptoire a été démontré de manière tangible à travers l'énumération du début de ce sous-chapitre ; la liste qui suit ne manifeste-t-elle pas effectivement le fait que Pieranunzi ne se refuse rien ? Corea, Evans, Schubert, Scarlatti, le type-Monologue, la polytonalité, la polyrythmie, les ostinatos, sont tour à tour, et parfois même simultanément engagés au gré de sa fantaisie. À tout cela, il convient d'ajouter deux compléments. Le free jazz tout d'abord, dont on trouve une trace dans le prélude improvisé de la *Sonate K159*, certes assez sporadique, mais discernable tout de même :

« Impro K159 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
de 0'42 à 1'01
Exemple sonore n°254, CD3, page 14

Dans ce même ordre d'idée, un cas tout à fait particulier s'avère par ailleurs spécialement significatif. Alors qu'il prône le plus grand respect de la musique originale de Scarlatti, dans une de ses improvisations, Pieranunzi en vient pourtant à réinjecter le texte même d'une *Sonate* en une interprétation pour le moins capricieuse : ralenti hors style, ajouts personnels, cadence finale avec harmonies élargies, autant d'entorses à la règle qu'il semblait pourtant s'être imposée.

« Impro K377 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi), de 4'16 à la fin
Exemple sonore n°255, CD2, page 15

Ne serait-ce pas alors un exemple de cette jazzification tant décriée par le pianiste lui-même ? Il ne semble pas, pour plusieurs raisons. La première est que la *Sonate* de Scarlatti a déjà été jouée au préalable, cette improvisation en étant si l'on veut le postlude. Le texte a bien été respecté et, quand Pieranunzi passe à l'improvisation, il n'y a aucune ambiguïté possible dans l'esprit des auditeurs : dissociée du monde sonore de Scarlatti au contact du contexte particulier de l'improvisation, la musique de la *Sonate* est assimilée et s'apparente à un matériau supplémentaire pouvant être réquisitionné, Pieranunzi s'octroyant réellement cette « licence » pour accomplir son parcours improvisé.

Quand il définit son travail sur les *Sonates*, Pieranunzi fait usage de conceptions identiques à celles qu'il emploie pour évoquer l'improvisation libre. De ce point de vue, parmi les nombreux entretiens qu'il a donnés à la suite de la sortie du disque, il en est un qui conforte en quelques paragraphes quatre des points cardinaux que nous avons développés dans le chapitre consacré à l'improvisation intégrale et qui se retrouve dans le jeu que le pianiste pratique dans *Plays Scarlatti*. Il commence en effet par évoquer la technique du noyau élémentaire. De façon tout à fait étonnante d'ailleurs, il précise que l'idée lui est venue en analysant les partitions de Scarlatti, alors qu'il cultive cette technique depuis longtemps, nous l'avons vu. Dans un deuxième temps, il confirme ce qui vient juste d'être souligné – reprenant presque mot pour mot ce qu'il a déjà formulé lors des propos publiés dans les notes de pochette du disque –, à savoir qu'il use de techniques, de sonorités, d'harmonies issues de styles musicaux très divers pour renouveler son

improvisation ; autrement dit qu'il ne se refuse rien. Enfin, on peut reconnaître sans peine dans un dernier temps deux des approches que nous avons définies dans le chapitre 4 : l'improvisation semi-intégrale tout d'abord, l'improvisation intégrale pour finir :

« [...] la bonne clé m'a été donnée par... les sonates elles-mêmes. J'ai en fait progressivement perçu la puissance extraordinaire, la fécondité des éléments motiviques et des idées thématiques de Scarlatti. Ceux-ci, souvent, paraissent élémentaires : un arpeggio, une figure rythmique, un intervalle, une note répétée. Mais ces micro-éléments semblent exercer une mystérieuse force secrète dont la potentialité fut développée par le compositeur italien avec une créativité et un sens de la forme absolument comparable à celle d'un Beethoven. Avec une seule différence : ce dernier tend à l'expansion, tandis que Scarlatti, au contraire, tend à la contraction, à l'“essentialité” du discours.

Ainsi, utilisant ces micro-éléments, j'ai réussi petit à petit à trouver une façon créative efficace pour improviser en usant par ce biais, plus ou moins consciemment, de tous les moyens et techniques de la composition écrite (inversion, augmentation, diminution, polytonalité, changements de tempo, etc.). Mon “vocabulaire” est en fait très proche de celui de la musique du XX^e siècle.

Ensuite, il ne s'agit pas de partir dans des démarches à la Loussier (aussi parce qu'avec l'absence de contrebasse et de batterie, je peux me mouvoir avec une liberté rythmico-harmonique totale...) mais dans une véritable “composition improvisée” que je peux réaliser de deux façons : je pars de la sonate et, après l'avoir interprétée, j'utilise son matériau thématique pour faire naître dans l'instant une nouvelle “composition improvisée” ; ou bien, au contraire, je commence par improviser librement en faisant lentement émerger le matériel de la sonate, que je finis par exécuter en entier. »⁸⁴¹

En ce qui concerne la technique de l'essentialité du noyau, la réalisation la plus frappante est certainement l'improvisation qui précède l'interprétation de la *Sonate K3*. Pieranunzi y réalise en effet le tour de force d'engendrer une « composition improvisée » qui unit avec la plus grande cohérence un élément motivique imaginé dans l'instant à un autre venu de la *Sonate* de Scarlatti.

⁸⁴¹ Propos cité in ZENNI, Stefano, « Scarlatti era un jazzicista », *op. cit.* : « [...] la chiave giusta me l'hanno offerta...le sonate stesse. Ho infatti progressivamente percepito la potenza straordinaria, la fecondità degli elementi motivici e delle idee tematiche di Scarlatti. Queste, sovente, appaiono elementari: un arpeggio una figura ritmica, un intervallo, una nota ribattuta. Ma in questi microelementi sembra esserci una misteriosa forza segreta le cui potenzialità vengono sviluppate dal compositore italiano con una creatività e un senso della forma assolutamente pari a quelli di un Beethoven. Unica differenza: quest'ultimo tende all'espansione, mentre Scarlatti, al contrario, tende alla contrazione, all'“essenzializzazione” del discorso.

Così, utilizzando questi microelementi, sono riuscito piano piano a trovare un modo creativamente efficace di improvvisare all'interno del quale uso, più o meno coscientemente, tutti gli accorgimenti e le tecniche della composizione scritta (inversione, aumentazione, diminuzione, politonalità, cambi di tempo ecc..). Il mio “vocabolario” è insomma molto vicino a quello della musica del Novecento.

Quindi nulla da spartire con operazioni alla Loussier (anche perché non essendoci basso e batteria, posso muovermi con una libertà ritmico-armonico totale...) ma un vero e proprio “comporre improvvisando” che posso attuare in due modi: parto dalla sonata e, dopo averla interpretata, uso alcuni suoi materiali tematici per far nascere in tempo reale una nuova “composizione improvvisata”; oppure, al contrario, inizio a improvvisare liberamente facendo affiorare lentamente il materiale della sonata, che infine viene eseguita per intero. »

Les premiers instants qu'il imagine vont en effet demeurer une grande partie de l'improvisation. Une simple gamme jouée par la main droite va subir d'incessants changements au-dessus d'un ostinato d'une mesure en *la* mineur presque constant. Ainsi, dans la première page du relevé complet⁸⁴², peut-on remarquer les mutations successives suivantes :

- progressif décalage des degrés de la gamme (mesures 2-3) ;
- altération de la gamme d'origine – gamme par tons notamment (mesures 7 ou 28) ;
- augmentation rythmique (mesures 7 et 9-10) ;
- croisement et donc changement de registre (mesures 16 à 19) ;
- étirement des valeurs rythmiques (mesures 31 à 34).

Puis, simplement en inversant le sens de la gamme, mais en des valeurs rythmiques plus vives, le pianiste introduit une des figures caractéristiques de la pièce de Scarlatti (deuxième page du relevé). Dès lors, il instaure un jeu où ces deux noyaux, celui de Scarlatti et le sien, vont se confronter. Ainsi, tandis que la gamme descendante est développée de manière assez percussive, le pianiste en interrompt-il subitement l'élan par le retour de l'ostinato (mesure 51). Mesure 55, alors que la gamme « scarlatienne » est réapparue, la main gauche installe les septièmes majeures à vide du type-Monologue, engendrant une réaction tout aussi inattendue. Passant par une équivalence rythmique, le morceau se met à swinguer (mesure 61). Entre ces deux parties, faisant office de transition (mesures 57-58), soulignons que Pieranunzi use en termes mélodiques de l'arpège de septième diminuée, un autre motif très fort de la *Sonate K3*, et que l'auditeur aura déjà perçu auparavant, mesures 21 à 25, au-dessus justement d'une main gauche en septièmes majeures parallèles. Si, comme on l'affirme souvent dans les classes d'écriture des conservatoires, il faut soigner les transitions, il faut donc constater que Pieranunzi fait du bel ouvrage.

Au milieu de cet épisode qui s'achève mesure 76 – avec quelques traces d'accents blues, mesures 63 à 65 –, Pieranunzi aligne le second noyau, celui des gammes

⁸⁴² Voir relevé complet en annexe I.13.

descendantes (mesures 66-67), sur l'ostinato main gauche. Par cette superposition inopinée, il provoque une sorte de collision motivique d'un effet saisissant, d'ailleurs poursuivie par une cadence de style baroque/classique, avec préparation et trille (par deux fois, mesures 68 à 70).

Enfin, mesure 77, le premier noyau et son double, l'ostinato, font une dernière réapparition, immédiatement complétés par le second noyau, dans une sorte de coda pleine d'allégresse, et même d'humour quand, pour conclure son improvisation, Pieranunzi égrène un arpège d'accord parfait de *do* majeur (mesure 84) qu'il ponctue finalement d'une touche harmonique très jazz (avec onzième augmentée, dernière mesure).

« Impro K3 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°256, CD3, page 16

Résumons : c'est la technique de l'essentialité du noyau qui fonde l'improvisation dans son ensemble, et en assure sa cohérence, grâce à la présence de six éléments – dont trois principaux – incessamment réinjectés et modifiés : l'ostinato main gauche ; la gamme ascendante en croches main droite ; la gamme descendante rapide « scarlatienne » ; puis, de façon moins fondamentale, les septièmes majeures parallèles main gauche ; les arpèges de septième diminuée mélodiques ; et le swing/blues.

Globalement cette improvisation s'apparente à une improvisation semi-intégrale. Bien que son début ne tire pas explicitement ses noyaux de la *Sonate*, l'improvisation se rattache immédiatement pour l'auditeur à l'esprit de la musique occidentale de tradition écrite – pas obligatoirement baroque d'ailleurs – (allures d'exercices par le mouvement contraire des mains, par les notes piquées, les accents au début des temps).

Tous les morceaux imaginés dans le cadre du disque qui nous occupe ne sont pourtant pas tous directement reliés à la *Sonate* qui va suivre. Ainsi, avec l'improvisation se rapportant à la *K208*, le caractère apaisé quelque peu décalqué du style baroque se dégageant des deux volets est le seul lien les rapprochant, avec toutefois un accent plus

mélancolique dès le début de l'improvisation de Pieranunzi (qui se réfère aux mesures 8 à 10 de la partition du maître napolitain)⁸⁴³. Mais c'est surtout avec l'improvisation dans la *Sonate K545* qu'il laisse libre cours à sa fantaisie en une grande improvisation intégrale. Dérive de l'esprit et des mains, la musique ne se rattache à la *Sonate* que par son ultime accord, celui qui amène la tonalité principale de la pièce interprétée ensuite (*si bémol majeur*)⁸⁴⁴. Ne rien se refuser, c'est aussi se donner ce droit.

« Impro K208 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°257, CD3, page 17

« Impro K545 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°258, CD3, page 18

Le plus souvent, il y a tout de même au moins une référence à la musique de Scarlatti, ce qui fait entrer ces improvisations-ci dans le cadre de l'improvisation semi-intégrale. Il existe à cet égard une improvisation dont tous les motifs s'inspirent de la *Sonate* qui lui correspond. Celle qui suit la *K492* est en effet quasi entièrement conçue à partir du matériau de la pièce de Scarlatti, ce que le tableau suivant présente de manière synthétique :

⁸⁴³ Voir le relevé complet en annexe I.12. Ces mesures de la *Sonate* de Scarlatti sont reproduites ci-dessous :



⁸⁴⁴ Voir relevé complet en annexe I.15.

Improvisation	Mesures de la <i>Sonate</i>	Exemples musicaux de Scarlatti
Section 1 mes. 1 à 23	(mesure 4 ?)	
Section 2 mes. 24-25, 28-29 et 31-33	mesure 91	
Section 2 mes. 26-27 et 30-31	mesure 20	
Section 3 mes. 34 à 40	mesure 54	
Section 4 mes. 41 à 52	mesure 1	
Section 5 mes. 53 à 88	mesure 26	
Section 5 mes. 77 à 81	mesure 25 (mesure 26 ?)	
Section 6 mes. 89 à 96	mesure 4	
Section 7 mes. 97 à 108	mesure 26	
Section 8a mes. 109 à 124	mesure 1	
Section 8b mes. 125 à 132	mesure 26	
Section 8c mes. 133 à 136	mesure 20	
Section 9 mes. 137 à 152	mesure 20	
Section 10a mes. 153 à 160	X	
Section 10b mes. 161 à 164	X	

Tableau 15 : Relations motiviques « Impro K492/Sonate K492 »

À la vue de ce tableau, on remarque que seule la fin de l'improvisation ne se rattache à aucun élément en particulier, ce qui représente quelques secondes de musique. Ceci indiquant de façon tangible que Pieranunzi a donné une vie nouvelle aux éléments empruntés à Scarlatti, en des formes imaginées dans l'instant, sorte de jeu sérieux de déstructuration/restructuration. En fonction de l'émotion du moment et de sa mémoire consciente et inconsciente, par l'imagination « des mains » et de l'esprit, il trouve un équilibre entre la déstructuration entreprise jusqu'à la restructuration émotive à laquelle il parvient. Le travail accompli ici par Pieranunzi s'apparente à celui d'une transfiguration.

Arrive ensuite, et pour finir, la *Sonate* elle-même qui, à la limite, peut aussi prendre les apparences d'une restructuration pour les auditeurs.

« Impro K492 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°259, CD3, page 19⁸⁴⁵

Le dernier point, mais il est important, doit enfin s'attacher à la notion de narration, dimension qui ne peut être détachée de l'improvisation intégrale ou semi-intégrale. Cependant, nous aimerions ici nous attarder sur deux aspects de la narration qui n'ont pas été présentés dans le chapitre 4.

La première concerne la gestion des moments de tension et de détente. Bien que les critères qui définissent ces opposés soient complexes et multiples (tension harmonique entre deux plans sonores, aux deux mains par exemple ; tension structurelle ; tension stylistique ; etc.), il en est un qui paraît un peu plus objectif que les autres, en ce sens qu'il est possible d'en donner une illustration physique : l'intensité. Bien que différente, l'intensité peut être rapprochée de l'idée d'« énergie », importante pour le jazz. Nous serons très prudent sur ce point car si l'une, l'intensité, est mesurable, l'énergie est d'ordre psychologique plus encore. Ainsi la sensation d'énergie peut-elle interférer sur la perception des réelles variations d'intensité. Néanmoins, ce qui suit pourrait représenter une première approche de cette délicate notion.

Ce que la photographie acoustique de l'improvisation prolongeant l'interprétation de la *Sonate K531* montre bien, ce sont les temps de pause ou de détente que le pianiste ménage aux auditeurs (et à lui-même bien sûr)⁸⁴⁶. Celui du milieu de la pièce notamment.

⁸⁴⁵ Voir relevé complet en annexe I.16.

⁸⁴⁶ Les chiffres en bas de l'image indiquent le déroulement chronologique en secondes. Plus l'intensité est élevée, plus la couleur blanche domine et monte vers le haut de l'image.

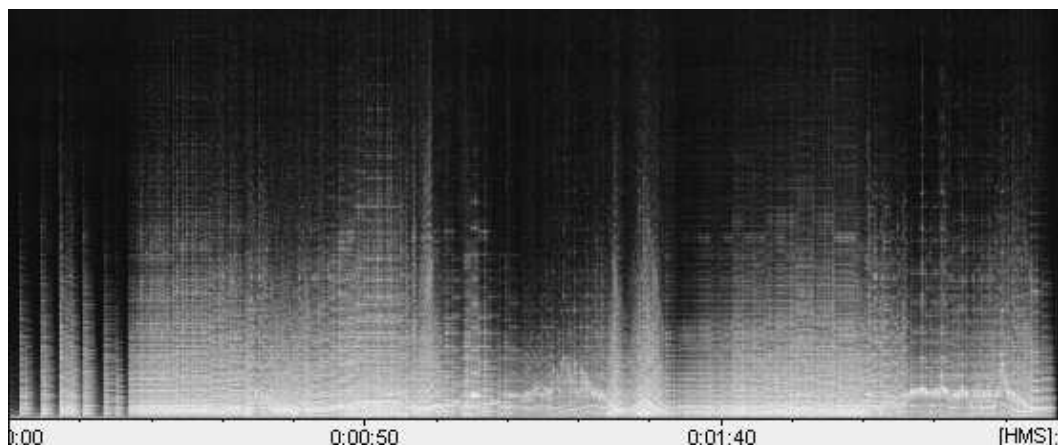


Figure n°3 : Acousmographie de l'intensité de « Impro K531 » (E. Pieranunzi)

Au regard de cette image, on réussit à déduire aisément le scénario de la construction dramatique qui s'y apparente : augmentation de la tension – climax – détente – soubresaut – augmentation de la tension – station dynamique – diminution progressive. On pourrait aussi en faire une représentation plus schématique sous la forme d'un graphique :

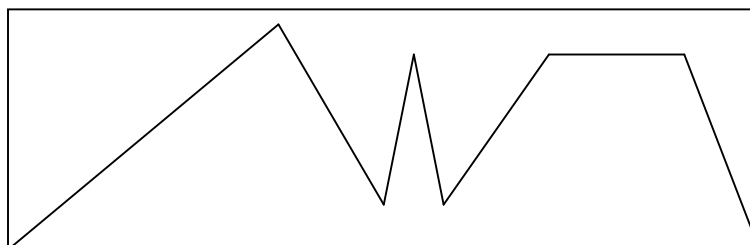


Figure n°4 : représentation graphique des intensités de « Impro K531 » (E. Pieranunzi)

Ces courbes ressemblent à ce que Jacques Siron nomme les « montagnes russes »⁸⁴⁷, celui-ci précisant :

« Il est difficile d'échapper aux montagnes russes. Ne rencontre-t-on pas dans d'innombrables formes musicales des alternances de tension et de détente, entre des mouvements rapides et lents, entre l'extraversion et l'introversión ? C'est la qualité de ces

⁸⁴⁷ SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *op. cit.*, p. 704 : « L'improvisation passe par une alternance d'excitations et de dépressions, de moments où tout semble simple, suivis de moments où tout le groupe s'égaré. ».

alternances qui a du sens : elles peuvent être dynamiques et vivantes si elles ont une direction, prévisibles et ennuyeuses si elles trahissent l'égarément. »⁸⁴⁸

Or, si on les rapproche d'une distribution en sections des différents moments de l'improvisation – c'est-à-dire en révélant la structure émergente –, on se rend compte qu'elles se recourent. Par cette correspondance, la force dramatique de la narration se trouve renforcée. C'est sans doute grâce à la qualité de cette concordance que Pieranunzi parvient à conférer du sens à ce qu'il produit.

Le déroulement des sections permet de constater ce que nous avançons⁸⁴⁹, et souligne un troisième niveau révélateur du « travail narratif » de Pieranunzi, celui qui passe par un jeu des références⁸⁵⁰, autre forme de confrontation entre modèle-figure (un élément tiré de la musique de Scarlatti) et modèle-cadre (les références archétypales).

- **Section 1** (mesures 1 à 5) : cadences caractéristiques du **baroque** (dominante sur tonique, chiffres classiques +7 → 5) transposées plusieurs fois aboutissant à deux accords de septième mineure parallèles (**blues** ?).
- **Section 2** (mesures 6 à 12) : arpèges issus de la *Sonate* de **Scarlatti** à la main droite. Un élément « contestataire » que joue ensuite la main gauche (à partir de mesure 7) engendrera la progression chromatique ascendante de cette section, impulsion initiale aux nombreux autres mouvements chromatiques de cette improvisation.
- **Section 3** (mesures 13 à 20) : accords parfaits **bitonals** arpégés. Mesure 19, première apparition des septièmes majeures parallèles du **type-Monologue** à la main gauche puis, mesure suivante, émergence d'un accompagnement issu de la **tradition du classique**.
- **Section 4a** (mesures 21 à 22) : la main droite joue un motif directement emprunté à la *Sonate* de **Scarlatti** pendant que la main gauche poursuit sa progression chromatique.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 705.

⁸⁴⁹ Dans ce déroulé, nous signalerons entre crochets et en gras les parties du scénario relatif au graphique qui a été établi.

⁸⁵⁰ Ces références apparaîtront grisées. Les mesures se réfèrent au relevé complet situé en annexe I.12.

- **Section 4b** (mesure 23) : stabilisation sur deux accords « +4 » à distance de demi-ton à la main gauche tandis que la droite, toujours à partir du motif de Scarlatti, accentue sa phrase à la manière des formules **blues** (triton *mi* bémol – *la*).
- **Section 5** (mesures 24 à 26) : retour des arpèges au-dessus du chromatisme de la basse jusqu'au [**Climax**].
- **Section 6** (mesures 27 à 31) : première aire de [**Détente**] alors que les intervalles les plus distendus sont exécutés. C'est ainsi que le pianiste rend la dissonance consonante (à la manière des compositeurs du XX^e siècle, tel **Hindemith**).
- **Section 7a** (mesures 32 à 34) : progressivement, il inclut le début de la **Sonate K531** (mesure 33, main droite, sans en conserver le rythme exact).
- **Section 7b** (mesures 35 à 39) : soufflet dynamique [**Soubresaut**] en mouvement chromatique contraire.
- **Section 8a** (mesures 40 à 56) : empruntant un nouveau motif à la *Sonate* de **Scarlatti**, se déploie une importante séquence en marche harmonique dans un style proche du **romantisme** mais avec des appuis à contretemps plutôt **jazz**. Début du second grand *crescendo* [**Augmentation de la tension**]. La section se conclut par l'emploi assez « classique » d'arpèges d'accords parfaits.
- **Section 9a** (mesures 57 à 71) : sur des basses de **type-Monologue**, le dernier motif emprunté à Scarlatti prend des accents **blues** (mesures 63 à 65). [**Station dynamique**].
- **Section 9b** (mesures 72 à 75) : [**Diminution progressive**] en mouvement descendant plutôt chromatique qui amène l'entrée de la *Sonate* de Scarlatti.

« Impro K531 » (E. Pieranunzi), décembre 2007, *Plays Scarlatti* (E. Pieranunzi)
Exemple sonore n°260, CD3, page 20

Bien que cet enregistrement rassemble en un même projet un nombre important des traits qui caractérisent l'approche musicale du pianiste italien – et qui se trouvent ici en quelque sorte magnifiés par la haute qualité de la réalisation, par la réussite de l'entreprise à unir d'une façon fine et habile une interprétation intègre de partitions classiques à de l'improvisation –, force est de constater qu'un aspect de son art revient au

premier plan : celui de l'éclectisme, sur lequel il nous faut encore nous arrêter avant de refermer notre étude, en complément de ce qui a déjà été émis auparavant⁸⁵¹.

5.4 Un éclectisme singulier

Que l'on observe sa discographie ou que l'on pousse jusqu'à l'analyse précise de ses improvisations, il se dégage de la musique d'Enrico Pieranunzi ce qui ressemble à une absence d'« anxiété d'influence » (pour reprendre le titre d'un ouvrage d'Harold Bloom⁸⁵²). Or, l'évacuation du systématisme, cette mixité propre à l'éclectisme sont complètement assumées par le pianiste, comme nous avons déjà pu le constater *via* ses déclarations. Pieranunzi y perçoit même une attitude incontournable de notre temps en déclarant :

« Je crois que le musicien d'aujourd'hui ne peut pas ne pas être éclectique. Le monde est éclectique et, d'une façon ou d'une autre, il doit s'y adapter. Sans doute est-ce inévitable. »⁸⁵³

Lucide, il sait aussi que l'éclectisme n'est pas toujours bien accepté par certains penseurs ou par quelques catégories de musiciens, qu'ils appartiennent au monde de l'écriture « savante » ou du jazz. Il précise :

« En réalité *éclectisme* est un mot qui habituellement ne semble pas avoir un sens très positif : l'éclectisme est vu (surtout en Italie, il me semble...) comme une chose qui se sert de beaucoup d'autres mais qui au fond ne fait rien de bien. »⁸⁵⁴

⁸⁵¹ Voir chapitre 4.2.1.

⁸⁵² BLOOM, Harold, *Anxiety of Influence*, Oxford & New York, Oxford University Press US, 2/1997 (1974), 208 p.

⁸⁵³ Propos recueillis par Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, p. 63 : « *Credo che il musicista di oggi non può non essere eclettico. È il mondo a essere eclettico e, in qualche modo, il musicista deve adeguarsi. Forse è davvero inevitabile.* »

⁸⁵⁴ PIERANUNZI, Enrico, « Le riposte perdute », *op. cit.* p. 67 : « *In realtà eclettismo è una parola che di solito non sembra avere un suono molto positivo: l'eclettico viene visto (soprattutto in Italia, mi sembra...) come uno che sa fare tante cose ma che in fondo non ne sa fare bene nessuna.* »

En des phrases pourtant de portée plus générale, Jacques Billard, qui constate le même préjugé touchant l'éclectisme, pointe bien le problème susceptible éventuellement de surgir à l'écoute du pianiste :

« Du point de vue de l'histoire de l'art ou de la critique, la tendance est d'appeler éclectique tout artiste en qui on peut retrouver des traits empruntés à des sources diverses et peu fusionnées, voire pas du tout. Mais même en ce dernier cas est-il légitime de parler d'incohérence ? »⁸⁵⁵

Pieranunzi évite-t-il cet écueil ? En abordant son langage jazzistique personnel, en éprouvant l'indécision des frontières qui séparent sa pratique de la composition et de l'improvisation, mais aussi par l'observation de gestes archétypaux ou de références stylistiques convoqués au cours de l'improvisation intégrale, ou enfin en insistant sur la notion de noyau essentiel qui ceint le tout, nous espérons avoir montré qu'il règne dans l'esprit du musicien une cohérence qui dépasse ce versant lâche de l'éclectisme reposant sur une juxtaposition ou la simple succession sans véritable union d'idiolectes épars, dont le résultat esthétique peut, de fait, conduire à une incohérence esthétique. Alliée à une expressivité aux multiples visages mais jamais prise à défaut, une certaine logique se dégage ainsi de sa musique – plus ou moins perceptible en fonction des capacités de chacun au moment de l'écoute – qui se développe véritablement par et pour elle-même, et non en fonction des sources lui permettant pour partie de maintenir son élan. De là, il faut peut-être approcher l'éclectisme de Pieranunzi de son sens premier, étymologique que rappelle Christian Béthune :

« L'idée d'éclectisme a souvent mauvaise presse, c'est une notion qui connote en effet l'accumulation et, d'une certaine manière, le fatras et la confusion, elle sous-entend également le manque de créativité personnelle et suggère même le plagiat. L'éclectique est considéré comme celui qui, faute de se montrer en mesure d'en élaborer lui-même les constituants, puise le matériau de sa réflexion chez les autres et se contente de juxtaposer dans ses productions les éléments récupérés ici et là. C'est oublier que, conformément à son étymologie grecque, le terme "éclectique" renvoie en premier lieu à l'idée de choix. L'"*eklektikos*", c'est d'abord celui qui se révèle "apte à choisir" et qui, afin de sélectionner le meilleur, use de perspicacité, puis exerce son discernement pour combiner les éléments hétérogènes ainsi prélevés. »⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ BILLARD, Jacques, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁵⁶ BETHUNE, Christian, *Le jazz et l'Occident, op. cit.*, pp. 59-60.

Cependant, il faut dépasser ce stade et convenir que l'éclectisme de Pieranunzi est plus qu'un choix, qu'il est bien davantage l'exercice d'un libre jeu. En conséquence, il nous faut revenir sur les assertions proposées dans les chapitres antérieurs afin de les nuancer. Chez Pieranunzi, ne rien se refuser ne consiste nullement à tout accepter mais à ne s'enfermer dans aucun dogmatisme que ce soit. Ainsi, la forme d'éclectisme par lui pratiquée se transmue-t-elle en qualité, car elle est d'abord au service d'une pensée. Apte à soutenir son inspiration au lieu de l'éparpiller, elle se rapprocherait plutôt de cette autre formulation de Jacques Billard :

« Le sens de l'éclectisme, c'est le refus de s'en tenir à des systèmes unilatéraux. [...] Il faut donc renoncer à définir l'éclectisme par le choix et le rassemblement [...]. Ce qui est refusé, c'est l'esprit de système, l'esprit de secte disait Diderot. »⁸⁵⁷

C'est d'ailleurs bien dans cet esprit que Pieranunzi a abordé le projet Scarlatti. Dans ce bilinguisme musical (multilinguisme ?), sa conception personnelle élargit à la fois l'interprétation classique – dans le sens où elle est unie à quelque chose qui lui est extérieure mais qui ne la perturbe pas – et l'improvisation – qui ne se restreint pas au seul aspect jazzistique –, l'importance étant finalement plus ce qu'on fait avec ce qu'on mobilise que ce qui est mobilisé. C'est pourquoi l'éclectisme de Pieranunzi n'est sûrement pas une démarche en elle-même, pour elle-même mais une attitude :

« Je ne crois pas que l'éclectisme soit un objectif. La synthèse est dans le phénomène même de l'éclectisme : consciemment, tu ne te proposes pas d'arriver à la synthèse, cela se fait en acte et en créant à chaque fois des points de convergence à ces lignes de distribution. Personnellement, j'accorde la même importance à une mélodie tonale comme "Un'alba... [dipinta sui muri]", ou à de l'improvisation informelle réalisée avec des musiciens hollandais, ou au post-bop que je joue avec Rosario Giuliani. [...] Certes, le ciment sur lequel j'ai bâti tout cet éclectisme, c'est la composition, c'est créer des formes : c'est la différence par rapport à ma période plus bop. »⁸⁵⁸

⁸⁵⁷ BILLARD, Jacques, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁵⁸ Propos recueillis par Vincenzo Martorella, in « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *op.cit.*, pp. 63-64 : « Non credo che l'eclettismo abbia una destinazione o un obiettivo. La sintesi è nell'accadere stesso dell'eclettismo: coscientemente non ti proponi di arrivare a una sintesi, quindi cammini percorrendo e creando ogni volta i punti che costituiscono queste linee di distribuzione. Per me è importante allo stesso modo una melodia come "Un'alba..." o l'improvvisazione informale realizzata con i musicisti olandesi, o il post-bop che suono con Rosario Giuliani. [...] Di certo, il cemento edificante di tutto questo eclettismo è il comporre, il creare forme: questa è la differenza rispetto al mio periodo più "boppistico". »

Son but avoué est bien de naviguer en dehors des clivages tout en s'inscrivant dans une certaine conception de la musique : celle qui a conscience de son (ses) passé(s) et le(s) prend en compte tout en refusant de se contenter d'une reproduction servile ; celle aussi qui ne se résout pas à abandonner le public alors qu'elle expérimente et creuse son sillon. Sans jamais oublier que l'improvisation (le cas de la composition est un peu à part) se fait dans l'instant avec un temps de réflexion pour le moins limité. Ce « récit impromptu »⁸⁵⁹ bouleverse par la même occasion les idées les plus communément partagés dans le monde occidental, ce que l'expression de Salvatore G. Biamonte, la *tradition in transition* traduit fort bien : alors que Pieranunzi ne se pose pas en révolutionnaire – il refuse de renier ses racines blues, jazz, classiques, populaires –, il n'incarne pas pour autant la figure d'un musicien conservateur. C'est en ce sens aussi que *Plays Scarlatti* est emblématique :

« Artistiquement j'ai toujours été identifié comme pianiste de jazz, mais je n'ai jamais ressenti cela comme une limite. Aujourd'hui, le terme "jazz" se réfère à quelque chose qui transcende la classique tradition swing et bop, qui indique des musiques très diverses, faisant allusion à un langage de synthèse dans lequel l'improvisation a une part importante, mais non exclusive. Cela se réfère en somme à une musique au spectre linguistique très vaste.

Avec cette transformation sémantique est sûrement advenue une perte de la "sacralité" un peu élitiste de certaines musiques : écouter une symphonie de Beethoven sur son iPod pendant qu'on se promène a modifié la façon sacrée, rituelle de la considérer. C'est une sorte de "seconde démocratisation" après celle, extraordinaire, qui a concerné le piano au dix-neuvième siècle. Bien sûr, il y a le risque d'un aplanissement des valeurs, mais cela ouvre aussi de nouvelles, intéressantes perspectives de recherches. Pour les pianistes en particulier, ce nouveau contexte est plus favorable, parce que dans le fond, chaque pianiste possède, dans une certaine mesure, une base classique et il n'est presque jamais cantonné dans un seul genre.

Mon projet sur Domenico Scarlatti exprime parfaitement le sens de cette expérience musicale élargie née d'impulsions multiples. »⁸⁶⁰

⁸⁵⁹ Cf. ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 151 : « Une narration conforme à un principe élémentaire de cohérence et réalisée dans le moment même où on la conçoit, c'est ce qu'on appelle un récit impromptu. »

⁸⁶⁰ Propos recueillis par Stefano Zenni, in « Scarlatti era un jazzista », *op. cit.* : « *Artisticamente sono sempre stato identificato come pianista jazz, ma non ho mai sentito questo come un limite. Oggi, poi, "jazz" si riferisce a qualcosa che transcende la classica tradizione swing e bop, indica musiche molto diverse, allude a un linguaggio di sintesi in cui l'improvvisazione ha una parte importante, ma non esclusiva. Ci si riferisce insomma a una musica dallo spettro linguistico molto vasto.*

Insieme a questa trasformazione semantica c'è stato sicuramente un venir meno della "sacralità" un po' elitaria di certa musica: ascoltare una sinfonia di Beethoven che hai nell'iPod mentre cammini per strada ne ha mutato la considerazione appunto sacrale, rituale. E' una sorta di "seconda democratizzazione" dopo quella, straordinaria, che riguardò il pianoforte nell'Ottocento. Certo il rischio di un appiattimento dei valori c'è, ma si aprono anche nuove, interessanti prospettive di ricerca. Per i pianisti in particolare questo nuovo contesto è più favorevole, perché in fondo ogni pianista ha, in misura diversa, una base classica e quasi mai è connotato da un genere solo.

Il mio progetto su Domenico Scarlatti esprime perfettamente il senso di questa esperienza musicale allargata e nasce da spinte molteplici. »

Une pensée ne se développe jamais de façon linéaire : quand elle est vivante, elle se trouvera nécessairement en opposition avec elle-même, puisqu'une pensée vivante est pensée qui critique et donc se critique. C'est ainsi que notre musicien a atteint une plage inédite de son art qui déborde les clivages stylistiques : il les surplombe par la cohérence de sa pensée, à force de travail et de réflexion, parce qu'il est capable de recul sur son propre jeu.

Conclusion

Conclusion

Toute analyse (musicologique ou autre) est un regard particulier qui court le risque de ne percevoir dans son objet d'étude que les propres obsessions de son rédacteur. Bien que cette assertion soit à présent de l'ordre de lapalissade, elle n'en révèle pas moins qu'un travail portant sur la musique d'Enrico Pieranunzi ne saurait avoir épuisé un sujet aussi riche (d'autant que l'artiste en question continue d'approfondir sa démarche). À telle enseigne qu'un survol des matières abordées pourrait laisser croire que l'analyste s'est laissé déborder par leur foisonnement : bebop, hard bop, free jazz, blues, musique occidentale de tradition écrite (Fauré, Brahms, Chopin, Adams...), chansons et musique populaire, improvisation formulaire, conceptions temporelles, stratégies d'improvisation, la notion de noyau élémentaire, le maillage syncopé, la mélancolie vigoureuse, l'improvisation libre, l'éclectisme... la liste paraît déjà trop longue. Au moment de clore ce travail, il faut donc s'arrêter quelques instants et considérer les résultats obtenus.

Conformément à ce que nous annonçons, les processus mis en évidence ont confirmé la présence d'un principe fondamental : celui d'une dialectique constante et diffuse, trait d'union de toutes les notions évoquées ci-dessus. Elle se présente sous de multiples formes dans l'ensemble des pratiques musicales du musicien. Nous annonçons dès l'introduction la dialectique de la filiation et de l'invention parce qu'elle est sa manifestation la plus évidente. Puis, elle s'est déclinée de diverses manières : son *dirty*/pureté du son (McCoy Tyner/Evans, Baker); jazz/classique ; dans le domaine de la composition, caractère/format (type égéen) ; savant/populaire (quatuor à cordes/chansons par exemple) ; respect des conventions de chaque idiome/éclectisme.

D'autres visages de cette harmonie des contraires sont apparus ensuite : temps pulsé/temps « rêvé » (les effets polyrythmiques, pétrir le temps) ; consonance/dissonance (type-Monologue) ; connu/inconnu (éléments de son style réinjectés, brouillage des pistes). C'est peut-être dans l'improvisation intégrale que l'on trouve sa manifestation la plus entière, une synergie manifestée par la coexistence d'une technique d'écriture – c'est-

à-dire une contrainte (nécessité d'une narration qui ne perd pas l'auditeur, une technique semi-orale, etc.) – appliquée à une pratique improvisée – une liberté (des matériaux et de leur destinée, de l'interaction) ; ce qu'on peut formuler – en remaniant les propos mêmes de Pieranunzi – par : la contrainte dans la liberté ou la liberté par la contrainte. Sans les considérations préalables des trois premiers chapitres, nous n'aurions apparemment jamais abouti à ce résultat. Nous avons pu montrer ainsi que, en s'appuyant sur un style qu'il s'est créé, du divers, Pieranunzi n'engendre pas du disparate.

Nonobstant ces considérations esthétiques, c'est peut-être au niveau de l'analyse de l'improvisation que certaines conclusions de ce travail pourraient être étendues à d'autres musiciens. En effet, il serait intéressant d'appliquer des outils comme le modèle-cadre et le modèle-figure, ou la notion d'improvisation semi-intégrale (qu'on la nomme ainsi ou autrement, semi-libre par exemple) aux improvisations libres de musiciens tels que Paul Bley, Joachim Kühn, Martial Solal, à certaines autres de Chick Corea et de Keith Jarrett, ou à toutes improvisations collectives n'ayant à voir ni avec le free jazz ni avec la musique improvisée européenne.

De ce fait, avec un peu de recul, cette étude centrée sur un musicien unique soulève une dernière interrogation : quelle place occupe Pieranunzi dans le panorama du jazz actuel ? À cette question, le pianiste a pour habitude de répondre qu'il se situe « hors du temps » :

« En réalité, j'ai toujours un peu été "hors du temps" dans mes changements de direction musicale. Quand, dans les années 1970, tout le monde jouait "libre", je jouais bebop et modal ; Puis quand dans les années 1980, 1990 il y eut un progressif repli général vers les formes "structurées", moi je me suis ouvert aux formes libres... »⁸⁶¹

Mais cette preuve supplémentaire de son anti-dogmatisme ne nous éclaire pas vraiment. En revanche, en rappelant la filiation dont Pieranunzi se réclame (Tristano –

⁸⁶¹ PIERANUNZI, Enrico, « Le riposte perdute », *op. cit.*, p. 68 : « *In realtà sono sempre stato un po' "fuori tempo" nei miei cambi di direzione musicale. Quando negli anni '70 tutti suonavano "libero", io suonavo bebop e modale; quando poi negli anni '80, '90 c'è stato un progressivo ripiegamento generale verso forme "strutturate", io mi sono aperto alle forme libere... »*

Konitz – Shorter – Solal – Coleman)⁸⁶², et en rapprochant le pianiste des derniers musiciens cités plus haut, il semble qu'une parenté, voire même une communauté d'esprit se descelle entre eux. Sans aller jusqu'à employer le terme de « mouvement », voici une inclination jazzistique qui, à notre connaissance, n'a jusqu'à présent jamais été soulignée par les historiens du jazz : ni révolutionnaires, ni conservateurs, ils semblent tous se rattacher à cette *tradition in transition*. Une considération historique s'impose alors à nous.

Jusqu'aux années 1970, l'histoire du jazz était comparable à celle de la musique occidentale de tradition écrite. Elle se résumait le plus souvent à un « Grand Récit linéaire et orienté qui conduit, de révolution en révolution, à la musique du présent »⁸⁶³, les courants stylistiques se succédant par la logique d'un « cycle de renouvellements constants placés sous le signe de la modernité »⁸⁶⁴. Ensuite, les choses se compliquent. Comme le précise Laurent Cugny au sujet du jazz :

« On assiste alors, à partir de la deuxième partie de la décennie 1970 et, me semble-t-il, jusqu'à aujourd'hui, à un phénomène combiné de multiplication (les musiciens sont de plus en plus nombreux) et d'atomisation : il est plus difficile de regrouper les musiciens par style, il s'agit plutôt de tendances, de mouvements, de groupements. Mais surtout, aucun ne se dégage comme dominant et marqueur de la période. La question des maîtres est plus difficile, mais force est de constater, soit qu'il n'en est plus, soit qu'il en est moins et en tout cas d'une façon autre. Par ailleurs, le jazz se diversifie énormément, sujet à une accélération vertigineuse des manifestations de métissage, dont il est certes issu, mais qui n'avaient jamais connu au cours de son histoire une telle prolifération, phénomène allant de pair avec une prise de conscience nouvelle de l'histoire et l'apparition de néo-classicismes. Il est évidemment tentant de voir dans cette évolution certaines caractéristiques du postmodernisme. Il n'y aurait là rien de très étonnant, puisque la question s'est posée pour nombre d'autres pratiques artistiques. C'est le contraire qui serait apparu comme aberrant : que le jazz échappe par miracle à un courant bien plus profond, un mouvement le dépassant de loin, affectant toute l'activité intellectuelle et artistique d'une société. Sans chercher à creuser plus avant cette question, on proposera donc de clore l'âge moderne à la date de 1975, laquelle ouvrirait un âge postmoderne, dans lequel on vivrait encore aujourd'hui. »⁸⁶⁵

⁸⁶² Pour être tout à fait complet, il faudrait reformer cette chaîne de noms en partant depuis ses débuts : Erroll Garner, Charlie Parker, McCoy Tyner, Bill Evans, Chick Corea.

⁸⁶³ MOLINO, Jean, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 4 (*Histoires des musiques européennes*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2006, pp. 1393-1394.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 1387.

⁸⁶⁵ CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, à paraître.

Peu d'historiens du jazz se sont confrontés à la définition des caractéristiques postmodernes du jazz. Dans un de ses ouvrages qui traite du sujet – mais sans aucune allusion directe à la pratique jazz – Béatrice Ramaut-Chevassus commence par cerner le postmodernisme en posant qu'il n'est « ni un mouvement, [...] ni une école, ni une communauté de principes esthétiques »⁸⁶⁶. Elle expose ensuite des techniques musicales postmodernes qui, toutes rattachées à la musique de tradition écrite, se révèlent peu probantes pour le jazz. En revanche, les « fonctions » qu'elle discerne dans la postmodernité le sont davantage :

- Mettre en relation des éléments divers : « soit il s'agit d'une confrontation d'éléments et c'est alors, au sein de l'unité, la diversité qui l'emporte, soit il s'agit de la recherche et de la mise en évidence de convergence et c'est alors, au sein de la diversité, une nouvelle unité qui prédomine »⁸⁶⁷. Chez Pieranunzi, c'est la seconde qui transparaît dans le jeu de l'improvisation intégrale, avec cette qualité particulière de la synergie.

- Se recomposer un héritage ou un cercle : L'idée est « d'accepter une ou des références extérieures à soi-même susceptibles de manifester une communauté du côté du faire ou de celui du recevoir. Il s'agit d'un élément de plus pour la reconquête d'une musique "partageable" et même partagée »⁸⁶⁸. Sous deux rapports, le pianiste italien se rapproche de cet attribut : la narration comme moyen de partage. Mais s'agit-il d'une re-conquête ? Le jazz n'a-t-il pas toujours été fondamentalement une musique de partage ? En revanche, le disque Scarlatti – le titre même indique explicitement une référence extérieure – se rattache à une communauté « du faire », comme le rapprochement possible avec Kühn/Bach le montre.

- Mettre en œuvre une suite de réactions, par une confrontation avec les grands monuments du passé, par « la façon dont on modèle cette trace en fonction de ce que l'on est »⁸⁶⁹. Sous cet aspect, c'est moins vers les maîtres mais vers les conventions stylistiques qu'il faudrait voir un lien avec cette fonction dans la musique de notre pianiste.

⁸⁶⁶ RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1998, p. 5.

⁸⁶⁷ *Ibid.* p. 57.

⁸⁶⁸ *Ibid.* p. 64.

⁸⁶⁹ *Ibid.* pp. 70-71.

- Mettre en évidence un processus car « il n'est important que pour autant qu'il est mis en évidence, c'est-à-dire audible. C'est un des postulats de base du postmodernisme »⁸⁷⁰. Dans ce cas comme pour le précédent, ce pourrait être par exemple à travers le jeu des modèles chez Pieranunzi, bien que la démarche ne soit pas explicite.

Les enjeux que la musicologue présente ensuite nous semblent peu pertinents au regard du jazz. Car si « composer une musique qui trouve, sans temps de latence, ni délai, son public »⁸⁷¹, et si l'hybridité « marque les convergences essentielles qui permettent d'absorber les différences »⁸⁷², alors le jazz est postmoderne depuis ses débuts. C'est d'ailleurs ce que pense Denis Levaillant :

« Le jazz n'a pas avec [son histoire] cette relation *post mortem* que la musique européenne nourrit encore. Il assimile son passé à mesure qu'il vieillit, et invoque l'hier pour exciter l'aujourd'hui. Métis, ambivalent, Janus post-moderne avant l'heure, le jazz se nourrit du temps, de tous les temps. »⁸⁷³

Après sa longue démonstration, Béatrice Ramaut-Chevassus conclut :

« Ce n'est donc en aucun cas cerner un style (qu'il soit celui d'un compositeur ou d'une époque) puisqu'il n'y a plus de vision globalisante et que la multiplicité des techniques et des esthétiques rend caduque et illégitime une telle démarche, mais c'est définir une attitude ou peut-être plus encore un esprit du temps. »⁸⁷⁴

Dans cette acception, Pieranunzi ne serait donc nullement « hors du temps » mais « de son temps », à contre-courant des modes dominantes certes, mais ancré dans son époque tout de même. Dès lors, et pour reprendre ce que nous proposons plus haut, ne peut-on voir alors une attitude commune dans les musiques – pourtant fort différentes – de Joe Lovano⁸⁷⁵, de Michael Brecker⁸⁷⁶ (1949-2007), de Brad Mehldau, de groupes comme

⁸⁷⁰ *Ibid.* p. 76.

⁸⁷¹ *Ibid.* p. 83.

⁸⁷² *Ibid.* p. 90.

⁸⁷³ LEVAILLANT, Denis, « Trois motifs pour le jazz », *op. cit.*, p. 11.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁷⁵ Saxophoniste américain né en 1952 dont le style imprime son empreinte aux idiomes pourtant fort divers du swing à « l'avant-garde ».

⁸⁷⁶ Saxophoniste américain qui a influencé toute une génération de musiciens. Aussi à l'aise dans le jazz-rock des années 1970 dont il est l'un des premiers protagonistes que dans le ternaire « pur et dur ». Il a aussi enrichi son instrument par des apports techniques inédits.

Quest⁸⁷⁷ et, plus près de nous, de Fly⁸⁷⁸, ou encore des jeunes membres du Quartette de Wayne Shorter (qui suit la voie du Second Quintette de Miles Davis) avec celle de Pieranunzi ? Tous ces musiciens manifestent une identique volonté de prendre en compte le contenu du filet à mailles larges qui rassemble leurs expériences musicales. Pour autant, aucun ne manifeste d'attitude nostalgique vis-à-vis du passé, et c'est peut-être le point crucial. Ils respectent les traditions – s'il le faut, tous sont capables de s'adapter aux conventions d'un idiome sans brider leur voix personnelle – s'autorisant leurs recours sans céder à la tentation du « néo-classicisme » dont parle Laurent Cugny. Et dans le même temps, leurs musiques sont remplies d'entorses vis-à-vis des différents idiomes du jazz : ni vampirisation, ni recherche d'un paradis perdu, elles évoluent au lieu de révolutionner, l'invention primant sur l'innovation. Le journaliste Franck Bergerot, quant à lui, n'hésite pas et rassemble tous ces artistes sous l'appellation de « libres penseurs d'un nouveau *mainstream* international »⁸⁷⁹. Né artistiquement dans les années 1970, Pieranunzi appartiendrait en tout cas, à son insu peut-être, à la première génération postmoderne. L'anti-dogmatisme qui le caractérise à présent symbolise cette attitude, et elle repose sur un principe de base : pondérer une forme d'hédonisme par une grande exigence⁸⁸⁰. Pour ce faire, cet hédonisme admet tout ce qui peut lui être utile, car :

« [...] le plaisir est plusieurs. Il n'y a pas de système des plaisirs. À la question : comment pouvez-vous aimer Bartók si vous aimez les ballades de Chopin ? il faut répondre : c'est un problème qui n'existe pas. La sensualité est plurielle et différencielle ; elle n'organise pas autour d'elle un monde systématique, un monde de cohérence bien arrondi et bien administré comme le fait un croyant qui met toutes les valeurs en harmonie avec sa foi. »⁸⁸¹

Cependant, en franchissant le pas d'une expression publique, le besoin de cohérence s'est progressivement fait sentir chez l'artiste parce qu'elle donne du sens à son

⁸⁷⁷ Quartette composé du saxophoniste Dave Liebman, du pianiste Richie Beirach, du contrebassiste Ron McClure et de Billy Hart à la batterie. Leur musique condense les courants issus de trois grands jazzmen : John Coltrane, Miles Davis et Bill Evans.

⁸⁷⁸ Il se compose du saxophoniste Mark Turner, du contrebassiste Larry Grenadier et du batteur Jeff Ballard.

⁸⁷⁹ L'une ses interventions pour le collègue « Le jazz contemporain » de la Cité de la musique 2006-2007 s'intitulait « Les libres penseurs du *mainstream* international ».

⁸⁸⁰ Il est d'ailleurs possible de trouver des attitudes similaires dans d'autres genres musicaux, Frank Zappa dans le rock, Sting dans la pop, John Adams dans la musique écrite (à qui nous avons emprunté l'expression de filet à mailles larges), etc.

⁸⁸¹ BERLOWITZ, Béatrice, JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *op. cit.*, p. 309.

jeu. Face à la pluralité infinie des solutions artistiques, immédiatement accessibles en un clic, le musicien, qui prend acte du relativisme des systèmes et des dogmes, et donc de leur futilité, a dû se situer pour, en fin de compte, « se trouver » et envisager une solution que nous avons voulu (et/ou pu) souligner ici : l'agrément et l'exigence.

Est-il possible d'envisager d'aller plus loin dans ces considérations générales ? Tel un myope regardant de trop près un tableau contemporain, ne nous faut-il pas un peu de recul pour prendre conscience d'un ensemble dont l'essentiel nous échappe ? Cette histoire postmoderne ne fait que commencer, et le temps doit faire son office. Sans compter que, ne pouvant raisonnablement appliquer les tendances musicales dégagées chez un unique artiste à un ensemble d'autres, il faudra attendre de nouvelles études de « style-attitude » individuel pour espérer élargir notre champ de vision. Dans cette éventuelle perspective, nous espérons que ce travail se révélera de quelque utilité pour les futurs musicographes et, d'une manière plus générale, qu'il participera à une meilleure compréhension de cette réalité complexe qu'est la musique de jazz.

Bibliographie

Bibliographie

1. Dictionnaires, encyclopédies

- BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1992, 195 p.
- CARLES, Philippe, CLERGEAT, André, COMOLLI, Jean-Louis (sous la direction de), *Dictionnaire du jazz*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2/1994, 1383 p.
- FRANCHINA, Roberto, *Nuovo jazz italiano: Dizionario degli Autori e delle Formazioni – Storia e Discografia*, s.l., Castelvechchi Editore, 1998, 256 p.
- MAZZOLETTI, Adriano, *Grande enciclopedia del jazz*, Rome, Curcio, 1981, 1599 p.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les usuels de Poche », 1992, 350 p.
- PÂRIS, Alain, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2/1985, 907 p.
- SACRE, Guy, *La musique de piano – Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. 1, 1998, 1495 p.
- SACRE, Guy, *La musique de piano – Dictionnaire des compositeurs et des œuvres*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. 2, 1998, 2998 p.
- SIRON, Jacques, *Dictionnaire des mots de la musique*, Paris, Outre Mesure, 2/2004, 467 p.
- *The New Grove Dictionary of Jazz*, sous la direction de Barry Kernfeld, London, Macmillan Publishers Limited, 2/2002, 3 vol., 869 p. (vol. 1), 907 p. (vol. 2) et 1159 p. (vol. 3).

2. Ouvrages divers

- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes - Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essai », 2001, 350 p.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le spleen de Paris*, Paris, Pocket, coll. « Classiques », 1989, 351 p.
- BERLOWITZ, Béatrice, JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, 320 p.
- BILLARD, Jacques, *L'éclectisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, 125 p.
- BLOOM, Harold, *Anxiety of Influence*, Oxford & New York, Oxford University Press US, 2/1997 (1974), 208 p.
- DEBORD, Guy, « Théorie de la dérive », *Les lèvres nues*, décembre 1956, n° 9.
- GIONO, Jean, *Le serpent d'étoiles*, s.l., Éditions Rombaldi, coll. « Les immortels chefs-d'œuvre », s.d., p. 182.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, 402 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *La voie des masques*, in *Œuvres*, Paris, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, pp. 875-1051.
- ONG, Walter, *Orality and Literacy*, London, Routledge, coll. « New Accents », 2002 (1/1982), 232 p.
- PERSE, Saint-John, *Vents*, Paris, Éditions Poésie/Gallimard, coll. « NRF », 1960, 151 p.
- ROSTAND, Jean, *Carnet d'un biologiste*, Paris, Fayard, coll. « Le livre de poche », 1973, 157 p.

3. Histoires de la musique et du jazz

- BALEN, Noël, *L'odyssée du jazz*, s.l., Liana Levi, 2/2003 (1993), 785 p.
- BAUDOIN, Philippe, *Une chronologie du jazz*, Paris, Outre Mesure, 2005, 300 p.
- MAZZOLETTI, Adriano, *Il jazz in Italia - Dalle origini al dopoguerra*, Roma, Laterza, 1983, 424 p.
- MOLINO, Jean, « Pour une autre histoire de la musique : les réécritures dans la musique du XX^e siècle », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 4 (*Histoires des musiques européennes*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2006, pp. 1386-1440.
- PORTER, Lewis, ULLMAN, Michael, HAZELL, Edward, *Le jazz – Des origines à nos jours*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, 2009, 479 p.

4. Ouvrages pédagogiques

- BAUDOIN, Philippe, *Jazz, mode d'emploi*, vol. I, Paris, Outre Mesure, coll. « Théories », 2/1994, 138 p.
- BAUDOIN, Philippe, *Jazz, mode d'emploi*, vol. II, Paris, Outre Mesure, coll. « Théories », 2/1996, 167 p.
- GIRARD, Anthony, *Analyse du langage musical – de Debussy à nos jours*, Paris, Éditions Billaudot, 2005, 426 p.
- GOYONE, Daniel, *Rythmes - Le rythme dans son essence et ses applications*, coll. « Théories », Paris, Outre Mesure, 3/2007, 208 p.
- LEVINE, Mark, *Le livre du piano jazz*, s.l., Advance Music, 1993, 270 p.
- SCIVALES Riccardo, *Jazz Piano – The Left Hand*, New York, The Steinway Library of Piano Music, 2005, 257 p.
- SIRON, Jacques, *La partition intérieure - Jazz, musiques improvisées*, coll. « Théories », Paris, Outre Mesure, 4/1997, 765 p.

5. Biographies et assimilés

- BILLARD, François, *Lennie Tristano*, Montpellier, Éditions du Limon, coll. « Mood Indigo », 1988, 203 p.
- CARR, Ian, *Keith Jarrett: The Man and Music*, New York, Da Capo Press, 1992 (1/1991), 237 p.
- GAVIN, James, *La longue nuit de Chet Baker*, trad. de Franck Médioni et Alexandra Tubiana, Paris, Éditions Joëlle Losfeld/Denoël/Gallimard, 2008, 473 p.
- GERBER, Alain, *Bill Evans*, Fayard, 2001, 360 p.
- LALO, Thierry, *John Lewis*, Montpellier, Éditions du Limon, coll. « Mood Indigo », 1991, 287 p.
- MERCER, Michelle, *Footprints – The Life and Work of Wayne Shorter*, New York, Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2007, 323 p.
- MICELI, Sergio, *Morricone, la musica, il cinema*, Milano, Ricordi, 1994, 415 p.
- PALMER, Richard, *Oscar Peterson*, trad. Corine Derblum, s.l., Éditions Garancière, coll. « Jazz », 1986, 123 p.
- PAUDRAS, Francis, *La danse des infidèles*, Paris, L'Instant, 1986, 393 p.
- PETTINGER, Peter, *Bill Evans: How My Heart Sings*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1998, 346 p.
- PORTER, Lewis, *John Coltrane – Sa vie, sa musique*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, 2007, 368 p.
- ROUY, Gérard, *Chet Baker*, Paris, Éditions du limon, coll. « Mood indigo », 1992, 219 p.

- RUSSELL, Ross, *Bird, la vie de Charlie Parker*, trad. Mimi Perrin, Paris, Éditions Filipacchi, 1980, 382 p.
- SARRAZY, Marc, *Joachim Kühn – Une histoire du jazz moderne*, Paris, Éditions Syllepse, 2003, 319 p.
- SHADWICK, Keith, *Bill Evans: Everything Happens to Me – A Musical Biography*, San Francisco, Blackbeat Books, 2002, 208 p.
- SHIM, Eunmi, *Lennie Tristano: His Life in Music*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2/2007 (1964), 316 p.
- SOLAL, Martial, *Ma vie sur un tabouret*, Arles, Actes Sud, 2008, 169 p.
- STRAWINSKI, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Éditions Denoël, 2000, 240 p.

6. Entretiens, souvenirs et anecdotes

- BAKER, Chet, *Comme si j'avais des ailes*, trad. Isabelle Leymarie, s.l., Éditions 10/18, coll. « Musiques & Cie », 2001, 97 p.
- BOULEZ, Pierre, *Par volonté et par hasard – Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1975, 159 p.
- COLEMAN, Ornette, « L'âme du jazz, c'est l'amour de l'inouï », propos recueillis par Paola Genone, *L'Express*, 24 août 2008.
- DUMOULIN, Daniel, *Entretiens avec André Ceccarelli*, Biarritz, Atlantica-Séguier, 2005, 71 p.
- HAMILTON, Andy, *Lee Konitz – Conversations on the Improviser's Art*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007, 284 p.
- LORANDIN, Christian, « Christian Zacharias – un scarlattien convaincu », *Piano*, 1992, n° 6, pp. 43-45.
- MEHLDAU, Brad, « L'art du trio en quinze notes », *Jazzman*, octobre 1999, n° 51.
- MEHLDAU, Brad, « Brad Mehldau », *Jazz Hot*, avril 2002, n° 589.
- SIDRAN, Ben, *Talking jazz*, s.l., Night & Day Library - Bonsaï, 2005, 635 p.
- SOLAL, Martial, « Quand Martial écoute Solal », propos recueillis par Ludovic Florin, *Jazz magazine*, avril 2008, n° 591.
- SOLAL, Martial, *Martial Solal, compositeur de l'instant*, entretiens avec Xavier Prévost, Paris, Éditions Michel de Maule, 2005, 264 p.

7. Essais (critiques, esthétiques, socioculturels)

- ACCAOUI, Christian, *Le temps musical*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2001, 310 p.
- BAILEY, Derek, *L'improvisation – Sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints », 2003, 158 p.
- BELLINO, Francesca, *Non sarà un'avventura - Lucio Battisti e il jazz italiano*, Roma, coll. « Musica », Elleu multimedia, 2004, 162 p.
- BÉTHUNE, Christian, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2003, 157 p.
- BÉTHUNE, Christian, *Le jazz et l'Occident*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2008, 337 p.
- BÉTHUNE, Christian, « Les enjeux de la technique », *Revue d'esthétique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, n° 19 (« Jazz »), pp.125 à 131.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1993, 186 p.
- BRELET, Gisèle, *Le temps musical*, Paris, P.U.F., 1949, 2 volumes, 842 p.

- CARLES, Philippe, CLERGEAT, André, COMOLLI, Jean-Louis, *Free Jazz, Black Power*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971 (rééd. 2000), 435 p.
- DAVERAT, Xavier, « Sur des terres de jazz », *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, avril/septembre 2001, n° 158-159 (Jazz et anthropologie), pp.201 à 215.
- DÉSEQUELLES, Anne-Claire, *L'expression musicale*, Bern, Peter Lang SA, 1999, 281 p.
- DUFLO, Colas, SAUVANET, Pierre, *Jazzs*, Paris, Musica falsa, 2003, 165 p.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points – Essais », 1965, 314 p.
- FERRY, Luc, *Le sens du Beau – Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2005, 349 p.
- GUMPLOVICZ, Philippe, « Qu'est-ce qu'une identité musicale ? L'exemple du free jazz », *Revue d'esthétique*, « Jazz », Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, n° 19, p. 64.
- HODEIR, André, *Les mondes du jazz*, Perthuis, Rouge Profond, coll. « Birdland », 2004, 411 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 190 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La présence lointaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 161 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Liszt – Rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998, 173 p.
- JALARD, Claude-Michel, *Le jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Epistrophe », 1986, 198 p.
- LEVAILLANT, Denis, *L'improvisation musicale*, Arles, Acte Sud, 1981 (rééd. 1996), 289 p.
- LEVAILLANT, Denis, « Trois motifs pour le jazz », *Revue d'esthétique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, n° 19 (« Jazz »), 1991, pp.9 à 11.
- LORANDIN, Christian, « Les sonates de Scarlatti, une méthode royale de piano », *Piano*, 1992, n° 6, pp. 40-42.
- MORRICONE, Ennio, « Un compositeur derrière la caméra », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX^e siècle*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, pp. 795-806.
- MOUËLLIC, Gilles, *Jazz et cinéma*, Paris, Les cahiers du cinéma, 2000, 255 p.
- MOUËLLIC, Gilles, *Le jazz – Une esthétique du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact musique », 2000, 135 p.
- MOUSSARON, Jean-Pierre, *Feu le Free ?*, Paris, Belin, 1990, 255 p.
- PEREC, Georges, « La Chose », *Magazine littéraire*, Paris, décembre 1993, n° 316, pp. 57-63.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 1998, 125 p.
- RAYMOND, Jean-François, *L'improvisation – Contribution à une philosophie de l'action*, Paris, Éditions Vrin, 1980, 231 p.
- RÉDA, Jacques, *Autobiographie du jazz*, Paris, Éditions Climats, 2002, 310 p.
- RICARD, Jean-Paul, « Retour sur le petit maître », *Revue d'esthétique*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991, n° 19 (« Jazz »), pp. 41-44.
- SESSA, Claudio, *Le età del jazz – I contemporanei*, Milano, Il saggiatore, coll. « Opere & Libri », 2009, 252 p.
- WILLIAMS, Patrick, « De la discographie et de son usage - L'œuvre ou la vie ? », *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, Éditions de l'école des hautes études en

sciences sociales, n° 158-159 (« Jazz et anthropologie »), avril/septembre 2001, pp. 179-198.

8. Études musicologiques

- BARTOLI, Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique*, Paris, Minerve, 2001, 222 p
- BERLINER, Paul F., *Thinking in Jazz : The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 883 p.
- BOULANGER, Richard, *Les innovations de Domenico Scarlatti dans la technique du clavier*, Béziers, Société de musicologie du Languedoc, 1988, 350 p.
- CANONNE, Clément, « L'improvisation collective libre : cognition distribuée et esprit d'équipe », *Les cahiers du jazz*, nouvelle série, Paris, Outre Mesure, 2008, n° 5, pp.91-103.
- CAPORALETTI, Vincenzo « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », trad. Constance de la Mothe et Alessandro Arbo, *Filigrane* (« Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines »), Sampzon, Éditions Delatour France, 2008, n° 8, pp.101 à 128.
- CARINI, Stéphane, *Les singularités flottantes de Wayne Shorter*, Perthuis, Rouge profond, coll. « Birdland », 2005, 123 p.
- CHION, Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, 475 p.
- COTRO, Vincent, *Chants libres, le free jazz en France 1960-1975*, Paris, Outre Mesure, 1999, 286 p.
- COTRO, Vincent, « Quelques réflexions sur le couple improvisation – composition dans le jazz : l'exemple de Steve Lacy », *L'improvisation du jazz* (Acte du colloque de Monséguir), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 21-28.
- COOK, Nicholas, « Forme et syntaxe », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 2 (*Les Savoirs musicaux*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2004, pp.162-188.
- CUGNY, Laurent, « Un trésor caché ? », *Les cahiers du jazz*, nouvelle série, Paris, Outre Mesure, 2004, n° 1, pp. 22-36.
- CUGNY, Laurent, *Jazz et virtuosité*, cours de préparation à l'agrégation de musique, Vanves, Centre National d'Enseignement à Distance, 2005, 31 p.
- CUGNY, Laurent, « L'idée de forme dans le jazz », Genève, Georg Editeur / Ateliers d'ethnomusicologie, vol.17, 2004, pp. 143-159.
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, à paraître.
- FARGETON, Pierre, *Le jazz comme œuvre composée : le cas d'André Hodeir*, thèse de doctorat en musicologie, Saint-Étienne, 2006, 597 p.
- GERVAIS, Françoise, « Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy », *La Revue musicale*, Paris, Richard-Masse Éditeurs, 1971, numéros spéciaux 272-273, 152 et 189 p.
- GRABÓCZ, Mártha, « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, pp. 231-254.
- HAMILTON, Andy, « The Art of Improvisation and the Aesthetics of Imperfection », *British Journal of Aesthetics*, janvier 2000, n° 40, pp.168-185.
- HEDIGUER, Max, *Conceptualisation et esthétique de l'improvisation jazz, ses relations avec les systèmes musicaux, les dénominations, les nomenclatures et les notations harmoniques ou mélodiques en usage*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, 596 p.

- HODEIR, André, « Les Formes musicales », *La musique à travers ses formes*, Paris, Encyclopédie Larousse, 1978, pp. 9-18.
- HODEIR, André, *Les formes de la musique*, P.U.F., coll. Que sais-je, 1951 (rééd. 1995), 124 p.
- HODEIR, André, *Jazzistiques*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Epistrophy », 1984, 207 p.
- HODEIR, André, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. « Epistrophy », 3/2006, 259 p.
- IMBERTY, Michel, *Entendre la musique - sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1979, 236 p.
- IMBERTY, Michel, « Continuité et discontinuité », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX^e siècle*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, pp. 632-655.
- JOST, Ekkehard, *Free jazz – une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, trad. Vincent Cotro, Paris, Outre Mesure, coll. « Contrepoints », 2002, 238 p.
- KERGOAT, Jacques, « Le Jazz et les notions d'espace et de temporalité », *Les Cahiers du Jazz*, Paris, N.E.M.M., 1961, n° 5, pp.55-63.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 4 (*L'unité de la musique*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2004, pp. 669-689.
- LORTAT-JACOB, Bernard, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans la musique de tradition orale*, Paris, Selaf, 1987, pp. 45-58.
- MEEÛS, Nicolas, « Les rapports associatifs comme déterminants du style », *Analyse musicale*, 1993, n° 32, pp. 9-13.
- MICHEL, Philippe, « Jazz et musique occidentale écrite du XX^e siècle : convergences et antinomies morphologiques », *Filigrane (« Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines »)*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2008, n° 8, pp. 53-67.
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, s.l., Union Générale des Éditions, coll. « 10-18 », 1975, 444 p.
- PAYOT, Daniel, « L'exigence d'un modèle – À propos d'une remarque de Th. W. Adorno », *Les modèles dans l'art – Musique, peinture, cinéma*, sous la direction de Mártha Grabócz, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pp. 11-19.
- PIRAS, Marcello, « Le forme nel jazz: un tesoro inesplorato », *Il jazz fra passato e futuro* (sous la direction de Maurizio Franco), Milano, Libreria musicale italiana, Quaderni di Musica/Realtà, vol. 48, 2001, pp.129-142.
- SAFFAR, Frédéric, *Jazz et théorisation : la figure centrale de George Russell*, thèse de doctorat, Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, 2007, 376 p.
- SCHULLER, Gunther, *Musings, The Musical Worlds of Gunther Schuller*, New York, Da Capo Press, 1999 (1/1957), 303 p.
- SIRON, Jacques, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », *Musique – Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, vol. 4 (*L'unité de la musique*), Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, pp.690-711.
- TARASTI, Eero, « La musique comme art narratif », *Sens et signification en musique*, sous la direction de Mártha Grabócz, Paris, Hermann Éditeurs, 2007, pp.209-230.
- ZENNI, Stefano, *I segreti del Jazz – Una guida all'ascolto*, Rome, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008, 323 p.

9. Écrits centrés sur Enrico Pieranunzi

- BARAZETTA, Giuseppe, « Vetrina di un giovani talento », *L'Avvenire*, 15 décembre 1977.
- BENKIMOUN, Paul, « Un romain aux Lombards », *Le Monde*, 16 janvier 2003.
- BENKIMOUN, Paul, « Bill Evans vu du piano », *Le Monde*, 18 juin 2004.
- BENKIMOUN, Paul « Un duo en arc-en-ciel », *Jazz Magazine*, décembre 1990, n° 410.
- CARR, Ian, « Enrico Pieranunzi », *The Rough Guide to Jazz – The Essential Companion to Artists and Album*, London, Rough Guides Limited, 2004, pp. 625-626.
- COCCOLI, Donatella, « Il pianista Pieranunzi: “Diobbiamo resistere” », *L'Unità*, 12 décembre 2002.
- COGNO, Enrico, « Da Enrico Pieranunzi musica senza Bluff », *Il Tempo*, 18 avril 1979.
- CORBETT, John, « European Echoes », *Down Beat*, décembre 1993.
- COTRO, Vincent, « Enrico Pieranunzi Plays Scarlatti », *Jazz Magazine*, juillet/août 2008, n° 594.
- FLORIN, Ludovic, « Enrico Pieranunzi et l'art du trois temps », *Jazzman*, juin 2006, n° 125.
- FLORIN, Ludovic, « *Improvised Forms for Trio* : La gestion de la liberté après le free », *Les cahiers du jazz*, Paris, Outre mesure, 2007, n° 4, pp. 39-44.
- FLORIN, Ludovic, « Mains mises sur Scarlatti », *Jazz Magazine*, juin 2008, n° 593.
- FRANCO, Maurizio, « Enrico Pieranunzi », *Musica Jazz*, octobre 1993, n° 49.
- GRAVANTE, Enzo, « Una musica priva di consensi », *Roma*, 25 octobre 1991.
- MARCELLI, Andrea, « Racconti romani », *Jazz Hot*, septembre 2004, n° 613.
- MARTORELLA, Vincenzo Martorella « Enrico Pieranunzi, il poeta eclettico », *Jazzit*, janvier/février 2003, n° 14, pp. 60-65.
- MERLIN, Arnaud, « Enrico Pieranunzi, la profondeur du chant », *Jazzman*, mai 2000, n° 58.
- MONTRESOR, Bebbe, « Enrico Pieranunzi, il pianista che racconta storie alla tastiere », *L'Arena*, 22 janvier 1999.
- QUENUM, Thierry, « Enrico Pieranunzi », *Piano magazine*, juillet/août 2004, n° 41.
- RAVALARD, Bertrand, « Enrico Pieranunzi – Journal d'un fan de chambre », *Jazzman*, septembre 2004, n° 105.
- SAKAMOTO, Akira, « Enrico Pieranunzi – Dream Dance », *Intoxicate*, juin 2009.
- SBISÀ, Ugo, « Il piano solo di Pieranunzi », *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 15 mars, 1995.
- SCACCIA, Andrea, *Il gioco dell'identità nell'evoluzione jazzistica di Enrico Pieranunzi*, thèse d'ethnomusicologie, Université « La Sapienza » de Rome, 2005, 149 p.
- SCACCIA, Andrea, « Pieranunzi, Johnson, Baron: invenzioni a tre voci », *Jazzit*, mars/avril 2005, n° 27, pp. 56-60.
- SUGITA, Hiroki, « Ballads », *Swing Journal*, janvier 2007.
- ZENNI, Stefano, « Scarlatti era un jazzista », *Il giornale della musica*, mai 2008, n° 248.

10. Écrits de Enrico Pieranunzi

- *Bill Evans - Portrait de l'artiste au piano*, Paris, Rouge profond, 2004, 157 p.
- « New York, New York... », *Piano Time*, novembre 1985, n° 5, pp. 56-61.
- « Strade del jazz, strade del tempo », texte de pochette du disque *Jazz Roads* (1980), 2002.
- « Le riposte perdute », *Jazzit*, janvier/février 2003, n° 14, pp. 67-68.
- Texte de pochette du disque *Enrico Pieranunzi Trio vol.1*, (1986), s.d.
- Texte de pochette du disque *Yellow & Blue Suites* (1990), s.d.
- Texte de pochette du disque *Live in Castelnuovo* (1991), mars 1994.

- Texte de pochette du disque *The Chant of Time* (1997), s.d.
- Texte de pochette du disque *Multiple Choice* (2000), s.d.
- Texte de pochette du disque *Play Morricone* (2001), s.d.
- Texte de pochette du disque *Trasnoche* (2002), entretien avec Vittorio Castelnovo, s.d.
- « Storia di un trio », texte de pochette du disque *Play Morricone 2* (2002), juin 2003.
- Texte de pochette du disque *As Never Before* (2004), novembre 2007.
- Texte de pochette du disque *Enrico Pieranunzi Plays Scarlatti*, entretien avec Andrea Scaccia (Pieranunzi, 2007).

11. Pochettes de disque

- *Jazz a confronto #4* (Pieranunzi, 1973).
- BAKER, Chet, *Soft Journey* (Baker, 1980).
- BIAMONTE, Salvatore G., *Solitudes* (Konitz, 1988).
- FAYENZ, Franco, *A Long Way* (Pieranunzi, 1978).
- GITLER, Ira, *Current Conditions* (Pieranunzi, 2001).
- GITLER, Ira, *Special Encounter* (Pieranunzi, 2003).
- HENTOFF, Nat, *Deep Down* (Pieranunzi, 1986).

12. Recueils de partitions, de transcriptions

- BAUDOIN, Philippe, *Anthology of Jazz Chord Changes*, s.l., s.éd., s.d., 496 p.
- BERINGER, Oscar, *Daily Technical Studies for Piano*, London, Bosworth Music Publishers, s.d., 136 p.
- COREA, Chick, *Children's Song*, Rottenburg, Advange Music, 2000, 55 p.
- Di GENNARO, Marco, *Enrico Pieranunzi – 7 solos transcribed note-by-note*, Milano, Carish, collection « Great Musicians », 2007, 88 p.
- DOBBINS, Bill, *Chick Corea – Now He Sings, Now He Sobs*, s.l., Advance Music, 1988, 75 p.
- DUNLAP, Larry, *Great Moments in Jazz – Solo Phrases by the Masters*, Petaluma, Sher Music Co., 1991, 186 p.
- LESO, Bob, *McCoy Tyner*, s.l., Hal Leonard Corporation, coll. « Artist Transcriptions Piano », 1992, 120 p.
- PIERANUNZI, Enrico, *The Day After The Silence*, Roma, Edizioni Edi-Pan, 1981, 34 p.
- PIERANUNZI, Enrico, *Cinque pezzi per pianoforte*, Pérouse, Elisir Edizioni Musicali, 2001, 25 p.
- PIERANUNZI, Enrico, *Tre racconti breve*, Milan, Edizioni Curci, 1993, 11 p.
- MASTRUZZI, Stefano, *Italian Jazz Real Book*, Roma, Carisch, 2006, 277 p.
- *The European Real Book*, s.l., Sher Music Co, 2005, 424 p.
- *The New Real Books*, vol. 2, s.l., Sher Music Co, 1991, 484 p.
- *The Real Books*, s.l., s.éd., s.d., 3 vol., 497, 414 et 360 p.

13. Ressources Internet

- Académie Française :
<http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/>
- All About Jazz :
http://www.allaboutjazz.com/italy/reviews/r1001_025_it.html
- Altrisuoni :
<http://www.altrisuoni.org/interviste/pieranunzi1/pieranunzi1.html>

- CamJazz :
<http://www.CamJazz.com>
- Egea :
<http://www.egearecords.it>
- Grove Music Online :
<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=jazz.666600>
- Jazz italia :
http://www.jazzitalia.net/Articoli/Trani_Pieranunzi.asp
- Jazz Review :
<http://www.jazzreview.com/article/review-5556.html>
- Mentelocale :
http://www.mentelocale.it/musica_notte/contenutti/index_html/id_contenutti_varint_14523
- Tomajazz :
<http://www.tomajazz.com/perfiles/pieranunzi.html>
- Vincenza :
http://www.vincenza.com/eventi/archivio_data/2004/2/eventi_0000022977.html

14. Ressources diverses

- Émissions de radio « Jazz Poursuite », présentées par Arnaud Merlin France Musique, les 07, 08, 10, 14, 15, 16 et 17 avril 2003.
- Programme du concert « Enrico Pieranunzi / Domenico Scarlatti », Villa Médicis, 8 novembre 2007.

Discographie

Discographie

Pour établir cette discographie, la plus complète à ce jour, nous nous sommes appuyés sur la base de données « The Jazz Discography » de Tom Lord, sur une première discographie établie par le journaliste japonais Hiroki Sugita (communiquée par Pieranunzi) et sur des recherches *via* internet, en plus de la collaboration avec Pieranunzi lui-même. Tout cela en prenant soin de scrupuleusement vérifier chaque référence. Nous les avons ensuite organisées par session d'enregistrement en les classant par ordre chronologique.

Les noms des compositeurs sont indiqués entre crochets. S'ils ne participent pas à l'enregistrement, on précisera en toutes lettres leurs noms. Dans le cas contraire, on fera simplement apparaître les initiales du ou des auteurs (ex. : Marcello Rosa a composé *Don* pour la première session ; ses initiales apparaissent donc entre crochets [MR]). Toutefois afin de ne pas alourdir les mentions, et sauf exception, il n'y a pas d'indications lorsqu'il s'agit de compositions de Pieranunzi. Par ailleurs, quand il s'agit d'improvisation collective, nous avons indiqué entre crochets le nom de la formation des musiciens improvisateurs. Ainsi, par exemple, si c'est un duo, on verra [Duo], si c'est en trio, on verra [Trio], etc. Un numéro précède le titre de chaque morceau : il indique la plage occupée sur le disque. La présence d'un astérisque (*) après un titre signale qu'il s'agit du premier enregistrement sur support sonore de cette composition-ci de Pieranunzi dans sa propre interprétation. Pour alléger la lecture, lorsque le nom d'Enrico Pieranunzi est nécessaire comme complètement à certaines informations, il est réduit à ses initiales [EP].

Les participations de Pieranunzi aux enregistrements de musiques de film ont été placées à part, en annexe III.

Les vidéos, émissions télévisées et films de concerts ne figurent pas dans la présente liste.

Pour des raisons de mise en page, les titres d'œuvres sont exceptionnellement tous en italiques et les titres d'albums en gras.

Abréviations

arr : arrangement (arrangeur)
as : saxophone alto
b : contrebasse
backvoc : accompagnement vocal
bcl : clarinette basse
bfl : flûte basse
brass : cuivres
bs : saxophone baryton
btb : trombone basse
ca : cor anglais
cl : clarinette
ct : cornet
cym : cymbales
dir : direction
div : diverses sortes (ex : kb div = claviers divers)
dm : batterie
elb : basse électrique
elcl : clarinette électrique
eld : batterie électrique
elg : guitare électrique
elkb : claviers électroniques
elp : piano électrique
fgh : bugle
fh : cor
g : guitare
hb : hautbois
kb : claviers
org : orgue électrique
p : piano
perc : percussions
reeds : instruments à anche
sax : saxophone(s)
strings : cordes
synth : synthétiseur
tb : trombone
tp : trombone
ts : saxophone ténor
tu : tuba
vib : vibraphone
vl : violon
vla : alto
vlla : violoncelle
voc : chant
vx : voix
vtb : trombone à pistons

Janvier 1973		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Marcello Rosa	Rome	Studio
MUSICIENS		
Dino Piana (vtb) ; Marcello Rosa, Alberto Collatina, Aldo Josue, Lucio Capobianco (sur 7 et 8) (tb) ; Giancarlo Schiaffini (btb) ; EP (p) ; Bruno Tommaso (b) ; Gianni Foccià (elb sur 3) ; Roberto Della Grotta (elb sur 7 et 8) ; Alex Serra (perc) ; Massimo Rocci (dm, perc) ; Puccio Sboto (vib).		
TITRES		
1. <i>Don</i> [MR] (4'35) 2. <i>Blues For The King</i> [MR] (3'00) 3. <i>Folk Song</i> [GS] (3'15) 4. <i>Soul Food</i> [MR] (3'48) 5. <i>Toledo</i> [MR] (7'15) 6. <i>Rosa Minore</i> *(3'35) 7. <i>Hello Satch</i> [MR] (4'08) 8. <i>Walking Down Lexington Avenue</i> [MR] (2'10)		
NOTES		
Contrairement à ce qu'indique la pochette, <i>Rosa minore</i> est bien une composition de EP. Si elle apparaît sous le nom de son père, Alvaro, c'est parce qu'à l'époque EP n'était pas encore inscrit à la Société des Auteurs Italiens.		
ALBUMS		
1 à 8 : Jazz a confronto #2 Horo HLL 101-2 LP		

Mai 1973		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Frank Rosolino	Rome	Studio
MUSICIENS		
Frank Rosolino (tb) ; EP (p) ; Bruno Tommaso (b) ; Bruno Biriaco (dm).		
TITRES		
1. <i>Hello Satch</i> [MR] (4'08)		
NOTES		
Le pianiste principal de cet album est Franco d'Andrea. Autre artiste : Gianni Basso.		
ALBUMS		
1 : Jazz a confronto #4 – Horo HLL 101-4 – LP		

Juin 1974		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Marcello Rosa / Tony Scott	Rome	Studio
MUSICIENS		
Marcello Rosa (tb) ; EP (p) ; Alessio Urso (b) ; Gege Munari (dm).		
TITRES		
1. <i>Three Out</i> * (4'42) 2. <i>Lover Man</i> [Ramirez/Davis/Sherman] (7'09) 3. <i>Miss Magnolia Lee</i> [MR] (1'44)		
NOTES		
Le reste du LP King est consacré à d'autres ensembles de M. Rosa. Y apparaissent Tony Scott, Pinco Pallino, Mario Scotti, Stefano Lestini, Giorgio Rosciglione, Roberto Podio, Piero Montanari, Roberto Spizzichino.		
ALBUMS		
1 à 3 : Friendship – King NLP111 – CD 1 à 3 : Il Jazz in Italia III – I Grandi del Jazz GDJ101 – LP 1 et 2 : A Child is Born – Philology W290 – CD		

16 février 1975		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Sal Nistico	Rome	Studio
MUSICIENS		
Marcello Rosa (tb) ; EP (p) ; Alessio Urso (b) ; Gege Munari (dm).		
TITRES		
1. <i>Maracana</i> [DP/AV] (10'41) 2. <i>For You</i> [SN] (4'36) 3. <i>New April</i> *(6'19) 4. <i>Segundo</i> [DP/AV] (8'48) 5. <i>Bleu marine</i> [AU] (6'28) 6. <i>Carotinho</i> [DP/AV] (5'51)		
ALBUMS		
1 à 6 : Jazz a confronto #16 – Horo HLL 101-16 – LP		

Mars 1975		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	Rome	Studio
MUSICIENS		
Sal Nistico (ts) ; Irio De Paula (g) ; EP (p) ; Alessio Urso (b) ; Afonso Vieira (dm).		
TITRES		
1. <i>Mariamar</i> [AV] (10'10)		
NOTES		
Autres groupes : Irio De Paula Trio avec Steve Grossman, Johnny Griffin Quartet, Franco Ambrosetti & Jean-François Jenny-Clark, Daniel Humair, Jasper van't Hof.		
ALBUMS		
1 : Jac's Anthology (Jazz a confronto #17) – Horo HLL 101-17 – LP		

10 mars 1975		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Kenny Clarke	Rome	Studio
MUSICIENS		
Cicci Santucci (tp) ; Enzo Scoppa (ts) ; EP (p) ; Roberto Della Grotta (b) ; Kenny Clarke (dm).		
TITRES		
1. <i>Close The Door</i> [ES] (4'19) 2. <i>I Am Louis Armstrong</i> [U. Calise] (3'36) 3. <i>Big Band</i> *(5'35) 4. <i>Jay Jay</i> [KC] (5'26) 5. <i>New April</i> (3'48) 6. <i>Nudibranco</i> [RDG] (3'54) 7. <i>Via Sistina</i> [M. Rosa] (3'39)		
ALBUMS		
1 à 7 : Jazz a confronto #20 – Horo HLL 101-20 – LP		

Juin 1975		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Piero Umiliani	Rome	Studio
MUSICIENS		
Franco D'Andrea, EP (p, elp) ; Antonello Vannucchi (vib, org) ; Piero Umiliani (synth) ; Giovanni Tommaso (elb) ; prob. Gege Munari (d).		
TITRES		
1. <i>Proposal</i> [PU] 2. <i>Darling</i> [PU] 3. <i>Honey Moon</i> [PU] 4. <i>Jolly</i> [PU] 5. <i>Pianofender Blues</i> [PU] 6. <i>A Good Job</i> [PU] 7. <i>Medium Cool</i> [PU] 8. <i>Gardens</i> [PU] 9. <i>Sweet Conversation</i> [PU] 10. <i>Dark Blues</i> [PU] 11. <i>Just Now</i> [PU] 12. <i>Atmosphere</i> [PU]		
ALBUMS		
1 à 12 : Pianofender Blues – Omicrom LPS0031 – LP		

21 juin 1975		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Marcello Rosa	Pugnochiuso (Italie)	Concert
MUSICIENS		
Dino Piana (vtb) ; Marcello Rosa (tb) ; EP (p) ; Alessio Urso (cb) ; Marvin « Boogaloo » Smith (dm).		
TITRES		
1. <i>Black and White</i> [DP] (3'00)		
NOTES		
Compilation avec de très nombreux musiciens dont, entre autres : Kai Winding, Massimo Rocci, Armando Bertozzi, Claudio et Mario Corvini, Andrea Pozza, Gerardo Iacoucci, Denis Leloup, Sal Genovese, Massimo Moriconi, Dino Piana, Tony Scott, Alessio Urso, etc.		
ALBUMS		
1 : Heaven – Fonè CD004 – CD		

Entre le 21 et le 30 juin 1975		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Bruno Tommaso (b) ; Ole Jørgensen (dm).		
TITRES		
1. <i>Piece For Joan</i> * (4'54) 2. <i>After You</i> [BT] (3'10) 3. <i>Polychrome</i> [BT] (4'21) 4. <i>Blues Smiles</i> * (5'04) 5. <i>Long Drink</i> * (3'34) 6. <i>Soul Day</i> * (4'56) 7. <i>Ragnhild</i> [OJ] (3'52) 8. <i>Camping 72</i> [BT] (4'26)		
ALBUMS		
1 à 8 : Jazz a confronto #24 – Horo HLL 101-24 – LP		

Septembre 1975		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	Milan, Capolinea	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Bruno Tommaso (b) ; Ole Jørgensen (dm).		
TITRES		
1. <i>Truth</i> [C. Tolliver] (6'31)		
NOTES		
note 1 : LP hors commerce. Compilation de musiciens ayant joué au club Capolinea. note 2 : Le morceau interprété par le trio de EP, enregistré en public, est intitulé <i>Soulday</i> sur la pochette, ce qui est une erreur. note 3 : Autres musiciens : Guido Mazzon, Giorgio Azzolini, Mario Rusca, Sante Palumbo, Guido Manusardi.		
ALBUMS		
1 : Momenti Di Jazz Al Capolinea-Incontri di musicisti al Capolinea – Jazz in Italy Jii 3 – LP		

1976		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Bruno Tommaso (b) sur 1 à 5 ; Ole Jørgensen (dm) sur 1 à 5 ; Alvaro Pieranunzi (g), T. Ferrelli (b) ; V. Restucci (dm) sur 6, 7 et 9 ; R. Podio (dm) sur 8, 10 et 11 ; A. Corvini (tp) ; Marcello Rosa (tb) sur 6 et 10 ; F. Forti (cl) ; A. Serra (bs).		
TITRES		
1. <i>Imminence</i> * (4'55) 2. <i>The Mood Is Good</i> (1'48) 3. <i>Play Off</i> * (2'15) 4. <i>Aurora</i> (4'17) 5. <i>Night Light</i> * (3'18) 6. <i>As Before</i> * (2'30) 7. <i>I Like...</i> * (2'27) 8. <i>Play Erroll Play</i> * (2'31) 9. <i>As Before</i> (2'30) 10. <i>Play Erroll Play</i> (2'56) 11. <i>Just A Jump</i> * (2'22)		
NOTES		
note : Toutes les compositions sont du seul Enrico Pieranunzi contrairement aux indications.		
ALBUMS		
1 à 11 : New & Old Jazz Sounds – Edi-Pan MPS3038 – LP		

1976		
ARTISTE	LIEU	TYPE
	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (kb), Silvano Chimenti (elg).		
TITRES		
1. <i>Feasing</i> * [EP/Chimenti] (4'35)		
NOTES		
note 1 : Rassemblement de pièces de diverses origines pour servir de « <i>background music</i> » pour la radio, la télévision. note 2 : La pochette précise les caractères attachés au morceau : « Libre. - Hypnose, aliénation ».		
ALBUMS		
1 : Freedom Power – C.E.M. CMT4 (hors commerce) – LP 1 : Stroboscopia : Original b-movies Soundtracks from Italian 70's Psychedelic Fiction, vol.2 – Plastic Records PL007 – CD		

1976		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Puccio Roelens	Rome	Studio
MUSICIENS		
Oscar Valdambri, Alvise Verzella, Beppe Cuccaro (tp) ; Dino Piana, Mario Midana, Ennio Gabbi, Enzo Forte (tb) ; Livio Cerveglieri, Sal Genovese, Baldo Maestri, Quarto Maltoni (sax) ; EP (p, elp) ; Tino Fornai (vl) ; Silvano Chimenti (g) ; Vincenzo « Enzo » Restuccia (dm, eld).		
TITRES		
1. <i>Splash Down</i> [PR] 2. <i>Relaxation</i> [PR] 3. <i>The Taste Of Repeat</i> [PR] 4. <i>Intimate Conversation</i> [PR] 5. <i>A Siliness Song</i> [PR] 6. <i>Smooth and Manly</i> [PR] 7. <i>Exitement</i> [PR] 8. <i>The Road Of The Sadness</i> [PR] 9. <i>Sweet Foolishness</i> [PR] 10. <i>Rhythm Phasing Blues</i> [PR]		
ALBUMS		
1 à 10 : Research of Sound – Edi-Pan SML102 – LP		

1976		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Piero Umiliani	Rome	Studio
MUSICIENS		
Alberto Corvini, Beppe Cuccaro, F. Marino (tp) ; Oscar Valdambri (tp, fgh) ; Mario Midana, Dino Piana (tb) ; Biagio Marullo (btb) ; Quarto Maltoni, Livio Cerveglieri (sax, fl) ; Sal Genovese (sax, bfl) ; Nino Rapticavoli (fl) ; EP (p) ; Antonello Vannucchi (org) ; Bruno Tommaso, Alessio Urso (b) ; Vincenzo « Enzo » Restuccia (dm).		
TITRES		
1. <i>L'uomo e la citta'</i> [PU] 2. <i>Citta' amica</i> [PU] 3. <i>Citta' frenetica</i> [PU] 4. <i>Quartieri alti</i> [PU] 5. <i>Viadotti</i> [PU] 6. <i>Piazza di Siena</i> [PU] 7. <i>L'uomo e la citta'</i> [PU] 8. <i>Rete urbana</i> [PU] 9. <i>Centrali termiche</i> [PU] 10. <i>Centrali termiche</i> [PU] 11. <i>Citta' amica</i> [PU] 12. <i>L'uomo e la citta'</i> [PU] 13. <i>Suoni della citta'</i> [PU]		
ALBUMS		
1 à 13 : L'Uomo e la città – Liuto LRS0059 – LP		

Juin 1976		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Oscar Valdambri / Dino Piana	Rome	Studio
MUSICIENS		
Oscar Valdambri (tp) ; Dino Piana (vtb) ; Ennio Gabbi, Mario Midana (tb) ; Biagio Marullo (btb) ; EP (p) ; Bruno Tommaso (b) ; Roberto Podio (dm).		
TITRES		
1. <i>No Easy</i> [DP/OV] (6'21) 2. <i>Un Signore chiamato blues</i> [DP/OV] (5'14) 3. <i>Dedica</i> [DP/OV] (4'35) 4. <i>Blue Generation</i> [DP/OV] (3'31) 5. <i>Three and Four</i> [DP/OV] (6'32) 6. <i>Il più che lento</i> [DP/OV] (5'40) 7. <i>Giugno 1976</i> [DP/OV] (5'27)		
ALBUMS		
1 à 7 : Jazz a confronto #34 – Horo HLL 101-34 – LP		

8 et 9 septembre 1976		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Prolusion</i> * (4'25) 2. <i>The Day After The Silence</i> * (3'41) 3. <i>Trichromatic Blues</i> * (4'35) 4. <i>Blue Song</i> * (4'30) 5. <i>Our Blues</i> * (2'50) 6. <i>Blues Up</i> * (4'57) 7. <i>The Mood Is Good</i> * (4'22) 8. <i>Aurora</i> * (3'28) 9. <i>The Flight Of Belphegor</i> * (3'58) 10. <i>A Gay Day</i> * (3'25)		
NOTES		
La composition 9 est reprise sur « Nouami » (Edi-Pan NPG 802, 1977) du Saxes Machine de Bruno Biriaco.		
ALBUMS		
1 à 10 : The Day After the Silence – Edi-Pan NPG 800 – LP		

17 septembre 1977		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Bill Smith	Rome	Studio
MUSICIENS		
Bill Smith (cl, elcl) ; EP (p) ; Giovanni Tommaso (b) ; Pepito Pignarelli (dm).		
TITRES		
1. <i>Half Nelson</i> [M. Davis] (5'48) 2. <i>Lover Man</i> [Sherman/Davis/Ramirez] (5'23) 3. <i>Bill's Blues</i> [B. Smith] (7'18) 4. <i>Poseidia</i> * (5'58) 5. <i>All The Things You Are</i> [Kern/Hammerstein] (5'35)		
ALBUMS		
1 à 5 : Sonorities – Edi-Pan NPG 801 – LP		

1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Puccio Roelens	Rome	Studio
MUSICIENS		
Oscar Valdambri, Alvise Verzella, Beppe Cuccaro (tp) ; Dino Piana, Mario Midana, Ennio Gabbi, Enzo Forte (tb) ; Livio Cerveglieri, Sal Genovese, Baldo Maestri, Quarto Maltoni (sax) ; EP (p, elp) ; Tino Fornai (vl) ; Silvano Chimenti (g) ; Giovanni Tommaso (elb) ; Vincenzo « Enzo » Restuccia (dm, eld).		
TITRES		
1. <i>Northern Lights</i> [PR] (5'18) 2. <i>Conversation In Three</i> [PR] (4'05) 3. <i>Push Pull</i> [PR] (3'20) 4. <i>Osaka</i> [PR] (4'00) 5. <i>Switch Off</i> [PR] (5'12) 6. <i>Connie Flower</i> [PR] (5'48) 7. <i>Comfortable Shoes</i> [PR] (4'50) 8. <i>Chilly Breeze</i> [PR] (3'29) 9. <i>Rock Satellite</i> [PR] (4'30)		
ALBUMS		
1 à 9 : Rock Satellite – RCA SP10065 – LP		

1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Puccio Roelens	Rome	Studio
MUSICIENS		
Oscar Valdambri, Alvise Verzella, Beppe Cuccaro (tp) ; Dino Piana, Mario Midana, Ennio Gabbi, Enzo Forte (tb) ; Livio Cerveglieri, Sal Genovese, Baldo Maestri, Quarto Maltoni (sax) ; EP (p, elp) ; Tino Fornai (vl) ; Silvano Chimenti (g) ; Giovanni Tommaso (elb) ; Vincenzo « Enzo » Restuccia (dm, eld).		
TITRES		
1. <i>Slip Back</i> [PR] (3'43) 2. <i>Rusty Letters</i> [PR] (3'17) 3. <i>Cobwebs</i> [PR] (3'36) 4. <i>Quick Step</i> [PR] (2'52) 5. <i>Leewards</i> [PR] (3'08) 6. <i>Lipstick</i> [PR] (4'15) 7. <i>Make Up</i> [PR] (3'04) 8. <i>Effuse</i> [PR] (4'07) 9. <i>Bus Stop</i> [PR] (3'11)		
ALBUMS		
1 à 9 : Musica per commenti sonori – Constanza Records CO 1001 – LP		

1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Puccio Roelens	Rome	Studio
MUSICIENS		
Francesco Santucci (tp) ; Sal Genovese (ts) ; EP (p) ; Bruno Tommaso (b, elb) ; Gege Munari (dm).		
TITRES		
1. <i>Blue Theme</i> [P. Umiliani] 2. <i>Blue Prelude</i> [P. Umiliani] 3. <i>Blue Piano</i> [P. Umiliani] 4. <i>Blue Trumpet</i> [P. Umiliani] 5. <i>Blue Bass</i> [P. Umiliani] 6. <i>Blue Sax</i> [P. Umiliani]		
ALBUMS		
1 à 6 : Due temi con variazioni – Sound Work Shop SWS119 – LP		

10 février 1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Milan	Studio
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Flash</i> * (4'28) 2. <i>A Long Way</i> * (7'22) 3. <i>My Song</i> (3'18) 4. <i>Terminal</i> * (5'45) 5. <i>Space Time</i> * (4'15) 6. <i>Lush Life</i> [B. Strayhorn] (5'32)		
ALBUMS		
1 à 6 : A Long Way – Carosello CLE21039 – LP		

9, 19, 20 & 28 juin 1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio featuring Maurizio Giammarco	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Maurizio Giammarco (ts, ss) ; Bruno Tommaso (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>Night Bird</i> * (5'38) 2. <i>Con Alma</i> [D. Gillespie] (7'20) 3. <i>A Silent assence</i> * (5'00) 4. <i>Le cose come ti ritornano</i> [MG] (4'37) 5. <i>Song for Edda</i> * (3'55) 6. <i>Poseidia</i> (8'37) 7. <i>Oleo</i> [S. Rollins] (2'05)		
NOTES		
note 1 : <i>Oleo</i> est un duo piano/batterie. note 2 : <i>Night Bird</i> plaira beaucoup à Chet Baker qui en gravera au moins sept versions. Il y aura aussi les reprises sur un disque de « A Tribute To Chet Baker : Looking for the Light » (CCB Productions CCB3933, 1992), celle de Claudio Bolli sur « Zallizbo » (Bull LP0008, 1985) et celle enregistrée par Michel Graillier et Alain Jean-Marie sur « Oiseaux de nuit » (Le Chant du monde 2741286, 2004). Enfin, la composition sera reprise sur un album au titre éponyme d'Eric Lelann (JMS 028, 1983).		
ALBUMS		
1 à 7 : From Always to Now – Edi-Pan NPG 803 – LP		

Juin 1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	Rome	Concert
MUSICIENS		
Oscar Valdambrini (tp) ; Franco Piana (vtb) ; EP (p) ; Bruno Tommaso (b) ; Bruno Biriacco (dm).		
TITRES		
1. <i>Summertime</i> [G. Gershwin] (13'48) / <i>Sigla di chiusura prima parte del concerto</i> (2'29)		
NOTES		
Autres groupes : Guiseppe Pelli jouant F. Chopin, Coro Folcloristico, Pink Floyd.		
ALBUMS		
1 : Concerto in Umbria : Classica - Jazz - Pop - Folk – Redar Hi-Fi LM 2793 – LP		

11 et 12 septembre 1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Bill Smith	Rome	Studio
MUSICIENS		
Bill Smith (cl) ; EP (p, kb) ; Bruno Tommaso (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>Matt</i> [BS] (5'08) 2. <i>'Round Midnight</i> [T. Monk] (4'10) 3. <i>Chaconne</i> [BS] (2'48) 4. <i>Merry-Go-Round</i> [BS] (3'25) 5. <i>My Romance</i> [Rogers/Hart] (7'05) 6. <i>Now and Here</i> * (2'34) 7. <i>Blue Bells</i> [BS] (4'50)		
NOTES		
2, 5 et 6 sont des duos clarinette/piano.		
ALBUMS		
1 à 6 : Colors – Edi-Pan NPG807 – LP		

17 novembre 1978		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Kai Winding	Rome	Studio
MUSICIENS		
Kai Winding (tb) ; Dino Piana (vtb) ; EP (p) ; Giovanni Tommaso (b) ; Tullio De Piscopo (dm).		
TITRES		
1. <i>Duo Bones</i> [KW] (4'10) 2. <i>Get Out Of Town</i> [C. Porter] (4'30) 3. <i>Lady H</i> [KW] (5'13) 4. <i>Kai and Dino</i> [F. Piana] (4'52) 5. <i>Green Dolphin Street</i> [B. Kaper] (6'39) 6. <i>Stop Following Me</i> [KW] (3'53) 7. <i>This Is All I Ask</i> [G. Jenkins] (5'12) 8. <i>Soul Dance</i> * (3'30)		
ALBUMS		
1 à 8 : Duo Bones – Red Record VPA143 – LP		

Du 12 au 14 juin 1979		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Claudio Fasoli	Rome	Studio
MUSICIENS		
Claudio Fasoli (ts, ss) ; Giancarlo Schiaffini (tb sur 2 et 3) ; EP (p) ; Riccardo Del Fra (b) ; Bruno Tommaso (b sur 5) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>The Missing Tom</i> [C. Fasoli] (11'10) 2. <i>December, 22nd</i> [C. Fasoli] (6'30) 3. <i>Yonce</i> [C. Fasoli] (5'20) 4. <i>Hinterland</i> [C. Fasoli] (8'00) 5. <i>The Cat</i> * (4'00)		
ALBUMS		
1 à 5 : Hinterland – Edi-Pan NPG804 – LP		

4 décembre 1979 et 4 janvier 1980		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Chet Baker	Rome	Studio
MUSICIENS		
Chet Baker (tp, voc sur 2 et 4) ; EP (p) ; Maurizio Giammarco (ts) ; Riccardo Del Fra (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>Soft Journey</i> * (6'00) 2. <i>Animali diurni</i> [MG] (5'43) 3. <i>Brown Cat Dance</i> * (7'50) 4. <i>My Funny Valentine</i> [Rodgers/Hart] (10'29) 5. <i>Night Bird</i> (6'20) 6. <i>Fairy Flowers</i> * (5'10)		
ALBUMS		
1 à 6 : Soft Journey – Edi-Pan NPG805 – LP 1 à 6 : Soft Journey – Ida Records IDA 033 – CD 1 à 6 : Soft Journey – Egea SCA 140 – CD		

4 décembre 1979 ou 4 janvier 1980		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Chet Baker	Rome	Studio
MUSICIENS		
Chet Baker (tp, voc) ; EP (p) ; Maurizio Giammarco (ts) ; Riccardo Del Fra (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>My Funny Valentine</i> [Rodgers/Hart] (10'57)		
NOTES		
Il s'agit d'une <i>Alternate Take</i> de la version parue sur Soft Journey		
ALBUMS		
1 : Seven Faces of Valentine – Philology W30.2 – CD		

Du 9 au 11 février 1980		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Quartet & Quintet featuring Art Farmer	Rome	Studio
MUSICIENS		
Art Farmer (fgh) ; EP (p) ; Furio Di Castri (b) ; Roberto Gatto (dm) ; Massimo Urbani (as sur 1, 4 et 5).		
TITRES		
1. <i>Isis</i> * (5'04) 2. <i>Ah Leu Cha</i> [C. Parker] (5'22) 3. <i>Love Walked In</i> [G. Gershwin] (6'48) 4. <i>Blue 'N' Boogie</i> [D. Gillespie] (3'50) 5. <i>Soul Dance</i> (5'35) 6. <i>Nancy</i> [J. Van Heusen] (5'46) 7. <i>Au Privave</i> [C. Parker] (4'16) 8. <i>Little Moon</i> * (5'55)		
ALBUMS		
1 à 8 : Isis – Soul Note 12021-1 – LP		
1 à 8 : Isis – Soul Note 12021-2 – CD		

1980		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Puccio Roelens	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (kb) ; Puccio Roelens (arr, dir) ; autres inconnus.		
TITRES		
1. <i>Danger</i> [PR] (4'30) 2. <i>Close Up</i> [PR] (3'49) 3. <i>Pressin'</i> [PR] (4'02) 4. <i>Jump</i> [PR] (3'56) 5. <i>Barbecue</i> [PR] (3'42) 6. <i>Scratch</i> [PR] (3'56) 7. <i>Life-O</i> [PR] (4'09) 8. <i>Rescue</i> [PR] (4'11) 9. <i>Pressure</i> [PR] (3'55)		
ALBUMS		
1 à 9 : Balance – RCA SP 10065 – LP		

7 juillet 1980		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Bill Smith	Rome	Studio
MUSICIENS		
Bill Smith (cl) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>My Romance</i> [Rodgers/Hart] (7'05)		
ALBUMS		
1 : Colors – Edi-Pan NPG807 – LP		

31 octobre, 26 et 27 novembre 1980		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p, kb, DX-7) ; Riccardo Del Fra (b) ; Giampaolo Ascolese (dm) ; Roberto Gatto (dm sur 1 et 7) ; Birch Johnson (tb sur 1 et 7).		
TITRES		
1. <i>Entropy</i> * (4'32) 2. <i>Monologue 1 - Country Sketch</i> * (1'26) 3. <i>New Lands</i> * (5'01) 4. <i>Monologue 2 - Introspection</i> * (2'00) 5. <i>One For Oscar</i> * (1'46) 6. <i>The Seagull</i> * (3'13) 7. <i>From E. To C.</i> * (7'06) 8. <i>Monologue 3 - Answers</i> * (1'32) 9. <i>Blues For B.</i> * (2'20) 10. <i>Monologue 4 - Tout court</i> * (0'42) 11. <i>The Dawn</i> * (6'20)		
NOTES		
Les plages 2, 4, 8 et 10 sont en piano solo.		
ALBUMS		
1 à 11 : Jazz Roads – Cam CML193 – LP 1 à 11 : Jazz Roads – Cam CAMJ 7752-2 – CD		

1980		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Manuel de Sica	Rome	Studio
MUSICIENS		
Manuel De Sica (arr) ; Christian De Sica (voc sur 6, 7 et 8) ; Alberto Corvini, Oscar Valdambri, « Cicci » Santucci, Mario Verzella, Doriano Beltrame, Franco Piana (tp) ; Dino Piana (vtb) ; Mario Midana, Giancarlo Beccatini (tb) ; Gennaro Baldino, Vincenzo Tiso (tb) ; Baldo Maestri (as, ss) ; Giancarlo Maurino (as, ts) ; « Sal » Genovese, Claudio Pacifici (ts) ; Carlo Metallo, Franco Marinacci (bs) ; EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Roberto Gatto (dm) ; Fabrizio Sferra (dm sur 3 et 5) ; Sergio Consani (dm sur 7) ; Massimo Rocci (congas).		
TITRES		
1. <i>Opening</i> [MDS] (2'41) 2. <i>Con Alma</i> [D. Gillespie] (4'44) 3. <i>Heart</i> [MDS] (5'51) 4. <i>Round 'Bout Midnight</i> (T. Monk] (4'31) 5. <i>A Brief Vacation</i> [MDS] (3'10) 6. <i>Love Is Here to Stay</i> [I. et G. Gershwin] (2'45) 7. <i>Stormy Weather</i> [Koehler/Arlen] (4'09) 8. <i>I'm Beginn'n' to See the Light</i> [George/Hodges/James/Ellington] (1'54) 9. <i>Here's that Rainy Day</i> [Van Heusen] (6'55)		
NOTES		
Les morceaux 2 et 5 sont joués par le seul trio de EP.		
ALBUMS		
1 à 9 : Con Alma – Dire FO 378 – LP		

10 juillet 1981		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Eddy Palermo	Rome	Studio
MUSICIENS		
Eddy Palermo (g), EP (p).		
TITRES		
1. <i>Fantasy</i> * (7'07)		
NOTES		
La plage 7 de ce disque est la reprise d'une composition de EP, <i>Prototype</i> *, interprétée outre Eddy Palermo, par Alessio Urso (b) et Ettore Fioravanti (dm).		
ALBUMS		
1 : The Way I See – Edi-Pan NPG806 (série Jazz Music) – LP		

Novembre 1981		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Massimo Moriconi	Rome	Studio
MUSICIENS		
Bruno Biriaco (dm) ; EP (p, kb) ; Massimo Moriconi (b, elb) ; Birch Johnson (tb sur 7) ; Bruno Lagattolla (perc).		
TITRES		
1. <i>Sophisticated Lady</i> [M. Moriconi] (4'40) 2. <i>Midnight Bus</i> * (5'06) 3. <i>Bass in the Sky</i> [M. Moriconi] (6'23) 4. <i>Sleeping Town</i> [M. Moriconi] (6'17) 5. <i>An Endless Now</i> * (4'51) 6. <i>Old Silver</i> [M. Moriconi] (5'37) 7. <i>Song for Pichi</i> [M. Moriconi] (6'13) 8. <i>Devil on the Moon</i> [M. Moriconi] (4'57)		
ALBUMS		
1 à 8 : Bass in the Sky – Lupus LULM25001 – LP		

2 et 3 novembre 1982		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Massimo Moriconi	Milan	Studio
MUSICIENS		
Ronnie Cuber (bs, fl) ; EP (p, kb, Oberheim) ; Enzo Pietropaoli (b, elb) ; Alfredo Golino (dm, perc).		
TITRES		
1. <i>Tu-Lips</i> [RC] 2. <i>The Secret Ingredient</i> * (6'41) 3. <i>Roberta</i> [RC] (6'55) 4. <i>The Bluesman</i> * (5'15) 5. <i>Inconsequence</i> [T. Fontana] (8'00) 6. <i>Hip Switch</i> [?] (6'04)		
ALBUMS		
1 à 6 : Inconsequence – Dire FO365 – LP		
1 à 6 : Inconsequence – Sound Hills Record SSCD 8109 – CD		

7 mars 1983		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	Milan, Théâtre Ciak	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Monologue 2 - Introspection</i> (5'06)		
NOTES		
note 1 : Ce disque offre des extraits d'un concert organisé par la revue « Musica Jazz » pour les récompenses « Top Jazz » de l'année. note 2 : Autres groupes : Gianluigi Trovesi Trio, Giorgio Gaslini Ottetto, Milan Jazz Quartet, Franco d'Andrea, Enrico Rava.		
ALBUMS		
1 : Top Jazz from Italy – Musica Jazz – CD		

12 janvier 1984		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Bruno Tommaso / R.A.I. Big Band. Guest Artist Enrico Pieranunzi	Radenci (Yougoslavie)	Studio
MUSICIENS		
Salvatore Genovese, Guiseppe Carrieri, Baldo Maestri, Gianni Oddi, Carlo Metallo (wds) ; Romano Parrini, Dorian Beltrame, Ciccì Santucci, Michelangelo Piazza (tp) ; Giancarlo Becattini, Marco Pellacani, Carlo Menditto, Gennaro Baldino (tb) ; Sergio Coppotelli (g) ; Maurizio Majorana (elb) ; Roberto Zappulla (dm) ; Carlo Zoffoli (vib) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>Il rito della sibilla</i> [BT] (8'07) 2. <i>Take It or Leave It</i> [B. Rokovic] (4'02) 3. <i>How High Is the Jahorina Mountain</i> [BT] (6'26) 4. <i>Variatione sul nome Bach</i> [BT] (9'43) 5. <i>Non si può sentir sentire</i> [BT] (6'30)		
ALBUMS		
1 à 5 : Il rito della sibilla – Fonit Cetra IJC 001 – LP		

17 juillet 1984		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>If There Is Someone Lovelier than You</i> [Dietz/Schwartz] (7'26) 2. <i>I Fall in Love Too Easily</i> [Styne/Cahn] (5'09) 3. <i>The Mood Is Good</i> (7'50) 4. <i>New Lands</i> (6'20) 5. <i>A Child Is Born</i> [T. Jones] (6'34) 6. <i>All the Things You Are</i> [Kern/Hammerstein] (7'39) 7. <i>I Love You</i> [C. Porter] (5'05)		
ALBUMS		
1 à 6 : New Lands – Timeless SJP 211 – LP 1 à 7 : New Lands – Timeless CD SJP 211 – CD 1 à 7 : A Child is Born – PPCY 30091 (édition japonaise) – CD		

11 novembre 1984		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Berlin	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Fabrizio Sferra (dm) ; Massimo Urbani (as sur 6).		
TITRES		
1. <i>Monologue 2 / Introspection / All The Things You Are</i> [Kern/Hammerstein] (8'30) 2. <i>If There Is Someone Lovelier than You</i> [Dietz/Schwartz] (7'45) 3. <i>Turn Out The Stars</i> [B. Evans] (5'56) 4. <i>The Reason Why</i> * (7'20) 5. <i>Autumn Song</i> * (5'20) 6. <i>Solar</i> [M. Davis] (7'18)		
NOTES		
note : Le premier morceau est en piano solo.		
ALBUMS		
1 à 6 : Autumn Song – Enja 4094 – LP		
1 à 6 : Live at the Berlin Jazz Days – YVP Music 3122 – CD		

11 novembre 1984		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Ulm (Allemagne)	Studio
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Little Moon</i> (4'15) 2. <i>Downtown</i> * (5'30) 3. <i>The Reason Why</i> (5'02) 4. <i>The Bluesman</i> (2'22) 5. <i>The Secret Ingredient</i> (7'15) 6. <i>Monk</i> * (7'25) 7. <i>One Way</i> * (6'28) 8. <i>Introspection</i> (4'57) 9. <i>What's What</i> * (2'16)		
NOTES		
La plage 8 est une nouvelle dénomination du <i>Monologue 2</i> .		
ALBUMS		
1 à 9 : What's What – Demon 3006 – LP		
1 à 9 : What's What – YVP Music 3006 – CD		
1 et 6 : Kaleidoscope – YVP Music 3068 – CD		
9 : Top Jazz from Italy - The Winners of Musica Jazz Critics Pool – YVP Music 3018 – CD		

26 et 27 février 1986		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Milan	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>Don't Forget The Poet</i> * (7'00) 2. <i>Ev'rything I Love</i> [C. Porter] (5'48) 3. <i>We'll Be Together Again</i> [Laine/Fischer] (5'10) 4. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Morey/Churchill] (6'18) 5. <i>Dee Song</i> * (6'00) 6. <i>Our Romance</i> *(4'45) 7. <i>TTT (Twelve Tone Tune)</i> [B. Evans] (4'05) 8. <i>Antigny</i> [MJ] (3'40) 9. <i>Evans Remembered</i> * (4'35)		
NOTES		
<i>Dee Song</i> a été repris par Sergio Esposito sur « Thankin' You », YVP Music 3016, les 26 et 27 juillet 1986, et par Russell Malone sur « Black Butterfly », Columbia 474805-2, le 20 mars 1993.		
ALBUMS		
1 à 9 : Deep Down – Soul Note 121121-1 – LP		
1 à 9 : Deep Down – Soul Note 121121-2 – CD		

6 et 9 juin 1986		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Fabrizio Sferra (dm).		
TITRES		
1. <i>Lost and Found</i> * (4'10) 2. <i>Open Event 1</i> [Trio] (2'08) 3. <i>It's About Time</i> * (4'14) 4. <i>Crystal Waves</i> * (3'15) 5. <i>Midday Moon</i> * (5'51) 6. <i>No More, No Less</i> * (3'50) 7. <i>Hard To Love</i> * (4'41) 8. <i>Portrait nr.1</i> * (2'10) 9. <i>Cecilia</i> [EPiet] (3'01) 10. <i>Open Event 2</i> [Trio] (3'15)		
NOTES		
Les plages 2 et 10 sont des improvisations.		
ALBUMS		
1 à 10 : Enrico Pieranunzi Trio Vol. 1 – YVP Music 3007 – CD		
1 et 5 : Kaleidoscope – YVP Music 3068 – CD		

22 février 1987		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	Milan	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Suite Bergamasque</i> : « Prélude » [C. Debussy] (6'23) 2. <i>Etude n°1</i> « Pour les cinq doigts » [C. Debussy] (3'16) 3. <i>Le Tombeau de Couperin</i> : « Prélude » [M. Ravel] (3'26) 4. <i>Valse noble et sentimentale n°1</i> [M. Ravel] (1'44) 5. <i>Caresse dansée op.57 n°2</i> [A. Skrjabin] (1'42) 6. <i>Evans Remembered</i> (3'30) 7. <i>Don't Forget The Poet</i> (6'00) 8. <i>Very Early</i> [B. Evans] (3'10) 9. <i>TTT (Twelve Tone Tune)</i> [B. Evans] (4'37) 10. <i>Turn Out The Stars</i> [B. Evans]		
NOTES		
Ce disque fait partie d'un coffret de quatre LP en édition limitée d'enregistrements en public.		
ALBUMS		
1 à 10 : Il pianoforte senza confini – Fonit Cetra ALP 2014 – LP		

Mai et juin 1987		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Moon Pie	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p, DX7) ; Enzo Pietropaoli (elb, elg) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>Today</i> [EPiet] (3'00) 2. <i>Occasions</i> * (2'35) 3. <i>Martina</i> [EPiet] (3'10) 4. <i>Skies</i> * (3'35) 5. <i>Before the Wind</i> [EPiet] (3'38) 6. <i>I'm Looking For You</i> * (3'18) 7. <i>No Exchanges</i> * (3'00) 8. <i>Autobahn</i> [EPiet] (3'18) 9. <i>Uptown Style</i> * (3'01) 10. <i>After the Rain</i> [EPiet] (3'28) 11. <i>Blue and Golden</i> * (3'07) 12. <i>Speedy Girl</i> [EPiet] (2'58)		
NOTES		
Le groupe Moon Pie est en réalité le Space Jazz Trio. C'est qu'il ne s'agit pas vraiment d'un disque « artistique » puisque à la base, sur demande du producteur York von Prittwitz (qui dirige le label YVP), ce disque devait servir uniquement de « <i>background music</i> ». D'où l'émergence de ce nouveau nom de groupe.		
ALBUMS		
1 à 12 : Blue and Golden – YVP Music 3001-1 – LP		
1 à 12 : Blue and Golden – Demon Records CD 7019 – CD		

11 et 12 novembre 1987		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Charlie Haden	Rome	Studio
MUSICIENS		
Chet Baker (tp) ; EP (p) ; Charlie Haden (b) ; Billy Higgins (dm).		
TITRES		
1. <i>Visa</i> [C. Parker] (5'48) 2. <i>Silence</i> [C. Haden] (8'45) 3. <i>Echi *</i> (6'09) 4. <i>My Funny Valentine</i> [Rodgers/Hart] (5'39) 5. <i>'Round About Midnight</i> [Monk/Williams] (11'36) 6. <i>Conception</i> [G. Shearing] (6'00)		
NOTES		
<i>Echi</i> a été repris par Thierry Lang sur « Between a Smile and Tears », TCB 91300, en août 1991.		
ALBUMS		
1 à 6 : Silence – Soul Note SN 1172 ou 121172-1 – LP 1 à 6 : Silence – Soul Note 121172-2 – CD		

Novembre 1987		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Chet Baker	Ostia (Italie)	Studio
MUSICIENS		
Chet Baker (tp) ; EP (p) ; Massimo Moriconi (b) ; John Arnold (dm).		
TITRES		
1. <i>Seven Steps to Heaven</i> [Feldman/Davis] (9'02)		
NOTES		
Autres groupes avec : Tom Harrel, Hal Galper, Steve Gilmore, Bill Goodwin, Kirk Lightsey, Rocky Knower.		
ALBUMS		
1 : Unusual Chet – Philology W52-2 – CD		

7 et 11 janvier 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Space Jazz Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p, voc sur 4 et 5) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Fabrizio Sferra (dm).		
TITRES		
1. <i>Filigrane</i> * (7'55) 2. <i>Altrove</i> * (4'49) 3. <i>Some Other Time</i> [Comden/Green/Bernstein] (4'42) 4. <i>Tenderly</i> [Lawrence/Gross] (5'53) 5. <i>What Is This Thing Called Love</i> [C. Porter] (3'18) 6. <i>Meridies</i> * (5'51) 7. <i>Blues per Enzo</i> * (7'08) 8. <i>I Should Care</i> [Cahn/Stordahl] (7'18) 9. <i>Echi</i> (6'02) 10. <i>Tenderly</i> [Lawrence/Gross] (5'25)		
NOTES		
On peut rencontrer le titre de l'album sous le nom erroné de <i>Meradies</i> .		
ALBUMS		
1 à 10 : Meridies – Gala GLLP91019 – LP 1 à 10 : Meridies – Gala CDGLP91019 – CD 1 à 10 : Meridies – Platinum PLCD 029 – CD		

29 février 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Chet Baker / Enrico Pieranunzi	Recanati (Italie)	Studio
MUSICIENS		
Chet Baker (tp, voc) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>But Beautiful</i> [Van Heusen/Burke] Take 1 (4'04) 2. <i>But Beautiful</i> [Van Heusen/Burke] Take 2 (9'48) 3. <i>But Beautiful</i> [Van Heusen/Burke] Take 3 (4'58) 4. <i>My Old Flame</i> [Johnston/Coslow] (5'49) 5. <i>The Thrill Is Gone</i> [Brown/Henderson] (3'19) 6. <i>Here's that Rainy Day</i> [Van Heusen/Burke] (5'56) 7. <i>If You Could See Me Now</i> [T. Dameron] (3'30) 8. <i>All the Way</i> [Van Heusen/Cahn] (7'02) 9. <i>But Beautiful</i> [Van Heusen/Burke] Take 4 (8'08) 10. <i>Darn that Dream</i> [Van Heusen/De Lange] (5'57)		
ALBUMS		
4 à 10 : The Heart of the Ballad – Philology 214W20 – LP 1 à 10 : The Heart of the Ballad – Philology W20.2 – CD		

1 et 2 mars 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Chet Baker meets Space Jazz Trio	Recanati (Italie)	Studio
MUSICIENS		
Chet Baker (tp, voc) ; EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Fabrizio Sferra (dm).		
TITRES		
1. <i>I Thought About You</i> [Van Heusen/Mercer] (12'37) 2. <i>Come Rain or Come Shine</i> [Arlen/Mercer] (7'15) 3. <i>Blue in Green</i> [Evans/Davis] (9'42) 4. <i>House of Jade</i> [W. Shorter] (4'59) 5. <i>Old Devil Moon</i> [Harburg/Lane] (6'01) 6. <i>Little Girl Blue</i> [Rodgers/Hart] (6'58) 7. <i>Just One of Those Things</i> [C. Porter] (9'38)		
ALBUMS		
1 à 7 : Little Girl Blue – Philology 214W21 – LP 1 à 7 : Little Girl Blue – Philology W21.2 – CD 2 : Top Jazz - Audio Oggi – YVP Music W 54.2 – CD		

28 octobre 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Riccardo Del Fra	Yerres (France)	Studio
MUSICIENS		
Riccardo Del Fra (b) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>Chet</i> * (4'41) 2. <i>There Will Never Be Another You</i> [Mercer/Schertzing] (3'53)		
NOTES		
Avec sur les autres morceaux : Dave Liebman, Art Farmer, Rachel Gould, Michel Graillier.		
ALBUMS		
1 et 2 : A Sip of your Touch – Ida Records IDA 021 – CD 1 et 2 : A Sip of your Touch – Nocturne NTCD402 – CD		

15 novembre 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Phil Woods & The Space Jazz Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
Phil Woods (as, cl) ; EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Alfred Kramer (dm).		
TITRES		
1. <i>New Lands</i> (6'08) 2. <i>Night Bird</i> (6'36) 3. <i>Chet</i> (6'39) 4. <i>Phil's Mood</i> * (5'59) 5. <i>Blue Ballad</i> * (6'36) 6. <i>Upstairs</i> [EPiet] (4'19) 7. <i>Hindsight</i> * (6'32) 8. <i>New Lands</i> (4'40) 9. <i>Upstairs</i> [EPiet] (4'47) 10. <i>New Lands</i> (5'51) 11. <i>Night Bird</i> (7'20)		
NOTES		
<i>Hindsight</i> a été repris par Phil Woods sur « Full House », Milestones MCD 9196-2, le 12 septembre 1991 et par Rosario Giuliani sur « Flashing Lights », YVP Music W128 en 1999.		
ALBUMS		
1 à 11 : Phil's Mood – Philology W 27.2 – CD		

16 et 17 novembre 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Enzo Pietropaoli (dm) ; Alfred Kramer (dm).		
TITRES		
1. <i>Blues for Us</i> [EP/EPiet] (3'18) 2. <i>Hindsight</i> (5'49) 3. <i>Alba Prima</i> * (4'43) 4. <i>Blue Ballad</i> (4'58) 5. <i>Open Event 3</i> [EP/EPiet] (3'38) 6. <i>Qui sait ?</i> * (4'03) 7. <i>Chiara</i> [EPiet] (6'25) 8. <i>Song for my Brother</i> * (5'21) 9. <i>Chet</i> (6'07) 10. <i>Autobahn</i> [EPiet] (5'13) 11. <i>Open Event 4</i> [EP/EPiet] (4'58)		
NOTES		
Cet enregistrement a obtenu trois des prix décernés par les critiques du magazine de jazz italien « Musica Jazz » pour l'année 1989-1990 : musicien de l'année (EP) ; Meilleur groupe de jazz ; Meilleur enregistrement.		
ALBUMS		
1 à 11 : Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2 – YVP Music 3015 – CD 6 et 9 : Kaleidoscope – YVP Music 3068 – CD 8 : Top Jazz from Italy - The Winners of Musica Jazz Critics Pool – YVP Music 3018 – CD		

3 décembre 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Lee Konitz meets Space Jazz Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
Lee Konitz (as) ; EP (p) ; Enzo Pietropaoli (dm) ; Alfred Kramer (dm).		
TITRES		
1. <i>Friendlee</i> [L. Konitz] (6'25) 2. <i>From E. to C.</i> (7'05) 3. <i>Blew</i> [L. Konitz] (9'26) 4. <i>Lost and Found</i> (5'34) 5. <i>The Man I Love</i> [I. et G. Gershwin] (7'20) 6. <i>I Love You</i> [C. Porter] (8'43) 7. <i>Cool Blues</i> [C. Parker] (11'17)		
ALBUMS		
1 à 7 : Blew – Philology 214W26 – LP		
1 à 7 : Blew – Philology W26.2 – CD		

4 décembre 1988		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Lee Konitz et Enrico Pieranunzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
Lee Konitz (as) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>How High the Moon</i> [Lewis/Hamilton] (4'37) 2. <i>Embraceable You</i> [G. Gershwin] (5'40) 3. <i>When I Fall In Love</i> [Heyman/Young] (4'16) 4. <i>I Should Care</i> [Cahn/Stordahl] (4'53) 5. <i>The Shadow Of Your Smile</i> [J. Mandel] (3'04) 6. <i>Autumn Leaves</i> [V. Cosma] (4'53) 7. <i>Don't Blame Me</i> [McHugh/Fields] Take 1 (5'16) 8. <i>Solitude</i> [D. Ellington] (3'40) 9. <i>My Old Flame</i> [Johnson/Coslow] Take 1 (5'00) 10. <i>The Touch of Your Lips</i> [R. Noble] (4'07) 11. <i>Chet</i> (3'49) 12. <i>It Might As Well Be Spring</i> [Rodgers/Hart] (6'36) 13. <i>My Old Flame</i> [Johnson/Coslow] Take 2 (4'51) 14. <i>Don't Blame Me</i> [McHugh/Fields] Take 2 (4'05) 15. <i>Don't Blame Me</i> [McHugh/Fields] Take 3 (3'13)		
NOTES		
L'album est dédié au père de EP.		
ALBUMS		
1 à 15 : Solitudes – Philology W28.2 – CD		

3 et 4 mai 1989		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	Milan	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Steve Houghton (dm).		
TITRES		
1. <i>No Man's Land</i> * (6'46) 2. <i>Border Line</i> * (6'08) 3. <i>If I Should Lose You</i> [Robin/Rainger] (5'47) 4. <i>Blues in C</i> * (3'54) 5. <i>Land Breeze</i> * (5'39) 6. <i>The Man I Love</i> [I. et G. Gershwin] (4'43) 7. <i>My Funny Valentine</i> [Rodgers/Hart] (7'28) 8. <i>Chimere</i> * (4'01)		
ALBUMS		
1 à 8 : No Man's Land – Soul Note 121221-1 – LP		
1 à 8 : No Man's Land – Soul Note 121221-2 – CD		

7, 8 et 9 juillet et 3, 4 et 5 décembre 1989		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enzo Pietropaoli	Rome	Studio
MUSICIENS		
Enzo Pietropaoli (b, elb) ; EP (p) ; Maurizio Giammarco (ts) ; Paolo Fresu (tp sur 5) ; Umberto Fiorentino (elg) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>Ramon</i> [EPiet] (7'00) 2. <i>La piazza</i> [EPiet] (9'01)		
NOTES		
Autre musicien : Danilo Rea.		
ALBUMS		
1 et 2 : Orange Park – Gala Records CD91031 – CD		

12, 13 et 18 juillet 1989		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Piana-Valdambrini Sextet	Rome	Studio
MUSICIENS		
Oscar Valdambrini (tp, fgh) ; Dino Piana (vtb) ; Franco Piana (tp, fgh) ; EP (p) ; Massimo Moriconi (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>Lunga vita al jazz</i> [FP/EV] (16'24) 2. <i>African Mood</i> [FP/EV] (7'30) 3. <i>Tradizione</i> [FP/EV] (18'22) 4. <i>Spagna</i> [FP/EV] (13'35) 5. <i>Hello' Mr. Parker</i> [FP/EV] (6'23) 6. <i>Salmanazar</i> [FP/EV] (3'45)		
ALBUMS		
1 à 6 : Piana-Valdambrini Sextet – Pentaflowers CD PIA 004 – CD		

12 et 14 octobre 1989		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Pieranunzi / Søndergaard / Pietropaoli / Jørgensen	Rome	Studio
MUSICIENS		
Jens Søndergaard (as) ; EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Ole Jørgensen (dm).		
TITRES		
1. <i>Just Friends</i> [Klenner/Lewis] (6'26) 2. <i>These Foolish Things</i> [Link/ Marvell/Strachey] (4'44) 3. <i>Ophelia</i> [A. Pepper] (5'41) 4. <i>We'll Be Together Again</i> [Fischer/Laine] (6'51) 5. <i>Junior Cat</i> [A. Pepper] (8'55) 6. <i>Darn that Dream</i> [De Lange/Van Heusen] (7'08) 7. <i>Cheese Cake</i> [D. Gordon] (6'22) 8. <i>The Summer Knows</i> [M. Legrand] (2'08)		
ALBUMS		
1 à 8 : Just Friends – Right Tone LP011 – LP, CD		

1989		
ARTISTE	LIEU	TYPE
	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Massimo Rocci (perc).		
TITRES		
1. <i>Er cuppolone</i> [A. Pieranunzi] (2'01) 2. <i>Er tevere</i> [A. Pieranunzi] (3'30) 3. <i>Serenata</i> [A. Pieranunzi] (2'46) 4. <i>Antichita'</i> [A. Pieranunzi] (3'00) 5. <i>Villa celimontana</i> [A. Pieranunzi] (4'14) 6. <i>Er gioco della mora</i> [A. Pieranunzi] (3'25) 7. <i>Ninna nanna a Roma</i> [A. Pieranunzi] (2'58) 8. <i>Alba</i> [A. Pieranunzi] (5'16) 9. <i>Passeggiata fori porta</i> [A. Pieranunzi] (3'10) 10. <i>Le fontane</i> [A. Pieranunzi] (5'05) 11. <i>Amici de Roma</i> [A. Pieranunzi] (2'55) 12. <i>Gerangela</i> [A. Pieranunzi] (2'56) 13. <i>Rapsodia romana</i> [A. Pieranunzi] (3'32)		
NOTES		
Il s'agit de musique populaire romaine dont le père de EP est l'auteur.		
ALBUMS		
1 à 13 : Rapsodia romana – Golden Sound GS 1017 – cassette audio		

2 avril 1990		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Yerres (France)	Studio
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Lighea</i> * (5'10) 2. <i>Never Before Never Again</i> * (4'06) 3. <i>Filigrane</i> (5'15) 4. <i>What Is this Thing Called Love</i> [C. Porter] (5'46) 5. <i>Milady (For Ada)</i> * (4'03) 6. <i>My Funny Valentine</i> [Rodgers/Hart] (4'37) 7. <i>Persona</i> * (4'01) 8. <i>Improvisation 1949</i> * (3'43) 9. <i>Canto della sera</i> * (5'14) 10. <i>If You Could See Me Now</i> [T. Dameron] (4'13) 11. <i>Fascinating Rhythm</i> [G. Gershwin] (5'14) 12. <i>Per Fortuna</i> * (3'54)		
NOTES		
La plage 8 est une improvisation.		
ALBUMS		
1 à 12 : Parisian Portrait – Ida Records IDA 026CD – CD		
1 à 12 : Parisian Portrait – Egea SCA 137 – CD		

18 avril 1990		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Rome	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Stefano D'Anna (ts) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>In that Dawn of Music</i> * (7'39)		
NOTES		
Compilation d'enregistrements de concerts inédits sortie avec le n°10 du magazine « Musica Jazz » en 1993.		
ALBUMS		
1 : In that Dawn of Music – MusicaJazz - Soul Note SNMJ 003-2 – CD		

26 avril 1990		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Charlie Haden	Milan	Studio
MUSICIENS		
Charlie Haden (b) ; EP (p) ; Billy Higgins (dm).		
TITRES		
1. <i>First Song</i> [CH] (10'06) 2. <i>Je ne sais quoi</i> * (5'42) 3. <i>Polka Dots and Moon Beams</i> [Burke/Van Heusen] (6'46) 4. <i>Lennie's Pennies</i> [L. Tristano] (7'03) 5. <i>Newsbreak</i> * (5'06) 6. <i>All the Way</i> [Cahn/Van Heusen] (6'30) 7. <i>Si Si</i> [C. Parker] (10'34) 8. <i>For Turiya</i> [CH] (3'30) 9. <i>In the Moment</i> [CH] (4'54)		
NOTES		
<i>Je ne sais quoi</i> a été repris par Eric Vloeimans sur « Bestiarium » (Challenge CHR 70038, 1996).		
ALBUMS		
1 à 9 : First Song – Soul Note 121222-2 – CD		

29 et 30 mai 1990		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Rava	Recanati (Italie)	Studio
MUSICIENS		
Enrico Rava (tp) ; EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>Bella</i> [ER] (8'25) 2. <i>My Funny Valentine</i> [Rodgers/Hart] (9'52) 3. <i>So Near</i> * (6'28) 4. <i>Secrets</i> [ER] (11'06) 5. <i>My Funny Valentine</i> [Rodgers/Hart] (7'48) 6. <i>Free Tune</i> [Quartet] (10'40)		
ALBUMS		
1 à 6 : Bella – Philology W064 – CD		

13 août 1990		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Copenhague	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Mads Vinding (b) ; Alex Riel (dm).		
TITRES		
1. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Morey/Churchill] (7'57)		
ALBUMS		
1 : In that Dawn of Music – MusicaJazz - Soul Note SNMJ 003-2 – CD		

13 décembre 1990		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi / Marc Johnson	Lausanne	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b).		
TITRES		
1. <i>Je ne sais quoi</i> (8'32) <i>Yellow Suite</i> 2. <i>I Hear a Rhapsody</i> [Fragos/Baker/Gasparre] (9'59) 3. <i>I Should Care</i> [Cahn/Stordahl] (8'34) 4. <i>Frame Line 1</i> [Duo] (1'49) 5. <i>Princes and Princesses</i> [Duo] (7'13) 6. <i>Frame Line 2</i> [Duo] (0'44) 7. <i>Yesterdays</i> [Harbach/Kern] (6'54) <i>Blue Suite</i> 8. <i>Singing All Time</i> [Duo] (5'11) 9. <i>Minding No Time</i> [Duo] (2'47) 10. <i>Blue Igor</i> [Duo] (5'11) 11. <i>Blue Monk</i> [T. Monk] (1'21)		
ALBUMS		
1 à 11 : Yellow and Blue Suites – Challenge Jazz CHR70131 – CD		
1 : In that Dawn of Music – MusicaJazz - Soul Note SNMJ 003-2 – CD		

17 et 18 décembre 1990		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi / Marc Johnson	Yerres (France)	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b).		
TITRES		
1. <i>Something There</i> [Duo] (6'32) 2. <i>Night and Day</i> [C. Porter] (5'38) 3. <i>Ein li milin (No More Words)</i> * (5'16) 4. <i>Impromptu n°4</i> [Duo] (2'38) 5. <i>Si peu de temps</i> * (3'23) 6. <i>Silkworm</i> [MJ] (3'49) 7. <i>All the Things We Are</i> [Duo] (6'03) 8. <i>Impromptu n°1</i> [Duo] (4'54) 9. <i>On Green Dolphin Street</i> [Kaper/Washington] (6'41) 10. <i>Impromptu n°3</i> [Duo] (6'07) 11. <i>Subconscious-Lee</i> [L. Konitz] (4'53)		
ALBUMS		
1 à 11 : The Dream Before Us – Ida Records IDA 028 – CD		

9 janvier 1991		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Castelnuovo Berardenga (Italie)	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Francesco Petreni (dm).		
TITRES		
1. <i>Suite per Siena</i> <i>Leaves</i> * (8'25) <i>Triolude 1</i> [Trio] (4'29) <i>On Green Dolphin Street</i> [Washington/Kaper] (13'38) <i>Triolude 2</i> [Trio] (1'49) <i>The Man I Love</i> [I. & G. Gershwin] (5'00) <i>Triolude 3</i> [Trio] (9'54) <i>Tenderly</i> [Lawrence/Gross] (9'06) 2. <i>Yesterdays</i> [Harbach/Kern] (8'23)		
ALBUMS		
1 à 2 : Live in Castelnuovo – Siena Jazz Records SJR 1-02-94 – CD		

11 février 1991		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Fabrizio Sferra (dm).		
TITRES		
1. <i>Triologue n°1 (An improvised suite)</i> a) <i>Opening</i> * (2'15) b) <i>I Hear a Rhapsody</i> [Fragos/Baker/Gasparre] (7'48) c) <i>The Purple Moon</i> [Trio] (1'57) d) <i>My One and Only Love</i> [Mellin/Wood] (5'43) 2. <i>With my Heart in a Song</i> * (5'17) 3. <i>'Round Midnight</i> [Williams/Monk] (4'01) 4. <i>Triologue n°2 (An improvised suite)</i> a) <i>The Gentle Light</i> [Trio] (6'28) b) <i>When I Fall in Love</i> [Heymann/Young] (6'12) c) <i>Interlude</i> [Trio] (0'45) d) <i>I Should Care</i> [Cahn/Stordahl] (4'15) e) <i>Finale</i> [Trio] (5'14) 5. <i>I Can't Get Started</i> [Gershwin/Duke] (5'51) 6. <i>Passing the Visions</i> [Trio] (3'10) 7. <i>In the Close of The Day</i> [Trio] (2'09)		
NOTES		
note 1 : 1.a) est une improvisation.		
note 2 : <i>With my Heart in a Song</i> a été repris par Enzo Pietropaoli sur « Enzo Pietropaoli Strings Project », Tone SNT 30292.		
ALBUMS		
1 à 7 : Enrico Pieranunzi Trio vol. 3 - Triologues – YVP Music 3026 – CD		

20 juillet 1991		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Phil Woods	Corridonia (Italie)	Concert
MUSICIENS		
Phil Woods (as, cl) ; EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Roberto Gatto (dm).		
TITRES		
1. <i>New Lands</i> (8'05) 2. <i>Quill</i> [PW] (8'37) 3. <i>Chet</i> (8'58) 4. <i>Hindsight</i> (10'02) 5. <i>Phil's Mood</i> (7'39) 6. <i>Song for Sisyphus</i> [PW] (12'54) 7. <i>Lover Man</i> [Davis/Ramirez/Sherman] (9'30) 8. <i>Anthropology</i> [C. Parker] (11'44)		
ALBUMS		
1 à 8 : Live at the Corridonia Jazz Festival 1991 – Philology W 211.2 – CD		

20 juillet 1991		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Phil Woods / Enrico Pieranunzi	Ferrara (Italie)	Concert
MUSICIENS		
Phil Woods (as, cl) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>Have You Met Miss Jones ?</i> [Rodgers/Hart] (8'35) 2. <i>September Song</i> [K. Weill] (8'35) 3. <i>Night Bird</i> (8'47) 4. <i>Elsa</i> [E. Zindars] (8'29) 5. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Morcy/Churchill] (7'43) 6. <i>Goodbye Mr Evans</i> [PW] (10'12) 7. <i>Willow Weep for Me</i> [A. Ronnell] (8'51) 8. <i>You and the Night and the Music</i> [A. Schwartz] (8'36) 9. <i>Chet</i> (7'14)		
ALBUMS		
1 à 9 : Elsa – Philology W 206.2 – CD		

1991		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Franco Piana Big Band featuring Piana-Valdambrini Sextet	Rome	Studio
MUSICIENS		
Franco Piana Big Band : Franco Piana (arr, dir) ; Alberto Corvini, Claudio Corvini, Aldo Bassi, Enrico Fineschi (tp) ; Mario Corvini, Stefano Scalzi, Luciano Carratoni (tb) ; Massimo Pirone (btb) ; Paolo Boccabella (btb sur 3) ; Quarto Maltoni (as, ss, fl) ; Ferruccio Corsi (as, ss, cl, fl) ; Nino Rapicavoli (ts, fl) ; Francesco Santucci (ts, cl) ; Franco Marinacci (bs, bcl) ; EP (p) ; Massimo Moriconi (b), Giorgio Rosciglione (b sur 2, 5 et 6) ; Aldo Sferra (g sur 5) ; Roberto Gatto (dm) ; Gegé Munari (dm sur 2, 5 et 6) ; Piana-Valdambrini Sextet : Oscar Valdambrini (tp, fgh) ; Dino Piana (vtb), Franco Piana (tp, fgh).		
TITRES		
1. <i>Melody for Children</i> [FP] (6'30) 2. <i>Lunga vita al jazz</i> [FP] (19'38) 3. <i>Blues for Chet</i> [FP] (8'48) 4. <i>Main Street</i> [FP] (4'50)		
NOTES		
Le pianiste présent sur les autres morceaux est Antonello Vannucchi.		
ALBUMS		
1 à 4 : Conversation – Penta Flowers CD PIA 019 – CD		

Entre le 15 et le 17 février 1992		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Gerardo Iacoucci Big Band	Rome	Studio
MUSICIENS		
Enzo Collacchi, Egisto Gabrieli, Nando Martella, Alberto Callari (tp) ; Mario Montemurro, Luigi Boccadelli, Romeo Venditti (tb) ; Rosario Giuliani (as, ss) ; Andrea Pace (as) ; Andrea Polinelli (ts) ; Enrico Ghelardi (bs) ; Gerardo Iacoucci (dir, arr) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>With my Heart in a Song</i> (4'54)		
ALBUMS		
1 : Great News from Italy – YVP Music 3030 – CD 1 : Kaleidoscope – YVP Music 3068 – CD		

27 août 1992		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Paul Motian / Enrico Pieranunzi	Roccella Jonica (Italie)	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Paul Motian (dm).		
TITRES		
<i>Suite n°1</i> 1. <i>Hazard Rate</i> [Duo] (1'42) 2. <i>What Is this Thing Called Love</i> [C. Porter] (1'42) 3. <i>Double Act 1</i> [Duo] (2'29) 4. <i>Abacus</i> [PM] (1'03) 5. <i>Pianologue 1</i> *(2'00) 6. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Churchill/Morey] (1'01) 7. <i>Drumlogue 1</i> [PM] (1'33) 8. <i>Double Act 2</i> [Duo] (2'09) 9. <i>When I Fall in Love</i> [Heyman/Young] (1'56) 10. <i>Double Act 3</i> [Duo] (4'14) 11. <i>Drumlogue 2</i> [PM] (0'49) 12. <i>Things Ain't What They Used To Be</i> [M. Ellington] (2'36) <i>Suite n°2</i> 13. <i>Sweet Little Swan</i> *(2'27) 14. <i>The Inch Worm</i> [F. Loesser] (3'41) 15. <i>Double Act 4</i> [Duo] (1'16) 16. <i>All the Things You Are</i> [Hammerstein/Kern] (6'57) 17. <i>For Your Peace</i> * (3'17) <i>Suite n°3</i> 18. <i>Drumlogue 3</i> [PM] (2'33) 19. <i>St. Thomas</i> [S. Rollins] (1'31) 20. <i>Freedom Jazz Dance</i> [Harris/Jefferson] (1'17) 21. <i>Alice in Wonderland</i> [I. Berlin] (5'00) 22. <i>Anthropology</i> [Parker/Gillespie] (6'58) 23. <i>Straight no Chaser</i> [T. Monk] (4'51)		
NOTES		
note 1 : Les <i>Pianologue</i> sont des pièces en solo, tout comme les <i>Drumlogue</i> sont des solos de batterie. note 2 : 22 et 23 ne font pas partie de la suite n°3 puisqu'il s'agit de deux bis.		
ALBUMS		
1 à 23 : Flux and Change – Soul Note 121242-2 – CD 22 et 23 : In that Dawn of Music – MusicaJazz - Soul Note SNMJ 003-2 – CD		

20 novembre 1992		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Copenhague	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Fabrizio Sferra (dm).		
TITRES		
1. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Morey/Churchill] (11'21)		
ALBUMS		
1 : In that Dawn of Music - MusicaJazz - Soul Note SNMJ 003-2 - CD		

21 novembre 1992		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Hambourg	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Pietro Tonolo (ts) ; Enzo Pietropaoli (b) ; Fabrizio Sfera (dm).		
TITRES		
1. <i>What's What</i> (12'05)		
ALBUMS		
1 : In that Dawn of Music - MusicaJazz – Soul Note SNMJ 003-2 – CD		

1992		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	Sienne	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Mauro Avanzini (as) ; Riccardo Pittau (tp) ; Caterina Di Perri (g) ; Antonio Licusati (b) ; Francesco Petreni (dm).		
TITRES		
1. <i>The Night Gone By</i> * (4'34) 2. <i>Multiple Choice</i> * (9'52)		
NOTES		
Il s'agit d'une compilation enregistrée en concert à l'école de Jazz de Sienne où EP avait donné une <i>master class</i> .		
ALBUMS		
1 et 2 : C.D.M. di Siena :1992-1993 Selezione gruppi di musica d'insieme – hors commerce – CD		

15 et 16 février 1993		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Yerres (France)	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Paul Motian (dm).		
TITRES		
1. <i>Chantango</i> * (8'09) 2. <i>Abacus</i> [PM] (7'07) 3. <i>Episode</i> * (3'16) 4. <i>For Your Peace</i> (7'37) 5. <i>September Waltz</i> * (5'41) 6. <i>Mode VI</i> [PM] (8'43) 7. <i>Improlude</i> [Trio] (7'11) 8. <i>Dream Book</i> * (5'30) 9. <i>Django</i> [J. Lewis] (4'31)		
ALBUMS		
1 à 9 : Untold Story – Ida Records IDA 036 – CD 1 à 9 : Untold Story – Egea SCA 128 – CD		

12 mars 1993		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Ivrea (Italie)	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Impromptu n°5</i> * (4'29)		
NOTES		
Il s'agit d'une improvisation		
ALBUMS		
1 : In that Dawn of Music – MusicaJazz - Soul Note SNMJ 003-2 – CD		

29 et 30 mars 1993		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi / Enrico Rava	Todi (Italie)	Studio
MUSICIENS		
Enrico Rava (tp) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>Canzone di nausicaa</i> * (5'08) 2. <i>Over Board</i> [ER] (3'40) 3. <i>L'âge mûr</i> [ER] (7'23) 4. <i>Coralie</i> * (3'09) 5. <i>Landes de merveille</i> * (4'15) 6. <i>Suzie Wong</i> [ER] (3'35) 7. <i>Reflejos de Borges</i> * (4'42) 8. <i>Marlène</i> [ER] (5'29) 9. <i>Random Walk</i> [Duo] (3'11) 10. <i>Elegos</i> * (4'27)		
ALBUMS		
1 à 10 : Nausicaa – Quadrivium SCA 037 – CD		

3 et 4 mars 1994		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	Milan	Studio
MUSICIENS		
EP (p), Hein Van de Geyn (b) ; André Ceccarelli (dm).		
TITRES		
1. <i>Seaward</i> * (4'36) 2. <i>L'Heure oblique</i> * (7'46) 3. <i>Straight to the Dream</i> * (5'06) 4. <i>Footprints</i> [W. Shorter] (6'25) 5. <i>The Memory of this Night</i> * (7'41) 6. <i>Yesterdays</i> [Kern/Harbach] (6'47) 7. <i>Je ne sais quoi</i> (6'34) 8. <i>This Is for You</i> * [EP] / <i>But Not For Me</i> [I. & G. Gershwin] (8'16) 9. <i>Key Words</i> * (5'19) 10. <i>I Hear a Rhapsody</i> [Fragos/Baker/Gasparre] (6'04) 11. <i>What You Told Me Last Night</i> * (6'31)		
NOTES		
<i>This is for You</i> , indiqué comme étant une composition de EP, est en réalité une improvisation du trio.		
ALBUMS		
1 à 11 : Seaward – Soul Note 121272-2 – CD		

4 février et 8 mai 1995		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Piero Leveratto (b) ; Mauro Beggio (dm) ; Francesco Petreni (dm sur 1, 10, 14 et 15).		
TITRES		
1. <i>Prologue</i> [Trio] (1'37) 2. <i>Trioscape 1</i> [Trio] (1'55) 3. <i>Trioscape 2</i> [Trio] (3'10) 4. <i>So Near</i> (6'37) 5. <i>Soloscape 1</i> * (1'19) 6. <i>Earliest Senses (for Tristano)</i> * (3'54) 7. <i>The Night Gone By</i> (6'01) 8. <i>Soloscape 2</i> * (1'01) 9. <i>Case in Point</i> * (2'16) 10. <i>Exigua Flor (for Jobim)</i> * (5'39) 11. <i>Passing Shadows</i> * (6'52) 12. <i>A Question More</i> * (2'19) 13. <i>Trioscape 3</i> [Trio] (2'47) 14. <i>The Perfect Cry (for Bird)</i> * (2'40) 15. <i>Winter Song</i> * (4'29)		
NOTES		
note 1 : La pochette indique que toutes les compositions sont au nom de EP. Mais les plages 1, 2, 3 et 13 sont des improvisations collectives. note 2 : Les plages 5, 8 et 12 sont improvisées et jouées en piano solo.		
ALBUMS		
1 à 15 : Enrico Pieranunzi Trio vol. 4 - Trioscape – YVP Music 3050 – CD 4, 5, 7, 8, 9 et 14 : Kaleidoscope – YVP Music 3068 – CD		

Septembre 1995		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Marcello Rosa	Rome	Concert
MUSICIENS		
Marcello Rosa (tb) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>Nobody Knows You When You're Down and Out</i> [Trad.] (3'06)		
ALBUMS		
1 : Heaven – Fonè CD004 – CD		

11 octobre 1995		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Saarbrücken (Allemagne)	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Piero Leveratto (b) ; Mauro Beggio (dm).		
TITRES		
1. <i>Case In Point</i> (7'28) 2. <i>The Night Gone By</i> (7'41) 3. <i>Trioscapes 4</i> [Trio] (7'54) 4. <i>Soloscape 3</i> * (1'50) 5. <i>Passing Shadows</i> (8'57) 6. a) <i>Soloscape 4</i> * (6'19) b) <i>Autumn</i> [Trio] (12'21) 7. <i>So Near</i> (9'45)		
NOTES		
note 1 : La pochette indique que toutes les compositions sont au nom de EP. Mais la plage 3 et 6. b) sont des improvisations collectives. note 2 : La plage 4 est jouée en piano solo. Par contre, 6. a) aurait pu davantage s'intituler Trioscapes 5 car le piano joue seulement deux minutes en solo. Les deux pièces sont improvisées.		
ALBUMS		
1 à 7 : Live in Germany Trio vol. 5 – YVP Music 3059 – CD		

1 et 2 février 1996		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	New York	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Paul Motian (dm).		
TITRES		
1. <i>Yesterdays</i> [J. Kern] (6'28) 2. <i>The Night Gone By</i> (5'58) 3. <i>Body and Soul</i> [J. Green] (6'30) 4. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Morey/Churchill] (5'34) 5. <i>Canzone di nausicaa</i> (6'02) 6. <i>A Nameless Gate</i> * (5'59) 7. <i>It Speaks for Itself</i> * (5'05) 8. <i>If I Should Lose You</i> [R. Rainger] (7'05) 9. <i>Over the Rainbow</i> [H. Arlen] (6'33) 10. <i>L'heure oblique</i> (5'48)		
ALBUMS		
1 à 10 : The Night Gone By - Alpha Jazz ALCB 3906 - CD		
1 à 10 : The Night Gone By - Video Arts (Japon) VACD-1001- CD		

8 mai 1996		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Ada Montellanico	Milan	Studio
MUSICIENS		
Ada Montellanico (vx) ; Fabio Zeppetella (g) ; EP (p, kb) ; Enrico Rava (tp sur 13) ; Piero Leveratto (b) ; Fabrizio Sfera (dm).		
TITRES		
1. <i>I miei giorni perduti</i> [L. Tenco] (4'37) 2. <i>Io non so niente</i> * [EP/G. Conti] (6'26)		
NOTES		
<i>Io non so niente</i> est une chanson composée par EP sur des paroles de Gianpaolo Conti.		
ALBUMS		
1 et 2 : L'altro Tenco – Philology W 85 – CD		

2 août 1996		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	?	Concert
MUSICIENS		
Fabrizio Bosso (tp) ; Roberto Rossi (tb) ; Achille Succi (as) ; Fabio Petretti (ts) ; Marco Visconti Prasca (bs) ; EP (p) ; Paolo Ghetti (b) ; Stefano Paolini (d).		
TITRES		
1. <i>I'll keep loving you</i>		
ALBUMS		
1 : Iseo Jazz 96 - Blues For Bud – CDpM Lion 111-2 – CD		

30 août 1996		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Divers	Malcesine (Italie)	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>(Autumn) Leaves</i> [Kosma/Mercer/Prévert] (12'38) 2. <i>All the Things You Are</i> [Kern/Hammerstein] (9'53)		
NOTES		
Autres groupes : Hammond Blood, Paolo Birro Trio, Manouche e Dintorni, Franco d'Andrea Trio, Trio Colline, Stefano Benini & Nicola Stilo.		
ALBUMS		
1 et 2 : Malcesine più - Jazz 1994/95/96 – Hors commerce – CD		

16 et 17 février 1997		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi & Ada Montellanico	Milan	Studio
MUSICIENS		
Ada Montellanico (vx) ; EP (p, voc sur 1) ; Piero Leveratto (b) ; Mauro Beggio (dm) ; Lee Konitz (as sur 2, 5, 6, 8, 9 et 11) ; Enrico Rava (fgh sur 3 et 7).		
TITRES		
1. <i>Amore fermati</i> [Kramer/Terzoli] (4'07) 2. <i>Fascinating Rhythm</i> [I. & G. Gershwin] (6'59) 3. <i>Ma l'amore no</i> [D'Anzi/Galdieri] (4'55) 4. <i>Averti tra le braccia</i> [L. Tenco] (4'15) 5. <i>Non dimenticare... (le mie parole)</i> [D'Anzi/ Bracchi] (5'15) 6. <i>If You Turn Away * [EP] / Who Can I Turn To ?</i> [Bricusse/ Newley] (5'11) 7. <i>Le tue mani</i> [Spotti/Montano] (6'53) 8. <i>Amore baciami</i> [Rossi/Testoni] (7'58) 9. <i>But Not for Me</i> [I. & G. Gershwin] (5'53) 10. <i>The Fool on the Hill</i> [Lennon/McCartney] (4'50) 11. <i>Averti tra le braccia</i> [L. Tenco] (5'25)		
ALBUMS		
1 à 11 : Ma l'amore no – Soul Note 121321-2 – CD		

3 et 4 mars 1997		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Mads Vinding	?	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Mads Vinding (b) ; Alex Riel (dm).		
TITRES		
1. <i>Alba prima</i> (6'11) 2. <i>Lover</i> [R. Rodgers] (4'12) 3. <i>The Kingdom (Where Nobody Dies)*</i> (7'19) 4. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Morey/Churchill] (7'05) 5. <i>My Foolish Heart</i> [Link/ Marvell/Strachey] (5'43) 6. <i>Somewhere</i> [L. Bernstein] (4'59) 7. <i>New Lands</i> (3'56) 8. <i>Autumn Song</i> (5'04) 9. <i>September Waltz</i> (4'36) 10. <i>Interlude n° 948</i> [Trio] (4'36) 11. <i>I Remember Clifford</i> [B. Golson] (3'20)		
NOTES		
La plage 11 est jouée en duo avec Mads Vinding.		
ALBUMS		
1 à 11 : The Kingdom – Stunt Records STUCD 19703 – CD		

18 et 19 mars 1997		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Trio	New York	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Paul Motian (dm).		
TITRES		
1. <i>Thiaki</i> * (5'24) 2. <i>September Waltz</i> (4'47) 3. <i>Non dimenticar... (le mie parole)</i> [Bracchi/D'Anzi] (5'05) 4. <i>Nefertiti</i> [W. Shorter] (4'53) 5. <i>Ein li milin (No More Words)</i> (5'03) 6. <i>The Chant of Time</i> * (3'22) 7. <i>Jitterburg Waltz</i> [T. « Fats » Waller] (5'30) 8. <i>Very Early</i> [B. Evans] (6'16) 9. <i>The Fool on the Hill</i> [Lennon/McCartney] (3'22) 10. <i>You Don't Know What Lose Is</i> [Raye/De Paul] (5'38) 11. <i>Un'alba dipinta sui muri</i> * (4'13) 12. <i>The Surprise Answer</i> * (7'53)		
NOTES		
3 et 9 sont joués en piano solo.		
ALBUMS		
1 à 12 : The Chant Of Time – Alpha Jazz ALCB 3915 – CD		
1 à 12 : The Chant Of Time – Video Arts (Japon) VACD-1004 – CD		

19 juillet 1998		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Pérouse	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Blues No End</i> * (2'29) 2. <i>The Flower</i> * (6'27) 3. <i>Blu laggìu</i> * (7'37) 4. <i>Narrations du large</i> * (5'02) 5. <i>During Cruise Only</i> * (3'22) 6. <i>The Jazzter</i> * (5'18) 7. <i>Un'alba dipinta sui muri</i> (6'42) 8. <i>Drimlavi</i> * (5'31) 9. <i>Intus</i> * [EP] / <i>Oleo</i> [S. Rollins] (6'59) 10. <i>Adjapi</i> * (5'46) 11. <i>Seaward</i> (4'13)		
NOTES		
Les plages 1, 3, 5, 6 (et 9) sont des improvisations.		
ALBUMS		
1 à 11 : Un'alba dipinta sui muri – Egea SCA 070 – CD		

Du 7 au 9 mars 1999		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Quintet	Amsterdam	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Hein Van de Geyn (b) ; Hans van Oosterhout (dm) ; Bert Joris (tp, fgh) ; Stefano d'Anna (ss, ts).		
TITRES		
1. <i>Persona</i> (6'02) 2. <i>Don't Forget the Poet</i> (4'54) 3. <i>Child of the Real and Ideal</i> * (5'38) 4. <i>Coralie</i> (5'36) 5. <i>Time's Passage</i> * (5'10) 6. <i>Newsbreak</i> (2'59) 7. <i>A Nameless Gate</i> (6'14) 8. <i>With my Heart in a Song</i> (4'35) 9. <i>It Speaks for Itself</i> (6'17) 10. <i>Hindsight</i> (4'24) 11. <i>Seaward</i> (4'31)		
ALBUMS		
1 à 11 : Don't Forget the Poet – Challenge Records CHR 70065 – CD		

30 mars 1999		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi / Bert van den Brink	Den Haag (Pays-Bas)	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Bert van den Brink (p).		
TITRES		
1. <i>Woods</i> [BvdB] (4'04) 2. <i>O toi désir (pour Stefi)</i> * (4'59) 3. <i>You and the Night and the Music</i> [Dietz/Schwartz] (3'45) 4. <i>Two for Two</i> [Duo] (1'21) 5. <i>Hymn</i> [Duo] (1'09) 6. <i>Guitar Blues</i> [Duo] (3'27) 7. <i>Pour Claude</i> [Duo] (1'16) 8. <i>Si peu de temps</i> (4'43) 9. <i>I Can't Get Started</i> [Duke/Gershwin] (2'56) 10. <i>Daedalus Suite</i> [Duo] (6'29) 11. <i>Duke's Medley : In a Sentimental Mood - Caravan</i> [Ellington/Mills/Tizol] - <i>Prelude to a Kiss</i> [Ellington/Mills/Gordon] - <i>It Don't Mean a Thing if It Ain't Got that Swing</i> [Ellington/Mills] (10'12)		
NOTES		
note 1 : 10 en piano solo par EP. note 2 : Les plages 4 à 7, 10 et 11 sont des improvisations.		
ALBUMS		
1 à 11 : Daedalus' Wings – Challenge Records CHR 70069 – CD		

18 juillet 1999		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi	Pérouse	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Perugia suite</i> * (21'54) 2. <i>Blue East</i> * (6'45) 3. <i>Internal Meaning</i> * (6'39) 4. <i>Stefi's Song</i> * (6'54) 5. <i>Summer Mood</i> * (5'02)		
NOTES		
Les plages 1, 3 et 5 sont des improvisations.		
ALBUMS		
1 à 5 : Perugia Suite – Egea SCA 093 – CD		

19 juillet 1999		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi	Pérouse	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Con infinite voci</i> * (5'13) 2. <i>Adjapì</i> (4'19) 3. <i>Don't Forget the Poet</i> (3'39) 4. <i>Il canto delle differenze</i> * (5'34) 5. <i>Narrations du large</i> (2'40) 6. <i>A Solitary Song</i> * (3'02) 7. <i>Sospensioni d'amour</i> * (1'33) 8. <i>Papillons amoureux</i> * (1'45) 9. <i>Foglie</i> * (4'35) 10. <i>Altre sospensioni d'amour</i> * (1'55) 11. <i>As Cool As It Comes</i> * (1'48) 12. <i>Blue Monotype</i> * (3'40) 13. <i>Purely Coincidental</i> * (1'53) 14. <i>Ballad de l'instant</i> * (2'05) 15. <i>Terra incognita</i> * (6'01) 16. <i>Amor sui</i> * (2'39)		
NOTES		
Les plages 6 à 16 sont des improvisations.		
ALBUMS		
1 à 15 : Con infinite voci – Egea SCA 071 – CD 16 : Perugia Suite – Egea SCA 093 – CD		

Du 2 au 5 février 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Amsterdam	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Hein Van de Geyn (b) ; Hans van Oosterhout (dm).		
TITRES		
1. <i>Wildflower</i> [W. Shorter] (6'11) 2. <i>Fall</i> [W. Shorter] (4'53) 3. <i>Capricorn</i> [W. Shorter] (3'21) 4. <i>E.S.P.</i> [W. Shorter] (4'24) 5. <i>Teru</i> [W. Shorter] (7'34) 6. <i>Deluge</i> [W. Shorter] (5'45) 7. <i>Nefertiti</i> [W. Shorter] (5'33) 8. <i>Pinocchio</i> [W. Shorter] (4'29) 9. <i>Sleeping Dancer, Sleep On</i> [W. Shorter] (4'47) 10. <i>This Is for Albert</i> [W. Shorter] (6'01) 11. <i>Infant Eyes</i> [W. Shorter] (5'33)		
ALBUMS		
1 à 11 : The Enrico Pieranunzi Trio Plays the Music of Wayne Shorter – Challenge Records CHR 70083 – CD		

Du 2 au 5 février 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Amsterdam	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Hein Van de Geyn (b) ; Hans van Oosterhout (dm).		
TITRES		
1. <i>Form 1</i> [Trio] (4'13) 2. <i>Form 2</i> [Trio] (2'16) 3. <i>Form 3</i> [Trio] (1'46) 4. <i>Form 4</i> [Trio] (1'45) 5. <i>Form 5</i> [Trio] (4'39) 6. <i>Form 6</i> [Trio] (2'41) 7. <i>Form 7</i> [Trio] (1'52) 8. <i>Form 8</i> [Trio] (3'40) 9. <i>Form 9</i> [Trio] (1'57) 10. <i>Form 10</i> [Trio] (2'17) 11. <i>Form 11</i> [Trio] (1'41) 12. <i>Form 12</i> [Trio] (3'40) 13. <i>Form 13</i> [Trio] (2'49) 14. <i>Form 14</i> [Trio] (4'36) 15. <i>Form 15</i> [Trio] (3'22) 16. <i>Form 16</i> [Trio] (1'53) 17. <i>Form 17</i> [Trio] (2'38) 18. <i>Form 18</i> [Trio] (2'09)		
ALBUMS		
1 à 18 : Improvised Forms for Trio – Challenge Records CHR 70083 – CD		

21 février 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Gubbio (Italie)	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Gabriele Mirabassi (cl).		
TITRES		
1. <i>The Kingdom (Where Nobody Dies)</i> (6'39) 2. <i>Les amants *</i> (4'33) 3. <i>Canto nascosto *</i> (3'47) 4. <i>Il canto delle differenze</i> (5'47) 5. <i>Una piccola chiave dorata *</i> (4'38) 6. <i>O toi désir (pour Stefi)</i> (5'44) 7. <i>Lighea</i> (6'08) 8. <i>Coralie</i> (5'44) 9. <i>Un'alba dipinta sui muri</i> (5'42) 10. <i>Stefi's song</i> (4'35) 11. <i>Canzone di Nausicaa</i> (7'35)		
ALBUMS		
1 à 11 : Racconti mediterranei – Egea SCA 078 – CD		

Du 8 au 10 mars 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi Quartet	Amsterdam	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Philip Catherine (elg) ; Hein Van de Geyn (b) ; Joe LaBarbera (dm) ; Eric Vloeimans (tp sur 3 et 7).		
TITRES		
1. <i>Speak Low</i> [K. Weil] (5'17) 2. <i>My Foolish Heart</i> [Link/ Marvell/Strachey] (6'03) 3. <i>What Is This Thing Called Love</i> [C. Porter] (4'34) 4. <i>Sweet and Lovely</i> [Arnheim/Tobias/Lemare] (3'36) 5. <i>You've Changed</i> [Carey/Fischer] (5'12) 6. <i>Just One of those Things</i> [C. Porter] (4'12) 7. <i>Alone Together</i> [Dietz/Schwartz] (4'31) 8. <i>Tenderly</i> [Gross/Lawrence] (5'19) 9. <i>How Deep Is the Ocean?</i> [I. Berlin] (5'26) 10. <i>I Didn't Know What Time It Was</i> [Rodgers/Hart] (4'27) 11. <i>Moonglow</i> [Hudson/De Lange/Mills] (4'35)		
NOTES		
<i>Tenderly</i> est joué en duo par EP et Philippe Catherine.		
ALBUMS		
1 à 11 : Alone Together – Challenge Records CHR 70070 – CD		

Du 8 au 10 mars 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi Trio	Zürich	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Piero Leveratto (b) ; Marcello Di Leonardo (dm).		
TITRES		
1. <i>Improline</i> [Trio] (2'34) 2. <i>Blue improline</i> [Trio] (2'18) 3. <i>Dee Song</i> (5'44) 4. <i>Improline 2</i> [Trio] (2'46) 5. <i>Improline 4</i> [Trio] (1'22) 6. <i>Improline 3</i> [Trio] (2'02) 7. <i>The Common Element</i> *(3'26) 8. <i>December Waltz</i> [S. Tallini] (6'06) 9. <i>Myriads</i> [PL] (3'44) 10. <i>Improline 5</i> [Trio] (2'22) 11. <i>Love's Language</i> * (5'38) 12. <i>Improline 6</i> [Trio] (2'11) 13. <i>Morning Song for Stefi</i> * (2'40) 14. <i>Cancion del dia</i> * (3'30) 15. <i>One Lone Star</i> * (5'30) 16. <i>Multiple Choice</i> (3'00)		
NOTES		
La pochette indique que toutes les compositions sont au nom de EP. Mais les plages 1, 2, 4, 5, 6, 10 et 12 sont des improvisations collectives.		
ALBUMS		
1 à 16 : Enrico Piernanuzi Trio vol. 6 - Multiple Choice – YVP Music 3079 – CD 3 : With all my Love - The Wonderful World of European Jazz – YVP Music 3120 – CD		

5 avril 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Bâle (Suisse)	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Imprologue 1</i> * (9'34) 2. <i>Don't Forget the Poet</i> (10'39) 3. <i>Adjapì</i> (6'15) 4. <i>Con infinite voci</i> (5'45) 5. <i>Imprologue 2*/ Get Started</i> (12'09) 6. <i>Lighea</i> (7'14) 7. <i>Love's Language</i> (7'43) 8. <i>Je ne sais quoi</i> (6'56) 9. <i>Si peu de temps</i> (4'47)		
ALBUMS		
1 à 9 : Live in Switzerland – YVP Music 3083 – CD		

28 septembre 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi	Pérouse	Concert
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>Etruscan Walk</i> * (4'58)		
NOTES		
Il s'agit d'une improvisation.		
ALBUMS		
1 : Perugia Suite – Egea SCA 093 – CD		

Septembre 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi	Pérouse	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Stefania Tallini (p).		
TITRES		
1. <i>Canto di ieri</i> * (4'19) 2. <i>Canzone del meriggio</i> * (2'49) 3. <i>A Second Thought</i> * (4'16) 4. <i>Una piccola chiave dorata</i> (6'31) 5. <i>Improvvisazione II</i> * (2'32) 6. <i>Improvvisazione I</i> * (0'52) 7. <i>A Second Thought</i> (4'04) 8. <i>Canto nascosto</i> (6'21) 9. <i>Per due</i> [EP/Tallini] (3'38) 10. <i>Io non saprò mai perchè</i> * (2'52) 11. <i>A Second Thought</i> (4'39) 12. <i>Todas las tardes</i> * (4'46)		
NOTES		
note 1 : Sur cet album, à l'occasion du tricentenaire de « l'invention du piano », EP interprète plusieurs fois certains morceaux sur des pianos différents : Steinway, Kawai, Fazioli, Borgato. note 2 : <i>Per Due</i> est joué à deux pianos par EP et Stefania Tallini, même si le nom de cette dernière n'est pas mentionné.		
ALBUMS		
1 à 12 : Canto nascosto – Egea SCA 080 – CD		

11 et 12 octobre 2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p, arr) ; Piero Leveratto (b) ; Marcello Di Leonardo (dm) ; Fabrizio Bosso (tp, fgh) ; Rosario Guiliani (as, ss) ; Gabriele Mirabassi (cl).		
TITRES		
1. <i>Song from M.A.S.H.</i> [J. Mandel] (4'24) 2. <i>Funkallero</i> [B. Evans] (5'28) 3. <i>Elsa</i> [E. Zindars] (6'09) 4. <i>Prelude (for the Left Hand)</i> *(1'53) 5. <i>Evening Song</i> * (5'40) 6. <i>Passing Shadows</i> (6'40) 7. <i>Principesse</i> * (6'12) 8. <i>Seascape</i> [J. Mandel] (5'22) 9. <i>Blue in Green</i> [Evans/Davis] (8'06) 10. <i>Evans Remembered</i> (9'23) 11. <i>Very Early Variations</i> * (8'59)		
NOTES		
note 1 : Ce CD a d'abord été publié comme disque joint à la publication italienne du livre de EP sur Bill Evans, <i>Bill Evans, ritratto d'artista con pianoforte</i> (2001), Stampa Alternativa, CMCD05. note 2 : Les plages 4 et 11 sont jouées en piano solo. Ce sont deux morceaux entièrement écrits. note 3 : La clarinette n'est pas présente sur la plage 7. Par contre, <i>Seascape</i> est un duo piano/clarinette.		
ALBUMS		
1 à 11 : Evans Remembered – Via Veneto Jazz VVJ 031 – CD		

2000		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Roberto Gatto	Rome	Studio
MUSICIENS		
Roberto Gatto (dm) ; Enrico Rava (tp, fgh) ; EP (p) ; Luca Bulgarelli (b) ; Gabriele Mirabassi (cl, bcl) ; Rosario Giuliani (as, ss) ; Gianluca Petrella (tb) ; Stefano Mastrangelo (fh) ; Claudio Corvini (tp) ; Massimo Pirone (tu) ; Aldo Fabrizi (vx sur 10) ; Peppe Servillo (voc sur 11).		
TITRES		
1. <i>Introduzione 1° Tempo - Tirollallero - La morra</i> [A. Trovajoli] (6'39) 2. <i>'Na botta e via</i> [A. Trovajoli] (6'37) 3. <i>E' l'omo moi</i> [A. Trovajoli] (6'48) 4. <i>Saltarello</i> [A. Trovajoli] (6'55) 5. <i>Tirollallero</i> [A. Trovajoli] (6'25) 6. <i>Roma nun fa' la stupida stasera</i> [A. Trovajoli] (4'52) 7. <i>Anvedi si' che paciocca</i> [A. Trovajoli] (5'56) 8. <i>Carnevale</i> [A. Trovajoli] (5'16) 9. <i>Ciumachella de trastevere</i> [A. Trovajoli] (5'14) 10. <i>Stormelli e finale</i> [A. Trovajoli] (5'05) 11. <i>Roma nun fa' la stupida stasera</i> [A. Trovajoli] (5'32)		
ALBUMS		
1 à 11 : Roberto Gatto Plays Rugantino – CamJazz Cam 499613-2 – CD		

Février 2001		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranuzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>From E. to C.</i> (7'16)		
NOTES		
Cette plage est un <i>bonus track</i> sur la réédition en CD de Jazz Roads .		
ALBUMS		
1 : Jazz Roads – CamJazz CAM 504162-2 – CD		

15 et 16 février 2001		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranuzi / Marc Johnson / Joey Baron	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>Addio fratello crudele (It's a Pity She's a Whore)</i> [E. Morricone] (7'17) 2. <i>Mio caro Dottor Gräsler (The Bachelor)</i> [E. Morricone] (6'29) 3. <i>La voglia matta (Crazy Desire)</i> [E. Morricone] (4'42) 4. <i>Just Beyond the Horizon *</i> (6'29) 5. <i>Incontro (Romance)</i> [E. Morricone] (7'01) 6. <i>Jona che visse nella balena (Jonah Who Lived in the Whale)</i> [E. Morricone] (4'37) 7. <i>Le mani sporche (Dirty Hands)</i> [E. Morricone] (5'41) 8. ... <i>Correva l'anno di grazia 1870</i> [E. Morricone] (5'52) 9. <i>Escalation</i> [E. Morricone] (3'33) 10. <i>Stanno tutti bene (Everybody's Fine)</i> [E. Morricone] (7'00)		
NOTES		
Une onzième pièce est signalée sur l'édition japonaise (CAM 504425-2) intitulée <i>Quando Le Donne avevano La Coda</i> . En réalité, elle est aussi audible sur l'édition européenne mais n'est pas référencée et n'apparaît donc pas sur la pochette.		
ALBUMS		
1 à 10 : Enrico Pieranuzi, Joey Baron, Marc Johnson Play Morricone – CamJazz CAMJ 7750-2 – CD		

11 mars 2001		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Civita Jazz Band	Milan	Concert
MUSICIENS		
EP (p, arr) ; Emilio Soana, Marco Fior, Marco Mariani, Roberto Villani (tp) ; Roberto Rossi, Alberto Bolettieri, Francesca Petrolo, Ferdinand Von Seebach (tb) ; Giulio Visibelli, Gianni Bedori, Francesco Bianchi, Cesare Ceo, Andrea Ferrario, Emiliano Vernizzi (sax) ; Lucio Terzano (b) ; Tony Arco (dm).		
TITRES		
1. <i>Night Bird</i> (5'58)		
NOTES		
Autres musiciens : Roberto Ottaviani, Pietro Tonolo, Franco Cerri, Paolo Fresu, Antonio Faraò, Claudio Fasoli, Marcello Rosa, Gianni Basso, Franco Ambrosetti, Giovanni Tommaso, Fabrizio Bosso, Daniele Cavallanti, Paolo Damiani, Tullio De Piscopo, Franco d'Andrea, Maurizio Giammarco, Luigi Bonafede, Tiziana Ghiglioni, Enrico Rava, Gianluigi Trovesi, Enrico Intra.		
ALBUMS		
1 : Italian Jazz Graffiti – Soul Note 121379-2 – CD		

22, 23 et 24 avril 2001		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Paris	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Hein Van de Geyn (b) ; André Ceccarelli (dm).		
TITRES		
1. <i>Ouvertree</i> [Trio] (9'07) 2. <i>Body and Soul</i> [J. Green] (7'43) 3. <i>I Hear a Rhapsody</i> [Fragos/Baker/Gasparre] (6'27) 4. <i>Footprints</i> [W. Shorter] (8'48) 5. <i>I Fall in Love too Easily</i> [Styne/Cahn] (12'13) 6. <i>But Not for Me</i> [I. & G. Gershwin] (5'41) 7. <i>Hindsight</i> (11'15) 8. <i>Someday my Prince Will Come</i> [Morey/Churchill] (6'11) 9. <i>What Is this Thing Called Love ?</i> [C. Porter] (4'33) 10. <i>Jitterburg Waltz</i> [T. Waller] (9'24) 11. <i>One Lone Star</i> (10'47) 12. <i>Una piccola chiave dorata</i> (8'19) 13. <i>Autumn Leaves</i> [Kosma/Prévert/Mercer] (11'50)		
ALBUMS		
1 à 13 : Live in Paris – Challenge Records CHR 70126 – CD		

28 novembre 2001		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi / Marc Johnson / Joey Baron	Rome	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>How Can You Not ? *</i> (6'21) 2. <i>Alle rive lontane *</i> (8'03) 3. <i>Ravel's Walk</i> [MJ] (5'16) 4. <i>Illusions Market *</i> (5'31) 5. <i>Simul *</i> (5'02) 6. <i>Night After Night *</i> (7'27) 7. <i>Joey's Magic Tricks</i> [Trio] (2'52) 8. <i>When You Look at Me *</i> (7'44) 9. <i>What's Really Going On *</i> (5'08) 10. <i>If Only for A Time *</i> (5'58) 11. <i>Trio Reflections</i> [Trio] (5'00) 12. <i>Broken Time</i> [JB] (6'03)		
ALBUMS		
1 à 12 : Current Conditions - Live in Rome at Radiotre – CamJazz CAMJ 7756-2 – CD		

19 mars 2002		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi Trio & Quartet	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Luca Bulgarelli (b) ; Roberto Gatto (dm) ; Rosario Giuliani (as, ss sur 2, 3, 6, 9, 11 et 12).		
TITRES		
1. <i>Downtown</i> (6'04) 2. <i>The Night Gone By</i> (5'06) 3. <i>What's What</i> (7'00) 4. <i>Improscope 1</i> [Trio] (2'30) 5. <i>Improscope 2</i> [Trio] (2'01) 6. <i>Blue Rose (for Rosario) *</i> (4'41) 7. <i>Improscope 3</i> [Trio] (3'07) 8. <i>The Lover's Cry *</i> (7'44) 9. <i>Call It Love *</i> (7'21) 10. <i>Improscope 4</i> [Trio] (2'47) 11. <i>The Surprise Answer</i> (6'11) 12. <i>One Lone Star</i> (6'24)		
ALBUMS		
1 à 12 : Enrico Piernanuzi Trio & Quartet vol. 7 - One Lone Star – YVP Music 3104 – CD		
6 : With all my Love - The Wonderful World of European Jazz – YVP Music 3120 – CD		

14 et 15 avril 2002		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi & Strings Quartet con Marc Johnson & Rosario Giuliani	Pérouse	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Rosario Giuliani (sax) ; Gabriele Pieranunzi, Alessandro Cervo (vl) ; Francesco Fiore (vla) ; Angelo Cicillini (vla sur 2) ; Daniela Petracchi (vlle).		
TITRES		
1. <i>Canto nascosto</i> (7'33) 2. <i>Canto del mare *</i> (6'26) 3. <i>The Kingdom (Where Nobody Dies)</i> (7'56) 4. <i>Les amants</i> (6'25) 5. <i>Canzone di Nausicaa</i> (7'32) 6. <i>Where I Never Was *</i> (6'53) 7. <i>The Flower</i> (9'05)		
ALBUMS		
1 à 7 : Les amants - Egea SCA 106 - CD		

Avril 2002		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi / Marc Johnson	Pérouse	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b).		
TITRES		
1. <i>Trasnoche</i> * (5'23) 2. <i>I sospiri e le lacrime e 'l desio</i> * (5'19) 3. <i>Islas</i> * (6'51) 4. <i>A Second Thought</i> (7'12) 5. <i>Thiaki</i> (5'12) 6. <i>The Way of Memories</i> * (3'33) 7. <i>The Chant of Time</i> (5'26) 8. <i>Narrations du large</i> (4'29) 9. <i>Clouds</i> [Duo] (2'30)		
ALBUMS		
1 à 9 : Trasnoche – Egea SCA 098 – CD		

4 et 5 juin 2002		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p, arr) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>Il clan dei Siciliani : Il clan dei Siciliani</i> [E. Morricone] (4'54) 2. <i>Ninfa plebea : Alba oscura e d'amore</i> [E. Morricone] (6'22) 3. <i>I malamondo : Penso a te</i> [E. Morricone] (6'10) 4. <i>I malamondo : Questi vent'anni miei</i> [E. Morricone] (5'02) 5. <i>The Next Night</i> * (5'29) 6. <i>La domenica specialmente : La domenica specialmente</i> [E. Morricone] / <i>Sunday Waltz</i> [EP] *(7'37) 7. <i>Il vizietto : Il vizietto</i> [E. Morricone] (5'10) 8. <i>Ninfa plebea : Promesse d'amore</i> [E. Morricone] (7'57) 9. <i>Il prato : Il prato</i> [E. Morricone] / <i>My Meadows</i> [EP] * (6'02) 10. <i>Waltz For a Future Movie</i> * (7'24) 11. <i>I malamondo : Penso a te</i> [E. Morricone] (5'29)		
ALBUMS		
1 à 11 : Enrico Pieranunzi, Joey Baron, Marc Johnson Play Morricone 2 – CamJazz CAMJ 7763-2 – CD		

Du 1 au 3 décembre 2002		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi / Paul Motian special guest Chris Potter	Rome	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Paul Motian (dm) ; Chris Potter (ts, ss).		
TITRES		
1. <i>Double excursion 1</i> [Duo] (4'11) 2. <i>Double excursion 2</i> [Duo] (3'34) 3. <i>Doorways</i> * (6'15) 4. <i>No Waltz For Paul</i> * (3'32) 5. <i>Utre</i> * (2'08) 6. <i>Blue Evening</i> *(2'13) 7. <i>Anecdote</i> * (6'11) 8. <i>Suspension Points</i> * (5'59) 9. <i>Double excursion 3</i> [Duo] (3'12) 10. <i>Words of the Sea</i> * (5'11) 11. <i>The Shifting Scene</i> * (3'17) 12. <i>The Heart of a Child</i> * (5'43)		
NOTES		
Les improvisations indiquées [Duo] sont interprétées par EP et Paul Motian.		
ALBUMS		
1 à 12 : Doorways – CamJazz CAMJ 7765-2 – CD		

Du 3 au 5 mars 2003		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Kenny Wheeler (tp, fgh) ; Chris Potter (ts, ss) ; Charlie Haden (b) ; Paul Motian (dm).		
TITRES		
1. <i>I Vitelloni</i> [N. Rota] (4'41) 2. <i>Il bidone</i> [N. Rota] (5'43) 3. <i>Il bidone</i> [N. Rota] (5'32) 4. <i>La città delle donne</i> [L. Bacalov] (5'09) 5. <i>Amarcord</i> [N. Rota] (6'46) 6. <i>Cabiria's Dream</i> * (7'07) 7. <i>La dolce vita</i> [N. Rota] (6'03) 8. <i>La dolce vita</i> [N. Rota] (6'47) 9. <i>La strada</i> [N. Rota] (5'47) 10. <i>Le notti di Cabiria</i> [N. Rota] (6'38) 11. <i>Fellini's Waltz</i> * (3'24)		
ALBUMS		
1 à 11 : Fellini Jazz – CamJazz CAMJ 7761-2 – CD		

Du 6 au 8 mars 2003		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi / Charlie Haden / Paul Motian	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Charlie Haden (b) ; Paul Motian (dm).		
TITRES		
1. <i>My Old Flame</i> [Coslow/Johnston] (5'15) 2. <i>You've Changed</i> [Carey/Fisher] (4'22) 3. <i>Earlier Sea</i> * (4'07) 4. <i>Nightfall</i> [CH] (6'25) 5. <i>Mo-Ti</i> * (2'52) 6. <i>Loveward</i> * (6'56) 7. <i>Waltz for Ruth</i> [CH] (4'03) 8. <i>Miradas</i> * (4'31) 9. <i>Hello my Lovely</i> [CH] (6'22) 10. <i>Why Did I Choose You ?</i> [Leonard/Martin] (7'16) 11. <i>Secret Nights</i> * (4'22)		
ALBUMS		
1 à 11 : Special Encounter – CamJazz CAMJ 7769-2 – CD		

Entre juin et décembre 2003		
ARTISTE	LIEU	TYPE
André Ceccarelli	Antibes	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Rémi Vignolo (b) ; André Ceccarelli (dm) ; Sylvain Beuf (ts sur 8) ; Didier Lockwood (vl sur 8).		
TITRES		
1. <i>Le songe d'une valse</i> * (6'13) 2. <i>Passage</i> [SB] (6'04)		
NOTES		
Autres musiciens invités : Jean Ceccarelli, Jean-Paul Ceccarelli, Régis Ceccarelli, Thomas Bramerie, Stefano di Battista, Laurent de Wilde, Baptiste Trotignon, Eric Legnini, David El-Malek, Richard Galliano, Biréli Lagrène, Sylvain Luc, John McLaughlin, Benoît Sourisse, Flavio Boltro, Stephy Haik, Valérie Barbouille, Bernard Arcadio.		
ALBUMS		
1 et 2 : Carte blanche – Dreyfus FDM 36660-2 – CD		

2004		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi / Marc Johnson		Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b).		
TITRES		
1. <i>29 settembre</i> [Mogol/Battisti] (4'47)		
NOTES		
Les autres musiciens présents sur ce disque n'ont pu être identifiés.		
1 : Battisti in jazz – Sconfini/Elleu – CD		

18, 19, 23 à 25 mars 2004		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron	Tokyo	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>Impronippo</i> [Trio] (15'24) 2. <i>How Can You Not ?</i> (7'50) 3. <i>If Only for a Time</i> (6'24) 4. <i>Moi caro Dotter Gräsler</i> [E. Morricone] (8'22) 5. <i>Musashi</i> [E. Morricone] (4'24) 6. <i>Improleaves</i> [Trio] (15'21) 7. <i>Winter Moon *</i> (5'54) 8. <i>Broken Time</i> [JB] (7'52) 9. <i>Tokyo Reflections</i> (2'23) 10. <i>Nuovo cinema paradiso</i> [E. Morricone] (7'17) 11. <i>Ninfa plebea</i> [E. Morricone] (7'52) 12. <i>When I Think Of You</i> (9'12) 13. <i>Improminor</i> [Trio] (11'06)		
ALBUMS		
1 à 13 : Live in Japan – CamJazz CAMJ 7797-2 – CD		
1 à 13 : Live in Japan – Jasrac PTCJ-1001-02 (édition japonaise) – CD		

17 et 18 juin 2004		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron	Rome	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (b) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>Mi sono innamorato di te</i> [L. Tenco] (5'20) 2. <i>These Foolish Things</i> [E. Maschwitz] (6'05) 3. <i>When I Think of You *</i> (6'54) 4. <i>A Flower Is a Lovesome Thing</i> [B. Strayhorn] (5'04) 5. <i>The Heart of a Child</i> (5'29) 6. <i>Sundays *</i> (5'52) 7. <i>Thought *</i> (3'11) 8. <i>Night After Night</i> (5'56) 9. <i>When All Was Chet *</i> (5'32) 10. <i>Miradas</i> (5'34) 11. <i>Cabiria's Dream</i> (5'41) 12. <i>Che vuole questa musica stasera</i> [Amendola/Murolo] (5'53)		
NOTES		
La douzième pièce apparaît en <i>bonus track</i> sur l'édition japonaise. Elle existe aussi en téléchargement MP3 sans support physique.		
ALBUMS		
1 à 11 : Ballads – CamJazz CAMJ 7785-2 – CD		
1 à 12 : Ballads – CamJazz OMCZ-1022 (édition japonaise) – CD		
12 : Che vuole questa musica stasera – CamJazz CAM 515400-2 – MP3		

Du 16 au 18 septembre 2004		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Jim Hall / Enrico Pieranunzi	Milan	Studio
MUSICIENS		
Jim Hall (g) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>Duologue 1</i> [Duo] (2'32) 2. <i>Careful</i> [JH] (5'24) 3. <i>From E. to C.</i> (6'14) 4. <i>Our Valentines</i> [Duo] (10'42) 5. <i>Duologue 2</i> [Duo] (2'24) 6. <i>The Point at Issue</i> * (4'17) 7. <i>Something Tells Me</i> [J. Hall] (4'39) 8. <i>Jimlogue</i> [JH] (4'36) 9. <i>Duologue 3</i> [Duo] (4'49) 10. <i>Dreamlogue</i> * (6'24)		
ALBUMS		
1 à 10 : Duologues – CamJazz CAMJ 5009 – CD		

30 novembre et 1^{er} décembre 2004		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Ludwigsburg (Allemagne)	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Kenny Wheeler (tp) ; Marc Johnson (cb) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>Soundings</i> * (6'51) 2. <i>Improheart</i> [Quartet] (3'16) 3. <i>A Nameless Gate</i> (6'44) 4. <i>As Never Before</i> * (7'48) 5. <i>Many Moons Ago</i> * (9'11) 6. <i>Impromind</i> [Quartet] (3'17) 7. <i>Song For Kenny</i> * (6'50) 8. <i>Time's Passage</i> (7'01) 9. <i>Winter Moon</i> (7'20)		
ALBUMS		
1 à 9 : As Never Before – CamJazz CAMJ 7807-2 – CD		

6 et 7 décembre 2004		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Ludwigsburg (Allemagne)	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Marc Johnson (cb) ; Joey Baron (dm).		
TITRES		
1. <i>End of Diversions</i> * (4'04) 2. <i>No-nonsense</i> * (5'34) 3. <i>As Never Before</i> (6'34) 4. <i>Castle of Solitude</i> * (5'20) 5. <i>Peu de chose</i> * (5'32) 6. <i>Nippono Ya-Oke</i> * (6'47) 7. <i>Pseudoscope</i> * (4'32) 8. <i>Dream Dance</i> * (5'46) 9. <i>Five Plus Five</i> * (5'02)		
ALBUMS		
1 à 9 : Dream Dance – CamJazz CAMJ 7815-2 – CD		

Entre le 5 et le 8 décembre 2004		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Anne Ducros	Paris	Studio
MUSICIENS		
Anne Ducros (voc) ; EP (p) ; Sal La Rocca (b) ; Karl Jannuska (dm sur 3) ; Manu Roche (dm sur 9).		
TITRES		
1. <i>You Go to my Head</i> [Gillespie/Coots] (6'26) 2. <i>Moon and Sand</i> [Wilder/Palitz/Engvick] (5'13)		
NOTES		
Autres musiciens : Benoît de Mesmay, Bob Franceschini, Jacky Terrasson, Chick Corea, Olivier Louvel, René Urtreger.		
ALBUMS		
1 et 2 : Piano, piano – Dreyfus FDM 36 674-2 – CD		

20 et 21 février 2005		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Ada Montellanico & Enrico Pieranunzi	Pérouse	Studio
MUSICIENS		
Ada Montellanico (vx) ; EP (p, arr) ; Paul McCandless (ss, hb, ca, bcl, fl) ; Bebo Ferra (g) ; Luca Bulgarelli (b) ; Michele Rabbia (dm, perc) ; Piero Salvatori (vlle) ; Arkè String Quartet (sur 1, 2 et 9).		
TITRES		
1. <i>Mi sono innamorato di te</i> [L. Tenco] (7'20) 2. <i>Da quando</i> [Tenco/Montellanico] (5'26) 3. <i>Mia cara amica</i> [Tenco/EP] (6'09) 4. <i>Quasi sera</i> [Tenco/Donida] (4'48) 5. <i>Danza di una ninfa sotto la luna</i> [Tenco/Montellanico] (6'20) 6. <i>Che cos'è ? *</i> (4'09) 7. <i>Ho capito che ti amo</i> [L. Tenco] (5'36) 8. <i>Il tempo passò</i> [Tenco/Reverberi] (5'35) 9. <i>In qualche parte del mondo</i> [L. Tenco] (5'45) 10. <i>O me</i> [Tenco/EP] (4'59)		
ALBUMS		
1 à 10 : Danza di una ninfa – Egea SCA 121 – CD		

2 octobre 2005		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Germano Mazzocchetti	Pérouse	Studio
MUSICIENS		
Petro Tonolo (ts, ss) ; Marco Zurzolo (as, ss, fl) ; Gabriele Mirabassi (cl) ; Gianpaolo Casati (tp) ; Alessandro Tedesco (tb) ; EP (p) ; Giancarlo Bianchetti (g) ; Piero Leveratto (b) ; Alfred Kramer (dm) ; Fulvio Maras (perc) ; Germano Mazzocchetti (arr).		
TITRES		
1. <i>Il bacio della tarantola</i> [G. Mazzocchetti] (8'15) 2. <i>Porto antico</i> [G. Mazzocchetti] (9'51) 3. <i>Staccomatto</i> [G. Mazzocchetti] (7'41) 4. <i>Festa ionica</i> [G. Mazzocchetti] (7'32) 5. <i>Terra d'ombre</i> [G. Mazzocchetti] (7'26) 6. <i>Mezzo e mezzo</i> [G. Mazzocchetti] (8'00)		
ALBUMS		
1 à 6 : Di mezzo il mare – Egea SCA 126 – CD		

11 octobre 2005		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Dado Moroni / Enrico Pieranunzi	Gallarate (Italie)	Studio
MUSICIENS		
Dado Moroni (p) ; EP (p).		
TITRES		
1. <i>Solar</i> [M. Davis] (14'14) 2. <i>St. Thomas</i> [S. Rollins] (6'11) 3. <i>Someday my Prince Will Come</i> [F. Churchill] (5'03) 4. <i>All the Things You Are</i> [Kern/Hammerstein] / <i>What Is This Thing Called Love ?</i> [C. Porter] (19'51) 5. <i>Autumn Leaves</i> [J. Mercer] (19'16)		
ALBUMS		
1 à 5 : Live Conversations – Abeat Records, AB JZ 039 – CD		

1^{er} mars 2006		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Rome	Concert
MUSICIENS		
EP (p) ; Luca Bulgarelli (b) ; Pietro Ciancaglini (b sur 1, 2, 5 et 7) ; Walter Paoli (dm) ; Fabrizio Bosso (tp, fgh) ; Rosario Giuliani (as, ss) ; Ada Montellanico (voc).		
TITRES		
1. <i>Ein li milin</i> (5'13) 2. <i>Night Bird</i> (4'56) 3. <i>Armida's Garden</i> * (7'42) 4. <i>Persona</i> (4'46) 5. <i>As Never Before</i> (5'20) 6. <i>Autumn Song</i> (4'47) 7. <i>Non posso sognarti come sei</i> * (6'07) 8. <i>Fellini's Waltz</i> (6'43) 9. <i>Il tempo passò</i> [L. Tenco] (6'11) 10. <i>Se sapessi come fai</i> [L. Tenco] (7'04) 11. <i>Winter Moon</i> (6'44)		
NOTES		
note 1 : CD réalisé par la Casa del jazz de Rome. note 2 : A l'origine, le disque était offert avec un numéro du journal <i>la Repubblica - L'espresso</i> .		
ALBUMS		
1 à 11 : Jazz italiano Live 2006 – Casa del Jazz Cdj08 – CD		

Du 13 au 15 novembre 2006		
ARTISTE	LIEU	TYPE
André Ceccarelli	Paris	Studio
MUSICIENS		
EP (p) ; Hein Van de Geyn (b) ; André Ceccarelli (dm) ; David El-Malek (ts) ; Elisabeth Kontomanou (vx sur 3 et 5).		
TITRES		
1. <i>Love Whispers</i> * (5'20) 2. <i>Five Plus Five</i> (4'13) 3. <i>Golden Land</i> [Kontomanou/Ceccarelli/Trotignon] (5'16) 4. <i>Free Three</i> [Trio sans DEM] (4'38) 5. <i>I'm Through With Love</i> [Kahn/Malneck/Livingston] (4'58) 6. <i>Though Dreamers Die</i> [HVdG] (6'22) 7. <i>This Side Up</i> [Ceccarelli/Trotignon] (7'03) 8. <i>Golden Land</i> [Kontomanou/Ceccarelli/Trotignon] (5'57) 9. <i>Just One Thought and a Half</i> [Ceccarelli/Trotignon] (5'48) 10. <i>Maybe Sunday Night</i> [Quartet] (3'06)		
ALBUMS		
1 à 10 : Golden Land – CamJazz CAMJ 7800-2 – CD		

16 février 2007		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Rosario Giuliani special guest Enrico Pieranunzi	Rome	Concert
MUSICIENS		
Rosario Giuliani (as) ; EP (p) ; Emanuele Cisi (ts) ; Flavio Boltro (tp) ; Gianluca Renzi (b) ; Fabrizio Sferra (dm) ; Massimo Pirone (tb sur 3).		
TITRES		
1. <i>All Blues</i> [M. Davis] (14'57) 2. <i>So What</i> [M. Davis] (14'55) 3. <i>Mr. Dodo</i> [R. Giuliani] (9'39) 4. <i>Dream House</i> [R. Giuliani] (9'08) 5. <i>Dr. Jackle</i> [J. McLean] (10'45)		
NOTES		
Ce disque était offert avec le magazine <i>La Musica di Repubblica - L'espresso</i> .		
ALBUMS		
1 à 5 : Jazz italiano Live 2007 - Kind Of Blue All Stars – Casa del Jazz CdJ2_04 – CD		

10 et 11 avril 2007		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Ada Montellanico	Pérouse	Studio
MUSICIENS		
Ada Montellanico (vx) ; EP (p) ; Paul McCandless (ss, hb), Stefano Cantini (ss, ts) ; Bebo Ferra (g) ; Pietro Ciancaglini (b) ; Walter Paoli (dm) ; Antonio Amanti (cor de basset).		
TITRES		
1. <i>Ti sognerò comunque</i> [A.M.] (6'01) 2. <i>L'alba di un incontro</i> [A.M.] (5'47) 3. <i>Suono di mare</i> [A.M./EP] * (6'52) 4. <i>Romance</i> [G. Tailleferre] (4'43) 5. <i>E'</i> [G. Conti/EP.] * (5'40) 6. <i>Mi guardi intorno</i> [G. Conti/A.M.] (7'02) 7. <i>Il sole di un attimo</i> [A.M.] (6'32) 8. <i>Luoghi sommersi</i> [A.M./EP] * (8'02) 9. <i>The Encounter</i> [A.M.] (5'42)		
ALBUMS		
1 à 9 : Il sole di un attimo – Egea, SCA 127 – CD		

8 et 9 décembre 2007		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Enrico Pieranunzi	Ludwigsburg (Allemagne)	Studio
MUSICIENS		
EP (p).		
TITRES		
1. <i>K531</i> [D. Scarlatti] / <i>Impro K531</i> (6'09) 2. <i>Impro K208 / K208</i> [D. Scarlatti] (2'40) 3. <i>K18</i> [D. Scarlatti] (3'41) 4. <i>Impro K208 / K208</i> [D. Scarlatti] (5'39) 5. <i>K377</i> [D. Scarlatti] / <i>Impro K377</i> (5'28) 6. <i>K492</i> [D. Scarlatti] / <i>Impro K492</i> (6'03) 7. <i>K9</i> [D. Scarlatti] / <i>Impro K9</i> (5'39) 8. <i>K51</i> [D. Scarlatti] (3'21) 9. <i>Impro K260 / K260</i> [D. Scarlatti] (4'03) 10. <i>Impro K545 / K545</i> [D. Scarlatti] (3'55) 11. <i>Impro K3</i> (1'38) 12. <i>K3</i> [D. Scarlatti] (2'13) 13. <i>K239</i> [D. Scarlatti] (3'00) 14. <i>K69</i> [D. Scarlatti] / <i>Impro K69</i> (6'37)		
ALBUMS		
1 à 14 : Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti - Sonatas and Improvisations – CamJazz, CAMJ 7812-2 – CD		

20 mars 2008		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Dino e Franco Piana Jazz Orchestra	Rome	Concert
MUSICIENS		
Franco Piana (dir, arr, bugle), Dino Piana (tb), Fernando Brusco, Giancarlo Ciminelli, Claudio Corvini, Andy Gravish (tp), Mario Corvini, Enzo De Rosa, Stan Adams, Massimo Pirone (tb), Remo Izzi (cor), Ferruccio Corsi, Alessandro Tomei, Sandro Deidda, Gianni Savelli, Franco Marinacci (sax), Francesco Puglisi (cb), Pietro Iodice (dm).		
TITRES		
1. <i>Sette uomini d'oro</i> [A. Trovajoli] (7'20)		
NOTES		
note 1 : Ce disque était offert avec le magazine <i>La Musica di Repubblica - L'espresso</i> . note 2 : Les autres pianistes sont Pino Iodice et Armando Trovajoli.		
ALBUMS		
1 : Jazz italiano Live 2008 - Omaggio a Armando Trovajoli – Palaexpo (JIL0804) – CD		

Du 12 au 14 août 2008		
ARTISTE	LIEU	TYPE
Terje Gewelt	Oslo	Studio
MUSICIENS		
Terje Gewelt (cb) ; EP (p) ; Anders Kjellberg (dm)		
TITRES		
1. <i>Blue Waltz</i> * (6'40) 2. <i>Oslo</i> [T.G.] (4'44) 3. <i>Playtime</i> [T.G.] (5'08) 4. <i>North Prospect</i> [T.G.] (4'17) 5. <i>World of Wonders</i> * (5'58) 6. <i>Suspension Points</i> (5'00) 7. <i>Small Country</i> [T.G.] (4'43) 8. <i>Snowflake</i> [T.G.] (3'14) 9. <i>Trio Suite Part 1</i> [Trio] (2'49) 10. <i>Trio Suite Part 2</i> [Trio] (3'04) 11. <i>Trio Suite Part 3</i> [Trio] (2'35) 12. <i>Homecoming</i> [T.G.] (4'23)		
ALBUMS		
1 à 12 : Oslo – Resonant Music, RM 21-2 – CD		

Annexes

Table des annexes

- Annexe I.1** : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « Merry-Go-Round »
- Annexe I.2** : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « The Cat »
- Annexe I.3** : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « If There Is Someone Lovelier than You »
- Annexe I.4** : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « All the Things You Are » (main droite seule)
- Annexe I.5** : « Prelude for Left Hand »
- Annexe I.6** : Transcription intégrale de « Adjapì » (version de *Con infinite voci*)
- Annexe I.7** : « Canzone di Nausicaa »
- Annexe I.8** : Transcription du début de « Imprologue 1 »
- Annexe I.9** : Transcription intégrale de « Imprologue 2 / Get Started » par Marco di Gennaro
- Annexe I.10** : Transcription intégrale de « Prologue »
- Annexe I.11** : Transcription intégrale de « Tokyo Reflections »
- Annexe I.12** : Transcription intégrale de « Impro K208 »
- Annexe I.13** : Transcription intégrale de « Impro K3 »
- Annexe I.14** : Transcription intégrale de « Impro K531 »
- Annexe I.15** : Transcription intégrale de « Impro K545 »
- Annexe I.16** : Transcription intégrale de « Impro K492 »
- Annexe II** : Discographie synthétique par principales maisons de disque
- Annexe III** : Participations aux musiques de film
- Annexe IV** : Contenu des trois disques compacts d'extraits musicaux

Annexe I.1 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « Merry-Go-Round »
(Colours, Bill Smith, 1978)

♩ = 292

B D7 G B^b7 E^b A^{min}7 D7

5 G³ B^b7 E^b F[#]7 B F^{min}7 B^b7

9 E^b A^{min}7 D7 G C^{#min}7 F[#]7

13 B F^{min}7 B^b7 E^b C^{#min}7 F[#]7

17 B D7 G B^b7 E^b A^{min}7 D7

21 G B^b7 E^b F^{min}7 B F^{min}7 B^b7

25 E^b Amin7 D7 G $C\#min7$ F#7 8^{va}

29 B $Fmin7$ B^b7 E^b $C\#min7$ F#7 8^{va}

33 B D7 G B^b7 E^b 8^{va} Amin7 D7

37 G B^b7 E^b F#7 B $Fmin7$ B^b7 8^{va}

41 E^b Amin7 D7 G $C\#min7$ F#7 8^{va}

45 B $Fmin7$ B^b7 E^b $C\#min7$ F#7 8^{va}

49 B D7 G B^b7 E^b Amin7 D7 8^{va}

53 *8va* G B^b7 E^b F#7 B F min7 B^b7

57 E^b A min7 D7 G C# min7 F#7

61 B *8va* F min7 B^b7 E^b C# min7 F#7

65 *8va* B D7 G B^b7 E^b A min7 D7

69 B^b7 E^b F#7 B F min7 B^b7

73 E^b A min7 D7 G C# min7 F#7

77 B F min7 B^b7 E^b C# min7 F#7 B

Annexe I.2 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « The Cat »
(*Hinterland*, Claudio Fasoli, 1979)

$\bullet = 260$ F min (libre)

2'05

6

10

14

18

21

24

Musical score for measures 24-26. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes with a dynamic accent (>) over the final note of measure 25. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

27

Musical score for measures 27-29. The right hand continues with a melodic line, including a dynamic accent (>) over the final note of measure 28. The left hand features a more active accompaniment with some triplets and chords.

30

Musical score for measures 30-32. This system is characterized by the use of triplets in both the right and left hands. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of chords.

33

Sva-

Musical score for measures 33-36. A dashed line above the staff indicates a *Svava* (trill) starting in measure 33. The right hand contains a triplet of eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment.

37

Musical score for measures 37-39. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a more complex accompaniment with some chords and moving lines.

40

Musical score for measures 40-42. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with a harmonic accompaniment.

43

Sva-

Musical score for measures 43-45. A dashed line above the staff indicates a *Svava* (trill) starting in measure 43. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a complex accompaniment with many chords.

46 *8va*

49

52 *8va*

55

58

61 *8va*

63 *8va* *ad lib.* 17 *ad lib.* 12 *8va*

(8^{va})

66

(8^{va})

70

(8^{va})

74

(8^{va})

77

80

84

87

90 *8^{va}*-----

91 92

93 *(8^{va})*-----

94 95

96 *(8^{va})*----- *8^{va}*-----

97 98

98 *(8^{va})*-----

99 100

100 *(8^{va})*-----

101 102

102 *(8^{va})*-----

103 104 105

Annexe I.3 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « If There Is Someone Lovelier than You » (*New Lands*, 1984)

♩ = 194 C6 E^b7 A^b D^b7 C Maj7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7

033

7 C Maj7 A7sus4 D7 G7

11 C Maj7 A7 Dmin7 G7 C6 Gmin7 C7

15 F Maj7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7

19 D7sus4 Amin7 D7 D^b7 (en arrière)

23 C Maj7 A7 Dmin7 G7 E7 A7

27 Dmin7 G7 C6 A7 Dmin7 G7

31 C Maj7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7

35 C Maj7 Amin7 D7 Db7

39 C Maj7 A7 Dmin7 G7 C7 Gmin7 C7

43 F Maj7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7

47 D7sus4 E7 Amin7 A^bmin7 Db7

51 C Maj7 A7 Dmin7 G7 E7 A7

55 Dmin7 G7 C6 A7 A^b7 G7

59 C Maj7 Amin7 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7

63 C Maj7 Amin7 D7sus4 D7sus4

67 C Maj7 A7 Dmin7 G7 C7 Gmin7 C7

71 F Maj7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7

75 D7sus4 E7 Amin7 D7 D7 D7

79 C Maj7 Amin7 D7 G7 Emin7 A7 E7

83 D7 A7 A7 G7 C7 A7 A7 G7

87 C Maj7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7

91 C Maj7 A7sus4 A7 D7sus4 A^bmin7 D^b7

95 C Maj7 A7 Dmin7 G7 C7 Gmin7 G^b7

99 F Maj7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7

103 D7sus4 E7 Amin7 D7 D7 D^b7

107 C Maj7 A7 Dmin7 G7 E7 A7

111 Dmin7 G7 C6 A7 A^bmin7 G7

115 C Maj7 A7 D7 G7 Emin7 A7 Dmin7 G7

119 C7 Amin7 A7 Dmin7 G7

123 C Maj7 A7 Dmin7 G7 C6 Gmin7 C7

127 F Maj7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7

131 E7 Amin7 Dmin7 G7

135 C Maj7 A7 Dmin7 G7 E7 A7

139 Dmin7 G7 C6 A7 Dmin7 G7

143 C Maj7 A7 D min7 G7 E min7 A7 D min7 G7

(en arrière)

147 C Maj7 A min7 D7 G7

(en arrière)

151 C Maj7 A min7 D min7 G7 G min7 E7 C7

155 F Maj7 E min7 A7 D min7 G7 E min7 A7

159 D7 A min7 D7sus4 A b min7 D b7

163 C Maj7 A7 D min7 G7 E7 A7

167 D7 G7 C6 A7 D min7 G7

171 C Maj7 A7 D7 G7 Emin7₃ A7 Dmin7 G7

175 C Maj7 Amin7 D7 A^bmin7 G7

179 C Maj7 Amin7 Dmin7 G7 C6 Gmin7 C7

183 F Maj7 Emin7 A7 Dmin7 G7 Emin7 A7

187 E7 Amin7 D7sus4 D^b7

191 C Maj7 A7 Dmin7 G7 Emin7₃ A7

195 Dmin7 G7 C6 A7 A^bmin7 G7

199 C Maj7 A7 Dmin7 G7 C Maj7 A7 Dmin7 G7

4'39

Solo de batterie

Annexe I.4 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « All the Things You Are »,
main droite seule (*New Lands*, 1984)

♩ = 192

1'49

5

9

13

17

21

25

29

33

37

7:4

41 $D^{\flat}Maj7$ $G7$ $C Maj7$

45 $C min7$ $F min7$ $B^{\flat}min7$ $E^{\flat}Maj7$

49 $A^{\flat}Maj7$ $D7$ $G Maj7$

53 $A min7$ $D7$ $G Maj7$

57 $F^{\sharp}min7$ $B7$ $E Maj7$ $C7(\sharp5)$

61 $F min7$ $B^{\flat}min7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$

65 $D^{\flat}Maj7$ $D^{\flat}min7$ $C min7$ $B dim$

69 $B^{\flat}min7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$ $G min7(b5)$ $C7$ $8va$

73 $F min7$ $B^{\flat}min7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$

77 $D^{\flat}Maj7$ $G7$ $C Maj7$

81 C min7 F min7 B^b7 E^bMaj7
(8va)-----

85 A^bMaj7 D7 G Maj7

89 A min7 D7 G Maj7

93 F[#]min7 B7 E Maj7 C7(#5)

97 F min7 B^bmin7 E^b7 A^bMaj7

101 D^bMaj7 D^bmin7 C min7 B dim 5 3

105 B^bmin7 E^b7 A^bMaj7 G min7(b5) C7 3

109 F min7 B^bmin7 E^b7 A^bMaj7
(8va)-----

113 D^bMaj7 G7 C Maj7
(8va)-----

117 C min7 F min7 B^b7 E^bMaj7
(8va)-----

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in a single system with 11 staves. It features a variety of chords including C min7, F min7, B^b7, E^bMaj7, A^bMaj7, D7, G Maj7, A min7, D7, G Maj7, F[#]min7, B7, E Maj7, C7(#5), F min7, B^bmin7, E^b7, A^bMaj7, D^bMaj7, D^bmin7, C min7, B dim, B^bmin7, E^b7, A^bMaj7, G min7(b5), C7, F min7, B^bmin7, E^b7, A^bMaj7, D^bMaj7, G7, C Maj7, C min7, F min7, B^b7, and E^bMaj7. The notation includes eighth and sixteenth notes, triplets, and octave markings (8va). A dashed line indicates an octave shift in measures 81-84, 109-112, and 113-116.

121 $A^{\flat}Maj7$ $D7$ $G Maj7$

125 $Amin7$ $D7$ $G Maj7$

129 $F\#min7$ $B7$ $E Maj7$ $C7(\#5)$

133 $Fmin7$ $B^{\flat}min7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$

137 $D^{\flat}Maj7$ $D^{\flat}min7$ $Cmin7$ $Bdim$

141 $B^{\flat}min7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$ $Gmin7(b5)$ $C7$

145 $Fmin7$ $B^{\flat}min7$ $E^{\flat}7$ $A^{\flat}Maj7$

149 $D^{\flat}Maj7$

Annexe I.5 : « Prelude for Left Hand »

Scorrevole (♩ . = 48)

legato

p con pedale

3

5 *f*

7 *mf*

(*p*)

9 *p*

11

Musical score for measures 11 and 12. The piece is in a minor key. Measure 11 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 12 continues the melodic line with a trill-like figure and a bass line with quarter notes. Both measures are marked with a hairpin crescendo.

13

cantabile

Musical score for measures 13 and 14. Measure 13 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 14 features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with quarter notes. The tempo is marked *cantabile*.

15

cedendo

Musical score for measures 15 and 16. Measure 15 has a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with quarter notes. Measure 16 features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with quarter notes. The tempo is marked *cedendo*.

17

cresc.

f

(p)

Musical score for measures 17 and 18. Measure 17 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 18 features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with quarter notes. The tempo is marked *cresc.* and the dynamic is marked *f* in the right hand and *(p)* in the left hand.

19

intensamente

(p)

Musical score for measures 19 and 20. Measure 19 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 20 features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with quarter notes. The tempo is marked *intensamente* and the dynamic is marked *(p)*.

21 *più calmo*

p

23

25 *cresc. - - - e - - - rall. - - - -*

9/4

27 *lento, ampiamente* *rit. - - - - molto*

f

(pp)

6/4

Annexe I.6 : Transcription intégrale de « Adjapi »
(*Con infinite voci*, 1999)
CD 3, page 21

First system of musical notation, measures 1-3. The piece is in 6/8 time and E-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation, measures 4-6. The right hand continues the melodic development with some chromaticism, and the left hand maintains the accompaniment.

Third system of musical notation, measures 7-9. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes, and the left hand accompaniment becomes more complex with sixteenth-note patterns.

Fourth system of musical notation, measures 10-11. The right hand features a melodic line with some chromaticism, and the left hand accompaniment continues with eighth-note patterns.

Fifth system of musical notation, measures 12-13. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand accompaniment continues with eighth-note patterns.

Sixth system of musical notation, measures 14-16. The right hand has a melodic line with some chromaticism, and the left hand accompaniment continues with eighth-note patterns.

17

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three flats. Measure 17 features a half note chord in the treble and a complex bass line with eighth notes and a slur. Measure 18 continues with a half note chord in the treble and a similar bass line.

19

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 19 features a half note chord in the treble and a bass line with eighth notes and a slur. Measure 20 continues with a half note chord in the treble and a similar bass line.

21

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 21 features a half note chord in the treble and a bass line with eighth notes and a slur. Measure 22 continues with a half note chord in the treble and a similar bass line.

23

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 23 features a half note chord in the treble and a bass line with eighth notes and a slur. Measure 24 continues with a half note chord in the treble and a similar bass line. Measure 25 features a half note chord in the treble and a similar bass line.

26

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 26 features a half note chord in the treble and a bass line with eighth notes and a slur. Measure 27 continues with a half note chord in the treble and a similar bass line. Measure 28 features a half note chord in the treble and a similar bass line.

29

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 29 features a half note chord in the treble and a bass line with eighth notes and a slur. Measure 30 continues with a half note chord in the treble and a similar bass line.

31

Two staves of music. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Measure 31 features a half note chord in the treble and a bass line with eighth notes and a slur. Measure 32 continues with a half note chord in the treble and a similar bass line. Measure 33 features a half note chord in the treble and a similar bass line.

34

Measures 34-36: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

37

Measures 37-38: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. The right hand has a melodic line with quarter and eighth notes, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

39

rit.

Measures 39-40: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 39 shows a melodic line with quarter notes. Measure 40 features a long, sustained note in the right hand and a melodic line in the left hand. A *rit.* (ritardando) marking is present above measure 40.

41

A To

Measures 41-43: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 41 starts with a *A To* marking above the staff. The right hand has a melodic line with quarter notes, and the left hand has eighth-note accompaniment.

44

Measures 44-46: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 44 has eighth-note accompaniment. Measure 45 shows a change in the right hand to a sustained chord. Measure 46 features a change in the right hand to a sustained chord and a change in the left hand to eighth-note accompaniment. A $\frac{15}{8}$ time signature change is indicated at the start of measure 46.

47

rit. *A To*

Measures 47-48: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 47 has a melodic line with quarter notes and a *rit.* marking above. Measure 48 features a melodic line with quarter notes and a triplet of eighth notes in the right hand, with a *A To* marking above.

49

Measures 49-50: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time. Measure 49 has a melodic line with quarter notes. Measure 50 features a melodic line with quarter notes and eighth-note accompaniment in the left hand.

51

Musical score for measures 51-52. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 51 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 52 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with quarter notes.

53

Musical score for measures 53-54. Measure 53 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 54 features a melodic line in the right hand with a quarter note and a bass line with quarter notes.

56

Musical score for measures 56-58. Measure 56 has a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 57 features a melodic line in the right hand with a quarter note and a bass line with quarter notes. Measure 58 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes.

59

Musical score for measures 59-60. Measure 59 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 60 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes.

61

Musical score for measures 61-62. Measure 61 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 62 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes.

63

Musical score for measures 63-64. Measure 63 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 64 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes.

65

Musical score for measures 65-66. Measure 65 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 66 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with quarter notes.

67

Musical score for measures 67-68. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 67 features a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Measure 68 continues the melodic line, ending with a triplet of eighth notes in the right hand.

69

Musical score for measures 69-70. Measure 69 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 70 continues the melodic line, ending with a quarter note in the right hand.

71

Musical score for measures 71-72. Measure 71 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 72 continues the melodic line, ending with a quarter note in the right hand.

73

Musical score for measures 73-74. Measure 73 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 74 continues the melodic line, ending with a quarter note in the right hand.

75

Musical score for measures 75-76. Measure 75 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 76 continues the melodic line, ending with a quarter note in the right hand.

77

Musical score for measures 77-78. Measure 77 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 78 continues the melodic line, ending with a quarter note in the right hand.

80

Musical score for measures 80-81. Measure 80 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 81 continues the melodic line, ending with a quarter note in the right hand.

83

Musical score for measures 83-84. The piece is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 83 features a melodic line in the right hand with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes. Measure 84 continues the melodic line with a half note and a quarter note, and the bass line with eighth notes.

85

Musical score for measures 85-87. Measure 85 has a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 86 continues with similar rhythmic patterns. Measure 87 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes.

88

Musical score for measures 88-90. Measure 88 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 89 continues with a melodic line and a bass line. Measure 90 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes.

90

Musical score for measures 90-92. Measure 90 has a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 91 continues with a melodic line and a bass line. Measure 92 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes.

93

Musical score for measures 93-95. Measure 93 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 94 continues with a melodic line and a bass line. Measure 95 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes.

96

Musical score for measures 96-98. Measure 96 has a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Measure 97 continues with a melodic line and a bass line. Measure 98 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes.

99

Musical score for measures 99-101. Measure 99 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes. Measure 100 continues with a melodic line and a bass line. Measure 101 features a melodic line with a half note and a quarter note, and a bass line with eighth notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Annexe I.7 : « Canzone di Nausicaa »

Canzone di Nausicaa

Cantabile

Enrico Pieranunzi

(♩ = 48)

musical score for the first system, measures 1-2. The piece is in 3/2 time and marked *molto legato*. The bass line features a steady eighth-note accompaniment, while the treble line has a melodic line with slurs.

musical score for the second system, measures 3-5. Measure 3 is marked with a box containing '3' and 'A'. The dynamic is *p*. The word *simile* appears above the treble staff in measure 4. The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a melodic line with slurs.

musical score for the third system, measures 6-7. The treble line features a melodic line with slurs, and the bass line continues with eighth notes.

musical score for the fourth system, measures 8-10. The treble line features a melodic line with slurs, and the bass line continues with eighth notes.

musical score for the fifth system, measures 11-13. Measure 11 is marked with a box containing '11' and 'B'. The dynamic is *mp*. The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a melodic line with slurs.

musical score for the sixth system, measures 14-15. The treble line features a melodic line with slurs, and the bass line continues with eighth notes.

16

19 **C**

p

22

24

27 **D**

30

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 16-18) features a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes in measure 17 and a sustained chord in the bass. The second system (measures 19-21) is marked with a piano (*p*) dynamic and a common time signature (C). It shows a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The third system (measures 22-23) continues the accompaniment and melody. The fourth system (measures 24-26) includes a triplet of eighth notes in the treble. The fifth system (measures 27-29) is marked with a D major key signature and shows a more active melodic line in the treble. The sixth system (measures 30-31) concludes with a melodic phrase in the treble and a final chord in the bass, marked with a double bar line and a repeat sign.

32

Improvvisazione (optional)

35

Fmi⁷ B^bmi/F Fmi⁷ D^bma7(#11) Fmi B^bmi Cmi Fmi

43

Cmi Fmi/C Cmi A^bma7(#11) Cmi Fmi Gmi Cmi

51

Gmi Cmi/G Gmi E^bma7(#11) Gmi Cmi Dmi Gmi

59

Dmi Gmi/D Dmi B^bma7(#11) Dmi Gmi Ami Dmi Gmi/D

67

Ami Dmi/A Ami Fma7(#11) Ami Dmi Emi Ami Dmi/A

D.S. al Φ al CODA

75

Coda

p lontano

molto rall.

78

a tempo

rit.

Annexe I.8 : Transcription du début de « Imprologue 1 »
(Live in Switzerland, 2000)

The image displays a musical score for a piano piece, transcribed from a live performance. The score is written in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef. The tempo is marked as $\bullet = 158 \text{ env.}$. The key signature is initially three sharps (F#, C#, G#) and changes to two flats (Bb, Eb) at measure 16. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 12, 16, 21, 26, 30, and 35 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes at measure 40, marked with a double bar line and the time signature 1'02.

Annexe I.9 : Transcription intégrale de « Imprologue 2 / Get Started » par Marco di Gennaro
(Live in Switzerland, 2000)

Rubato $\text{♩} = 88$

8^{va}

una corda

5 (8)

$\text{♩} = 261$

tre corde

9

Molto Rall.

13

$\text{♩} = 169$

Rall.

pp

17

mp

mf

p

21

$\text{♩} = 269$

25

Musical score for measures 25-30. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

31

Musical score for measures 31-37. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains a complex accompaniment with frequent chord changes.

38

$\text{♩} = 238$

Musical score for measures 38-43. The tempo is marked as quarter note = 238. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a steady accompaniment. The instruction *tre corde* is written below the bass staff.

44

Musical score for measures 44-48. The right hand features a melodic line with some slurs, and the left hand continues with a complex accompaniment.

49

Musical score for measures 49-53. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with a complex accompaniment.

54

Musical score for measures 54-59. The right hand has a melodic line with some slurs, and the left hand continues with a complex accompaniment.

60

Musical score for measures 60-64. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The time signature is 3/4. The music features a complex texture with many accidentals and ties. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a dense harmonic accompaniment with frequent chord changes.

65

Musical score for measures 65-69. The texture continues with intricate harmonic patterns. The right hand has a more active melodic line with grace notes, and the left hand maintains a complex accompaniment with many accidentals.

70

Musical score for measures 70-74. The music features a melodic line in the right hand with grace notes and a complex accompaniment in the left hand. The key signature remains two flats.

75

una corda

Musical score for measures 75-79. The piece enters a section marked "una corda" (pédalé), where the right hand plays a melodic line with grace notes. The left hand accompaniment is complex and dense. The key signature is two flats.

80

tre corde

ff

Musical score for measures 80-84. The piece returns to "tre corde" (normal playing). The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand accompaniment is complex. The key signature is two flats. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present.

85

Musical score for measures 85-89. The music features a melodic line in the right hand with grace notes and a complex accompaniment in the left hand. The key signature is two flats.

90

Musical score for measures 90-95. The piece is in 3/4 time. Measures 90-91 are in common time (C). Measures 92-93 are in 3/4 time. Measures 94-95 are in 3/4 time. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism.

96

Musical score for measures 96-100. The piece is in 3/4 time. Measures 96-97 are in common time (C). Measures 98-99 are in 3/4 time. Measure 100 is in 5/4 time. The music continues with complex harmonic structures and chromaticism.

101

Musical score for measures 101-104. The piece is in 5/4 time. Measures 101-102 are in common time (C). Measures 103-104 are in 5/4 time. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism.

105

Musical score for measures 105-109. The piece is in 5/4 time. Measures 105-106 are in common time (C). Measures 107-109 are in 5/4 time. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism.

110

Musical score for measures 110-114. The piece is in 5/4 time. Measures 110-111 are in common time (C). Measures 112-114 are in 5/4 time. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism. A *ff* dynamic marking is present in measure 111.

115

Musical score for measures 115-119. The piece is in 5/4 time. Measures 115-116 are in common time (C). Measures 117-119 are in 5/4 time. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism.

119

Musical score for measures 119-122. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 119 features a whole rest in the treble and a complex bass line with eighth and sixteenth notes. Measures 120-122 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

123

Musical score for measures 123-126. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 123-124 feature a dense texture of chords in the treble and a rhythmic bass line. Measures 125-126 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

127

Musical score for measures 127-130. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 127-128 feature a melodic line in the treble and a supporting bass line. Measures 129-130 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

131

Musical score for measures 131-134. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 131-132 feature a melodic line in the treble and a supporting bass line. Measures 133-134 show a melodic line in the treble and a supporting bass line.

135

Musical score for measures 135-138. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 135-136 feature a melodic line in the treble and a supporting bass line. Measures 137-138 show a melodic line in the treble and a supporting bass line. The instruction *una corda* is written above the treble staff in measure 137, and *p* is written below the bass staff in measure 138.

139

Musical score for measures 139-142. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 139-140 feature a melodic line in the treble and a supporting bass line. Measures 141-142 show a melodic line in the treble and a supporting bass line. The instruction *ppp* is written below the bass staff in measure 141.

143

Measures 143-146. The right hand features a series of chords, some with fermatas, and a melodic line starting in measure 144. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

147 $\text{♩} = 274$

Measures 147-150. The tempo is marked $\text{♩} = 274$. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 149. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

151

Measures 151-154. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 152. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

155

Measures 155-159. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 156. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

160

Measures 160-163. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 161. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

164

Measures 164-167. The right hand has a melodic line with a fermata in measure 165. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

168

Three measures of music in bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The piece is marked *tre corde* and *mf*.

173

Five measures of music in bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes. The fifth measure has a triplet of eighth notes. The piece is marked *mp* and *mf*. A tempo marking of $\text{♩} = 288$ is present.

178

Four measures of music in bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes.

182

Four measures of music in bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes.

186

Four measures of music in bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes.

190

Four measures of music in bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes. The piece is marked *f*.

193

mp

Measures 193-197: This system contains five measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 195. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. The dynamic marking *mp* is present.

198

Measures 198-202: This system contains five measures. The right hand continues the melodic line with various rhythmic patterns. The left hand features a complex accompaniment with many chords and some sixteenth-note passages. The key signature has two sharps.

203

mf

Measures 203-206: This system contains four measures. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 204. The left hand has a steady accompaniment of chords. The dynamic marking *mf* is present.

207

Measures 207-210: This system contains four measures. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment of chords.

211

Measures 211-214: This system contains four measures. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment of chords.

215

f

Measures 215-218: This system contains four measures. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand has a steady accompaniment of chords. The dynamic marking *f* is present.

220

225

$\text{♩} = \text{♩}$

mf

230

una corda

pp

sf

237

$\text{♩} = \text{♩}$

tre corde

243

una corda

249

Rall.

$\text{♩} = 165$ **A tempo**

$\text{♩} = 148$

mf

tre corde

255 $\text{♩} = 102$ $\text{♩} = 238$

P una corda

260 $\text{♩} = 248$

mf tre corde *mp*

265 $\text{♩} = 165$ $\text{♩} = 143$ **Poco Rall.** $\text{♩} = 133$ **Swing Feel**

f *mp una corda*

270

pp *ppp*

274 *f* *3* *3* *3*

tre corde *cresc.* *una corda*

278

tre corde

282

287

291

294

298

302

ff

ff

dim.

pp cresc. *sf* *sf*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 282 through 302. The music is written for piano with a treble and bass clef. It features complex textures with many triplets and dense chordal accompaniment. Measure 282 shows a treble staff with a triplet of chords and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 287 continues with similar textures. Measure 291 features a prominent eighth-note triplet in the bass staff. Measure 294 includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a change in the bass staff from 3/4 to 2/4 time. Measure 298 ends with a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 302 begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) leading to fortissimo (*sf*) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

306

sf *sf* *una corda* *cresc.*

310 (Tema) $\text{♩} = 150$ Poco Rall.

tre corde *mf*

318 $\text{♩} = 97$ $\text{♩} = 159$ Rall. Molto Rall. e Dim. $\text{♩} = 160$

una corda ppp *tre corde*

323 Molto Rall.

mf *una corda ppp* *mf*

326 $\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 206$

8va

330 Allarg $\text{♩} = 133$

334 $\text{♩} = 92$ $\text{♩} = 139$

mp pp mp

337

mp pp

338 $\text{♩} = 85$

mp pp

341

mp pp

342 **A tempo - Swing**

Allarg dim. ppp mp
una corda

344

ppp mp mf f

347

Musical score for measures 347-349. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 349. The left staff (bass clef) contains a bass line with chords and a triplet of eighth notes in measure 349. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

350

Musical score for measures 350-351. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 350 and a triplet of eighth notes in measure 351. The left staff (bass clef) contains a bass line with chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

351

Musical score for measures 351-352. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 351 and a triplet of eighth notes in measure 352. The left staff (bass clef) contains a bass line with chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

352

Musical score for measures 352-353. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 352 and a triplet of eighth notes in measure 353. The left staff (bass clef) contains a bass line with chords and a triplet of eighth notes in measure 353. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

353

Musical score for measures 353-354. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 353 and a triplet of eighth notes in measure 354. The left staff (bass clef) contains a bass line with chords and a triplet of eighth notes in measure 354. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

354

Musical score for measures 354-355. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 354 and a triplet of eighth notes in measure 355. The left staff (bass clef) contains a bass line with chords and a triplet of eighth notes in measure 355. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

355 *p* *pp cresc.* *8^{va}* *Ped.*

357 *f*

358 (8)

359

361

364 *p* *cresc.* *19* *Ped.* *19*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, numbered 355 through 364. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 355 features a piano (*p*) dynamic and includes a *pp cresc.* marking. A *8^{va}* (octave up) marking is present in the bass line, and a *Ped.* (pedal) marking is shown with a dashed line. Measure 357 has a forte (*f*) dynamic. Measure 358 is marked with an 8-measure rest (8). Measure 359 continues the melodic and harmonic development. Measure 361 shows complex rhythmic patterns with many triplets. Measure 364 begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. It features a six-measure rest (6) in the bass line and two 19-measure rests (19) in both staves, indicating a long-term pedal point or sustained texture.

365 *8va*

366

367 *p*

Ped.

368

369 *mf*

370

Detailed description: This page contains six systems of piano music, numbered 365 to 370. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 365 features a trill in the right hand, marked *8va*, and a bass line with a triplet. Measure 366 continues the trill in the right hand. Measure 367 shows a melodic line in the right hand and a bass line with a *p* dynamic marking. Measure 368 includes triplets in both hands and a *Ped.* (pedal) marking. Measure 369 features a melodic line in the right hand with a *mf* dynamic marking. Measure 370 continues the melodic line in the right hand with a triplet.

371

8^{va}

8^{vb}.1

3

3

3

3

3

3

3

3

372

3

3

3

3

3

3

3

3

ff

373

mp

2^{do}

375

3

3

3

3

3

377

3

3

3

3

3

378

3

3

3

3

3

3

3

3

3

5

379 **Stringendo**

381 $\text{♩} = 98$ $\text{♩} = 116$ *8va*
una corda

385 $\text{♩} = 133$ $\text{♩} = 112$
pp *mp* *Ped.*

388 $\text{♩} = 76$ **Allarg** $\text{♩} = 107$ $\text{♩} = 176$ **Swing**
p *Ped.*

391 *tre corde* *3*
marcato

395 *> p* *marcato*

399

Musical score for measures 399-401. The piece is in 2/4 time. Measure 399 features a treble clef with a whole rest and a bass clef with a triplet of eighth notes. Measure 400 continues with eighth notes in both staves. Measure 401 has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a whole note.

402

Musical score for measures 402-404. Measure 402 has a treble clef with triplets of eighth notes and a bass clef with a whole note. Measure 403 has a treble clef with triplets of eighth notes and a bass clef with a whole note. Measure 404 has a treble clef with a whole rest and a bass clef with a whole note, marked with a forte *f* dynamic.

405

Musical score for measures 405-408. Measure 405 has a treble clef with chords and a bass clef with chords. Measure 406 has a treble clef with chords and a bass clef with chords. Measure 407 has a treble clef with chords and a bass clef with chords. Measure 408 has a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a triplet of eighth notes.

409

Musical score for measures 409-410. Measure 409 has a treble clef with chords and a bass clef with chords. Measure 410 has a treble clef with a 7th fret barre and a bass clef with a whole rest.

411

Musical score for measures 411-412. Measure 411 has a treble clef with a 7th fret barre and a bass clef with a 6th fret barre. Measure 412 has a treble clef with a 6th fret barre and a bass clef with a whole rest.

413

Musical score for measures 413-414. Measure 413 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with chords. Measure 414 has a treble clef with eighth notes and a bass clef with a whole rest.

415

417 $\text{♩} = 102$

420 **Even Eights** **Molto Rit**

una corda

Rubato **Meno mosso**

424 $\text{♩} = 78$

426 **molto rall.** $\text{♩} = 110$

p *pp* *mp*

429 *ppp*

3 3 3 3 3

433 *rall.*

Ped.

436 *rit.* *pp* *rall.*

$\text{♩} = 106$ $\text{♩} = 130$

rit. *pp* *rall.*

$\text{♩} = 106$ $\text{♩} = 130$

Ped.

440 *ppp*

ppp

Ped.

Annexe I.10 : Transcription intégrale de « Prologue »
(Enrico Pieranunzi Trio vol. 4 – Trioscape, 1995)

♩ = 156

Measures 1-5 of the transcription. The music is in 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

6

Measures 6-10 of the transcription. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. The key signature remains one sharp.

11

Measures 11-14 of the transcription. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment continues. The key signature remains one sharp.

15

Measures 15-18 of the transcription. The right hand features a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues. The key signature remains one sharp.

19

Measures 19-22 of the transcription. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues. The key signature remains one sharp.

23

Measures 23-27 of the transcription. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues. The key signature remains one sharp.

28

Measures 28-31 of the transcription. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues. The key signature remains one sharp.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and quarter notes with rests.

36

Musical notation for measures 36-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and quarter notes.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and quarter notes.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and quarter notes.

48

Musical notation for measures 48-52. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and quarter notes.

53

Musical notation for measures 53-56. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and quarter notes.

57

Musical notation for measures 57-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth and quarter notes.

61

Musical score for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 61 starts with a treble clef and a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests. A dynamic marking 'v' is present in measure 63.

66

Musical score for measures 66-70. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 66 starts with a treble clef and a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings '8va' are present in measures 68 and 70.

71

Musical score for measures 71-76. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 71 starts with a treble clef and a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests. Dynamic markings '8va' and '15ma' are present. The time signature changes to 5/4 in measure 74 and back to 2/4 in measure 76.

77

Musical score for measures 77-81. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 77 starts with a treble clef and a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests.

82

Musical score for measures 82-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Measure 82 starts with a treble clef and a bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, with some rests. The system ends with a double bar line.

Annexe I.11 : Transcription intégrale de « Tokyo Reflections »
 (Live in Japan, 2004)
 CD 3, page 22

Librement

mp *mf* *Rapide* *Rit.*

mf *Modéré* *En avançant* *Rit.* *pp*

mf *a tempo* *mf* *3* *3*

p *pp* *mf subito* *p* *mp*

Rapide *Rit.* *En avançant* *mf* *p*

Plus lent *pp* *Rit.* *p* *a tempo* *mp*

mp subito

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *Rit.* (Ritardando) marking is placed above the right hand staff towards the end of the system.

Second system of the piano score. Both hands continue with complex rhythmic patterns and chordal textures. The right hand has a more active melodic role, often playing in pairs of notes.

Third system of the piano score. The right hand has a more melodic and lyrical quality, with some notes held across measures. The left hand continues with a steady accompaniment. A *p* (piano) dynamic marking is present in the right hand.

Fourth system of the piano score, concluding the piece. The right hand features a series of chords and melodic fragments, some with accents. The left hand provides a final accompaniment. A *Rit.* marking is present above the right hand staff. The system ends with a double bar line and a circled 'X' symbol.

Annexe I.12 : Transcription intégrale de « Impro K208 »
(Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti, 2007)

The image displays a musical score for the piece "Impro K208" by Enrico Pieranunzi. The score is written for piano and is divided into six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The tempo is marked "Lento" and the initial dynamic is "p".

The first system (measures 1-2) begins with a treble staff featuring a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 3-4) includes a triplet in the treble staff and a "rit." (ritardando) marking. The third system (measures 5-6) features a triplet in the treble staff and another "rit." marking. The fourth system (measures 7-8) is marked "a to" (allegretto) and shows a more active treble staff. The fifth system (measures 9-10) contains a triplet in the bass staff and a "rit." marking. The sixth system (measures 11-12) concludes with a triplet in the bass staff and a "rit." marking.

Annexe I.13 : Transcription intégrale de « Impro K3 »
(Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti, 2007)

Allegro

f

6

12

18

24

30

35

4

4

4

4

3

3

3

3

40

3

3

3

3

3

3

44

3

3

3

3

3

48

b \flat

51

b \flat

56

b \flat

59 Swing *Plus détendu*

63 binaire

67 *tr* *tr*

71

73 Swing

77 *Un peu plus lent* *8va*

81

rit.

This system contains measures 81, 82, and 83. Measure 81 features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in both hands. Measure 82 continues with similar rhythmic activity, including a triplet in the right hand. Measure 83 concludes with a slower tempo, indicated by the 'rit.' marking, featuring a more melodic line in the right hand.

84

rit. 8va

8vb

This system contains measures 84 and 85. Measure 84 begins with a 'rit.' marking and an '8va' instruction, showing a decrescendo hairpin. Measure 85 features a '8vb' instruction, indicating an octave drop in the bass line. The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

Annexe I.14 : Transcription intégrale de « Impro K531 »
 (Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti, 2007)

The musical score is presented in six systems, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#).

- System 1:** Features a series of chords and intervals in the bass clef. It includes markings for *accel.* and *rit.* and a dynamic marking of *f*.
- System 2:** Labeled *Allegretto*. The right hand (treble clef) plays a continuous sixteenth-note pattern with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7. The left hand (bass clef) plays a slower accompaniment.
- System 3:** Continues the sixteenth-note pattern in the right hand with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6. The left hand accompaniment continues.
- System 4:** The right hand features a complex sixteenth-note figure with fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 6. The left hand accompaniment continues.
- System 5:** The right hand has a melodic line with trills and slurs, marked with *(md)* and *(mg)*. The left hand accompaniment continues.
- System 6:** The right hand continues with a melodic line and trills, marked with *(md)* and *(mg)*. The left hand accompaniment continues.

19 *cresc.*

21

23 *f* *ff*

25 *cresc.* *rit.* *Plus lent* *dim.*

28 *rit.* *libre* *mf*

32 *Plus lent (a to)* *mp* *8va*

55

Musical score for measures 55-58. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment. A dynamic marking (δ^{vb}) is placed below the lower staff. A fermata is present over the final measure of the system.

59

Musical score for measures 59-62. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with various accidentals. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo), (mg) (mezzo-giochi), and *p* (piano). A fermata is present over the final measure of the system.

63

Musical score for measures 63-66. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a dense texture of sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with long note values and ties. A fermata is present over the final measure of the system.

67

Musical score for measures 67-70. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with long note values and ties. A dynamic marking δ^{va} is placed above the upper staff. A fermata is present over the final measure of the system.

71

Musical score for measures 71-74. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line with long note values and ties. A dynamic marking (δ^{va}) is placed above the upper staff. A fermata is present over the final measure of the system.

Annexe I.15 : Transcription intégrale de « Impro K545 »
 (Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti, 2007)

Librement

rit.---

librement

Plus vite

pp

librement

8va---

en avançant

p

Reo. *

Reo. *

Reo. *

Reo. *

Reo. *

10 *Plus lent*

rit. (m.g.)

11 *Lent* *rit. gva.*

13 *Lea.*

15 *gva.* *Lea.*

17 *rit.* *Lea.*

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. System 10 (measures 10-11) begins with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes and rests. A 'rit.' marking is placed above the right hand, and '(m.g.)' is written below the right hand. System 11 (measures 11-12) features a 'Lent' marking above the right hand and a 'rit. gva.' marking above the right hand. Both hands play eighth notes, with triplets indicated by a '3' above the notes. System 13 (measures 13-14) shows a 'Lea.' marking below the right hand. System 15 (measures 15-16) includes a 'gva.' marking above the right hand and 'Lea.' markings below both hands. System 17 (measures 17-18) has a 'rit.' marking above the right hand and 'Lea.' markings below both hands. The score concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Annexe I.16 : Transcription intégrale de « Impro K492 »
(*Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti*, 2007)

Presto

8

16

24

29

34

41

47

53

La version de l'ossia utilise le rythme
de la partition de Scarlatti.
Cependant, Pieranunzi semble plutôt jouer le
rythme ci-dessus.

61

69

77

84

3 3 *Ped.* *

91

97

103

109

8^{va}

116

8^{va}

122

8^{va}

128

135

rit. ----- *Plus lent*

143

151

158

163

accel. -----

Annexe II : Discographie synthétique par principales maisons de disque

N.B. : Les enregistrements sont classés par ordre chronologique d'enregistrement (et non de publication) et par maison de disque. Pour une plus grande immédiateté, nous avons mis en relief les titres publiés sous le nom de Pieranunzi.

HORO

1. Marcello Rosa *Jazz a confronto #2* HLL 101-2 (1973)
2. Frank Rosolino *Jazz a confronto #4* HLL 101-4 (1973)
3. Sal Nistico *Jazz a confronto #16* HLL 101-16 (1975)
4. Jac's Anthology *Jazz a confronto #17* HLL 101-17 (1975)
5. Kenny Clarke *Jazz a confronto #20* HLL 101-20 (1975)
6. **Enrico Pieranunzi** *Jazz a confronto #24* HLL 101-24 (1975)
7. Oscar Valdambri & Dino Piana *Jazz a Confronto #34* HLL 101-34 (1976)

EDI-PAN

1. **Enrico Pieranunzi** *The Day after the Silence* NPG 800 (1976)
2. **Enrico Pieranunzi** *New & Old Jazz Sounds* MPS3038 (1976)
3. Bill Smith *Sonorities* NPG801 (1977)
4. **Enrico Pieranunzi Trio** featuring Maurizio Giammarco *From Always to Now* NPG803 (1978)
5. Bill Smith *Colours* NPG807 (1978-80)
6. Claudio Fasoli *Hinterland* NPG804 (1979)
7. Chet Baker *Soft Journey* NPG 805 (1979-80)
8. Eddy Palermo *The Way I See* NPG806 (1981)

SOUL NOTE

1. **Enrico Pieranunzi Quartet & Quintet** featuring Art Farmer *Isis* 12021-1 (1980)
2. **Enrico Pieranunzi** *Deep Down* 121121-1 (1986)
3. Charlie Haden *Silence* 121172-1 (1987)
4. **Enrico Pieranunzi Trio** *No Man's Land* 121221-1 (1989)
5. Charlie Haden *First Song* 121222-2 (1990)
6. **Paul Motian / Enrico Pieranunzi** *Flux and Change* 121242-2 (1992)
7. **Enrico Pieranunzi Trio** *Seaward* 121272-2 (1994)
8. **Enrico Pieranunzi & Ada Montellanico** *Ma l'amore no* 121321-2 (1997)
9. Civica Jazz Band *Italian Jazz Graffiti* (2002)

YVP (Demon)

1. **Enrico Pieranunzi** *What's What* Demon 3006 (1985)
2. **Enrico Pieranunzi Trio** *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 1* YVP Music 3007 (1986)
3. Moon Pie *Blue and Golden* YVP Music 3011 (1987)
4. **Enrico Pieranunzi Trio** *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2* YVP Music 3015 (1988)
5. **Enrico Pieranunzi Trio** *Enrico Pieranunzi Trio vol. 3 - Triologues* YVP Music 3026 (1991)

6. Gerardo Iacoucci Big Band *Great News from Italy* YVP Music 3030 (1992)
7. **Enrico Pieranunzi Trio** *Enrico Pieranunzi Trio vol. 4 - Trioscape* YVP Music 3050 (1995)
8. **Enrico Pieranunzi** *Live in Germany Trio vol. 5* YVP Music 3059 (1995)
9. **Enrico Piernanuzi Trio** *Enrico Piernanuzi Trio vol. 6 - Multiple Choice* YVP Music 3079 (2000)
10. **Enrico Piernanuzi** *Live in Switzerland* YVP Music 3083 (2000)
11. **Enrico Piernanuzi Trio & Quartet** *Enrico Piernanuzi Trio & Quartet vol. 7 - One Lone Star* YVP Music 3104 (2002)

PHILOLOGY

1. Chet Baker *Naïma* Philology W52-2 (1987)
2. Chet Baker / Enrico Pieranunzi *The Heart of the Ballad* 214W20 (1988)
3. Chet Baker meets Space Jazz Trio *Little Girl Blue* 214W21 (1988)
4. Phil Woods & The Space Jazz Trio *Phil's Mood* W 27.2 (1988)
5. Lee Konitz meets Space Jazz Trio *Blew* 214W26 (1988)
6. Lee Konitz / Enrico Pieranunzi *Solitudes* W28.2 (1988)
7. Enrico Rava *Bella* W064 (1990)
8. Phil Woods *Live at the Corridonia Jazz Festival 1991* W 211.2 (1991)
9. Phil Woods / Enrico Pieranunzi *Elsa* W 206.2 (1991)
10. Ada Montellanico *L'altro Tenco* W 85

IDA RECORDS

1. Riccardo Del Fra *A Sip of your Touch* IDA 021 (1988)
2. **Enrico Pieranunzi** *Parisian Portrait* IDA 026 (1990)
3. **Enrico Pieranunzi / Marc Johnson** *The Dream Before Us* IDA 028 (1990)
4. **Enrico Pieranunzi** *Untold Story* IDA 036 (1993)

EGEA

1. **Enrico Pieranunzi** *Parisian Portrait* SCA 137 (1990 - réédition)
2. **Enrico Pieranunzi / Enrico Rava** *Nausicaa* SCA 037 (1993)
3. **Enrico Piernanuzi** *Un'alba dipinta sui muri* SCA 070 (1998)
4. **Enrico Piernanuzi** *Perugia Suite* SCA 093 (1999-2000)
5. **Enrico Piernanuzi** *Con infinite voci* SCA 071 (1999)
6. **Enrico Piernanuzi** *Racconti mediterranei* SCA 078 (2000)
7. **Enrico Piernanuzi** *Canto nascosto* SCA 080 (2000)
8. **Enrico Piernanuzi & Strings Quartet con Marc Johnson & Rosario Giuliani** *Les amants* SCA 106 (2002)
9. **Enrico Piernanuzi / Marc Johnson** *Trasnoche* SCA 098 (2002)
10. **Ada Montellanico & Enrico Pieranunzi** *Danza di una ninfa* SCA (2005)
11. **Germano Mazzocchetti** *Di mezzo il mare* SCA 126 (2005)
12. **Ada Montellanico** *Il sole di un attimo* SCA 127 (2007)

ALPHA JAZZ

1. Enrico Pieranunzi Trio *The Night Gone By* ALCB 3906 (1996)
2. Enrico Piernanuzi Trio *The Chant of Time* ALCB 3915 (1997)

CHALLENGE RECORDS

1. Enrico Pieranunzi & Marc Johnson *Yellow & Blue Suites* CHR 70131 (1990)
2. Enrico Piernanuzi Quintet *Don't Forget the Poet* CHR 70065 (1999)
3. Enrico Pieranunzi / Bert van den Brink *Daedalus' Wings* CHR 70069 (1999)
4. The Enrico Piernanuzi Trio *Plays the Music of Wayne Shorter* CHR 70083 (2000)
5. Enrico Piernanuzi *Improvised Forms for Trio* CHR 70084 (2000)
6. Enrico Piernanuzi Quartet *Alone Together* CHR 70070 (2000)
7. Enrico Piernanuzi *Live in Paris* CHR 70126 (2001)

CAM JAZZ

1. Enrico Pieranunzi *Jazz Roads* CML193 (1980 + 2001)
2. Roberto Gatto *Plays Rugantino* Cam 499613-2 (2000)
3. Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron *Play Morricone* CAMJ 7750-2 (2001)
4. Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron *Current Conditions - Live in Rome at Radiotre* CAMJ 7756-2 (2001)
5. Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron *Play Morricone 2* CAMJ 7763-2 (2002)
6. Enrico Piernanuzi / Paul Motian special guest Chris Potter *Doorways* CPC8-5157 (2002)
7. Enrico Piernanuzi *Fellini Jazz* CAMJ 7761-2 (2003)
8. Enrico Piernanuzi / Charlie Haden / Paul Motian *Special Encounter* CAMJ 7769-2 (2003)
9. Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron *Ballads* CAMJ 7785-2 (2004)
10. Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron featuring Kenny Wheeler *As Never Before* CAMJ 7807-2 (2004)
11. Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron *Dream Dance* CAMJ 7815-2 (2004)
12. Jim Hall / Enrico Piernanuzi *Duologues* CAMJ 5009 (2004)
13. Enrico Piernanuzi / Marc Johnson / Joey Baron *Live in Japan* CAMJ 7797-2 (2004)
14. André Ceccarelli *Golden Land* CAMJ 7800-2 (2006)
15. Enrico Piernanuzi *Plays Domenico Scarlatti - Sonatas and improvisations* CAMJ 7812-2 (2007)

Annexe III : Participations aux musiques de film

N.B. : Cette liste rassemble les enregistrements des musiques de film auxquels Pieranunzi a participé. Les compositeurs sont indiqués en gras après le numéro d'ordre. Le classement est chronologique.

1. Armando Trovaioli

Amore amaro

1974.

Note : Musique interprétée pour le film de Florestano Vancini

2. et 3. Enrico Pieranunzi / Silvano Chimenti

La poliziotta fa carriera (a) – *Milano violenta* (b)

1976.

Note 1 : Musique composée et interprétée pour les films de Michele Massimo Tarantini (a) et Mario Caiano (b).

Note 2 : On en retrouve des extraits en CD sur une « Piombo rovente - A Journey into the 70's Italian Police O.S.T. » (Plastic Records, PL012).

4. Enrico Pieranunzi

Liberi, armati, pericolosi

1976

Note : Musique composée et interprétée pour un film de Romolo Guerrieri.

5. Enrico Pieranunzi

La ragazza alla parisi

1976

Note : Musique composée et interprétée pour un film de Mino Guerrieri.

6. Armando Trovaioli

L'anatra all'arancia

1974.

Note : Musique interprétée pour le film de Luciano Salce. Titre en français : *Le Canard à l'orange*.

7. Ennio Morricone

Il deserto dei tartari

1976.

Note : Musique interprétée pour le film de Valerio Zurlini.

8. Enrico Pieranunzi

Taxi Girl

1977

Note : Musique composée et interprétée pour un film de Michele Massimo Tarantini.

9. Ennio Morricone

1900

1977

Note : Musique interprétée pour un film de Bernardo Bertolucci.

10. Ennio Morricone

Days of Heaven

1978

Note 1 : EP est interprète et on peut l'entendre en soliste sur le morceau *Happiness*.

Note 2 : Le titre français de ce film de Terence Malick est « Les Moissons du ciel ».

11. Ennio Morricone

Il bandito dagli occhi azzurri

1980

Note : Musique interprétée pour un film de Alfredo Giannetti.

12. Ennio Morricone

Bianco, rosso e verdone

1981

Note : Musique interprétée pour un film de Carlo Verdone.

13. Enrico Pieranunzi

Un ragazzo come tanti

1983.

Note : Musique composée et interprétée pour un film de Gianni Minello.

14. Ennio Morricone

Cinema Paradiso

1987.

Note : Pianiste soliste de la musique composée par E. Morricone pour le film de Giuseppe Tornatore.

15. Enrico Pieranunzi / Massimo Fagioli

Il cielo della luna

1998

Note : EP interprète une musique qu'il a composée en collaboration avec le réalisateur du film Massimo Fagioli.

Annexe IV : Contenu des trois disques compacts d'extraits musicaux

N.B. : Sauf exception, nous indiquons le nom de l'interprète ou du compositeur entre parenthèses seulement s'il ne s'agit pas de Pieranunzi.

CD 1

Chap. 2 : Élaboration d'un style jazzistique personnel

1. Solo sur « Don », *Jazz a confronto #2* (Rosa, 1973)
2. « Rosa minore » (*Jazz a confronto #2*, Rosa, 1973)
3. Solo sur « Piece for Joan » de 0'50 à 0'56, *Jazz a confronto #24* (1975) – Solo de M. Tyner sur « Inception » de 0'37 à 0'40, *Inception* (Tyner, 1962) – *Id.* de 0'56 à 0'58
4. Solo sur « Piece for Joan » de 1'03 à 1'16, *Jazz a confronto #24* (1975) – Solo de M. Tyner sur « Inception » de 1'01 à 1'08 *Inception* (Tyner, 1962) – *Id.* de 1'29 à 1'31
5. Solo sur « Blues Smiles » de 0'47 à 1'01, *Jazz a confronto #24* (1975) – Solo d'O. Peterson sur « Down Here on the Ground » de 4'55 à 5'01, *Tristeza on Piano* (Peterson, 1970)
6. Solo sur « Blues Up » de 1'29 à 1'38, *The Day after the Silence* (1976)
7. « The Mood is Good » (*The Day after the Silence*, 1976)
8. Solo sur « Merry-Go-Round », *Colours* (Smith, 1978)
9. Début de « Space Time », *A Long Way* (1978)
10. Solo sur « The Cat » de 2'28 à 2'32, *Hinterland* (Fasoli, 1979) – Solo de C. Corea sur « Steps » de 1'49 à 1'53, *Now He Sings, Now He Sobs* (Corea, 1968)
11. Solo sur « The Cat » de 3'03 à 3'15, *Hinterland* (Fasoli, 1979) – Solo de C. Corea sur « Matrix » de 1'50 à 2'00, *Now He Sings, Now He Sobs* (Corea, 1968) – *Id.* de 2'34 à 2'36
12. Solo sur « Soft Journey » de 4'34 à 4'46, *Soft Journey* (Baker/Pieranunzi, 1980)
13. Solo sur « Brown Cat Dance » de 2'33 à 2'46, *Soft Journey* (Baker/Pieranunzi, 1980)
14. « Little Moon » (*Isis*, 1980)
15. Solo sur « Isis » de 1'18 à 1'52, *Isis* (1980)
16. Solo sur « Au Privave » de 2'55 à 3'10, *Isis* (1980)
17. Solo sur « Soul Dance » de 1'59 à 2'03, *Isis* (1980)
18. Coda de Pieranunzi sur « Here's that Rainy Day » de 5'36 à 6'02, *Con Alma* (de Sica, 1980)
19. Solo sur « If There Is Someone Lovelier than You » de 1'17 à 1'20, *New Lands* (1984) – *Id.* de 3'09 à 3'11
20. Solo sur « If There Is Someone Lovelier than You » de 1'22 à 1'36, *New Lands* (1984)
21. Solo sur « If There Is Someone Lovelier than You » de 4'36 à 4'40, *New Lands* (1984)
22. Solo sur « If There Is Someone Lovelier than You » de 2'50 à 2'54, *New Lands* (1984)
23. Solo de Keith Jarrett sur « All the Things You Are » de 0'53 à 1'03, *Standards, Vol. 1* (Jarrett, 1983) – Solo sur « All the Things You Are » de 1'49 à 1'58, *New Lands* (1984)
24. Solo de K. Jarrett sur « All the Things You Are » de 1'58 à 2'04, *Standards, Vol. 1* (Jarrett, 1983) – Solo sur « All the Things You Are » de 3'17 à 3'30, *New Lands* (1984)
25. Solo de K. Jarrett sur « All the Things You Are » de 1'55 à 1'57, *Standards, Vol. 1* (Jarrett, 1983) – Solo sur « All the Things You Are » de 4'41 à 4'49, *New Lands* (1984)
26. Solo sur « Stefi's Song » de 3'18 à 3'31, *Racconti mediterranei* (2000) – Improvisation sur « Perugia Suite » de 14'41 à 14'56, *Perugia Suite* (2000)
27. « The Peacocks » de J. Rowles, interprétation de B. Evans (*You Must Believe in Spring*, 1977)
28. Solo sur « I Fall in Love Too Easily » de 3'53 à 4'05, *New Lands* (1984) – Solo sur « Body And Soul » de 5'25 à 5'48, *The Night Gone By* (1996) – Solo sur « Miradas » de 3'45 à 3'57, *Ballads* (2004)
29. Solo sur « Blue Ballad » de 2'54 à 3'22, *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2* (1988)
30. Solo sur « One Lone Star » de 2'42 à 2'58, *Live in Paris* (2001)
31. Solo sur « Someday My Prince Will Come » de 5'48 à 5'59, *In That Dawn of Music* (1990)
32. Solo sur « If You Could See Me Now » de 0'19 à 0'32, *Parisian Portrait* (1990)
33. Solo sur « The Surprise Answer » de 4'43 à 5'05, *One Lone Star* (2002)
34. Solo sur « La domenica specialmente » de 2'21 à 2'35, *Play Morricone 2* (2002) – Solo sur « Loveward » de 2'50 à 2'57, *Special Encounter* (2003) – Solo sur « Hello My Lovely » de 1'58 à 2'07, *Special Encounter* (2003)
35. Solo sur « Come Rain or Come Shine » de 5'17 à 5'24, *Little Girl Blue* (Baker, 1988) – Solo sur « La città delle donne » de 2'12 à 2'19, *Fellini Jazz* (2003)
36. Solo sur « Un'alba dipinta sui muri » de 2'05 à 2'21, *Racconti mediterranei* (2000)

37. Solo sur « Le songe d'une valse » de 4'29 à 4'34, *Carte blanche* (Ceccarelli, 2003)
38. Solo sur « I Fall in Love Too Easily » de 4'21 à 4'36, *New Lands* (1984)
39. Solo sur « Chimere » de 1'34 à 1'39, *No Man's Land* (1989) – Solo sur « Je ne sais quoi » de 3'49 à 3'56, *Seaward* (1994) – Solo sur « O toi désir » de 2'55 à 3'00, *Racconti mediterranei* (2000)
40. Solo sur « Nuovo cinema Paradiso » de 4'15 à 4'22, *Live in Japan* (2004)
41. Solo sur « Passing Shadows » de 4'52 à 5'04, *Evans Remembered* (2000) – Solo sur « Le mani sporche » de 1'20 à 1'40, *Play Morricone* (2001) – Solo sur « Quando le donne avevano la coda » de 1'49 à 1'56, *Play Morricone* (2001) – Solo sur « Stanno tutti bene » de 5'24 à 5'45, *Play Morricone* (2001)
42. Solo sur « I Fall in Love Too Easily » de 2'03 à 2'31, *Live in Paris* (2001)
43. Solo sur « Winter Moon » de 4'52 à 5'08, *Jazz italiano Live 2006* (2006)
44. Solo sur « Yesterdays » de 4'17 à 4'27, *The Night Gone By* (1996) – Début de « New Lands » (*New Lands*, 1984)
45. Solo sur « The Fool on the Hill » de 2'52 à 3'02, *Ma l'amore no* (Montellanico, 1997) – *Valse brillante op.18* (mesures 132 à 152) de Fr. Chopin (interprétation d'A. Rubinstein)
46. Solo sur « My Foolish Heart » de 3'43 à 3'52, *The Kingdom* (Vinding, 1997)
47. Solo sur « Chet » de 4'02 à 4'09, *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2* (1988)
48. Solo sur « Come Rain or Come Shine » de 4'12 à 4'34, *Little Girl Blue* (Baker, 1988)
49. Solo sur « I Hear A Rhapsody » de 5'17 à 5'27, *Triologues* (1991)
50. Solo sur « You've Changed » de 1'27 à 1'57, *Alone Together* (2000)
51. Solo sur « Body and Soul » de 3'00 à 3'08, *Live in Paris* (2001)
52. Solo sur « Reflejos de Borges » de 2'14 à 2'23, *Nausicaa* (1993)
53. Solo sur « The Night Gone By » de 3'08 à 3'18, *The Night Gone By* (1996)
54. Fin de la *Mazurka op. 17 n° 2* de Fr. Chopin (interprétation d'A. Rubinstein)
55. Solo sur « How Deep Is the Ocean? » de 1'28 à 1'58, *Alone Together* (2000)
56. Solo sur « Body and Soul » de 3'48 à 3'52, *Live in Paris* (2001)
57. Solo sur « Nefertiti » de 2'12 à 2'28, *Plays the Music of Wayne Shorter* (2000)
58. Solo sur « September Waltz » de 3'30 à 3'38, *Untold Story* (1993)
59. Solo sur « A Flower Is a Lovesome Thing » de 0'37 à 0'51, *Ballads* (2004) – Solo sur « Five Plus Five » de 1'58 à 2'15, *Golden Land* (Ceccarelli, 2006)
60. Solo sur « Over the Rainbow » de 2'12 à 3'06, *The Night Gone By* (1996)
61. Solo et reprise du thème de « This Is for Albert » de 4'28 à 5'02, *Plays The Music of Wayne Shorter* (2000)
62. Solo sur « Musashi » de 4'29 à 3'55, *Live in Japan* (2004)
63. Solo sur « My Funny Valentine » de 1'47 à 2'11, *Silence* (Haden, 1987)
64. Solo sur « Yesterdays » de 5'08 à 5'35, *Live in Castelnuovo* (1991)
65. Solo sur « Je ne sais quoi » de 4'37 à 4'53, *Live in Switzerland* (2000)
66. Solo sur « Incontro » de 6'10 à 6'24, *Play Morricone* (2001)
67. Solo sur « When I Think of You » de 7'49 à 8'17, *Live in Japan* (2004)
68. Solo sur « Incontro » de 5'32 à 5'50, *Play Morricone* (2001)
69. Solo sur « Ninfa plebea » de 2'33 à 2'49, *Live in Japan* (2004) – Solo sur « Princesse » de 4'36 à 4'47, *Evans Remembered* (2000) – Solo sur « Just Beyond the Horizon » de 3'17 à 3'44, *Play Morricone* (2001)
70. Solo sur « Broken Time » de 2'05 à 2'56, *Current Conditions* (2001)
71. Solo sur « Where I Never Was » de 2'23 à 2'33, *Les amants* (2002)
72. Interprétation du thème « Why Did I Choose You? » (*Special Encounter*, 2003, de 4'42 à 5'48)
73. Interprétation et accompagnement de « How High the Moon » par L. Konitz et E. Pieranunzi (*Solitudes*, 1988, du début à 1'09)
74. Fin de « Incontro », *Play Morricone* (2001)
75. Introduction de « I Remember Clifford », *The Kingdom* (Vinding, 1997)
76. Introduction de « Body and Soul », *Live in Paris* (2001)
77. Extrait de « If You Could See Me Now », *Parisian Portrait* (1990, de 0'40 à 0'48)
78. Improvisation à partir de « When I Fall in Love » de 6'28 à 6'52, *Triologues* (1991)
79. Accompagnement de la fin de « Tenderly » par Ph. Catherine et E. Pieranunzi de 2'12 à 2'35, *Alone Together* (2001)
80. Solo sur « Friendlee » de 2'24 à 2'35, *Blew* (Konitz, 1988)
81. Début du solo sur « Five Plus Five », *Dream Dance* (2004)
82. Solo sur « If You Turn Away / Who Can I Turn To ? » de 2'45 à 3'30, *Ma l'amore no* (Montellanico, 1997)
83. Solo sur « Ophelia » de 2'41 à 3'12, *Just Friends* (Pieranunzi/Søndergaard/Pietropaoli/ Jørgensen, 1989)
84. Solo sur « Body and Soul » de 5'08 à 5'19, *Live in Paris* (2001)
85. Réexposition du thème « E.S.P. » de 3'15 à 3'27, *Plays the Music of Wayne Shorter* (2000) – Solo sur « Silkworm » de 1'46 à 2'10, *The Dream Before Us* (Pieranunzi/Johnson, 1990) – Solo sur « Stefi's Song » de 4'12 à 4'38, *Perugia Suite* (1999)

86. Solo sur « Musashi » de 6'29 à 6'39, *Live in Japan* (2004)
87. Exposé de « Yesterdays », *Live in Castelnuovo* (1991)
88. Tuilages des solos de M. Johnson et Pieranunzi sur « Ev'rything I Love », *Deep Down* (1986) – Tuilages des solos de M. Johnson et E. Pieranunzi sur « All the Things You Are », *New Lands* (1984)
89. Tuilages des solos de M. Vinding et E. Pieranunzi sur « September Waltz », *The Kingdom* (Vinding, 1997)
90. Début du solo sur « Darn That Dream » de 4'16 à 4'39, *The Heart of the Ballad* (Baker/ Pieranunzi, 1988) – Début du solo sur « You Don't Know What Love Is » de 1'58 à 2'21, *The Chant of Time* (1997)
91. Début du solo sur « Fall » de 0'57 à 1'17, *Plays the Music of Wayne Shorter* (2000)
92. Début du solo sur « Evening Song » de 1'19 à 1'28, *Evans Remembered* (2000)
93. Début du solo « So Near » de 1'46 à 2'12, *Trioscapes* (1995)
94. Fin de « If There Is Someone Lovelier Than You », *New Lands* (1984) – Fin de « All the Things You Are », *Autumn Song* (1984)
95. Fin du solo de « It Speaks for Itself » de 3'28 à 3'40, *The Night Gone By* (1996)
96. Fin du solo de « Just Beyond the Horizon » de 2'51 à 3'05, *Play Morricone* (2001)
97. Solo sur « E.S.P. » de 1'34 à 1'47, *Plays the Music of Wayne Shorter* (2000)
98. Solo sur « All the Way » de 3'39 à 4'03, *First Song* (Haden, 1990)
99. Solo sur « L'âge mûr » de 4'53 à 5'26, *Nausicaa* (Pieranunzi/Rava, 1993)

CD 2

1. Solo sur « The Night Gone By » de 0'59 à 1'40, *One Lone Star* (2002)
2. Introduction à « Don't Forget the Poet », *Live in Switzerland* (2000)
3. Fin du thème puis solo sur la coda de « Love Whispers », *Golden Land* (Ceccarelli, 2006)
4. Improvisation à partir de « When I Fall in Love », *Flux and Change* (Motian/Pieranunzi, 1992)
5. « All the Things We Are » de 4'33 à 5'26, *The Dream Before Us* (Pieranunzi/Johnson, 1990)
6. Solo sur « Night Bird », *Phil's Mood* (Woods, 1988)
7. Interprétation intégrale de « Don't Forget the Poet », *Con infinite voci* (1999)

Chap. 3 : La composition

8. « Night Bird » (*From Always to Now*, 1978)
9. « Monologue 4 : Tout court » (*Jazz Roads*, 1980)
10. « Monologue 2 : Introspection » (*Jazz Roads*, 1980)
11. Début de « Now and Here » (*Colours*, Smith, 1978)
12. « Straight to the Dream » (*Seaward*, 1994)
13. *Mikrokosmos n° 144* de B. Bartók (Interprétation de Deszö Ránki)
14. « The Point at Issue » (*Duologues*, Hall/Pieranunzi, 2004)
15. B de « Anecdote » (*Doorways*, 2002)
16. « Si peu de temps » (*The Dream Before*, Johnson/Pieranunzi, 1990)
17. « The Chant of Time » (*The Chant of Time*, 1997)
18. A de « A Nameless Gate » (*The Night Gone By*, 1996) – A de « I sospiri e le lacrime e'l desio » (*Trasnoche*, 2002) – Début du A de « Waltz for a Future Movie » (*Play Morricone 2*, 2002)
19. Début de « Time's Passage » (*Don't Forget the Poet*, 1999) – Début de « Fellini's Waltz » (*Fellini Jazz*, 2003)
20. « Un'alba dipinta sui muri » (*The Chant of Time*, 1997)
21. Début de « Una piccola chiave dorata » (*Racconti mediterranei*, 2000)
22. Début de « Dream Dance » (*Dream Dance*, 2004)
23. Début de « A Second Thought » (*Canto nascosto*, 2000) – Début de « One Lone Star » (*Multiple Choice*, 2000)
24. Début de « Suspension Points » (*Doorways*, 2002)
25. « Pseudoscope » (*Dream Dance*, 2004)
26. Début de « Echi » (*Silence*, Haden, 1987)
27. Début de « Love Whispers » (*Golden Land*, Ceccarelli, 2006)
28. Début de « As Never Before » (*As Never Before*, 2004)
29. Fin du C et début du D de « No Man's Land » (*No Man's Land*, 1989)
30. Début de « Narrations du large » (*Un'alba dipinta sui muri*, 1998)
31. « No Man's Land » (*No Man's Land*, 1989)
32. Début de « Seaward » (*Seaward*, 1994)
33. Début de « The Way of Memories » (*Trasnoche*, 2002)

34. Début du C de « September Waltz » (*The Chant of Time*, 1997)
35. Introduction et début du A de « If only for a Time » (*Current Conditions*, 2001)
36. Début de « Lighea » (*Racconti mediterranei*, 2000)
37. *Klavierstücke op. 119 n° 4* : « Rhapsodie » de J. Brahms (mesures 26 à 39, interprétation de S. Richter)
38. Deuxième partie de « Canto nascosto » (*Racconti mediterranei*, 2000)
39. Coda de « Il canto delle differenze » (*Racconti mediterranei*, 2000)
40. « Les amants » (mesures 181 à 185, *Les amants*, 2003)
41. Fin de « My Meadows » (*Play Morricone 2*, 2002)
42. Introduction de « Passing Shadows » (*Evans Remembered*, 2000)
43. Début de l'ouverture de *Pénélope* de G. Fauré (New Philharmonic Orchestra, dirigé par Sir C. Davis)
44. « Adjapi » (mesures 7 à 9, *Con infinite voci*, 1999)
45. Début de « So Near » (*Bella*, 1990)
46. *Mandoline op. 58 n° 2* de G. Fauré (mesures 28 et 29, G. Souzay et D. Baldwin)
47. *Barcarolle n° 4 op. 44* de G. Fauré (mesures 11 à 17, interprétation de J. Hubeau) – *Les présents op. 46 n° 1* de G. Fauré (mesures 1 à 5, M. Dalberto au piano)
48. *Prélude op. 103 n° 7*, G. Fauré (mesures 9 à 11, interprétation de J. Hubeau)
49. *Au Cimetière* de G. Fauré (mesures 36 à 52, C. Maurane et P. Maillard-Verger) – « No Man's Land » (mesures 13 à 16, *No Man's Land*, 1989)
50. D de « Islas » (*Trasnoche*, 2002)
51. Début du B de « Lighea » (*Parisian Portrait*, 1990) – Début du « Prélude » de *Shylock* de G. Fauré (Orchestre Symphonique Français, dirigé par L. Petitgirard)
52. Début de « The Kingdom (Where Nobodies Dies) » (*Racconti mediterranei*, 2000)
53. Début de « Per fortuna » (*Parisian Portrait*, 1990)
54. Début de « Islas » (*Trasnoche*, 2002)
55. Début de « Meridies » (*Meridies*, 1988)
56. A et B de « Illusions Market » (*Current Conditions*, 2001)
57. Début de « Blues in C » (*No Man's Land*, 1989)
58. Début de « Adjapi » (*Con infinite voci*, 1999)
59. « Canzone di nausicaa » (*Nausicaa*, Rava/Pieranunzi, 1993)
60. Début de « For Your Peace » (*Untold Story*, 1993)
61. « For Turiya » (*First Song*, Haden, 1990)
62. « First Song » (*First Song*, Haden, 1990) – Début du A' de « Canto nascosto » (*Canto nascosto*, 2000) – « Miradas » sans la coda (*Special Encounter*, 2003)

Chap. 4 : L'improvisation intégrale

63. « Open Event 4 » de 2'35 à 3'22, *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2* (1988)
64. « Improline 5 » de 0'55 à 1'18, *Multiple Choice* (2000)
65. « La dolce vita » de 5'12 à la fin, *Fellini Jazz* (2003)
66. « Form 6 » de 1'45 à la fin, *Improvised Forms for Trio* (2000)
67. « Anecdote » de 2'09 à 2'40, *Doorways* (2002)
68. « Form 3 » du début à 0'33, *Improvised Forms for Trio* (2000)
69. Solos de L. Konitz et E. Pieranunzi sur « Blew », *Blew* (Konitz, 1988)
70. Improvisation de Motian et Pieranunzi sur « Freedom Jazz Dance » de 0'31 à 1'01, *Flux & Change* (Motian/Pieranunzi, 1992)
71. Improvisation de Pieranunzi sur « Anthropology » de 4'07 à 4'25, *Flux & Change* (Motian/Pieranunzi, 1992)
72. Début de « Double Excursion 1 », *Doorways* (2002)
73. Début de « Improscope 1 », (*One Lone Star*, 2002)
74. « Sospensioni d'amour », *Con infinite voci* (1999)
75. Début de « Imprologue 1 », *Live in Switzerland* (2000) – *China Gates* de J. Adams (mesures 20 à 34, interprétation de Jay Gottlieb)
76. Début de « Form 2 », *Improvised Forms for Trio* (2000) – Début de « Form 11 », *Improvised Forms for Trio* (2000)
77. « A Solitary Song » de 0'38 à 1'05, *Con infinite voci* (1999)
78. « Perugia Suite » de 19'07 à 19'24, *Perugia Suite* (1999) – *Id.* de 9'07 à 9'15
79. « Perugia Suite » de 4'12 à 4'28, *Perugia Suite* (1999)
80. « Perugia Suite » de 7'48 à 8'06, *Perugia Suite* (1999)
81. « Perugia Suite » de 13'05 à 13'14, *Perugia Suite* (1999)
82. « Perugia Suite » de 14'41 à 15'11, *Perugia Suite* (1999)

83. « Perugia Suite » de 10'47 à 11'58, *Perugia Suite* (1999)
84. « Perugia Suite » de 13'05 à 13'14, *Perugia Suite* (1999)
85. « Perugia Suite » de 2'19 à 2'40, *Perugia Suite* (1999)
86. « Perugia Suite » de 20'20 à 20'55, *Perugia Suite* (1999)
87. Début de « Impromptu n° 1 », *The Dream Before Us* (Pieranunzi/Johnson, 1990)
88. Début de « Triologue n° 1 - Opening », *Triologues* (1991) – Début de « Trio Reflections », *Current Conditions* (2001)
89. Début de « Duologue 2 », *Duologues* (Hall/Pieranunzi, 2004)
90. Début de « Form 15 », *Improvised Forms for Trio* (2000)
91. « Improlude » de 2'43 à 3'32, *Untold Story* (1993) – « Newsbreak » de 1'20 à 1'57, *Don't Forget the Poet* (1999)
92. « Improvisazione I », *Canto nascosto* (2000)
93. « Prologue », *Trioscape* (1995)
94. « All the Things We Are », *The Dream Before Us* (Pieranunzi/Johnson, 1990)

CD 3

1. « Form 16 », *Improvised Forms for Trio* (2000)
2. « Trio Suite Part 3 », *Oslo* (Gewelt, 2008)
3. « Imprologue 2 / Get Started », *Live in Switzerland* (2000)
4. « Trio Suite Part 1 » à partir de 1'30, *Oslo* (Gewelt, 2008)
5. « Tokyo Reflections » à partir de 1'35, *Live in Japan* (2004)
6. « Clouds », *Trasnoche* (2002)
7. « Free Three », *Golden Land* (Ceccarelli, 2006)
8. Polymétrie réalisée par H. Van de Geyn et A. Ceccarelli sur « Jitterburg Waltz » de 3'21 à 3'38, *Live in Paris* (2001)
9. Coda improvisée par Pieranunzi « Jitterburg Waltz » de 5'51 à 8'02, *Live in Paris* (2001)

Chap. 5 : Par-delà les clivages : Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti

10. Début de la *Sonate K69* de D. Scarlatti, *Plays Scarlatti* (interprétation de Pieranunzi, 2007)
11. Début de la *Sonate K531* de D. Scarlatti, *Plays Scarlatti* (interprétation de Pieranunzi, 2007)
12. Reprise de la première partie de la *Sonate K492* de D. Scarlatti, *Plays Scarlatti* (interprétation de Pieranunzi, 2007)
13. « Impro K377 » de 2'52 à 3'40, *Plays Scarlatti* (2007)
14. « Impro K159 » de 0'42 à 1'01, *Plays Scarlatti* (2007)
15. « Impro K377 » de 4'16 à la fin, *Plays Scarlatti* (2007)
16. « Impro K3 », *Plays Scarlatti* (2007)
17. « Impro K208 », *Plays Scarlatti* (2007)
18. « Impro K545 », *Plays Scarlatti* (2007)
19. « Impro K492 », *Plays Scarlatti* (2007)
20. « Impro K531 » et reprise du thème, *Plays Scarlatti* (2007)

Annexes

21. « Adjapì », *Con infinite voci* (1999)
22. « Tokyo Reflections », *Live in Japan* (2004)

Index

Index des noms cités

N.B. : Le « n » à côté du chiffre renvoie à une note de bas de page.

A

Abercrombie, John, 57n, 423n
 Accaoui, Daniel, 397n
 Accardo, Salvatore, 53n
 Adams, John, 307n, 362, 364, 485, 490n
 Adderley, Cannonball, 35, 84
 Albéniz, Isaac, 37, 38
 Ali, Rashied, 59n
 Allard, Joe, 94n
 American Jazz Ensemble, 91n
 Andersen, Arild, 402n
 Ascolese, Giampaolo, 108
 Ashkenazy, Vladimir, 456
 Ayler, Albert, 56n

B

Bach, Jean-Sébastien, 32, 37, 44, 248, 452, 453, 454, 456n, 457, 488
 Bachelard, Gaston, 135, 170, 440
 Bailey, Benny, 40
 Bailey, Dereck, 321
 Baker, Chet, 39n, 42n, 43n, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52n, 55, 57n, 73, 74, 94, 99, 100, 101, 102, 103, 109, 111, 115, 122, 136n, 203, 232, 485
 Ballard, Jeff, 490n
 Bansigu Big Band, 52n
 Baron, Joey, 50, 51, 57, 62, 117, 128, 173, 209
 Bartók, Béla, 53, 240, 331, 356, 490
 Basie, Count, 40n, 41n, 76, 244
 Bass Desires, 50n
 Basso, Ermano, 61
 Basso, Gianni, 42n
 Battaglia, Stefano, 45n
 Battista, Stefano di, 103n
 Baudelaire, Charles, 163
 Beethoven, Ludwig van, 247, 248, 383, 396, 440n, 451, 452n, 469, 481
 Beirach, Richie, 490n
 Benedetti-Michelangeli, Arturo, 456
 Bennett, Tony, 110n
 Benson, George, 115n
 Berg, Alban, 54
 Berg, Bob, 45n
 Berger, Karl, 94n
 Bergerot, Franck, 490
 Beringer, Oscar, 48, 112
 Berlin, Jeff, 402n
 Berne, Tim, 50n
 Béthune, christian, 132, 441, 479
 Biamonte, Salvatore G., 327, 481
 Billard, Jacques, 479, 480
 Biriaco, Bruno, 92

Blakey, Art, 34, 35n, 84
 Bley, Carla, 315
 Bley, Paul, 178n, 241n, 244, 486
 Bloom, Harold, 478
 Blues Brothers, 108n
 Bolden, Buddy, 16
 Bonandrini, Giovanni, 54, 55
 Bosso, Fabrizio, 58
 Boucourechliev, André, 344
 Boulanger, Richard, 450n
 Boulez, Pierre, 126n, 132
 Bragance, Maria Barbara de, 450
 Brahms, Johannes, 139, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 282, 307, 485
 Braxton, Anthony, 16, 63n, 323
 Brecker, Michael, 63n, 72, 127n, 489
 Brilliantini, Renata, 29
 Brink, Bert van den, 61
 Brookmeyer, Bob, 42n, 50n
 Brown, Clifford, 155
 Brubeck, Dave, 91n
 Bulgarelli, Luca, 58
 Burrell, Kenny, 66n
 Busoni, Ferruccio, 37, 48n, 139
 Byas, Don, 140n

C

Cage, John, 16n, 95n, 126n
 Caiano, Mario, 87n
 Caine, Uri, 453n
 Canonne, Clément, 400
 Capobianco, Lucio, 75n
 Carbonare, Alessandro, 307n
 Carpi, Fiorenzo, 62
 Carter, Benny, 79
 Carter, Ron, 84
 Ceccarelli, André, 57, 61, 246n, 402n, 422, 425, 427, 428, 430, 437n
 Changes, 45n
 Cherry, Don, 15n, 56n, 59n
 Chimenti, Silvano, 44
 Chopin, Frédéric, 32, 37, 38, 95n, 152, 153, 157, 272, 275, 276, 307, 456, 485, 490
 Ciancaglini, Pietro, 58n
 Cicero, Eugen, 454n
 Cisi, Emanuele, 45n
 Clarke, Kenny, 40, 41, 74, 79
 Cobham, Billy, 402n
 Cohen, Avishai, 16
 Coleman, George, 40, 42n
 Coleman, Ornette, 15n, 16n, 17, 40, 55, 244, 245, 302, 324, 326, 327, 336, 352, 422n, 487

Coleman, Steve, 16n
 Collatina, Alberto, 75n
 Coltrane, John, 18n, 40n, 55n, 63n, 72, 84, 87, 92,
 95, 118, 241, 265, 292, 293, 315, 325, 422n, 490
 Cook, Nicholas, 340
 Corea, Chick, 18, 62n, 84, 86, 88n, 95, 96n, 98,
 107, 109, 118, 127, 179, 291, 409, 452n, 453,
 454, 460, 467, 486, 487n
 Cortot, Alfred, 456n
 Cotro, Vincent, 336n
 Cuber, Ronnie, 111, 115
 Cugny, Laurent, 23, 131, 166, 329, 342, 343, 350,
 487, 490

D

d'Andrea, Franco, 19, 39, 127
 Danielson, Palle, 402n
 Daverat, Xavier, 71, 128
 Davis, Miles, 18n, 21n, 40n, 43n, 47n, 72, 88n,
 120n, 239n, 422n, 453n, 490
 Debord, Guy, 439
 Debussy, Claude, 44n, 93, 187, 361, 447, 452n
 DeJohnette, Jack, 104n
 Del Fra, Riccardo, 39, 43, 45, 99n, 108
 Delbecq, Benoît, 36
 Desmond, Paul, 52, 91
 Di Gennaro, Marco, 406n
 Di Leonardo, Marcello, 58
 Diderot, Denis, 480
 Dindo, Andrea, 307n
 Dobbins, Bill, 96n
 Doctor 3, 45n
 Dorsey, Tommy, 30
 Drew, Kenny, 50
 Drouet, Jean-Pierre, 395n
 Duflo, Colas, 415
 Dutilleux, Henri, 395n

E

Eco, Umberto, 393, 416
 Eicher, Manfred, 106n
 Ellington, Duke, 42n, 93, 232, 235, 315
 Ellis, Don, 41n
 Erskine, Peter, 50n, 423n
 Evans, Bill, 16, 37n, 44, 47, 48, 49, 50, 52n, 54,
 56n, 60, 63, 65, 66, 67, 71, 72, 85n, 88n, 93,
 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119,
 120n, 121, 122, 127n, 135, 136, 152, 179, 180,
 181, 187, 221, 248, 262, 291, 300, 316n, 330,
 331, 359, 377, 422n, 447, 448n, 459, 461, 467,
 485, 487n, 490n
 Evans, Gil, 21, 453n

F

Falla, Manuel de, 450n, 456n
 Farmer, Art, 40, 66n, 103
 Fasoli, Claudio, 74, 95, 324
 Fauré, Gabriel, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284,
 285, 286, 307, 449, 485

Fellini, Federico, 311n
 Fender, Leo, 109n
 Ferdinand VI le sage, 450n
 Fitzgerald, Ella, 110n
 Flaubert, Gustave, 451
 Fly, 490
 Fox, Donal, 454n
 Franck, César, 37, 38
 Frisell, Bill, 50n
 Fuller, Curtis, 35, 45n

G

Garner, Erroll, 32, 34, 487n
 Gatto, Roberto, 39, 40n, 44, 45, 52, 61, 94, 95, 99n,
 103, 108
 Getz, Stan, 50n, 51, 136n
 Gewalt, Terje, 402, 417
 Gheorghiu, Stefan, 53n
 Giammarco, Maurizio, 94, 99n, 100, 103n
 Giannetti, Alfredo, 44
 Gilbert, Kenneth, 457n
 Gillespie, Dizzy, 40n, 79n
 Giono, Jean, 438n
 Girard, Anthony, 355
 Giuffrè, Jimmy, 241n
 Giuliani, Rosario, 58, 60n, 103n, 480
 Glass, Philip, 239n
 Globokar, Vinko, 95n, 395
 Goldsmith, Jerry, 44n
 Gomez, Eddie, 47n, 50n
 Goodman, Benny, 30
 Goyone, Daniel, 159
 Grabócz, Mártha, 347, 398
 Grauer, Bill, 65n
 Grenadier, Larry, 490n
 Griffin, Johnny, 35, 40, 76
 Grossman, Steve, 108n
 Gruntz, George, 42n, 127n
 Gulda, Friedrich, 452
 Gulli, Franco, 53n
 Gumpłowicz, Philippe, 369

H

Haden, Charlie, 46n, 55, 56n, 63, 244, 246, 310,
 324, 331
 Hagège, Franck, 59n
 Hall, Jim, 50n, 52, 63, 379
 Hancock, Herbie, 18, 55n, 80, 127, 452n
 Hart, Billy, 490n
 Haskil, Clara, 456
 Haynes, Roy, 127
 Henderson, Joe, 52n, 239n
 Hendrix, Jimi, 44n
 Henriksen, Arve, 15
 Hentoff, Nat, 55, 71, 131n, 220
 Herman, Woody, 41n, 50n, 108n
 Hersch, Fred, 50n, 128
 Higgins, Billy, 55
 Hindemith, Paul, 53, 240, 331, 356, 462, 477

Hodeir, André, 21, 343, 344n, 345, 350n, 394, 414
 Holiday, Billie, 136n
 Holland, Dave, 95n, 104n
 Horowitz, Vladimir, 89n, 457
 Humair, Daniel, 42n, 127

I

Imberty, Michel, 349, 350
 Italian Instabile Orchestra, 41n

J

Jackendoff, Ray, 167n
 Jalard, Claude-Michel, 15
 Janáček, Leoš, 17n
 Jankélévitch, Vladimir, 24, 37n, 411
 Jarrett, Keith, 18, 55n, 56n, 88, 104n, 118, 121, 122, 123, 125, 126, 128, 179, 244, 330, 453, 454, 486
 Jazz Messengers, 34, 35n, 88n, 90
 Jenny-Clark Jean-François, 126, 127n
 Johnson Birch, 108
 Johnson, Jay Jay, 92n
 Johnson, Marc, 50, 51, 57, 60n, 61, 62, 117, 128, 163n, 216, 273, 308, 338, 378, 392, 422, 423, 424, 425, 432, 433, 434
 Jones, Elvin, 84
 Jones, Quincy, 79n
 Jones, Sam, 90n
 Jones, Thad, 42n, 110n
 Joplin, Scott, 452n
 Jørgensen, Ole, 41, 45, 80, 81n
 Jost, Ekkehard, 324, 336, 400
 Josue, Aldo, 75n

K

Keane, Helen, 65
 Keepnews, Orrin, 65
 Kelly, Wynton, 88
 Kierkegaard, Søren, 438n
 Kirkland, Kenny, 127
 Kirkpatrick, Ralph, 450n
 Kjellberg, Anders, 402, 417
 Klein, Guillermo, 21
 Koechlin, Charles, 361, 407
 Konitz, Lee, 34, 45n, 52, 53, 54, 56, 108n, 136n, 182, 244, 330, 331, 332n, 333, 334, 352, 391n, 487
 Kramer, Alfred, 52
 Kühn, Joachim, 88n, 126, 127n, 453, 454, 486, 488

L

LaBarbera, Joe, 60
 Lacharme, François, 71
 Lacy, Steve, 44n, 52n
 LaFaro, Scott, 16, 47n, 56n, 65, 122
 Lange, Art, 443
 Lazare-Lévy, 456n
 Lelann, Eric, 57

Lerdahl, Fred, 167
 Levallant, Denis, 130, 242, 315, 323, 387, 410, 444n, 489
 Leveratto, Pietro, 45
 Levine, Mark, 120n
 Lévi-Strauss, Claude, 305, 420
 Lewis, John, 449, 452n
 Lewis, Mel, 42n, 50n, 110n
 Liberation Music Orchestra, 55n
 Liebman, Dave, 490n
 Ligeti, György, 95n
 Liszt, Franz, 267, 411n, 456
 Lomax, Alan, 17
 Lortat-Jacob, Bernard, 388, 389, 391
 Loussier, Jacques, 452, 453, 469
 Lovano, Joe, 52n, 63n, 489
 Lubat, Bernard, 393

M

Maderna, Bruno, 110n
 Mahler, Gustav, 453n
 Malick, Terrence, 44n
 Mangione, Chuck, 60n
 Margitza, Rick, 57n
 Mariano, Charlie, 127n
 Marsalis, Brandford, 127n
 Marsalis, Wynton, 16
 Marsh, Warne, 15n, 332
 Martino, Bruno, 81n
 Matthey, Tobias, 48
 Mays, Lyle, 50n, 127
 McClure, Ron, 490n
 McRae, Carmen, 50n
 Mehdau, Brad, 17, 24, 452n, 489
 Mellilo, Mike, 108n
 Metheny, Pat, 127, 362n
 Meyer, Marcelle, 456
 Milhaud, Darius, 91n, 240, 456n, 461
 Miller, Mulgrew, 118
 Mingus, Charles, 40, 42n, 136n
 Mirabassi, Gabriele, 60n
 Mirabassi, Giovanni, 67n
 Miscena, Antonio, 59
 Modern Jazz Quartet, 40n, 449n
 Mompou, Federico, 143, 361
 Monk, Thelonious, 16, 40n, 55n, 231n, 232, 235, 241, 302, 315
 Montellanico, Ada, 448
 Montgomery, Wes, 36, 44n
 Morgan, Lee, 35, 155
 Moriconi, Massimo, 111, 115
 Morricone, Ennio, 43, 44n, 62, 108n, 185, 248, 275, 311, 312, 442
 Morton, Jelly Roll, 17
 Moten, Bennie, 76n
 Motian, Paul, 47n, 56, 57, 63, 65, 122, 163, 209, 244, 246, 306, 308, 324, 326, 336, 337, 356n, 381, 393n, 432, 434, 436, 443
 Moussaron, Jean-Pierre, 415n
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 447, 452n, 456n

Mulligan, Gerry, 52n, 108n
Musumaci, Dora, 31

N

Nattiez, Jean-Jacques, 247
New Perigeo, 94n
Nicolai, Bruno, 42
Nistico, Sal, 41, 74, 80

O

Oosterhout, Hans van, 57, 61, 402n
Oxley, Tony, 95n

P

Pachelbel, Johann, 44
Palermo, Eddy, 111
Pâris, Alain, 456n, 457n
Parker, Charlie, 30, 31, 34, 40n, 42n, 72, 76, 79, 86, 136n, 487n
Pass, Joe, 45n
Pastorius, Jaco, 402n
Patitucci, John, 62
Payot, Daniel, 398
Peeters, Benoît, 347, 389
Pelliccia, Arrigo, 53n
Pepper, Art, 194
Perigeo, 92n, 95n
Perse, Saint-John, 37, 170, 308, 309
Persichetti, Vincent, 239
Pes, Carlo, 41, 81n
Peterson, Oscar, 90
Petreni, Francesco, 339n, 432n
Petrucciani, Michel, 103n
Phonic Art Ensemble, 395n
Piana, Dino, 42, 74, 75n, 87
Piana, Franco, 42n, 92, 95
Piangiarelli, Paolo, 45, 53
Piano Conclave, 127n
Pieranunzi, Alvaro, 29, 31
Pieranunzi, Gabriele, 31, 53
Pietropaoli, Enzo, 45, 52, 111, 338, 339n, 432n
Pignatelli Aragona Cortes de Monteroduni, Giuseppe, 39n
Pignatelli, Pepito, 39, 40
Pignatelli, Picci, 39, 40
Pink Floyd, 95n
Piras, Marcello, 341, 342
Police, 239n
Ponty, Jean-Luc, 42, 127n
Popkin, Lennie, 332
Portal, Michel, 126n, 369, 395n
Porter, Lewis, 98, 140
Potter, Chris, 63, 326
Powell, Bud, 36, 81, 86, 191, 330
Prévost, Xavier, 327
Prittwitz, York von, 52
Pullen, Don, 44n

Q

Quest, 490

R

Ramaut-Chevassus, Béatrice, 488, 489
Rautavaara, Einojuhari, 239n
Rava, Enrico, 41n, 59, 324
Ravel, Maurice, 44, 293, 361, 447
Raymond, Jean-François de, 22, 377, 415n, 418, 424, 429
Rea, Danilo, 45n
Réda, Jacques, 15
Reich, Steve, 239n, 307n, 362
Reinhardt, Babik, 59n
Reinhardt, Django, 30, 31, 34, 43n, 76
Rena Rama, 402n
Rhodes, Harold, 109n
Rich, Buddy, 41n, 79n
Roach, Max, 79n
Rocci, Massimo, 75
Rodrigo, Joaquín, 453n
Roelens, Puccio, 74, 87, 92
Rollins, Sonny, 52n, 55n, 63n, 94n, 292, 336
Rosa, Marcello, 36, 37n, 74, 75, 115n, 232, 324
Rosen, Charles, 341, 343, 344
Rosolino, Frank, 74, 79
Ross, Scott, 457
Rossi, Vasco, 239
Rota, Nino, 311
Rouy, Gérard, 46
Rowles, Jimmy, 136, 137, 150, 372
Rubinstein, Anton, 452
Rubinstein, Arthur, 456
Rudd, Roswell, 59n
Russell, George, 21, 47n

S

Sanders, Pharoah, 95
Sarrazy, Marc, 454
Satie, Erik, 452n
Scaccia, Andrea, 19, 20, 32, 51, 101
Scarlatti, Domenico, 43, 44, 64, 152, 353, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 457n, 458, 459, 460, 462, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 476, 477, 480, 481, 488
Schaeffer, Pierre, 395n
Schenker, Heinrich, 341
Schiaffini, Giancarlo, 75n, 95
Schneider, Larry, 57n
Schœlzer, Boris de, 343, 344
Schoenberg, Arnold, 54, 193
Schoof, Manfred, 95n
Schubert, Franz, 115n, 235, 450, 451, 456n, 463, 467
Schuller, Gunther, 327
Schumann, Robert, 272, 274
Scofield, John, 50n, 60n
Scott, Tony, 44n, 324
Scriabine, Alexandre, 44n, 447, 453

Séverac, Déodat de, 38
 Sferra, Fabrizio, 45, 52, 111, 338, 432n
 Shepp, Archie, 127n, 324
 Shorter, Wayne, 40n, 62n, 247, 248, 294n, 317,
 344, 345, 352, 383, 422n, 487, 490
 Sica, Manuel de, 110, 111, 113, 115
 Sica, Vittorio de, 110n
 Silver, Horace, 35, 84, 85, 87, 88, 191
 Siron, Jacques, 112n, 160, 222, 347, 396, 398, 422,
 430, 475
 Smith, Bill, 39n, 74, 91, 92, 238
 Smith, Bill, 115n
 Solal, Martial, 71, 126, 327, 328, 338, 339, 352,
 396n, 486, 487
 Sorey, Tyshawn, 16
 Souris, André, 344
 Space Jazz Trio, 45n, 52, 53, 54, 56, 57, 111, 330,
 338, 431
 Spina, Vittorio, 30, 31
 Stenson, Bobo, 402n
 Stewart, Milton, 132
 Sting, 127n, 239, 490n
 Stockhausen, Karlheinz, 16n, 95n
 Strawinsky, Igor, 53, 235, 456n
 Swallow, Steve, 62, 178n, 241n

T

Tailleferre, Germaine, 448
 Tarantini, Michelle Massimo, 87n
 Tatum, Art, 18n, 71n, 89, 140, 452
 Taylor, Art, 40
 Taylor, Cecil, 59n, 324, 325, 452n
 Taylor, John, 127
 Tchekov, Anton, 451
 Tenco, Luigi, 18
 Texier, Henri, 42n
 Thielemans, Toots, 50n
 Thompson, Lucky, 35
 Timmons, Bobby, 88
 Tommaso, Bruno, 41, 45, 75, 80, 81, 84, 94, 111,
 115
 Tommaso, Giovanni, 41n, 94n
 Tonolo, Pietro, 52n
 Tornatore, Guiseppe, 44n
 Trio di Roma, 45n
 Tristano, Lennie, 30, 31, 34, 85n, 219, 302, 330,
 331, 332, 333, 339, 352, 409, 486
 Trovajoli, Armando, 43, 44n, 61
 Turner, Mark, 15, 490n

Tyner, McCoy, 18, 72, 80, 81, 84, 86, 93, 113, 116,
 117, 120, 121, 127, 128, 133, 179, 180, 373,
 459, 485, 487n

U

Umiliani, Piero, 43, 74, 80, 87, 92

V

Valdambrini, Oscar, 42, 74, 87, 92, 95
 Van de Geyn, Hein, 57, 60, 61, 326, 402, 422, 426,
 427, 428, 429, 430, 437n
 Van't Hof, Jasper, 127
 Vaughan, Sarah, 136n
 Venditti, Antonio, 239
 Verga, Giovanni, 451
 Vinding, Mads, 203
 Viñes, Ricardo, 456n
 Vitous, Miroslav, 127
 Vittorini, Tommaso, 41n
 Vivaldi, Antonio, 452n

W

Wagner, Richard, 139, 267
 Waldron, Mal, 45n, 59n
 Waller, Fats, 292, 294n, 452n
 Walton, Cedar, 52n
 Ware, David S., 15
 Weather Report, 127n
 Werner, Kenny, 127
 Wheeler, Kenny, 45n, 63, 64, 95n, 104, 237
 Williams, Patrick, 20
 Wilson, Teddy, 454n
 Winding, Kai, 74, 92
 Woods, Phil, 42, 52, 53n, 56, 220

X

Xenakis, Iannis, 16n

Z

Zacharias, Christian, 456, 458n
 Zappa, Frank, 490n
 Zenni, Stefano, 452
 Zhu, Xiao Mei, 456
 Zigmund, Eliot, 47n
 Zorn, John, 15, 50n

Index des œuvres citées

N.B. : Nous n'avons indiqué entre parenthèses uniquement les œuvres qui ne sont pas attribués à Pieranunzi. Par ailleurs, cet index ne rassemble que les œuvres citées dans le corps du texte ou en note de bas de page, à l'exclusion de toutes les références de type « exemple musical », « exemple sonore », « tableau », etc. Le « n » à côté du chiffre renvoie à une note de bas de page.

ALBUMS

- | A | E |
|--|---|
| <p><i>A Long Way</i>, 74, 93
 <i>Alone Together</i>, 60
 <i>Amants [Les]</i>, 60
 <i>As Never Before</i>, 64</p> | <p><i>Easy to Read</i> (J. Kühn/D. Humair/J.-F. Jenny-Clark), 127n</p> |
| <p style="text-align: center;">B</p> <p><i>Ballads</i>, 62
 <i>Bass in The Sky</i> (M. Moriconi), 111, 115
 <i>Blowin' The Blues Away</i> (H. Silver), 35</p> | <p><i>Enrico Pieranunzi, Marc Johnson, Joey Baron Play Morricone</i> : voir <i>Play Morricone</i>
 <i>Enrico Pieranunzi, Marc Johnson, Joey Baron Play Morricone 2</i> : voir <i>Play Morricone 2</i>
 <i>Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti</i> : voir <i>Play Scarlatti</i>
 <i>Enrico Pieranunzi Trio Plays the Music of Wayne Shorter [The]</i> : voir <i>Plays the Music of Wayne Shorter</i>
 <i>Enrico Pieranunzi Trio Vol. 1</i>, 54, 330
 <i>Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2</i>, 138, 303
 <i>Enrico Pieranunzi Trio Vol. 3</i> : voir <i>Triologues</i>,
 <i>Enrico Pieranunzi Trio Vol. 5</i> : voir <i>Live in Germany</i>,
 <i>Everybody Digs Bill Evans</i> (B. Evans), 291n</p> |
| <p style="text-align: center;">C</p> <p><i>Canto nascosto</i>, 60
 <i>Carmen</i> (E. Rava), 41
 <i>Changes</i> (K. Jarrett), 122
 <i>Chant of Time [The]</i>, 58, 305, 399n
 <i>Children's Songs</i> (C. Corea), 291n
 <i>Colours</i> (B. Smith), 74, 92, 238n
 <i>Con Alma</i> (M. de Sica), 110n, 111, 114, 115
 <i>Con infinite voci</i>, 221n, 391
 <i>Concerto in Umbria</i> (compilation), 74, 95n
 <i>Conversations with Myself</i> (B. Evans), 85n
 <i>Current Conditions</i>, 63, 177, 269</p> | <p style="text-align: center;">F</p> <p><i>Fellini Jazz</i>, 63n, 325n
 <i>First Song</i> (C. Haden), 55
 <i>Flux and Change</i> (P. Motian/E. Pieranunzi), 56n, 308n, 337, 356n, 432, 436n, 443
 <i>Free Jazz</i> (O. Coleman), 17n, 55n
 <i>Friendship</i> (M. Rosa), 74, 75n
 <i>From Always To Now</i>, 74, 94, 232
 <i>Further Conversations with Myself</i> (B. Evans), 85n</p> |
| <p style="text-align: center;">D</p> <p><i>Daedalus Wings</i> (B. van den Brink/E. Pieranunzi), 61
 <i>Day After The Silence [The]</i>, 42, 74, 88, 91, 93
 <i>Deep Down</i>, 51, 55, 56
 <i>Diminished Augmented System [The]</i> (J. Kühn), 453
 <i>Donal Fox Quartet Live : The Scarlatti Jazz Suite</i> (Fox), 454n
 <i>Don't Forget the Poet</i>, 60
 <i>Doorways</i>, 63, 245, 246, 326, 337
 <i>Dream Before Us [The]</i> (M. Johnson/E. Pieranunzi), 338
 <i>Dream Dance</i>, 63, 192, 238n
 <i>Due temi con variazioni</i> (P. Umiliani), 74
 <i>Duo Bones</i> (K. Winding), 74, 92
 <i>Duologues</i> (J. Hall/E. Pieranunzi), 63n</p> | <p style="text-align: center;">G</p> <p><i>Gnu High</i> (K. Wheeler), 64, 104
 <i>Golden Land</i> (A. Ceccarelli), 246n, 422</p> |
| | <p style="text-align: center;">H</p> <p><i>Heart of the Ballads [The]</i> (C. Baker/E. Pieranunzi), 46n
 <i>Heaven</i> (M. Rosa), 74, 75n
 <i>Hinterland</i> (C. Fasoli), 74, 95
 <i>Horizons</i> (F. Hersch), 128n</p> |

I

I Will Say Goodbye (B. Evans), 47, 112, 135
Improvised Forms For Trio, 61, 402
In that Dawn of Music, 47n
Inconsequence, 111, 115
Intermodulation (B. Evans/J. Hall), 63n
Introducing the Trio (K. Werner), 127n
Isis, 55, 108, 111, 116

J

Jazz a Cinecitta (P. Umiliani), 80
Jazz a confronto #16 (S. Nistico), 74, 80
Jazz a confronto #17 (Jac's Anthology), 74
Jazz a confronto #2 (M. Rosa), 37n, 74, 75, 232
Jazz a confronto #20 (K. Clarke), 74, 79
Jazz a confronto #24, 39n, 74
Jazz a confronto #34 (O. Valdambrini/D. Piana), 74
Jazz a confronto #4 (F. Rosolino), 74
Jazz Roads, 108, 109, 110, 111
Just Friends (E. Pieranunzi/J. Søndergaard/E. Pietropaoli/ O. Jørgensen), 194

K

Kind of Blue (M. Davis), 120n
Köln Concert (K. Jarrett), 18n, 88

L

Lennie Tristano (L. Tristano), 333n
Little Girl Blue (C. Baker), 46n
Live in Castelnuovo, 339, 416n, 432
Live in Germany, 433
Live in Japan, 62, 418n
Live in Paris, 437
Live in Switzerland, 406

M

Mega-Mix (H. Hancock), 127n
Meridies, 138, 303
Michael Brecker (M. Brecker), 127n
Miles Davis and the Modern Jazz Giants, 16n
Momenti di jazz Al Capolinea - Incontri di musicisti al Capolinea (divers artistes), 41n, 74
Moonbeams (B. Evans), 47n
Multiple Choice, 359
Musica per commenti sonori (P. Roelens), 74
My Favorite Things (J. Coltrane), 293
My Spanish Heart (C. Corea), 460

N

Nausicaa (E. Pieranunzi/E. Rava), 59, 306, 308
New & Old Jazz Sounds, 74, 87
New Jazz Conception (B. Evans), 47n
New Lands, 51, 72, 87n, 111, 115, 116, 118, 122, 126, 128, 138, 143, 146, 203, 231n

No Man's Land, 303
No Man's Land (A. Carbonare/A. Dindo), 307
Nouami (Saxes Machine), 92
Now He Sings, Now He Sobs (C. Corea), 84, 107, 460

O

One Lone Star, 47n
Oslo (T. Gewalt), 402n
Out of Track (G. Mirabassi), 67n

P

Parisian Portrait, 301, 303
Perugia Suite, 433
Piano Improvisations (C. Corea), 88n
Pianofender Blues (P. Umiliani), 74, 80
Pianoforte senza confini [II], 44n, 447n
Piombo Rovente : a Journey into the '70's Italian Police O.S.T. (compilation), 87n
Play Bach (J. Loussier), 452n
Play Morricone, 62n
Play Morricone 2, 62, 117, 312, 325n
Plays Scarlatti, 23, 64, 447, 448n, 465, 468, 481
Plays the Music of Wayne Shorter, 61

R

Racconti Mediterranei, 60, 271, 272, 293, 301
Rapsodia romana (A. Pieranunzi), 363n
Research of Sound (P. Roelens), 74
Rito della Sibilla [II] (B. Tommaso), 111, 115
Roberto Gatto Plays Rugantino (R. Gatto), 61n
Rock Satellite (P. Roelens), 74
Rokoko-Jazz (E. Cicero), 454n

S

Seaward, 301n
Setting Standards – New York Sessions (K. Jarrett), 122n
Silence (C. Haden), 46n
Sketches of Spain (M. Davis), 453n
Soft Journey (C. Baker/E. Pieranunzi), 46, 74, 100, 103, 108, 111, 113, 232
Sole di un attimo [II] (A. Montellanico), 448n
Solitudes (L. Konitz/E. Pieranunzi), 307
Solos (J. Kühn), 88n
Sonny Rollins Plus Four (S. Rollins), 292
Sonorities (B. Smith), 74, 91
Special Encounter, 63
Standards, vol. 1 (K. Jarrett), 122
Standards, vol. 2 (K. Jarrett), 122, 123n
Sunday at the Village Vanguard (B. Evans), 65n
Sweet Sixteen (S. Lacy), 52n

T

Top Jazz From Italy (compilation), 110n, 111

Trasnoche, 305, 422
Tribute To Chet Baker - Looking For The Light
 (divers artistes), 94n
Triologues, 338, 339

U

Untold Story, 57, 308
Uomo e la città [L'] (P. Umiliani), 74
Urlicht / Primal Light (U. Caine), 453n

PIECES ISOLEES ET RECUEILS

A

« A Long Way », 93
 « A Nameless Gate », 262, 281, 296, 299
 « A Second Thought », 256, 269, 285, 307
 « A Solitary Song », 365
 « Abacus » (P. Motian), 436
 « Adjapì », 278
 « After You » (B. Tommaso), 84
 « Ah Leu Cha » (C. Parker), 104
 « Alba prima », 299, 303
 « Alice in Wonderland » (I. Berlin), 294n
 « All The Things We Are » (M. Johnson/E.
 Pieranunzi), 392, 393
 « All The Things You Are » (J. Kern/O.
 Hammerstein), 122, 202, 216, 248
 « Alle Rive Lontane », 263, 299, 308
 « Altrove », 246, 298
 « Amants » [Les], 274
 « Anecdote », 245, 295, 299, 326
 « Answers », voir « Monologue 3 »
 « As Before », 88n
 « As Never Before », 263, 298
Au cimetière, op. 51 n° 2 (G. Fauré), 282
 « Au Privave » (C. Parker), 104, 107
 « Aurora », 87, 89
 « Aurora Giapponese », 299, 309
 « Autumn Leaves », 435
 « Autumn Song », 295, 298

B

Ballade n° 4, op. 52 (F. Chopin), 37
Barcarolle n° 4, op. 44 (G. Fauré), 280
 « Big Band », 79
 « Blue Ballad », 298
 « Blue 'N' Boogie » (D. Gillespie/F. Paparelli), 104
 « Blue Seven » (S. Rollins), 336n
 « Blue Song », 89
 « Blue Suite » (M. Johnson/E. Pieranunzi), 432
 « Blue Waltz », 299
 « Blues for B. », 109
 « Blues in C », 294
 « Blues in F » (?), 47
 « Blues per Enzo », 296

W

Way I See [The] (E. Palermo), 111
What's What, 47n, 241n

Y

Yellow and Blue Suites, 61, 433
You Must Believe in Spring (B. Evans), 136

« Blues Up », 89
 « Body and Soul » (J. Green/E. Heyman/R.
 Sauer/F. Eyton), 187, 437n
 « Borderline », 299, 307
 « Broken Time » (J. Baron), 173, 177
 « Brown Cat Dance », 102

C

« Camping 72 » (B. Tommaso), 81
 « Canto di ieri », 301, 307
 « Canto delle differenze » [II], 274, 306
 « Canto nascosto », 260, 295, 298, 305n, 307, 310
 « Canzone del meriggio », 301
 « Canzone di Nausicaa », 306, 307
Caresse dansée, op. 57 n° 2 (A. Scriabine), 44n
 « Cat » [The], 95, 98
 « Central Park West » (J. Coltrane), 87
 « Chant of Time » [The], 22, 171, 248, 260, 285,
 298, 305, 307
 « Chantango », 291, 299, 307
 « Chasin' the Bird » (C. Parker), 34
 « Chet », 47n, 299
Children's Songs (C. Corea), 109, 291
 « Chimere », 298
China Gates (J. Adams), 362
Cinque Pezz per pianoforte, 279, 295n
Cinquième symphonie : voir *Symphonie n° 5*
 (L. van Beethoven)
 « Clouds » (M. Johnson/E. Pieranunzi), 422, 423,
 425
 « Con infinite voci », 301, 307
Concerto pour clavecin (M. de Falla), 450n
Concerto pour piano n° 1, op. 127 (D. Milhaud),
 240n
Concierto d'Aranjuez, « Adagio » (J. Rodrigo),
 453n
Contrastes (B. Bartók), 240
 « Countdown » (J. Coltrane), 265
 « Country Sketch » : voir « Monologue 1 »
 « Cross Current » (L. Tristano), 34
 « Cubana Be » (G. Russell), 21n
 « Cubana Bop » (G. Russell), 21n

D

- « Dawn » [The], 109, 291
 « Day after the Silence » [The], 89
 « Daytime Animals » [The] (M. Giammarco), 100
 « Dee Song », 299
 « Detràs màs allà », 299
 « Dicono » (P. Roelens), 87n
 « Digression » (L. Tristano), 332
 « Dolce vita » [La] (N. Rota), 325
 « Dolphin Dance » (H. Hancock), 248
 « Don » (M. Rosa), 76, 79
 « Don't Forget the Poet », 44n, 212, 220
 « Doorways », 245, 246, 297
 « Double Act 1 » (P. Motian/E. Pieranunzi), 356n, 436, 443
 « Double Act 2 » (P. Motian/E. Pieranunzi), 436, 443
 « Double Act 3 » (P. Motian/E. Pieranunzi), 436, 443
 « Dream Dance », 255, 297, 299
 « Dreamlogue », 297, 309
 « Drimlavi », 252, 257
 « Drumlogue 1 » (P. Motian), 436
 « Drumlogue 2 » (P. Motian), 436

E

- « Earliest Senses » [(for Tristano)], 333
 « Echi », 171, 259
 « Ecos y voces », 299
 « Ein li milin », 299
Electric Counterpoint (S. Reich), 362n
 « Elegos », 306, 307
Elisions du jour, 307
 « End of the Diversion », 238n, 254
 « Entropy », 109
 « Estate » (B. Martino), 81
Étude, « Pour les cinq doigts » (C. Debussy), 44n
 « Evans Remembered », 44n, 259, 299

F

- « Fairy Flowers », 101
 « Fall » (W. Shorter), 204
Fantasia Baética (M. de Falla), 456
 « Fellini's Waltz », 251, 254, 269, 294
 « Feuilles mortes » [Les] (V. Cosma/J. Prévert/J. Mercer), 391
 « Filigrane », 303
 « Finale » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferra), 432n
 « First Song » (C. Haden), 310
 « Five Plus Five », 192, 246, 297
 « Flash », 93
 « Flight of Belphegor » [The], 89, 92
 « Flower » [The], 309, 315
 « Foglie », 391
 « Footprints » (W. Shorter), 294n, 437
 « For Turiya » (C. Haden), 310

- « For Your Peace », 287, 300, 301, 308
 « Form 2 » (E. Pieranunzi/H. van Oosterhout/H. Van de Geyn), 363
 « Form 3 » (E. Pieranunzi/H. van Oosterhout/H. Van de Geyn), 333
 « Form 6 » (E. Pieranunzi/H. van Oosterhout/H. Van de Geyn), 326
 « Form 11 » (E. Pieranunzi/H. van Oosterhout/H. Van de Geyn), 363
 « Form 16 » (E. Pieranunzi/H. van Oosterhout/H. Van de Geyn), 402, 403, 405
 « Frame Line 1 » (M. Johnson/E. Pieranunzi), 435
 « Frame Line 2 » (M. Johnson/E. Pieranunzi), 435
 « Free Three » (A. Ceccarelli/E. Pieranunzi/H. Van de Geyn), 422, 425
 « Friendlee » (L. Konitz), 391n
 « From E. to C. », 47n, 109, 110
Fugue du chat (D. Scarlatti) : voir *Sonate K30*

G

- « Gentle Light » [The] (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferra), 432n
 « Get Started » : voir « I Can't Get Started »
 « Giant Steps » (J. Coltrane), 92, 241, 265

H

- « Hard to Love », 309
 « Hazard Rate » (P. Motian/E. Pieranunzi), 436
 « Heart of the Child » [The], 309
 « Here's that Rainy Day » (J. Van Heusen/J. Burke), 113
 « Heure oblique » [L'], 37n, 291, 297, 299
Heures persanes [Les], op. 65 (C. Koechlin), 361
 « Hindsight », 257
Hommage à Fauré (C. Koechlin), 361n
 « How High the Moon » (M. Lewis/N. Hamilton), 182

I

- « I Can't Get Started » (V. Duke/I. Gershwin), 406, 413, 418
 « I Fall in Love too Easily » (J. Styne/S. Cahn), 100
 « I Hear a Rhapsody » (J. Baker/G. Fregos/D. Gasparre), 432n, 435, 437
 « I Love You » (C. Porter), 123
 « I Malamondo - Penso a te » (E. Morricone), 325n
 « I Remember Clifford » (B. Golson), 185
 « I Should Care » (P. Weston/A. Stordahl/S. Cahn), 432n, 435
 « Iennu » [*Cinque pezzi*], 295
 « If I Should Lose You » (R. Rainger/L. Robin), 123
 « If only for a Time », 252, 269, 298
 « If There Is Someone Lovelier than You », 119
 « Illusions Market », 289, 290, 295, 300, 302
 « Imminence », 87
 « Impro K3 » : voir *Sonate K3*

« Impro K159 » : voir *Sonate K159*
 « Impro K208 » : voir *Sonate K208*
 « Impro K377 » : voir *Sonate K377*
 « Impro K492 » : voir *Sonate K492*
 « Impro K531 » : voir *Sonate K531*
 « Impro K545 » : voir *Sonate K545*
 « Imprologue 2 », 406, 418
Impromptu, op. 90 n° 4 (F. Schubert), 115n
 « Impromptu n° 5 », 386
 « Improvvisazione I », 390
 « In ogni tuo sorriso », 299
 « In that Dawn of Music », 298
 « Inception » (M. Tyner), 81
 « Interlude » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferri), 432n
 « Introspection » (T. Monk), 241
 « Introspection » [voir aussi « Monologue 2 »], 110, 241n
 « Intuition » (L. Tristano), 332
 « Io non so niente », 315
 « Isis », 103, 104, 106
 « Islas », 257, 284, 287, 296, 300

J

« Jazzoiserie » [*Tre racconti brevi*], 291
 « Je ne sais quoi », 37n, 285, 299, 301
 « Jitterbug Waltz » (F. Waller), 292, 294n, 437
 « Joyesque », 254, 255, 299
 « Just a Jump », 88n
 « Just Beyond the Horizon », 298
 « Just Friends » (J. Klenner/S. M. Lewis), 391n

K

« Kingdom (Where Nobody Dies) » [The], 285, 307, 312
Klavierstücke, op. 116 à 119, (J. Brahms), 272
Klavierstücke, op. 119 n° 4, « Rhapsodie » (J. Brahms), 270, 272

L

« Land Breeze », 257, 299
 « Landes de merveille », 37n
 « Leaves » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Petreni), 435
 « Lighea », 259, 269, 284, 296, 299
 « Line Up » (L. Tristano), 333
 « Little Moon », 104, 232, 237
 « Long Drink », 81
 « Love Walked in » (G. Gershwin), 104
 « Love Whispers », 214, 259, 261, 263, 290, 297, 298, 300
 « Love's Language », 285
 « Loveward », 248n
 « Lush Life » (B. Strayhorn), 94

M

« Mah nà mah nà » (P. Umiliani), 43n
 « Man I Love » [The], 435
 « Many Moons Ago », 300
 « Matrix » (C. Corea), 98
Mélodie en fa (A. Rubinstein), 452
 « Meridies », 289
 « Merry-Go-Round » (B. Smith), 92
 « Mi sono innamorato di te » (L. Tenco), 18n
 « Midday Moon », 184, 241n
Mikrokosmos, n° 144, « Secondes majeures et septièmes mineures » (B. Bartók), 240, 356
 « Milady », 299
 « Miss Anabelle Lee » (H. Richman/L. Pollack/S. Clare), 34
 « Monk », 241n
 « Monologue 1, Country Sketch », 110
 « Monologue 2 » (« Introspection »), 110, 237, 241
 « Monologue 3, Answers », 110, 237
 « Monologue 4, Tout court », 110, 237
 « Monologues » [4], 109, 110, 236, 237, 241, 244, 413
 « Mood Is Good » [The], 87, 89, 90, 232
 « Moonglow » (W. Hudson/E. de Lange/I. Mills), 34
 « Mo-Ti », 56n, 246
 « Multiple Choice », 246
 « Musashi » (E. Morricone), 309
Música callada (F. Mompou), 361
 « My Favorite Things » (R. Rodgers/O. Hammerstein), 441
 « My Funny Valentine » (R. Rodgers/L. Hart), 102
 « My One and Only Love » (G. Wood/R. Mellin), 376n, 432n
 « My Romance » (R. Rodgers/L. Hart), 92
 « My Song », 93

N

« Nancy » (J. Van Heusen), 104
 « Narrations du large », 255, 264, 305n, 307
Navarra (I. Albéniz/D. de Séverac), 37, 38
 « Never Before, Never Again », 299
 « New April », 80
 « New Lands », 50, 109, 110, 299
 « Newsbreak », 380
 « Next Night » (The), 296, 299
 « Night After Night », 257, 269, 299
 « Night Bird », 94, 102, 232, 233
 « Night Gone By » [The], 257, 298
 « Night Light », 88
 « Nightfall » (C. Haden), 310
 « No Man's Land », 90, 257, 263, 265, 282, 299
 « No Waltz for Paul », 56n, 299
Nocturne n° 5, op. 15 n° 2 (F. Chopin), 37
 « No-Nonsense », 258, 299
 « Now and Here », 92, 238, 240, 324

O

- « Oblivion » (B. Powell), 36
- « Oleo » (S. Rollins), 94
- « On Green Dolphin Street » (B. Kaper/N. Washington), 436
- « One Way », 291
- « One for Oscar », 109
- « One Lone Star », 252, 256, 296, 299
- Ondine* (C. Debussy), 93
- « Open Events » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferra), 338
- « Opening » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferra), 432n
- « Ophelia » (A. Pepper), 194
- « Ornettement » (voir « Si peu de temps »), 245
- « Our Blues », 89
- « Ouverthree » (A. Ceccarelli/E. Pieranunzi/H. Van de Geyn), 437

P

- Partita n° 2*, BWV 1004 (J.-S. Bach), 453
- Paysages et marines, op. 63* (C. Koechlin), 361
- « Peace Piece » (B. Evans), 152, 291
- « Peacocks » [The] (J. Rowles), 135, 138, 148, 150, 244, 372, 376n
- Pénélope* (G. Fauré), 277
- « Per fortuna », 257, 286, 299
- « Per Valeria » [*Cinque pezzi*], 279, 280, 292
- « Peri's Scope » (B. Evans), 47
- « Permutation », 291, 297
- « Persona », 298, 301
- « Perugia Suite », 370
- « Phil's Mood », 298
- Phrygian Gates* (J. Adams), 362
- Pian- Rag-Music* (I. Strawinsky), 396, 456
- « Pianologue 1 », 436
- « Piece For Joan », 81
- « Pieranunzi » (G. Mirabassi), 67n
- « Play Erroll Play », 88n
- « Play Off », 87
- « Point at Issue » [The], 242, 294
- Polonaise n° 6, op. 56* (F. Chopin), 37
- « Poseidia », 91, 94
- « Prelude for the Left Hand », 300, 315n
- Prélude, choral et fugue* (C. Franck), 37
- Prélude, op. 103 n° 7* (G. Fauré), 281
- Présents, op. 46 n° 1* [Les] (G. Fauré), 280
- « Primum », 238
- « Princes and Princesses » (M. Johnson/E. Pieranunzi), 435
- « Progression » (L. Konitz), 34
- « Prolusion », 89
- « Pseudoscope », 257
- « Purple Moon » [The] (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferra), 432n

R

- « Racconto di mare » (*Tre racconti*), 240n
- « Reason Why » (The), 295
- « Reflejos de Borges », 145
- « Retrospection » (L. Tristano), 34
- « Roberta » (R. Cuber), 115
- « Rock It » (H. Hancock), 127
- Romance* (G. Tailleferre), 449
- « Rosa del mare », 299
- « Rosa minore », 78, 232
- « Round Midnight » (T. Monk), 92, 184, 241n
- « Rugantino » [II] (P. Umiliani), 43n

S

- Sacre du printemps* [Le], « Cercle mystérieux des adolescentes » (I. Strawinsky), 356
- Saudades do Brazil, op. 67* (D. Milhaud), 240n
- « Seaward », 267, 268, 299
- « Secondes majeures et septièmes mineures » : voir *Mikrokosmos*
- « Secret Ingredient » [The], 298
- « September Waltz », 268, 299
- Shylock, op. 57* « Chanson » (G. Fauré), 285
- « Si peu de temps », 245, 295
- « Silence » (C. Haden), 310
- « Simul », 257, 290, 298, 309
- « So Near », 252, 279, 285
- « So What » (M. Davis), 120n
- « Soft Journey », 47n
- « Someday my Prince Will Come » (F. Churchill/L. Morey), 294n, 435, 436, 437, 443
- « Sonata in C » : voir *Sonate K159*
- Sonate K3* (D. Scarlatti), 466, 470
- Sonate K18* (D. Scarlatti), 455n
- Sonate K30* (D. Scarlatti), 456
- Sonate K51* (D. Scarlatti), 455n
- Sonate K69* (D. Scarlatti), 450
- Sonate K159* (D. Scarlatti), 454, 467
- Sonate K208* (D. Scarlatti), 561, 471
- Sonate K260* (D. Scarlatti), 455n
- Sonate K377* (D. Scarlatti), 466
- Sonate K492* (D. Scarlatti), 472
- Sonate K531* (D. Scarlatti), 462, 466, 474
- Sonate K545* (D. Scarlatti), 466, 474
- Sonate pour violon et piano n° 1* (P. Hindemith), 53
- « Song for Edda », 94
- « Song for Kenny », 299
- « Song for my Brother », 299
- « Sospensioni d'amour », 359
- « Soul Dance », 92, 104
- « Soundings », 285
- « Space Time », 93
- « Stefi's Song », 307
- « Steps » (C. Corea), 98
- « Straight to the Dream », 238
- « Suite 1 » (P. Motian/E. Pieranunzi), 433
- « Suite 2 » (P. Motian/E. Pieranunzi), 433, 436n
- « Suite 3 » (P. Motian/E. Pieranunzi), 433

Suite bergamasque, « Prélude » (C. Debussy), 44n
 « Suite per Siena » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Petreni), 432
 « Sundays », 252, 285
 « Surprise Answer » [The], 257, 294, 298
 « Suspension Points », 64, 256, 315n
Symphonie n° 5, op. 67 (L. van Beethoven), 247, 383
 « Sweet Sue, Just You » (V. Young/W. J. Harris), 32

T

« Tenderly » (W. Gross/J. Lawrence), 47, 435
 « Terminal », 93
 « Thiaki », 399n
 « Things Ain't What They Used to Be » (M. Ellington/T. Persons), 436
 « Three Notes », 299, 312
 « Three Out », 75n
 « Tiger Rag » (N. La Rocca/H. de Costa), 441
 « Time Remembered » (B. Evans), 300
 « Time's Passage », 172, 269, 299, 315
 « Toccami » (P. Roelens), 87n
Toccata en Ut (J.-S. Bach/F. Busoni), 37
 « Tokyo Reflections », 418
Tombeau de Couperin, « Prélude » (M. Ravel), 44n
 « Tout court » : voir « Monologue 4 »
 « Trasnoche », 307
Tre racconti brevi, 240n, 291n
 « Trichromatic Line », 89, 90
 « Trio Suite Part 1 » (T. Gewalt/A. Kjellberg/E. Pieranunzi), 417
 « Trio Suite Part 3 » (T. Gewalt/A. Kjellberg/E. Pieranunzi), 402, 404
 « Triologue n° 1 » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferra), 432, 433, 434
 « Triologue n° 2 » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Sferra), 432, 433, 434
 « Triolude 1 » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Petreni), 435
 « Triolude 2 » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Petreni), 435
 « Triolude 3 » (E. Pieranunzi/E. Pietropaoli/F. Petreni), 435
 « TTT » [« Twelve Tone Tune »] (B. Evans), 44n
 « Turn Out the Stars » (B. Evans), 44n, 47n

U

« Un'alba dipinta sui muri », 252, 277, 278, 285, 296, 301, 305, 307, 480
 « Una piccola chiave dorata », 254
 « Utre », 245

V

Valse [La] (M. Ravel), 293
Valse « brillante », *op. 18* (F. Chopin), 152
 « Valse Hot » (S. Rollins), 292
Valses nobles et sentimentales, n° 1 (M. Ravel), 44n
 « Vendôme » (J. Lewis), 449n
 « Very Early » (B. Evans), 44n, 47n
 « Very Early Variations », 300, 315n

W

« Waltz for a Future Movie », 259, 260, 285, 297, 312
 « Waltz for Debby » (B. Evans), 118
 « Way of Memories » [The], 171, 259, 268, 295, 299, 305, 307, 313
 « What Is this Thing Called Love? » (C. Porter), 436, 437
 « What You Told Me Last Night », 300
 « What's Really Going On », 299
 « What's What », 47, 242, 302
 « When I Fall in Love » (V. Young/E. Heyman), 215, 432, 436
 « When I Think of You », 256
 « Where I Never Was », 292
 « Who Can I Turn To? » (L. Bricusse/A. Newley), 47n
 « Winter Moon », 254
 « With my Heart in a Song », 299
 « Words of the Sea » [The], 309
 « Wow » (Tristano), 34

Y

« Yellow Suite » (M. Johnson/E. Pieranunzi), 432
 « Yesterdays » (J. Kern/O. Harbach), 199, 435
 « You Dance in my Life », 296
 « You Don't Know What Love Is » (G. de Paul/D. Raye), 184, 186
 « You in the Night », 264, 270, 300
 « Your Story » (B. Evans), 248

Tables

Table des exemples musicaux

- Ex. mus. n° 1 : « Don », *Jazz a confronto #2* (M. Rosa), solo de Pieranunzi : 77
- Ex. mus. n° 2 : « Rosa minore » : 78
- Ex. mus. n° 3a : « Piece for Joan », *Jazz a confronto #24*, solo de Pieranunzi [exemple 1] : 82
- Ex. mus. n° 3b : « Inception », *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner [exemple 1] : 82
- Ex. mus. n° 3c : « Inception », *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner [exemple 2] : 82
- Ex. mus. n° 4a : « Piece for Joan », *Jazz a confronto #24*, solo de Pieranunzi [exemple 2] : 83
- Ex. mus. n° 4b : « Inception », *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner [exemple 3] : 83
- Ex. mus. n° 4c : « Inception », *Inception* (M. Tyner), solo de McCoy Tyner [exemple 4] : 84
- Ex. mus. n° 5 : « Blues Smiles », *Jazz a confronto #24*, solo de Pieranunzi : 85
- Ex. mus. n° 6 : « Down Here on the Ground », *Tristeza on Piano* (O. Peterson), solo de Peterson : 86
- Ex. mus. n° 7 : « Blues Up », *The Day after the Silence*, fin du thème et début du solo de Pieranunzi : 90
- Ex. mus. n° 8 : « The Mood is Good » : 91
- Ex. mus. n° 9 : « Space Time », *A Long Way*, début : 94
- Ex. mus. n° 10a : « The Cat », *Hinterland* (C. Fasoli), solo de Pieranunzi [exemple 1] : 96
- Ex. mus. n° 10b : « Steps », *Now He Sings, Now He Sobs* (C. Corea), solo de Corea [exemple 1] : 96
- Ex. mus. n° 11a : « The Cat », *Hinterland* (Fasoli), solo de Pieranunzi [exemple 1] : 97
- Ex. mus. n° 11b : « Matrix », *Now He Sings, Now He Sobs* (C. Corea), solo de Corea : 97
- Ex. mus. n° 11c : « Steps », *Now He Sings, Now He Sobs* (C. Corea), solo de Corea [exemple 2] : 98
- Ex. mus. n° 12 : « Soft Journey », *Soft Journey*, solo de Pieranunzi : 101
- Ex. mus. n° 13 : « Brown Cat Dance », *Soft Journey*, solo de Pieranunzi : 102
- Ex. mus. n° 14 : « Little Moon » : 105
- Ex. mus. n° 15 : « Isis », *Isis*, solo de Pieranunzi : 106
- Ex. mus. n° 16 : « Au Privave », *Isis*, solo de Pieranunzi : 107
- Ex. mus. n° 17 : « Soul Dance », *Isis*, solo de Pieranunzi : 108
- Ex. mus. n° 18 : « Here's that Rainy Day », *Con Alma* (M. de Sica), coda de Pieranunzi : 114
- Ex. mus. n° 19 : « If There Is Someone Lovelier than You », *New Lands*, solo de Pieranunzi, [mes. 35-37] : 119
- Ex. mus. n° 20 : « If There Is Someone Lovelier than You », *New Lands*, solo de Pieranunzi, [mes. 128-130] : 119
- Ex. mus. n° 21 : « If There Is Someone Lovelier than You », *New Lands*, solo de Pieranunzi, [mes. 38-48] : 120
- Ex. mus. n° 22 : « If There Is Someone Lovelier than You », *New Lands*, solo de Pieranunzi, [mes. 200-202] : 120
- Ex. mus. n° 23 : « If There Is Someone Lovelier than You », *New Lands*, solo de Pieranunzi, [mes. 113-116] : 121
- Ex. mus. n° 24 : « All The Things You Are », *Standards, Vol.1* (K. Jarrett), début du solo de Jarrett : 123
- Ex. mus. n° 25 : « All The Things You Are », *New Lands*, début du solo de Pieranunzi : 123
- Ex. mus. n° 26 : « All The Things You Are », *Standards, Vol.1* (K. Jarrett), solo de Jarrett [exemple 1] : 124
- Ex. mus. n° 27 : « All The Things You Are », *New Lands*, solo de Pieranunzi [exemple 1] : 124
- Ex. mus. n° 28 : « All The Things You Are », *Standards, Vol.1* (K. Jarrett), solo de Jarrett [exemple 2] : 124
- Ex. mus. n° 29 : « All The Things You Are », *New Lands*, solo de Pieranunzi [exemple2] : 125
- Ex. mus. n° 30 : « Stefi's Song », *Racconti mediterranei*, solo de Pieranunzi : 134
- Ex. mus. n° 31 : « Perugia Suite », *Perugia Suite*, improvisation de Pieranunzi : 134
- Ex. mus. n° 32 : B de « The Peacocks », transcription de l'interprétation de Evans : 136
- Ex. mus. n° 33 : « I Fall in Love Too Easily », *New Lands*, solo de Pieranunzi : 137
- Ex. mus. n° 34 : « Body and Soul », *The Night Gone By*, solo de Pieranunzi : 137
- Ex. mus. n° 35 : « Miradas », *Ballads*, solo de Pieranunzi : 137
- Ex. mus. n° 36 : « Blue Ballad », *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2*, solo de Pieranunzi : 139
- Ex. mus. n° 37 : « One Lone Star », *Live in Paris*, solo de Pieranunzi : 139
- Ex. mus. n° 38 : « Someday My Prince Will Come », *In That Dawn of Music*, solo de Pieranunzi : 141
- Ex. mus. n° 39 : « If You Could See Me Now », *Parisian Portrait*, solo de Pieranunzi : 142
- Ex. mus. n° 40 : « The Surprise Answer », *One Lone Star*, solo de Pieranunzi : 143
- Ex. mus. n° 41 : « La domenica specialmente », *Play Morricone 2*, solo de Pieranunzi : 144
- Ex. mus. n° 42 : « Loveward », *Special Encounter*, solo de Pieranunzi : 144
- Ex. mus. n° 43 : « Hello my Lovely », *Special Encounter*, solo de Pieranunzi : 144
- Ex. mus. n° 44 : « Come Rain or Come Shine », *Little Girl Blue* (C. Baker), solo de Pieranunzi : 145
- Ex. mus. n° 45 : « La città delle donne », *Fellini Jazz*, solo de Pieranunzi : 145
- Ex. mus. n° 46 : « Un'alba dipinta sui muri », *Racconti mediterranei*, solo de Pieranunzi : 145

- Ex. mus. n° 47 : « Le Songe d'une valse », *Carte blanche* (A. Ceccarelli), solo de Pieranunzi : 146
 Ex. mus. n° 48 : « I Fall in Love Too Easily », *New Lands*, solo de Pieranunzi : 147
 Ex. mus. n° 49 : « Chimere », *No Man's Land*, solo de Pieranunzi : 147
 Ex. mus. n° 50 : « Je ne sais quoi », *Seaward*, solo de Pieranunzi : 147
 Ex. mus. n° 51 : « O toi désir », *Racconti mediterranei*, solo de Pieranunzi : 147
 Ex. mus. n° 52 : « Nuovo cinema Paradiso », *Live in Japan*, solo de Pieranunzi : 148
 Ex. mus. n° 53 : « Passing Shadows », *Evans Remembered*, solo de Pieranunzi : 149
 Ex. mus. n° 54 : « Le mani sporche », *Play Morricone*, solo de Pieranunzi : 149
 Ex. mus. n° 55 : « Quando le donne avevano la coda », *Play Morricone*, solo de Pieranunzi : 149
 Ex. mus. n° 56 : « Stanno tutti bene », *Play Morricone*, solo de Pieranunzi : 149
 Ex. mus. n° 57 : « I Fall in Love Too Easily », *Live in Paris*, solo de Pieranunzi : 150
 Ex. mus. n° 58 : « Winter Moon », *Jazz italiano Live 2006*, solo de Pieranunzi : 150
 Ex. mus. n° 59 : « Yesterdays », *The Night Gone By*, solo de Pieranunzi : 151
 Ex. mus. n° 60 : « New Lands », *New Lands*, solo de Pieranunzi : 151
 Ex. mus. n° 61 : « The Fool on the Hill », *Ma l'amore no* (Montellanico), solo de Pieranunzi : 152
 Ex. mus. n° 62 : *Valse « brillante », op. 18* (F. Chopin) [mes. 132-152] : 153
 Ex. mus. n° 63 : « My Foolish Heart », *The Kingdom*, solo de Pieranunzi : 154
 Ex. mus. n° 64 : « Chet », *Enrico Pieranunzi Trio Vol. 2*, solo de Pieranunzi : 154
 Ex. mus. n° 65 : « Come Rain or Come Shine », *Little Girl Blue* (C. Baker), solo de Pieranunzi : 154
 Ex. mus. n° 66 : « I Hear A Rhapsody », *Triologues*, solo de Pieranunzi : 155
 Ex. mus. n° 67 : « You've Changed », *Alone Together*, solo de Pieranunzi : 155
 Ex. mus. n° 68 : « Body and Soul », *Live in Paris*, solo de Pieranunzi : 155
 Ex. mus. n° 69 : « Reflejos de Borges », *Nausicaa* (E. Rava/E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi : 156
 Ex. mus. n° 70 : « The Night Gone By », *The Night Gone By*, solo de Pieranunzi : 157
 Ex. mus. n° 71 : *Mazurka, op. 17 n° 2* (F. Chopin) [mes. 50-68] : 158
 Ex. mus. n° 72 : « How Deep Is The Ocean? », *Alone Together*, solo de Pieranunzi : 161
 Ex. mus. n° 73 : « Body and Soul », *Live in Paris*, solo de Pieranunzi : 161
 Ex. mus. n° 74 : « Nefertiti », *Plays the Music of Wayne Shorter*, solo de Pieranunzi : 162
 Ex. mus. n° 75 : « September Waltz », *Untold Story*, solo de Pieranunzi : 162
 Ex. mus. n° 76 : « This Is for Albert », *Plays The Music of Wayne Shorter*, solo de Pieranunzi : 164
 Ex. mus. n° 77 : « Musashi », *Live in Japan*, solo de Pieranunzi : 165
 Ex. mus. n° 78 : « My Funny Valentine », *Silence* (C. Haden), solo de Pieranunzi : 166
 Ex. mus. n° 79 : « Yesterdays », *Live in Castelnuovo*, solo de Pieranunzi : 168
 Ex. mus. n° 80 : « Je ne sais quoi », *Live in Switzerland*, solo de Pieranunzi : 169
 Ex. mus. n° 81 : « Incontro », *Play Morricone*, solo de Pieranunzi : 170
 Ex. mus. n° 82 : « When I Think of You », *Live in Japan*, improvisation de Pieranunzi sur la coda du thème : 171
 Ex. mus. n° 83 : « Incontro », *Play Morricone*, solo de Pieranunzi : 172
 Ex. mus. n° 84 : « Ninfa plebea », *Live in Japan*, solo de Pieranunzi : 172
 Ex. mus. n° 85 : « Principesse », *Evans Remembered*, solo de Pieranunzi : 173
 Ex. mus. n° 86 : « Just Beyond the Horizon », *Play Morricone*, solo de Pieranunzi : 173
 Ex. mus. n° 87 : « Broken Time », *Current Conditions*, solo de Pieranunzi : 174
 Ex. mus. n° 88 : « Where I Never Was », *Les amants*, solo de Pieranunzi : 177
 Ex. mus. n° 89 : « Why Did I Choose You? », *Special Encounter*, reprise du thème : 180
 Ex. mus. n° 90 : « How High the Moon », *Solitudes* (L. Konitz/E. Pieranunzi), début de l'exposé du thème par Konitz et Pieranunzi : 183
 Ex. mus. n° 91 : « Incontro », *Play Morricone*, fin du morceau : 185
 Ex. mus. n° 92 : « I Remember Clifford », *The Kingdom* (M. Vinding), introduction de Pieranunzi : 186
 Ex. mus. n° 93 : « Body and Soul », *Live in Paris*, introduction de Pieranunzi : 188
 Ex. mus. n° 94 : « If You Could See Me Now », *Parisian Portrait*, introduction de Pieranunzi : 189
 Ex. mus. n° 95 : « When I Fall in Love », *Triologues*, improvisation de Pieranunzi : 190
 Ex. mus. n° 96 : « Tenderly », *Alone Together*, accompagnement de Pieranunzi sur la fin de l'exposé du thème : 191
 Ex. mus. n° 97 : « Friendlee », *Blew* (L. Konitz), solo de Pieranunzi : 192
 Ex. mus. n° 98 : « If You Turn Away / Who Can I Turn To? », *Ma l'amore no* (A. Montellanico), main gauche de Pieranunzi pendant son solo : 194
 Ex. mus. n° 99 : « Ophelia », *Just Friends* (P. Woods), solo de Pieranunzi et soutien de la caisse claire : 195
 Ex. mus. n° 100 : « Body and Soul », *Live in Paris*, solo de Pieranunzi : 197
 Ex. mus. n° 101 : « E.S.P. », *Plays the Music of Wayne Shorter*, réexposition du thème : 197
 Ex. mus. n° 102 : « Silkworm », *The Dream Before Us* (M. Johnson/E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi : 198

- Ex. mus. n° 103 : « Stefi's Song », *Perugia Suite*, solo de Pieranunzi : 198
 Ex. mus. n° 104 : « Musashi », *Live in Japan*, réexposition du thème : 199
 Ex. mus. n° 105a : « Yesterdays », *Live in Castelnuovo*, extrait de l'exposé du thème et réduction des deux mains en une ligne rythmique : 200
 Ex. mus. n° 105b : « Yesterdays », *Live in Castelnuovo*, exposé du thème : 201
 Ex. mus. n° 106 : « September Waltz », *The Kingdom* (M. Vinding), tuilage des solos de Vinding et de Pieranunzi : 203
 Ex. mus. n° 107 : « Darn That Dream », *The Heart of the Ballad* (C. Baker/E. Pieranunzi), début du solo de Pieranunzi : 204
 Ex. mus. n° 108 : « You Don't Know What Love Is », *The Chant of Time*, début du solo de Pieranunzi : 204
 Ex. mus. n° 109 : « Fall », *Plays the Music of Wayne Shorter*, début du solo de Pieranunzi : 205
 Ex. mus. n° 110 : « Evening Song », *Evans Remembered*, début du solo de Pieranunzi : 205
 Ex. mus. n° 111 : « So Near », *Enrico Pieranunzi Trio, vol. 4*, début du solo de Pieranunzi : 206
 Ex. mus. n° 112 : « It Speaks for Itself », *The Night Gone By*, fin du solo de Pieranunzi : 207
 Ex. mus. n° 113 : « Just Beyond the Horizon », *Play Morricone*, fin du solo de Pieranunzi : 208
 Ex. mus. n° 114 : « E.S.P. », *Plays the Music of Wayne Shorter*, solo de Pieranunzi : 209
 Ex. mus. n° 115 : « All the Way », *First Song* (C. Haden), solo de Pieranunzi : 210
 Ex. mus. n° 116 : « L'âge mûr », *Nausicaa* (E. Rava/E. Pieranunzi), solo de Pieranunzi : 211
 Ex. mus. n° 117 : « The Night Gone By », *One Lone Star*, solo de Pieranunzi : 212
 Ex. mus. n° 118 : « Don't Forget the Poet », *Live in Switzerland*, introduction de Pieranunzi : 213
 Ex. mus. n° 119 : « Love Whispers », *Golden Land* (A. Ceccarelli), fin du thème puis solo de Pieranunzi sur la coda : 214
 Ex. mus. n° 120 : « All the Things We Are », *The Dream Before Us* (M. Johnson/E. Pieranunzi), improvisation de Pieranunzi : 217
 Ex. mus. n° 121 : « Don't Forget the Poet », *Con infinite voci*, relevé complet : 223
 Ex. mus. n° 122 : « Night Bird » : 233
 Ex. mus. n° 123 : Gamme employée à la mesure 6 de « Night Bird » : 234
 Ex. mus. n° 124 : « Monologue 4 : Tout court » : 236
 Ex. mus. n° 125 : « Monologue 2 : Introspection » : 237
 Ex. mus. n° 126 : « Now and Here », début du thème : 238
 Ex. mus. n° 127 : « Straight to the Dream » : 239
 Ex. mus. n° 128 : *Mikrokosmos*, n° 144, « Secondes mineures, septièmes majeures » (B. Bartók) [mes. 55-60] : 240
 Ex. mus. n° 129 : « The Point at Issue » : 243
 Ex. mus. n° 130 : « Anecdote », B du thème : 245
 Ex. mus. n° 131 : « Si peu de temps » : 246
 Ex. mus. n° 132 : « The Chant of Time » : 249
 Ex. mus. n° 133 : « A Nameless Gate », début : 250
 Ex. mus. n° 134 : « I sospiri e le lacrime e'l desio », début : 250
 Ex. mus. n° 135 : « Waltz for a Future Movie », début : 250
 Ex. mus. n° 136 : « Time's Passage », début : 251
 Ex. mus. n° 137 : « Fellini's Waltz », début : 251
 Ex. mus. n° 138 : « Un'alba dipinta sui muri » : 253
 Ex. mus. n° 139 : « Una piccola chiave dorata », début : 253
 Ex. mus. n° 140 : « Joyesque » : 255
 Ex. mus. n° 141 : « Dream Dance », début : 255
 Ex. mus. n° 142 : « A Second Thought », début : 256
 Ex. mus. n° 143 : « One Lone Star », début : 256
 Ex. mus. n° 144 : « Suspension Points », début : 256
 Ex. mus. n° 145 : « Pseudoscope » : 258
 Ex. mus. n° 146 : « Echi », début : 259
 Ex. mus. n° 147 : « The Chant of Time », coda : 261
 Ex. mus. n° 148a : « Love Whispers », début : 261
 Ex. mus. n° 148b : « Love Whispers », harmonisation « standard » du début : 261
 Ex. mus. n° 149 : « A Nameless Gate », coda : 262
 Ex. mus. n° 150 : « As Never Before », début : 263
 Ex. mus. n° 151 : « No Man's Land », fin du C et début du D : 263
 Ex. mus. n° 152 : « Narrations du large », début : 264
 Ex. mus. n° 153 : « You in the Night », de B à début de D : 264
 Ex. mus. n° 154 : « No Man's Land » : 266

- Ex. mus. n° 155 : Modification d'un enchaînement harmonique traditionnel : 267
 Ex. mus. n° 156 : « Seaward », début : 267
 Ex. mus. n° 157 : « The Way of Memories », début : 268
 Ex. mus. n° 158 : « September Waltz », début du C : 268
 Ex. mus. n° 159 : « If only for a Time », introduction et début du A : 269
 Ex. mus. n° 160 : « Lighea », début : 270
 Ex. mus. n° 161 : « You in the Night », coda : 270
 Ex. mus. n° 162 : *Klavierstücke, op. 119 n° 4*, « Rhapsodie » (J. Brahms) [mes 26-39] : 271
 Ex. mus. n° 163 : « Canto nascosto », deuxième partie du thème : 273
 Ex. mus. n° 164 : « Il canto delle differenze », coda : 274
 Ex. mus. n° 165 : « Les amants » [mes. 181-185] : 275
 Ex. mus. n° 166 : « My Meadows », fin du morceau : 275
 Ex. mus. n° 167 : « Passing Shadows », introduction : 276
 Ex. mus. n° 168 : « Un'alba di pinta sui muri », début : 277
 Ex. mus. n° 169 : *Pénélope* (G. Fauré), début de l'ouverture : 278
 Ex. mus. n° 170 : « Adjapì » [mes. 7-9] : 278
 Ex. mus. n° 171 : « So Near », début : 279
 Ex. mus. n° 172 : *Mandoline, op. 58 n° 2* (G. Fauré) [mes. 28-29] : 279
 Ex. mus. n° 173 : « Per Valeria » [mes. 54-64] : 280
 Ex. mus. n° 174a : *Barcarolle n° 4, op. 44*, (G. Fauré) [mes. 11-17] : 281
 Ex. mus. n° 174b : *Les présents, op. 46 n° 1* (G. Fauré) [mes. 1-5] : 281
 Ex. mus. n° 175 : *Prélude, op. 103 n° 7* (G. Fauré) [mes. 9-11] : 283
 Ex. mus. n° 176 : *Au Cimetière, op. 51 n° 2* (G. Fauré) [mes. 36-52] : 283
 Ex. mus. n° 177 : « No Man's Land » [mes. 13-16] : 284
 Ex. mus. n° 178 : « Islas », le D : 284
 Ex. mus. n° 179 : « Lighea », début du B (original en *la* bémol transposé en *ré*) : 284
 Ex. mus. n° 180 : *Shylock, op. 57*, « Prélude » (G. Fauré) [mes. 11 à 13] : 285
 Ex. mus. n° 181 : « The Kingdom (Where Nobodies Dies) », début : 285
 Ex. mus. n° 182 : « Per fortuna », début : 286
 Ex. mus. n° 183 : « Islas », début : 287
 Ex. mus. n° 184 : « Meridies », début : 288
 Ex. mus. n° 185 : « Illusions Market », début jusqu'au B : 289
 Ex. mus. n° 186 : Quatre ostinatos : « Chantango », « L'Heure oblique », « Simul » et « Permutation » : 292
 Ex. mus. n° 187 : « Blues in C », début : 295
 Ex. mus. n° 188 : « You Dance in my Life » : 297
 Ex. mus. n° 189 : « Adjapì », début : 304
 Ex. mus. n° 190 : « For your Peace », début : 308
 Ex. mus. n° 191 : « First Song » (C. Haden) : 311
 Ex. mus. n° 192 : « Canto nascosto », début du A' : 311
 Ex. mus. n° 193 : « Miradas », thème entier sans la coda : 311
 Ex. mus. n° 194 : « Form 3 », *Improvised Forms for Trio*, improvisation de Pieranunzi : 333
 Ex. mus. n° 195 : « Blew », *Blew* (L. Konitz), solos de Konitz et Pieranunzi : 335
 Ex. mus. n° 196 : « Anthropology », *Flux & Change* (P. Motian/E. Pieranunzi), improvisation de Pieranunzi : 357
 Ex. mus. n° 197 : « Double Excursion 1 », *Doorways*, début de l'improvisation de Pieranunzi : 358
 Ex. mus. n° 198 : « Improscope 1 », *One Lone Star*, début de l'improvisation de Pieranunzi : 358
 Ex. mus. n° 199 : « Sospensioni d'amour », *Con infinite voci*, relevé intégral : 360
 Ex. mus. n° 200 : *China Gates* (J. Adams) [mes. 20-34] : 363
 Ex. mus. n° 201 : « A Solitary Song », *Con infinite voci*, improvisation de Pieranunzi : 365
 Ex. mus. n° 202 : « Perugia Suite », Perugia Suite, improvisation de Pieranunzi [7'48 à 8'06] : 372
 Ex. mus. n° 203 : « Perugia Suite », Perugia Suite, improvisation de Pieranunzi [13'05 à 13'14] : 372
 Ex. mus. n° 204 : « Perugia Suite », Perugia Suite, improvisation de Pieranunzi [15'05 à 15'09] : 373
 Ex. mus. n° 205 : « Perugia Suite », Perugia Suite, improvisation de Pieranunzi [11'34 à 11'42] : 374
 Ex. mus. n° 206 : « Perugia Suite », Perugia Suite, improvisation de Pieranunzi [12'22 à 12'41] : 375
 Ex. mus. n° 207 : « Perugia Suite », Perugia Suite, improvisation de Pieranunzi [20'20 à 20'55] : 376
 Ex. mus. n° 208 : « Improvvisazione I », *Canto nascosto*, relevé intégral : 384
 Ex. mus. n° 209 : « Prologue », début de l'improvisation de Pieranunzi : 385
 Ex. mus. n° 210 : « Form 16 », *Improvised Forms for Trio*, motif initial : 403
 Ex. mus. n° 211 : « Trio Suite Part 3 », *Oslo* (T. Gewelt), motif de base et sa modification : 404

- Ex. mus. n° 212 : « Imprologue 2/Get Started », *Live in Switzerland*, début de l'improvisation de Pieranunzi : 407
- Ex. mus. n° 213 : « Imprologue 2/Get Started », *Live in Switzerland*, improvisation de Pieranunzi [mes. 145-152] : 409
- Ex. mus. n° 214 : « Imprologue 2/Get Started », *Live in Switzerland*, improvisation de Pieranunzi [mes. 237-244] : 411
- Ex. mus. n° 215 : « Imprologue 2/Get Started », *Live in Switzerland*, improvisation de Pieranunzi [mes. 310-319] : 412
- Ex. mus. n° 216 : « Tokyo Reflections », *Live in Japan*, fin de l'improvisation de Pieranunzi : 419
- Ex. mus. n° 217 : « Free Three », *Golden Land* (A. Ceccarelli), motif imaginé par Pieranunzi : 426
- Ex. mus. n° 218 : « Free Three », *Golden Land* (A. Ceccarelli), fin de la partie 1 : 426
- Ex. mus. n° 219 : « Free Three », *Golden Land* (A. Ceccarelli), motif de contrebasse : 428
- Ex. mus. n° 220 : « Free Three », *Golden Land* (A. Ceccarelli), partie de piano de 2'42 à 2'55 : 428
- Ex. mus. n° 221 : « Jitterburg Waltz », *Live in Paris*, polymétrie réalisée par Van de Geyn et Ceccarelli : 437
- Ex. mus. n° 222 : « Impro K492 », *Plays Scarlatti*, [mes. 75-83] : 459
- Ex. mus. n° 223 : « Impro K492 », *Plays Scarlatti*, [mes. 53-83] : 460
- Ex. mus. n° 224 : « Impro K208 », *Plays Scarlatti*, fin de l'improvisation et début de la *Sonate* : 461
- Ex. mus. n° 225 : « Impro K3 », *Plays Scarlatti*, [mes. 9-20] : 461
- Ex. mus. n° 226 : « Impro K531 », *Plays Scarlatti*, [mes. 28-31] : 462
- Ex. mus. n° 227 : « Impro K545 », *Plays Scarlatti*, [mes. 9] : 462
- Ex. mus. n° 228 : « Impro K531 », *Plays Scarlatti*, [mes. 40-57] : 463
- Ex. mus. n° 229 : « Impro K531 », *Plays Scarlatti*, [mes. 62-65] : 464
- Ex. mus. n° 230 : « Impro K531 », *Plays Scarlatti*, [mes. 36-39] : 465
- Ex. mus. n° 231 : « Impro K3 », *Plays Scarlatti*, [mes. 73-76] : 465
- Ex. mus. n° 232 : « Impro K208 », *Plays Scarlatti*, [mes. 7-9] : 467

Tables des tableaux et des figures

- Tableau 1 : Discographie de Pieranunzi de 1973 à 1979 : 74
 Tableau 2 : Discographie de Pieranunzi de 1980 à 1984 : 111
 Tableau 3 : « How High The Moon », grille harmonique d'origine : 182
 Tableau 4 : « How High The Moon », réharmonisation de Pieranunzi : 182
 Tableau 5 : « You Don't Know What Love Is », grille harmonique d'origine : 184
 Tableau 6 : « You Don't Know What Love Is », réharmonisation de Pieranunzi : 184
 Tableau 7 : Détail des structures de 64 compositions de Pieranunzi : 298
 Tableau 8 : Enchaînement harmonique improvisé par Pieranunzi dans « Perugia Suite » (2'19 à 2'40) : 376
 Tableau 9 : Structure émergente de « All the Things We Are » : 392
 Tableau 10 : Forme et structure émergente de « Form 16 » : 403
 Tableau 11 : Forme et structure émergente de « Trio Suite Part 3 » : 404
 Tableau 12 : *Yellow and Blues Suites*, parties de la « Yellow Suite » : 435
 Tableau 13 : *Live in Castelnuovo*, parties de la « Suite per Siena » : 435
 Tableau 14 : *Flux and Change*, parties de la « Suite 1 » : 436
 Tableau 15 : Relations motiviques « impro K492 »/Sonate K492 : 473
- Figures n° 1 et n° 2 : Actuelle position des mains de Pieranunzi au contact du piano : 49
 Figure n° 3 : Acousmographie de l'intensité de « impro K531 » : 475
 Figure n° 4 : Représentation graphique des intensités de l'improvisation K531 : 475

Table des matières

REMERCIEMENTS	9
INTRODUCTION	15
CHAPITRE 1 LE PARCOURS D'ENRICO PIERANUNZI	29
1.1 Initiation et apprentissages	29
1.2 Une double vie	38
1.3 Pédagogie et jazz	46
1.4 Vers la reconnaissance et l'indépendance	51
1.5 La consécration	54
1.6 « Suspension Points »	64
CHAPITRE 2 ÉLABORATION D'UN STYLE JAZZISTIQUE PERSONNEL	71
2.1 Influences, initiations et émergence d'une personnalité	73
2.1.1 La période virtuose	73
2.1.2 Remise en question et nouvel apprentissage	99
2.1.3 <i>New Lands</i> : Un album révélateur	116
2.2 L'improvisation « traditionnelle » : éléments du style de Pieranunzi	129
2.2.1 L'improvisation mélodique	131
2.2.1.1 Les influences réappropriées	133
2.2.1.2 « The Peacocks »	135
2.2.1.3 Le chromatisme expressif	138
2.2.1.4 Les échappées hors du ton - le <i>sideslipping</i>	140
2.2.1.5 Formules	144
2.2.1.6 Ornémentations	151
2.2.1.7 Combinaisons	156
2.2.2 Le rythme	158
2.2.2.1 Le phrasé	160
2.2.2.2 Placement et débit rythmique	162
2.2.2.3 L'effet polyrythmique	166
2.2.2.4 Pétrir le temps	170
2.2.2.5 Mesures composées	177
2.2.3 L'harmonie dans les standards	178
2.2.3.1 Origines du vocabulaire harmonique	178
2.2.3.2 Contextualisation harmonique	186
2.2.3.3 Les <i>voicings</i> graves	190
2.2.4 La main gauche	193

2.2.4.1 Usages et détournements des pratiques courantes -----	193
2.2.4.2 Contrepoint rythmique : le maillage syncopé -----	199
2.2.5 Entretenir l'intérêt du solo-----	202
2.2.5.1 Les débuts de solo-----	202
2.2.5.2 Être le maître de son solo-----	206
2.2.5.3 Le développement d'idées -----	209
2.2.5.4 Un modèle littéraire ?-----	219
2.2.6 Résumé sous forme d'analyse d'une pièce solo-----	221
CHAPITRE 3 LA COMPOSITION -----	231
3.1 Rappels des débuts -----	232
3.2 Le type-Monologue -----	235
3.3 Les Thèmes-prétexte -----	242
3.4 Le noyau élémentaire -----	246
3.5 Combinaisons-----	257
3.6 Variables harmoniques -----	260
3.6.1 L'enharmoine-----	260
3.6.2 Les résolutions « exceptionnelles » -----	262
3.6.3 La ligne de basse-----	264
3.6.4 La résolution à la tierce -----	265
3.6.5 Le « surmineur » -----	268
3.6.6 Mouvements de tierces-----	270
3.6.6.1 Du piano romantique-----	272
3.6.6.2 Fauré-----	277
3.6.7 La pédale harmonique-----	286
3.6.8 Les triades-----	287
3.7 Rythmes et structures-----	291
3.7.1 L'ostinato -----	291
3.7.2 Le 3/4 -----	292
3.7.3 Déplacements d'appuis -----	294
3.8 Architecture-----	295
3.8.1 Le cycle en question-----	296
3.8.2 Structures -----	298
3.8.3 Formes-----	300
3.9 Contextualisation – Typologie et caractères -----	302
3.9.1 Rappels -----	302
3.9.2 La mélancolie vigoureuse -----	303
3.9.3 Le type égéen-----	305
3.9.4 Rubato -----	309
3.9.5 Résonance par sympathie-----	310
3.10 Jalons pour une conclusion -----	312

CHAPITRE 4 L'IMPROVISATION INTEGRALE	321
4.1 Introduction	321
4.1.1 Préambule à l'improvisation intégrale.....	321
4.1.2 Face au free jazz et à l'improvisé libre : positionnement	323
4.1.3 Filiations – Concoction pieranunzienne	330
4.1.4 Forme : définitions et conceptions	340
4.1.5 La narration.....	346
4.1.6 Structuration – déstructuration – restructuration	350
4.1.7 Premiers constats	352
4.2 Une synergie en action	354
4.2.1 Élagir le champ des possibles : ne rien se refuser.....	355
4.2.2 Le connu et l'inconnu	369
4.2.2.1 Éléments de son style réinjectés.....	370
4.2.2.2 Brouiller les pistes.....	378
4.2.3 L'essentialité du noyau.....	382
4.2.4 Le jeu des modèles	388
4.2.5 Un cas particulier : l'improvisation semi-intégrale	390
4.2.6 La semi-oralité de l'improvisation intégrale	394
4.2.6.1 Forme simple, structures émergentes	395
4.2.6.2 Les travaux de la mémoire	406
4.2.6.3 La fin : entre nécessité et possibles	414
4.2.7 La syntonie de l'interaction	421
4.2.8 La dilution des genres : la suite.....	431
4.2.8.1 Perspective chronologique	431
4.2.8.2 La suite et ses pratiques.....	434
4.3 Bilans	438
 CHAPITRE 5 PAR-DELA LES CLIVAGES : ENRICO PIERANUNZI PLAYS SCARLATTI	 447
5.1 Origines du projet	447
5.2 Choix de jeux : jazzification ? interprétation ?	451
5.3 Les improvisations « scarlatiennes » : synthèse d'une vie musicale	458
5.4 Un éclectisme singulier	478
 CONCLUSION	 485
 BIBLIOGRAPHIE	 495
 DISCOGRAPHIE	 507
 TABLE DES ANNEXES	 569
 Annexe I.1 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « Merry-Go-Round »	 571

Annexe I.2 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « The Cat » -----	574
Annexe I.3 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « If There Is Someone Lovelier than You » (<i>New Lands</i>, 1984) -----	579
Annexe I.4 : Transcription intégrale du solo de Pieranunzi sur « All the Things You Are », main droite seule (<i>New Lands</i>, 1984) -----	586
Annexe I.5 : « Prelude for Left Hand » -----	590
Annexe I.6 : Transcription intégrale de « Adjapì » -----	593
Annexe I.7 : « Canzone di Nausicaa » -----	599
Annexe I.8 : Transcription du début de « Imprologue 1 » -----	602
Annexe I.9 : Transcription intégrale de « Imprologue 2 / Get Started » par Marco di Gennaro -----	603
Annexe I.10 : Transcription intégrale de « Prologue » -----	624
Annexe I.11 : Transcription intégrale de « Tokyo Reflections » -----	627
Annexe I.12 : Transcription intégrale de « Impro K208 » -----	629
Annexe I.13 : Transcription intégrale de « Impro K3 » -----	630
Annexe I.14 : Transcription intégrale de « Impro K531 » -----	634
Annexe I.15 : Transcription intégrale de « Impro K545 » -----	637
Annexe I.15 : Transcription intégrale de « Impro K545 » -----	638
Annexe I.16 : Transcription intégrale de « Impro K492 » -----	640
Annexe II : Discographie synthétique par principales maisons de disque -----	645
Annexe III : Participations aux musiques de film -----	648
Annexe IV : Contenu des trois disques compacts d'extraits musicaux -----	649
INDEX DES NOMS CITES -----	657
INDEX DES ŒUVRES CITEES -----	662
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX -----	671
TABLES DES TABLEAUX ET DES FIGURES -----	676
TABLE DES MATIERES -----	677

**PAR-DELA LES CLIVAGES OU L'HARMONIE DES CONTRAIRES :
UNE APPROCHE DE LA MUSIQUE D'ENRICO PIERANUNZI**

Résumé

Notre thèse pose essentiellement la question d'un principe de dépassement des apparentes contradictions stylistiques dans la musique du jazzman Enrico Pieranunzi (né en 1949) en établissant les stratégies élaborées en vue de ce dépassement. Cela au travers de ses multiples pratiques : au sein même de l'idiome jazz (influences) ; dans la confrontation entre les styles (jazz et musique occidentale de tradition écrite) ; enfin dans le dualisme dépassé entre improvisation et écriture.

Après avoir tracé le parcours du pianiste, les processus à l'œuvre dans sa musique sont discutés à travers trois approches différentes : la pratique de l'improvisation dans le cadre thème-solos-thème afin de définir son style personnel – révélateur d'une dialectique filiation/invention (à partir de relevés inédits) ; puis les topiques de ses compositions écrites sont circonscrites afin de mettre en avant la synthèse originale du jazz et de la musique occidentale de tradition écrite à laquelle il parvient (à partir des partitions originales de Pieranunzi) ; enfin, nous nous intéressons aux conceptions de l'improvisation libre qu'il a développées et qui mettent en question les notions de forme et de structure en jazz. Pour ce dernier cas, nous avons été amené à aborder la notion de narration musicale et à développer les outils de modèle-figure et de modèle-cadre pour nos analyses. Une ultime partie rassemble tous les aspects développés au sein d'une étude de l'album *Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti*, ce qui nous permet en dernier instance de souligner la forme particulière de l'éclectisme pieranunzien, à la fois respectueux de ses emprunts et puissamment cohérent dans son style.

Mots-clés : jazz, improvisation, improvisation intégrale, techniques d'écritures, forme, structure, composition, style, éclectisme.

**BEYOND DIVIDES OR THE HARMONY OF OPPOSITES :
AN APPROACH OF THE MUSIC OF ENRICO PIERANUNZI**

Abstract

The present thesis essentially raises the question of a possible systematic way of going beyond the seeming stylistic contradictions in the music of jazz man Enrico Pieranunzi (b. 1949). It lays out some strategies intended to achieve this through his various activities – within the jazz idiom (influences), in the confrontation between styles (jazz and Western written music), and eventually going beyond the dualism of improvisation versus writing.

Following an examination of the pianist's background, the processes at work in his music are discussed through three different approaches. First, improvising in the theme / solos / theme form based on unpublished-before transcriptions in order to define a personal style that reveals a filiation / invention dialectic. Then, while studying some of Pieranunzi's original scores, the topics of his compositions are delineated in order to highlight the personal synthesis of jazz and Western written music he achieves. Finally, his concepts of free improvisation are dealt with, questioning the notion of form and structure in jazz. The very last part is devoted to all the aspects studied in the album *Enrico Pieranunzi Plays Domenico Scarlatti*, which eventually stresses Pieranunzi's specific type of eclecticism, acknowledging its influences while remaining eminently consistent in terms of style.

Key-words: jazz, improvisation, total improvisation, compositional techniques, form, structure, composition, style, eclecticism.