



HAL
open science

Le maximalisme dans la Popular Music : L'exemple de King Crimson et du rock progressif

Maxime Cottin

► **To cite this version:**

Maxime Cottin. Le maximalisme dans la Popular Music : L'exemple de King Crimson et du rock progressif. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Nice Sophia Antipolis, 2014. Français. NNT : 2014NICE2045 . tel-01144625

HAL Id: tel-01144625

<https://theses.hal.science/tel-01144625>

Submitted on 22 Apr 2015

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

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

UNIVERSITE DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS

LETTRES, ARTS, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES (ED 86)

**Thèse de Doctorat
ARTS – MUSIQUE**

présentée par M. Maxime COTTIN

Titre de la thèse :

**Le maximalisme dans la *Popular Music*.
L'exemple de King Crimson et du Rock Progressif**

Directeur de recherche : M. Le Professeur Jean-Louis LELEU

Composition du jury :

M. Jean-Louis LELEU, Université de Nice Sophia-Antipolis

M. Christophe PIRENNE, Université Catholique de Louvain et Université de Liège

M. Vincent TIFFON, Université de Lille 3

M. Philippe GONIN, Université de Bourgogne

Soutenance : 2 décembre 2014

Remerciements

Je tiens à remercier ici mon directeur de recherches, Jean-Louis Leleu, pour ses conseils avisés et son soutien indéfectible, ainsi que tous les professeurs de la section Musique de l'université de Nice Sophia Antipolis.

Ma gratitude va à toutes les personnes de mon entourage qui, par leurs encouragements, m'ont soutenu tout au long de ces années : Juliette, Vivien, Iris, Simon, Maxime, Florent, Daniel, Corinne, Louis, Nathalie, Lorie, Benjamin, Jean-Yves et Evelyne, Guylaine, Matthieu, une partie du personnel de la médiathèque de Saint-Raphaël (Claire, Emmanuelle et Gérard). Plus tous ceux que j'oublie.

Je remercie également les personnes croisées au cours des diverses conférences auxquelles j'ai participé, à Osnabrueck, Dundalk et Lyon.

Enfin je remercie très chaleureusement mes parents et toute ma famille pour leur soutien.

Avertissement

La bibliographie a été divisée en trois catégories, par souci de clarté. Les renvois bibliographiques tout au long du texte sont calqués sur les normes anglo-saxonnes qui font figurer le nom, la date et le numéro de page (exemple : Middleton, 1993, p. 189). Ceci a pour but de réduire drastiquement le nombre de notes de bas de page. Dans la mesure où la bibliographie possède trois sections, et qu'un même auteur peut figurer dans différentes sections, il sera alors nécessaire de préciser au lecteur à quelle section se référer, en ajoutant un chiffre romain après le numéro de page (exemple : Middleton, 1993 [II], p. 189).

Les citations en langue anglaise ont été reproduites telles quelles, sans traduction.

J'ai choisi d'identifier les accords au moyen de la terminologie anglo-saxonne. Ainsi les accords majeurs sont désignés par une lettre majuscule, tel que B (*si* majeur), et les accords mineurs sont, eux, désignés par une lettre majuscule suivie d'un « m » minuscule, tel que Bm (*si* mineur). En revanche, les notes sont quant à elles représentées en italiques par la solmisation traditionnelle. Dans certains cas, j'emploierai la terminologie neutre des classes de hauteurs, désignées par les nombres de 0 à 11 (0 = *do*, 1 = *do#*/*réb*, etc...). Les degrés harmoniques sont identifiés par des chiffres romains et les degrés scalaires par des chiffres arabes surmontés d'un accent circonflexe (î).

Sauf cas contraires dûment signalés, les exemples musicaux et les transcriptions ont tous été édités par mes soins .

Table des matières

Introduction.....	6
I. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques de la Popular Music.....	18
I.1. La question du langage musical.....	19
I.1.1. Prolégomènes.....	19
I.1.2. Le concept de tonalité selon François-Joseph Fétis.....	32
I.1.3. L'organisation des hauteurs dans le blues.....	37
I.1.4. La notion d'hybridation dans la Popular Music.....	57
I.2 L'improvisation dans les musiques pop-rock.....	73
I.2.1. L'improvisation dans des « cadres » préétablis.....	82
I.3 Signification et interprétation de la popular music.....	98
I.3.1. L'approche sémiotique.....	98
I.3.2. Cognition incarnée et approche écologique de la perception	108
I.3.3. Textes ou sonorités ?.....	114
I.3.4. Conclusion.....	124
II Du maximalisme dans le rock.....	128
II.1 Standardisation, maximalisme et Rock Progressif.....	129
II.1.1. Prolégomènes.....	129
II.1.2. Le Rock Progressif.....	133
II.1.2.1 Les racines.....	143
II.1.3 Les techniques d'écriture maximalistes du rock progressif.....	150
II. 2 Le maximalisme chez King Crimson.....	172
II.2.1. In the Court of the Crimson King.....	172
II.2.2. Quand Hendrix rencontre Bartók : Larks' Tongues in Aspic.....	186
II.2.2.1. Larks' Tongues in Aspic, Part I	195
II.2.2.2. Larks' Tongues in Aspic, Part II.....	214
II.2.3. King Crimson et l'improvisation.....	224
II.2.4. King Crimson et le nombre d'or.....	238
II.2.5. La question du sens dans les musiques instrumentales rock	246
Conclusions.....	254
Bibliographie.....	262
Annexes (Volume à part)	

Introduction

Les recherches sur la *popular music*¹ sont maintenant bien établies au sein des institutions musicologiques universitaires – tout du moins dans le monde anglophone. Mais le positionnement méthodologique a fait l'objet de nombreux débats très nourris, qui continuent à être alimentés encore aujourd'hui. Pour simplifier à l'extrême, deux « camps » émergent de ces débats. Il y a ceux pour qui les méthodes traditionnelles d'analyse musicale sont inutiles et inappropriées, et ceux pour qui, à l'inverse, celles-ci demeurent valables². Les premiers en appellent à l'interdisciplinarité pour mieux rendre compte de la réalité sociale et culturelle des musiques populaires. Les seconds pensent quant à eux que, puisque l'objet étudié demeure avant tout un objet musical, les outils musicologiques servant à analyser les différents paramètres musicaux remplissent pleinement leur rôle.

La ligne méthodologique des premiers est pleinement représentée par les travaux de Philip Tagg, qui, dans un article fondateur de 1982, explique ce que doit impliquer une recherche sur la *popular music* :

- *Studying popular music is an interdisciplinary matter.*
- *[...] popular music cannot be analysed using only the traditional tools of musicology.*
- *[Musical] hermeneutics [rigorously and carefully applied] [...] in combination with*

1 Dans la mesure où le corpus de cette thèse s'inscrit avant tout dans la culture anglo-saxonne, j'ai choisi de conserver le terme anglais plutôt que la traduction française, « musique populaire », qui le calque gauchement. Dans la terminologie anglo-saxonne, ce terme désigne de façon assez claire les musiques pop-rock, de la seconde moitié du XX^e siècle à nos jours. Toutefois, certaines recherches francophones ont opté pour l'expression de « musiques populaires modernes » (voir par exemple Rudent, 1998 [II]). Pour éviter toute redondance, c'est cette dernière expression qui sera parfois adoptée.

2 Voir à ce sujet : McClary, Walser, 1990 [II] ; Middleton 1990, 1993 [II] ; Covach 1997a, 1997b [II] ; Hennion 1998 [II] ; Moore 2001 [II] ; Pirenne 2002 [I].

other musicological subdisciplines, especially the sociology and semiology of music, make an important contribution to the analysis of popular music. In short: a rejection of hermeneutics will result in sterile formalism while its unbridled application can degenerate into unscientific guesswork. (cité in Kaminsky, 2000 [II], § 6)

En analysant de façon exhaustive des musiques telles que le générique de la série TV *Kojak* (Tagg, 1979 [II]) ou le hit d'Abba, « Fernando » (Tagg, 1991 [II]), Philip Tagg souhaite mettre en lumière les codes musicaux porteurs de sens dans une sphère socio-culturelle donnée. Ainsi, il va jusqu'à identifier une chute mélodique de triton dans le titre d'Abba et dans la *Passion selon Saint-Matthieu* de Bach, comme porteuse du même sens et du même affect. Dans un autre article, Tagg résume sous la forme d'une question ce à quoi doit répondre une analyse du répertoire populaire : « Qui, pourquoi et comment communique quoi à qui et avec quels effets ? » (Tagg, 1999 [II]).

Richard Middleton, fondateur de la revue *Popular Music*, adopte une position similaire. Dans un article de 1993, il porte l'attention sur le geste musical et l'importance du corps, tant dans la performance du musicien que dans la réception de la musique par l'auditeur. Le geste fait partie, chez Middleton, d'un schéma analytique comprenant trois axes principaux (« *gesture, connotation, argument* »), dont la présence diffère selon l'objet étudié : « *What I would suggest is that these three areas [...] operate in different repertoires in diverse ratios and interrelationships; and analysis needs to reflect that.* » (Middleton, 1993, p. 189 [II]). Les recherches musicologiques sur la *popular music* a grandement subi l'influence de ce que l'on a nommé dans le domaine savant la *new musicology*, qui, par opposition au supposé « formalisme » des études théoriques, a recours à l'interdisciplinarité pour replacer les compositeurs et leurs œuvres dans une sphère analytique d'ordre socio-politique, et tire ses nouveaux axes d'étude des *cultural studies*, des *gender studies*,

ou bien encore de la *queer theory*³.

À l'opposé du spectre se situent les théoriciens qui refusent l'interdisciplinarité exacerbée des précédents. Il fondent leur analyse d'abord sur l'étude des structures musicales elles-mêmes. À ce titre, l'ouvrage collectif édité par John Covach et Graham Boone en 1997 est particulièrement significatif⁴. C'est aussi l'axe de recherche privilégié par le musicologue américain Walter Everett. Dans la préface à son ouvrage sur les Beatles (*The Beatles as Musicians*, 1999), Everett fait un plaidoyer pour une considération du répertoire de la *popular music* en tant qu'objet musical autonome :

There are those who say that an appreciation of [the Beatles' music] is not enhanced by any intellectual understanding. Others say that any example of popular music is to be evaluated not in relation to its internal musical issues but solely in terms of its social reception, or that popular music cannot be analyzed to useful ends with tools 'created' for the appreciation of classical music [...]. While those with such beliefs are certainly free to limit their own investigations in any desired way, I would hope that the present study would suggest to them that their own endeavors might be enhanced by an objective hearing of the music that they endow with such spiritual and cultural significance. (cité in Kaminsky, 2000, § 8)

Il est d'ailleurs très critique à l'encontre de ceux qui prônent une approche interdisciplinaire, parce qu'il juge – non sans raison – que les analyses sociologiques portant sur la musique ne sont pas à la hauteur lorsqu'il s'agit d'appréhender l'organisation du langage musical⁵. Le positionnement adopté, entre autres, par Everett, cherche à faire entrer les musiques populaires dans certains canons de la musicologie traditionnelle, pour laquelle la musique est considérée comme

3 À ce propos voir l'article de Susan McClary et Robert Walser « Start Making Sense, Musicology Wrestle with Rock » (1990 [II]).

4 Christophe Pirenne rapporte les diverses critiques qui ont suivi la publication de ce recueil, dans son article « Entre analyse historiciste et interdisciplinarité : *Pet Sounds* des Beach boys » (2002).

5 Voir à ce propos son très cinglant compte-rendu du recueil *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, édité par Richard Middleton (Everett, 2001 [II]).

autonome. Le corollaire d'un tel positionnement est le souci de choisir un objet d'étude qui puisse facilement s'y plier.

Peter Kaminsky identifie quatre pôles principaux pour l'étude de la *popular music* (lesquels sont d'ailleurs tout aussi valides pour tout autre genre) : « 1) *the composer/performer*, 2) *the listener*, 3) *cultural/commercial issues*, and 4) *the "music itself."* » (2000, § 4). La priorité à accorder à un ou plusieurs de ces pôles fournit la matière du débat qui vient d'être brièvement exposé. Le présent travail s'inscrit majoritairement dans le quatrième pôle. Il m'a semblé, en effet, que le corpus retenu ici possédait une organisation suffisamment autonome pour soutenir une approche musicologique « traditionnelle », ce qui justifiait la quasi absence de démarche interdisciplinaire. De plus, il est souvent problématique de manier les concepts issus de disciplines dont les problématiques et les enjeux ne nous sont que partiellement connus. Mon travail se divise en deux grandes parties. Dans un premier temps, je m'intéresserai aux techniques d'écriture et à l'esthétique de la *popular music* dans son ensemble. Il était en effet nécessaire, de mon point de vue, d'exposer les fondements théoriques sur lesquels s'élèvent les musiques pop et rock, pour ensuite mieux appréhender le corpus étudié dans la seconde partie.

Lorsqu'il s'agit de rendre compte l'organisation des hauteurs dans le répertoire de la *popular music*, tous les musicologues ne tombent pas d'accord sur leur nature. Je ferai donc commencer mon étude par l'exposé de deux méthodologies divergentes, l'une représentée par l'américain Walter Everett, et l'autre par le britannique Allan F. Moore. Le premier préconise l'emploi des théories de Heinrich Schenker, dont le paradigme de *l'Ursatz* représente la norme sur laquelle se fonde le système tonal, et par extension, selon lui, tout discours musical. Les graphiques schenkeriens, montrant la relation entre harmonie et conduite des voix, sont alors considérés

comme l'outil le mieux adapté à rendre compte du positionnement des structures musicales de la *popular music* par rapport à la norme. À l'inverse, Allan Moore affirme que les musiques pop ne se développent pas en fonction des normes d'écritures du système tonal. Il préconise, dans un souci d'objectivité, l'emploi d'un « système modal » fondé sur les sept modes heptatoniques (ionien, dorien, etc.), à travers le prisme duquel est analysé tout le répertoire de la *popular music*.

Pour une meilleure compréhension des structures pré-compositionnelles sur lesquelles se fondent les musiques pop-rock, il sera nécessaire de cibler au mieux les caractéristiques du système tonal. Je me référerai pour cela à la théorie développée par François-Joseph Fétis, pour lequel le système tonal est défini par la place dans la gamme de l'intervalle de triton – le seul à n'être présent qu'une seule fois dans l'échelle diatonique. C'est la résolution de celui-ci qui est à l'origine de la relation entre l'accord de septième de dominante et l'accord de tonique. Nous verrons ainsi que l'importance de la résolution (ou non résolution) de cet intervalle est souvent ignorée des musicologues traitant de la *popular music*.

Pour comprendre au mieux les pratiques harmoniques ainsi que les procédés mélodiques présents dans les musiques pop-rock, il faut en tracer l'origine dans le blues afro-américain. Je propose ici, en prenant appui sur les études de Van der Merwe (1989 [II]) et de Kubik (1999 [II]), d'étudier les éléments stylistiques qui ont fait la particularité du genre, à savoir la fusion de l'échelle pentatonique dans sa forme dite mineure – avec degrés mobiles – avec une harmonie de septième de dominante. Une partie des techniques d'écritures du rock se fondent directement sur celles du blues, parmi lesquelles l'utilisation de riffs construits sur la gamme pentatonique et une harmonie modale conçu par l'élargissement heptatonique de l'échelle pentatonique blues. Cependant, ce qui caractérise le répertoire de la *popular*

music est la multiplicité des structures de hauteurs. Son contenu se réduit difficilement à l'utilisation d'un unique système. Deux hits de l'années 1964 nous fourniront un exemple. D'une part la chanson « Juliet » des Four Pennies, dont l'harmonie et la conduite de voix se fondent sur le système tonal, et d'autre part, « You Really Got Me » des Kinks, qui découle des techniques entendues dans le blues, et qui est construit sur un riff obstiné soumis à des transpositions littérales. Cette technique de transposition d'un riff est un élément qui se retrouve souvent, et qu'il faut distinguer du concept de modulation de l'idiome tonal. Pour cela je ferai appel à la notion de « *shift of levels* » présente dans *Origins of the Popular Style* de Van der Merwe (1989).

Un aspect important de la musique rock est l'improvisation. Nous aborderons cet élément en étudiant son utilisation dans le répertoire de la *popular music*. Nous verrons comment cette pratique de l'éphémère et de la non-reproductibilité s'exerce dans les groupes rock. L'improvisation peut s'apparenter quelquefois à une simple variation du pattern de référence. Mais dans son acception générale, elle représente l'instant dévolu à l'expression individuelle d'un des musiciens du groupe, le fameux « solo ». Celui-ci prend majoritairement place dans un cadre formel, mélodique et harmonique prédéfini. Nous verrons en détail l'exemple d'une improvisation pour guitare électrique.

Comme en témoigne la récente étude d'Allan Moore (2012 [II]), la question de la signification et de l'interprétation de la *popular music* devient un axe de recherche de plus en plus important⁶. Cependant, la volonté de décrypter les

6 Celui-ci était au cœur du séminaire « Methods of Popular Music Analysis » qui a eu lieu en septembre 2011 à l'université d'Osnabrück, et auquel j'ai participé. Les travaux réalisés pour l'occasion seront publiés chez Ashgate courant 2014, sous le titre *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*.

références extra-musicales encodées dans la musique était déjà une préoccupation exprimée dans les travaux de sémiotique menés par Philip Tagg (voir 1982 , 1991, 1999 [II]). Celui-ci fonde son interprétation d'une chanson sur l'identification de « *musèmes* », lesquels représentent la plus petite unité signifiante. Grâce à une méthodologie complexe que j'évoquerai dans le cours du travail, Tagg révèle donc les codes symboliques inclus, selon lui, dans une chanson donnée. Pour Allan Moore, le principal défaut de la sémiotique est de donner une interprétation trop arbitraire de la chanson. À ses yeux, ce qu'il faut déterminer n'est pas la signification intrinsèque de la chanson mais plutôt la signification qu'en tire un individu. Sa méthodologie est donc construite sur des méthodes issues de la psychologie cognitive, à savoir : d'une part, la cognition incarnée, qui a pour but d'identifier comment un individu appréhende des concepts abstraits par sa relation au corps, et d'autre part l'approche écologique de la perception, qui montre la relation qui existe chez un individu entre sa perception et son environnement. Si toutes ces méthodologies ont pour but de déduire un sens extra-musical, le plus souvent véhiculé par les paroles de la chanson, il existe néanmoins dans la *popular music* une jouissance sonore qui n'est pas référencialiste. C'est-à-dire que le timbre se savoure pour lui-même, en quelque sorte, et qu'il prend le dessus sur le texte chanté. Nous verrons donc plus en détail l'importance du timbre par rapport, d'une part, à la problématique de la signification, et d'autre part aux autres éléments constitutifs du langage musical, tels que l'harmonie par exemple.

En ayant posé ces quelques bases – non exhaustives – pour l'étude et la compréhension du langage de la *popular music*, nous verrons dans une deuxième partie comment s'est manifesté, dès la toute fin des années 1960, un élargissement du vocabulaire musical du rock, ce que j'ai choisi d'appeler « maximalisme ». Le terme

renvoie ici à son utilisation par Richard Taruskin, dans son histoire de la musique (2005), au sujet de l'élargissement des moyens à la fin du XIX^e et début du XX^e siècle. En guise de prolégomènes à l'étude du rock progressif, et plus spécifiquement à celle de King Crimson, j'évoquerai les théories de Theodor W. Adorno concernant les musiques populaires, dans lesquelles il développe les concepts de « standardisation », de « pseudo-individualisation » et de « plugging ». Ceux-ci sont tout à fait éclairant au regard de l'esthétique du rock progressif. Même si cette présente étude ne constitue pas une histoire complète du rock progressif, suffisamment étudiée dans la littérature existante⁷, il nous sera néanmoins nécessaire de contextualiser le mouvement pour que le lecteur puisse avoir une meilleure compréhension des éléments abordés. Loin de couvrir toutes les caractéristiques esthétiques du genre, je m'intéresserai à celles qui ont fait l'objet de publications plus récentes, notamment le positionnement politique des groupes progressifs (Keister, Smith, 2008 [I]), et la remise en question du genre en tant que mouvement spécifiquement britannique (Anderton, 2010 [I]). Nous verrons également comment, dans les techniques d'écritures, se manifeste la maximalisation.

Enfin, la dernière partie de la thèse sera consacrée à une analyse détaillée du

7 Voir particulièrement Macan 1997, Stump 1997, Lucky 1997, Martin 1998, Holm-Hudson 2002, Pirenne 2005, Leroy 2010 [I]. Pour une analyse critique des publications anglophones sur le rock progressif, voir Macan, 2006, pp. Xv-xxv [I]. L'une des publications les plus anciennes sur le rock progressif dans un journal académique est due à Josephson : il s'agit de l'article « Bach meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performances Practices in Progressive Rock » (1992 [I]). Si au moment de sa parution ce texte avait le mérite de familiariser la musicologie avec le répertoire du rock progressif, son contenu donne aujourd'hui une fausse image du mouvement en voulant à tout prix identifier des structures formelles classiques dans certaines compositions progressives. Ainsi « I'm the Walrus » des Beatles serait une passacaille et « Knots » de Gentle Giant répondrait à la forme du madrigal. Même si l'on peut admettre ici et là des analogies avec certaines formes de la musique savante, il semble exagéré d'établir de telles correspondances pour l'intégralité des morceaux.

langage musical d'un groupe progressif britannique, King Crimson. Le corpus retenu se limitera aux productions comprises entre 1969 et 1974. Ce choix a été motivé par la relative absence d'analyses dans les études consacrés au rock progressif, par comparaison avec les autres membres phare du mouvement, tels que Yes, Genesis, ou Emerson, Lake and Palmer. D'ailleurs Robert Fripp, le guitariste/leader du groupe, s'est souvent prononcé sur le fait que King Crimson était différent des groupes sus-nommés (cf. Fripp, 1999 [I]). Edward Macan, dans son important ouvrage *Rocking the Classics*, ne consacre aucune analyse détaillée de King Crimson (alors qu'il consacre un chapitre entier à l'analyse de quatre compositions progressives). Ni l'ouvrage de Paul Stump, *The Music's All that Matters*, ni celui de Bill Martin, *Listening to the Future*, ne fournissent d'éléments satisfaisants pour la compréhension du langage musical du groupe. De manière générale, aucun des deux ouvrages, malgré certaines ambitions affichées par leurs auteurs, ne réussissent à rendre compte des techniques d'écriture qui sont en jeu, non seulement chez King Crimson, mais également dans le mouvement entier. Stump attribue d'ailleurs gauchement au premier album de King Crimson la volonté exprimée par Fripp de fusionner l'énergie du rock afro-américain avec la musique de Bartók, laquelle ne sera effective qu'à partir de 1971 – cela constituera une large partie de la présente étude. L'ouvrage collectif édité par Kevin Holm-Hudson contient deux articles consacrés à King Crimson, l'un se situe en dehors de mon corpus, puisqu'il s'intéresse à une composition postérieure à 1974 (Robison, 2002 [I]) et l'autre (Karl, 2002 [I]) traite directement d'une composition qui occupera une grande part de mon analyse, à savoir le diptyque « Larks' Tongues in Aspic », figurant sur l'album du même nom, publié en 1973. Plus globalement, King Crimson est très rarement évoqué dans les diverses publications académiques sur la musique rock, traitée dans sa large

diversité. Walter Everett, par exemple, malgré ses nombreuses publications et sa volonté de parcourir le vocabulaire musical pop/rock de façon exhaustive, n'évoque jamais le groupe. Seul Allan Moore s'engage dans une (trop) brève analyse de « Larks' Tongues in Aspic, Part II », dans *Rock: The Primary Text* (2001, pp. 98-100). Parmi les publications francophones, seule celle de Christophe Pirenne (2005) offre des éléments d'analyse exploitables.

En dehors des cercles musicologiques universitaires, diverses publications ont été consacrées au groupe ou à son leader. Il y a d'abord le livre d'Eric Tamm, *Robert Fripp : from King Crimson to Guitar Craft* (1990 [I] ; aujourd'hui épuisé) qui aborde bien évidemment longuement la période qui nous intéresse. Bien que cet ouvrage fournisse des éléments biographiques intéressants, et faisant preuve d'une volonté de fournir une analyse des techniques d'écritures du groupe, celles-ci restent cependant trop superficielles. Il faut mentionner ensuite la très complète biographie écrite par Sid Smith, *In the Court of King Crimson* (2001 [I]) qui, si elle regroupe une multitude d'informations sur le groupe, n'aborde pas, toutefois, la question du langage musical. Enfin, c'est probablement Andrew Keeling, compositeur britannique en contact personnel avec Fripp, qui a fourni les analyses musicales les plus détaillées (cf. 2002, 2009 [I]). Nous aurons l'occasion de nous y référer au cours de ce travail.

Au travers l'exemple de King Crimson nous verrons comment certains éléments traditionnels de la musique rock sont développés et combinés à d'autres techniques d'écriture pour enrichir le vocabulaire. La démonstration se fera ici en deux temps : on montrera, tout d'abord, comment une partie des compositions des premiers albums du groupe fait usage du vocabulaire blues, puis comment ce dernier peut être réinterprété pour former une échelle non diatonique. En l'occurrence, la

réinterprétation des *blue notes* conduit à l'émergence de l'échelle octotonique. Avec la prise de conscience de cette échelle, Robert Fripp développe un langage musical qui, bien que tirant son origine du blues afro-américain, subit l'influence – consciente et/ou inconsciente – de la musique post-tonale du début du XX^e siècle. La post-tonalité désigne ici toute organisation musicale dans laquelle les principes du système tonal n'opèrent plus, sans que l'on puisse pour autant parler d'atonalité⁸. La remise en cause de la primauté structurelle de la quinte au profit d'une division symétrique de l'octave faisant du triton l'intervalle déterminant est ici l'élément clé. J'illustrerai mon propos par une analyse détaillée des deux parties de « Larks' Tongues in Aspic ».

En écho aux axes de recherches sur la *popular music* développés dans la première partie, on s'intéressera, dans un premier temps, au rapport particulier qu'entretient King Crimson avec la pratique de l'improvisation, en étudiant comment le groupe crée dans l'instant les cadres formel, mélodique et harmonique, ainsi que la gestion des textures sonores et de la dynamique. Pour cela, l'improvisation nommée *Asbury Park*, sur l'album live *USA* (1975), nous servira d'exemple. Un trait particulier trouvé dans cette improvisation, à savoir la présence d'une division de la structure formelle selon le nombre d'or, nous donnera l'occasion d'enquêter sur le degré d'implication de celui-ci dans la musique de King Crimson. Robert Fripp, très enclin à un certain mysticisme inspiré du gourou russe Gurdjieff, a confirmé la présence de la section dorée dans sa musique, mais il la considère, en s'inspirant des travaux d'Ernö Lendvai sur Bartók, seulement comme une manifestation instinctive

⁸ Le terme d'atonalité reste difficile à cerner dans la mesure où ce qu'il nomme ne se définit en général que négativement. Cependant, Paul Lansky et George Perle dressent un panorama complet et probant des différentes réalités que recouvre ce terme, dans l'article « Atonality » du *New Grove* (1980, pp. 669-73).

et naturelle, donc non-volontaire. Andrew Keeling, ne remettant en cause ni les théories de Lendvai, ni les propos de Fripp, opte pour une structuration formelle des deux parties de « Larks' Tongues in Aspic » selon le nombre d'or. Malheureusement, ses erreurs de calcul concernant la structure de l'introduction de la partie I laissent planer de sérieux doutes sur la pertinence de son propos.

Enfin, j'aborderai la question de la signification de la *popular music* à propos de « Larks' Tongues in Aspic », qui peut être considéré comme l'objet adéquat pour discuter de la signification des musiques instrumentales rock. En effet, les nombreuses études portant sur ce sujet tendent à ne se préoccuper que des compositions avec paroles, dont le sens est plus facilement et directement compréhensible. La musique est alors considérée, dans bien des cas, comme une simple illustration de la symbolique encodée dans le texte. Comment, dès lors, déduire une signification d'une composition purement instrumentale qui ne se fonde, apparemment, sur aucun programme extra-musical ? On tentera de répondre à cette question en confrontant deux interprétations de *Larks' Tongues in Aspic*, celle de Karl (2002) et celle de Keister et Smith (2008), à celle de Robert Fripp lui-même.

I. Techniques d'écriture et enjeux esthétiques de la
Popular Music

I.1. La question du langage musical

I.1.1. Prolégomènes

La structuration du matériau sonore des compositions formant le répertoire de la *popular music* ne se laisse pas appréhender facilement. Les techniques d'écriture sont souvent empiriques et d'influences multiples, et différents types d'organisation peuvent coexister. Pourtant, le musicologue américain Walter Everett, dans son article « Making Sense of Rock's Tonal Systems » (2004 [II]), soutient la thèse selon laquelle « *the tonal norms basic to the pop music from which rock emerged are the same norms common to the system of common-practice tonality* » (§ 3), ajoutant, plus loin : « *of all the ten-to-fifty thousand best-known works from all of the pop-rock literature, the vastly overwhelming majority – no doubt more than 98% – would be classified as tonal* » (§ 5). Deux questions se posent ici : d'une part, est-il vrai que l'intégralité des musiques qui donnent naissance aux musiques pop-rock répondent aux normes de la *common-practice tonality*¹ ? Et, d'autre part, peut-on dire que ces musiques pop-rock sont, dans la quasi majorité des cas, « tonales » ? Cette dernière question, qui pour d'aucuns relève de la tautologie, mérite d'être posée, car toute la difficulté réside dans l'idée que l'on se fait de la musique dite « tonale ». En vérité, le terme recouvre différentes conceptions et différentes réalités qu'il apparaît nécessaire de discuter ici en liminaire de toute étude plus approfondie sur un corpus donné.

Brian Hyer, dans son article « Tonality » (2002 [III]), dresse un panorama de ces différentes réalités. Dans l'une des huit acceptions qu'il relève au début de son étude, le terme « tonal », utilisé en tant qu'adjectif, désigne une organisation musicale qui se fonde sur l'affirmation d'une note fondamentale autour de laquelle gravitent les

1 Dans la terminologie anglo-saxonne, l'expression de *common-practice tonality* désigne le système majeur-mineur (l'idiome tonal) utilisé dans le répertoire de la musique savante à partir du XVII^e siècle.

autres notes². La « tonalité » prise dans ce sens recouvre alors un grand nombre d'organisations musicales aux mécanismes internes dissemblables. Comme l'écrit Hyer :

Tonal music in this sense includes music based on, among other theoretical structures, the eight ecclesiastical modes of medieval and Renaissance liturgical music, the slendro and pelog collections of Indonesian gamelan music, the modal nuclei of Arabic maqām, the scalar perigrinations of Indian raga, the constellation of tonic, dominant, and subdominant harmonies in the theories of Rameau, the paired major and minor scales in the theories of Weber, or the 144 basic transformations of the twelve-tone row. Perle thus refers to his complexes of interrelated row forms as “twelve-tone tonalities”. (Hyer, 2002 [III], p. 727)

On perçoit rapidement les limites d'une telle conception dans laquelle tout s'amalgame. Dmitri Tymoczko, dans son récent ouvrage *A Geometry of Music* (2011 [III]), propose une vision similaire de la musique « tonale », qui engloberait des musiques aussi variées que les polyphonies médiévales, la musique classique et romantique, le minimalisme, le jazz, le rock ou encore les musiques extra-occidentales. Il se propose de redéfinir le cadre de la tonalité en l'incluant dans une « *extended common practice* » – un élargissement de la simple *common practice* – et de montrer ce qui unifie structurellement toutes les musiques précédemment citées³.

2 Cette définition implique une hiérarchisation des hauteurs aux antipodes de laquelle se situerait la musique « atonale », généralement définie comme caractérisée par l'utilisation de l'échelle chromatique dépourvue de toute hiérarchie interne. Toutefois, il a été montré que la musique dite « atonale » s'organise elle-même, la plupart du temps, en fonction de modes d'organisation de l'espace sonore qui préexistent à la composition. Les travaux de George Perle sont, sur ce point, très éclairants : voir Lansky, Perle 1980, Perle 1990, 1991 ; cf. également Leleu 1995 [III].

3 Pour Tymoczko, les caractéristiques d'une musique tonale peuvent se réduire à cinq principes immuables qui sont :

a) Mouvement mélodique conjoint [*conjunct melodic motion*] : la mélodie se meut par de courtes distances entre chaque note.

b) Consonance acoustique [*acoustic consonance*] : les harmonies consonantes sont préférées aux harmonies dissonantes.

c) Cohérence harmonique [*harmonic consistency*] : les harmonies d'un passage donné tendent à être structurellement similaires.

d) Macroharmonie limitée [*limited macroharmony*] : ici le terme « macroharmonie » renvoie au total des hauteurs utilisées dans un temps musical donné. La musique tonale utilise une faible macroharmonie, impliquant entre cinq et huit notes.

Considérons maintenant une autre perspective pour la définition du mot « tonal ». Est tonal ce qui répond aux règles de la tonalité, ou plus précisément de la « tonalité harmonique », selon l'expression consacrée par Carl Dahlhaus, qui la définit ainsi :

La représentation d'une tonalité par des relations d'accords qui se rapporte à un centre, la tonique. [...] La centralisation autour d'une tonique est considérée comme la caractéristique essentielle de la tonalité harmonique, sans que l'on puisse pour autant parler d'atonalité lorsqu'elle est absente. (Dahlhaus, 1993 [III], pp. 18-19)

Ce qu'on appelle communément « musique tonale » est une organisation intellectuelle et arbitraire de l'espace sonore qui répond à des mouvements de tensions et de résolutions, qui engendrent de fait des mouvements harmoniques spécifiques autour d'une fondamentale (harmonie fonctionnelle). C'est à cela qu'il semble pertinent de rattacher les termes « tonal » et « tonalité », même si par extension de langage la « tonalité » peut décrire tout système d'organisation des hauteurs. François-Joseph Fétis en donne une définition générale avant de l'approfondir et de l'inscrire dans un cadre précis – que nous verrons par la suite : « le principe régulateur des rapports des sons, dans l'ordre successif et dans l'ordre simultané, se désigne en général par le nom de tonalité » (Fétis, 1844 [III], p. 7). C'est d'ailleurs ainsi que l'entend Richard Taruskin à propos de la musique de Stravinsky lorsqu'il parle de « tonalité octotonique » dans son article « *Chez Pétrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky* » (1987 [III]), ou bien encore George Perle dans son livre *Twelve-Tone Tonality* (1996 [III]).

Si l'on pose comme postulat que les différents styles regroupés sous l'étiquette de *popular music* présentent une structuration de l'espace sonore qui répond aux règles définies par l'idiome tonal (*the common-practice tonality*), alors l'un des outils

e) Polarité [*centricity*] : la musique se structure autour d'une note principale. (voir Tymoczko, 2011, pp. 4-7)

analytiques les plus efficaces sera probablement la théorie mise au point par l'autrichien Heinrich Schenker (1868-1935). C'est l'américain Walter Everett qui fut, dès les années 1980, l'un des premiers à introduire l'analyse schenkerienne pour l'étude de la *popular music* (voir particulièrement 1997, 2004, 2008). En considérant la théorie de Schenker comme l'outil le plus puissant pour rendre compte de l'organisation tonale d'une composition, les musiques pop et rock furent donc perçues sous un certain angle analytique qui apparaîtra dans certains cas complètement hors sujet quant à la réalité musicale de la composition étudiée. Encore une fois il faut s'interroger sur ce que le musicologue entend par musique « tonale », puisque, nous l'avons vu brièvement, c'est un terme qui peut revêtir, selon son emploi, différentes acceptions. Dans la plus simple d'entre elles, cette expression désigne, pour Everett, une musique organisée autour d'une tonique, mais cela désigne de manière plus ciblée la combinaison d'une harmonie fonctionnelle – généralement représentée par une ligne descendante d'octave, de quinte ou de tierce – et d'une conduite mélodique des voix se développant sur les degrés de la gamme. On reconnaît ici ce qui fait le fondement de la théorie de Schenker, à savoir la structure fondamentale, l'*Ursatz*, comprenant la ligne fondamentale (*Urfinie*) et l'arpégiation de la basse⁴ [voir l'annexe 1]. Les éléments du langage décrits par l'analyse schenkerienne constituent pour Everett la « norme » d'écriture et, selon lui, « *a substantial amount of rock music concedes fully to the norms of tonal behavior that are described by Schenker* » (Everett, 2008 [II], p. 141). Établir arbitrairement un mode donné d'organisation des hauteurs comme étant la norme préalable à suivre pour toute construction musicale pose à l'évidence un problème d'ordre épistémologique. Peut-on véritablement, en

4 Il est bien évidemment impossible d'exposer ici en détail les éléments qui composent la théorie de Heinrich Schenker. Le lecteur pourra se reporter, à ce sujet, aux ouvrages suivants : Schenker 1993, Meeùs 1993, et Deliège 1984 [III].

accord avec Everett, postuler que les musique pop-rock se plient aux normes de l'idiome tonal ? Lui-même reconnaît qu'il existe différents types d'organisation dans la *popular music* – il en identifie d'ailleurs six (cf. 2004, Table 1) – mais il les relie tous, d'une manière ou d'une autre, à la conception schenkerienne en précisant que cette dernière s'avère toutefois utile pour rendre compte d'une musique qui ne se conforme pas aux normes : « *Schenker's methods are useful not only for showing how songs are tonally normal, but in showing precisely in what ways songs deviate from conventions* » (2004, § 8). Il ne distingue pas de pratique modale par rapport à une pratique tonale, ou plutôt dirons-nous qu'il les amalgame, et c'est là le tour de force qu'accomplit Everett, en sur-interprétant le concept de « mixture » développé par Schenker :

It should also be stated at this time that although musicologists often think of “modal” and “tonal” processes as distinct, owing to the historically late (roughly post-1600) codification of harmonic principles in the face of already (pre-1600) sophisticated voice-leading constructs, I follow Schenkerian principles of mode mixture (e.g., allowing for not only minor, but also Phrygian, inflections of the major mode). Thus—except in the case of a purely modal practice, [...]—I will recognize the much more common rock techniques that mix modal elements into a tonal framework or vice-versa. (2008, p. 140 ; II)

Cependant, Schenker n'autorise ces « mixtures » que dans des cas spécifiques. Les seuls exemples de mixture qu'il donne dans *L'Écriture libre [Der freie Satz]* ne concernent que la tierce de la ligne fondamentale, au premier niveau, ou alors ce qu'il nomme le $\hat{2}$ phrygien, c'est-à-dire le second degré abaissé en accord de sixte (dit napolitain), qu'il justifie par la conduite des voix. Mais ces mixtures n'interviennent qu'à des niveaux ultérieurs à la structure fondamentale, qui demeure quant à elle étrangère à ces altérations. Il nous semble qu'en élargissant ce concept de mixture Everett va, dans une certaine mesure, à l'encontre des idées de celui dont il reprend les théories. L'enjeu essentiel de la théorie de Schenker, en effet, est de montrer et

d'expliquer en quoi le langage tonal représente un espace sonore cohérent et unifié – Schenker parle de « cohérence organique » – qui se déploie sur différents niveaux (l'arrière-plan, le plan moyen et l'avant-plan), et dont la structure fondamentale présente à l'arrière-plan est le noyau, le fil d'Ariane, qui sous-tend toute la composition et qui est inaltérable⁵. De plus, cela illustre l'interdépendance des dimensions horizontale (le contrepoint) et verticale (l'harmonie), comment l'écriture stricte donne naissance à l'écriture libre. Il semble bien, toutefois, qu'une grande partie des musiques pop et rock – sans vouloir faire de généralisation abusive – s'inscrivent difficilement dans ce cadre-là, puisqu'elles sont bien plus souvent fondées sur la verticalité que sur un véritable déploiement contrapuntique des différentes voix. Bien évidemment il sera très souvent possible, et cela quel que soit le type d'organisation auquel on a affaire, de trouver une ligne fondamentale de tierce, quinte ou octave dans bon nombre de musiques pop-rock, puisque le matériau utilisé reste, dans le cadre tonal ou modal, l'échelle heptatonique. Cela n'implique pas pour autant que ces musiques se « conforment » aux normes schenkeriennes. Cela étant dit, il existe des normes, des patterns récurrents dans les techniques d'écriture des musiques pop-rock – d'où les attaques contre la standardisation des moyens formulées par Adorno, que nous verrons plus en détail dans le deuxième chapitre –, mais qui parfois ne font aucunement référence à l'idiome tonal. L'erreur commise par Everett, selon nous, réside dans son postulat de départ, qui est que, étant considérée comme tonale, la *popular music* en expose *ipso facto* les règles. Le tour de force d'Everett réside dans son habileté à identifier toute succession harmonique comme résultant de la structure fondamentale, même lorsque celle-ci est totalement absente à l'arrière-plan :

5 Selon Schenker, « la totalité se réalise dans la structure fondamentale : c'est celle-ci qui s'inscrit sur le front de l'œuvre en tant qu'entité ; c'est elle qui, par le point de vue unique qu'elle offre sur l'ensemble, exclut toute idée fautive ou trompeuse ; c'est en elle que repose la perception du tout, la résolution de tous les morcellements en une unité fondamentale. » (1993, p. 21)

[...] *the structural progression I-V-I remains at the heart of the Schenkerian tonal system, whether it is articulated in any given song or not. If a song seems to be based on a I-IV-I relationship, and V does not appear at all, this does not mean that I-IV-I substitutes for I-V-I, nor does it suggest a different underlying system. My hearing of such a structure would classify it as a prolongation of tonic within an incomplete I-V-I articulation of the tonal system, and therefore more static and less dynamic than a full hearing of the usual bass arpeggiation.* (2008, p. 139)

Vue sous cet angle, la structure fondamentale est présente même lorsqu'elle est absente ! Il semble facile de caractériser comme tonale toute structure musicale fondée sur une division de l'octave par l'intervalle de quinte. La perspective adoptée par Everett amalgame en réalité deux éléments qui doivent être distingués : d'une part le rôle structurel de l'intervalle de quinte dans la constitution de l'échelle heptatonique et, de l'autre, le rôle spécifique et particulièrement déterminant de l'accord de dominante sur le cinquième degré, condition *sine qua non* du système tonal. Matthew Brown, dans son article « 'Little Wing': a Study in Musical Cognition » (1997 [II]), analyse la chanson de Jimi Hendrix en utilisant les normes schenkeriennes de la musique tonale. Après avoir exposé l'harmonie qui sous-tend la chanson, il schématise son parcours harmonique en ces termes : « *it then becomes clear that the entire song moves from the tonic (mm. 1-4) to the dominant (mm. 5-10)* » (p. 164). Le problème ici est que l'harmonie de dominante mentionnée par Brown n'est, à proprement parler, pas une dominante au sens où on l'entend dans l'harmonie tonale classique – dont « *Little Wing* » est censée, d'après le musicologue, représenter les spécificités⁶. Le supposé accord de dominante est en fait une triade mineure construite sur le cinquième degré d'un mode de *mi* éolien. Brown lui attribue alors la qualité de dominante du seul fait que cette harmonie est entendue sur le degré scalaire $\hat{5}$ (peu important ses notes constitutives). Il n'explicite pas, toutefois, sa conception de

⁶ Brown situe l'origine de « *Little Wing* » dans la pratique du blues de Hendrix : « [...] *since blues pieces essentially conform to the principles of common-practice tonality, Hendrix's problem space can be defined by the rules of tonal harmony and counterpoint* » (p. 161). Toutefois, Brown pose cela comme une évidence, sans jamais prendre la peine de le démontrer.

l'harmonie de dominante qui, dans le contexte de « *Little Wing* », semble difficilement s'inscrire dans une pensée tonale, même si Everett pourrait voir là un exemple de mixture modale qui justifierait la dominante mineure. Or, c'est une erreur de voir l'altération chromatique d'une structure harmonique tonale là où, en réalité, l'organisation est d'ordre strictement diatonique⁷.

Cette confusion quant à la nature de l'accord de dominante et son rôle dans le langage tonal éclaire l'une des zones d'ombre présente dans l'analyse schenkerienne. Il s'agit du rôle déterminant de l'intervalle de triton – seul intervalle présent une seule fois dans l'échelle diatonique naturelle et qui constitue le cœur de l'accord de septième de dominante. Jean-Louis Leleu, dans son étude de « Sirènes » – le dernier des trois *Nocturnes* de Debussy – montre comment, chez Debussy, cet intervalle est soumis à une tout autre interprétation, rompant avec son orientation tonale et devenant ainsi le fondement d'organisations musicales différentes :

Il n'est pas exagéré de dire que la tonalité reposait même tout entière sur une certaine *interprétation* du triton, le seul de tous les intervalles contenus dans l'échelle heptatonique naturelle qui n'y soit présent qu'une seule fois. Le propre de l'oreille tonale est en effet d'entendre l'intervalle de triton comme un intervalle dissonant tendant à se résoudre chromatiquement (grâce aux deux demi-tons présents dans l'échelle) sur la consonance de tierce inscrite dans l'accord parfait du premier degré. En ce sens, le système tonal ne pouvait s'édifier que sur les modes de *do* et *la* (qui s'y muent en gamme majeure et mineure), les seuls dans lesquels aucune des deux notes du

7 Carl Dahlhaus mentionne une erreur similaire commise par Hermann Erpf qui voyait le cinquième degré mixolydien et le quatrième degré dorien comme dominante et sous-dominante tonales. « [...] c'est là une erreur qui semble reposer sur un malentendu au sujet des “réminiscences modales” dans l'harmonie du XIX^e siècle. A cette époque, il faut comprendre le cinquième degré mixolydien comme une dominante altérée avec une tierce chromatique, pas diatonique. Il s'agit d'un écart par rapport aux normes de la tonalité qui ne compromet pas la cohérence des relations entre les accords, dans la mesure où l'harmonie tonale était si fermement établie qu'elle pouvait supporter cette exception. Au XIX^e siècle, le caractère “modal” des accords est tout à fait superficiel [...]. Ce n'est pas parce que l'harmonie tonale du XIX^e siècle admet des degrés pseudo-modaux issus de modifications chromatiques qu'il faut intégrer à l'harmonie tonale le cinquième degré mixolydien original et le quatrième degré dorien original, dont les tierces étaient diatoniques au XVI^e siècle. » (Dahlhaus, 1993, p. 60)

triton n'appartienne déjà à cet accord du premier degré. (Leleu, 2004, p. 193)

Du fait de leur allégeance à Schenker, Everett et Brown manquent clairement cette spécificité tonale de l'interprétation du triton puisque Schenker lui-même n'en fait pas mention⁸.

Pour résumer, l'angle analytique choisi par Everett et Brown semble caduc dès le départ puisque le dogme théorique précède l'analyse. De par sa nature tentaculaire, la *popular music* appelle une méthodologie inverse, consistant à identifier, suivant chaque cas, ce que seront les outils théoriques qui conviendront le mieux à la description et la compréhension de son organisation interne. Car même si l'analyse schenkerienne montre, comme le dit Everett, en quoi telle musique dévie de la « norme », elle ne dit en revanche pas ce sur quoi elle est réellement construite. On reste dubitatif face à certaines descriptions présentes çà et là dans les articles d'Everett, où des « *regular harmonically supported Schenkerian* Urlinien » sont identifiées, par exemple, dans « *Come as You Are* » de Nirvana, ou lorsqu' « *Anarchy in the U.K.* » des Sex Pistols est analysé comme « *a simple major-mode pop tune structured as a conformist 3̂-line given fully functional harmonic and contrapuntal support* » (2008, p. 141) [c'est moi qui souligne].

Certains musicologues se sont opposés quant à eux, avec plus ou moins de force, à l'application de l'analyse schenkerienne pour la *popular music*. C'est le cas de

8 Geoffrey Chew, dans son article « The Spice of Music: Towards a Theory of the Leading Note » (1983 [III]), déplore le manque d'attention de Schenker vis-à-vis du phénomène de l'attraction qui porte la note sensible vers la tonique. Le musicologue postule lui aussi le caractère attractif de la septième mineure de l'accord de dominante, et sa résolution sur la tierce de l'accord de tonique, concomitamment avec la résolution de la note sensible sur la tonique, comme un élément essentiel définissant l'organisation tonale : « [...] like the fundamental T-L-T [tonic-leading note-tonic] leading-note progression, it [the scale degree 4] generates tension that is dissipated as the fall through the semitone takes place. Moreover, like the fundamental leading-note progression, it is strongly assertive of tonality; indeed, it and the leading-note progression together suffice to define major key precisely. » (p. 43)

Richard Middleton qui, dans *Studying Popular Music* (1990), en formule une critique et affirme ainsi que la théorie de Schenker n'explique pas l'aspect rythmique d'une composition. C'est inexact. S'il est vrai qu'il se préoccupe plus globalement de l'organisation des hauteurs, Schenker mentionne tout de même la question du rythme et situe l'origine de ce paramètre dans le contrepoint (cf. le chapitre IV de *L'écriture libre*) :

La nécessité d'établir un équilibre entre les notes des deux lignes, dont le nombre variable peut être de trois, cinq ou huit notes [...], aboutit pour la première fois à un rythme proprement musical. Le fondement du rythme musical se trouve ainsi dans le contrepoint ! Puisqu'il en est ainsi, le rythme musical n'a pas à être produit par la danse ou la gymnastique. (1993, p. 45)

L'argument de Middleton est toutefois pertinent en ceci qu'à la différence de ce qui se passe, selon Schenker, dans la musique savante, la *popular music* tire en grande partie son organisation rythmique des danses et des mouvements du corps et très peu de la conduite des voix.

Le musicologue anglais ajoute également que les structures pentatonales et modales fréquentes dans le rock et la musique afro-américaine ne peuvent être convenablement appliquées à une perspective schenkerienne. La nature même de ces musiques, basées sur des *riffs* obstinés, illustre une conception cyclique de la forme, là où la musique tonale se déploie mélodiquement et harmoniquement vers un but, grâce à l'agencement des différentes voix : « [...] *the ever-cycling riff produces more of a 'circular' structure than the goal-directed form central to Schenkerian theory* » (Middleton [II], p. 196)⁹. Bien souvent, la construction d'une chanson pop ne relève pas d'une structure organique cohérente, mais, au contraire, du montage de sections

⁹ George Perle, dans son ouvrage *Serial Composition and Atonality*, explique, de la même manière, que le procédé de l'ostinato suspend, dans la musique savante « moderne », les fonctions tonales : « *The continual reiteration of a musical unit is a primary structural device where tonal functions are undeveloped or ambiguous [...].* » (Perle, 1991 [III], p. 40)

assemblées *a posteriori*, lesquelles peuvent être fondées, indépendamment l'une de l'autre, sur différents types de structuration de l'espace sonore¹⁰.

Allan F. Moore s'oppose lui aussi à la théorie schenkerienne, en grande partie pour les raisons évoquées précédemment (voir particulièrement Moore, 1995, pp. 185-87), et propose une classification et une description de l'harmonie de la *popular music* fondée sur un système modal, lequel illustre les différents types d'organisation rencontrés dans le répertoire, et qui a l'avantage de ne pas considérer le système tonal comme la norme préexistante à toute composition :

[...] the harmonic practices of rock, while sharing many features with classical tonality, are nonetheless distinct. This can extend from a minimal divergence at one extreme (those rock songs which use triadic harmonies to give substance to a conventional period structure) to a maximal at the other (riff- and drone-based songs). But for both these extremes, one fundamental site of this separate identity is the frequent absence of a diatonic scalar leading-note. (Moore, 1995, p. 187)

Au lieu des simples gammes majeure et mineure du système tonal, Moore reprend les modes diatoniques, qu'il agence dans l'ordre du segment continu du cycle des quintes : lydien (mode de *fa*), ionien (mode de *do*), mixolydien (mode de *sol*), dorien (mode de *ré*), éolien (mode de *la*), phrygien (mode de *mi*), locrien (mode de *si*). Il tire alors toutes les progressions harmoniques rencontrées dans une pièce donnée de l'harmonisation de chaque degré de chaque mode¹¹. Ainsi, s'il n'abandonne pas le chiffrage des degrés de chaque gamme par des chiffres romains, ceux-ci ne sont pas à interpréter selon la même perspective que dans le système tonal, et chaque accord peut être soumis à un changement d'une de ses notes constitutives, principalement la tierce – c'est le même principe schenkerien de « mixture » repris et élargi par Everett,

10 Voir, par exemple, la discussion relative à la chanson de David Bowie « *Ashes to Ashes* » dans Moore, 1995, p. 197.

11 Il indique cependant en note : « [...] this nomenclature system can not cover all eventualities, [...] but it seems the damage done to the object of study in contrast to making reference to the tonal major-minor system is of a smaller degree. » (Moore, 2001 [II], p. 61)

mais qui ici ne s'inscrit pas dans le cadre de l'idiome tonal. Moore donne en exemple l'altération de la tierce de l'accord du III^e degré dans le mode lydien sur *do, mi-sol-si*, qu'il note alors III^{#3}, signifiant que la tierce a été haussée d'un demi-ton, *mi-sol#-si*, le mode lydien restant identifié par la progression des notes fondamentales. Pour lui, ce « système modal » a le mérite de clarifier la situation harmonique des musiques populaires modernes, et ainsi de justifier des enchaînements qui seraient jugés tonalement « aberrants ». Le problème est qu'il en fait précisément un système qui, par définition, manque de flexibilité. On peut être d'accord pour reconnaître que, dans bien des cas, sa méthode est pertinente, notamment lorsqu'elle décrit correctement les différentes réalités musicales des compositions. L'appliquer systématiquement, comme il le fait, à tout son corpus d'étude est toutefois problématique (voir notamment Moore, 1992 [II])¹². En voulant prendre le contre-pied de la position adoptée par Everett, Moore exclut – volontairement ou non ? – toute perspective tonale, quitte à en arriver lui aussi à des « aberrations » – cette fois-ci dans le sens inverse –, comble pour un musicologue qui cherche précisément à justifier, à l'aide de son système, les prétendues « aberrations » engendrées par une analyse tonale. Dans son dernier ouvrage par exemple, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Song* (2012 [II])¹³, il identifie l'harmonie du couplet de « *Good Day Sunshine* » des Beatles (*Revolver*, 1966), selon son système modal, comme étant construite sur un mode lydien. À considérer la progression harmonique en question : A – F#7 – B7 – E7, il est difficile d'entendre ici un mode lydien sur *la*. Moore le déduit du *ré#* présent dans l'accord de septième de dominante sur *si*. Mais celui-ci n'est jamais entendu par

12 Il n'est pas question ici de nier la présence de « *patterns* » dans le répertoire pop-rock ; simplement, ceux-ci peuvent revêtir des réalités et des perspectives différentes selon les musiciens.

13 Au moment où j'écris ces lignes le livre est toujours en attente de publication. Les numéros de pages indiqués ici renvoient au manuscrit qu'Allan Moore a communiqué aux participants de l'International Summer School « *Methods of Popular Music Analysis* », 2011.

rapport au centre tonal *la* – impossible dès lors d'entendre l'intervalle de quarte augmentée caractéristique du mode lydien. Et si l'on suit la perspective analytique engagée par Moore, comment interpréter la tierce majeure de l'accord F#7 (*la#*), ainsi que la septième mineure de l'accord E7 (*ré*) ? La perspective tonale est ici bien plus probante dans la mesure où nous sommes face à une progression harmonique très fréquemment employée dans le jazz, I – VI – II – V – I, la fameuse anatole que l'on entend dans *La mer de Trenet* par exemple, qui est transformée par le biais de dominantes secondaires, en sorte qu'en découle un enchaînement d'accords de dominante : I – V/II – V/V – V – I. Ainsi, *Good Day Sunshine* se réfère à la pratique tonale du jazz, et non à un système modal qui montre ici ses limites.

Tout comme dans le cas d'Everett, il semble que la question relative à la nature spécifique du langage tonal dans la *popular music* ne trouve pas chez Moore de réponse suffisamment précise. On peut être d'accord avec lui lorsqu'il écrit : « *I take the presence of the leading-note/tonic relationship as axiomatic to the definition of common-practice tonality, particularly in respect of the existence of cadential functions and modulations* » (Moore, 1995, p. 187). Ce qui manque à cet axiome, toutefois, est de lier la note sensible au quatrième degré pour former l'intervalle de triton dont la résolution réside au cœur de l'idiome tonal. Le seul mouvement de sensible/tonique ne suffit pas à caractériser au mieux la logique proprement tonale, puisque ce phénomène d'attraction d'une note vers la tonique n'est pas exclusivement le propre du système tonal. Une telle conception signifierait que les musiques rock non réductibles à l'idiome tonal ne font usage d'aucune forme cadentielle (conclusive) quelle qu'elle soit, ce qui nous semble faux. Le mécanisme sur lequel repose la pensée tonale est l'interprétation spécifique de l'intervalle de triton, comme intervalle dissonant appelant une résolution, au sein de la gamme majeure. Il revient à François-

Joseph Fétis d'avoir mis ce point en lumière dans son *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* – dont la première édition date de 1844 –, auquel il convient de consacrer ici un développement.

1.1.2. Le concept de tonalité selon François-Joseph Fétis

L'une des plus importantes notions amenées par Fétis est l'idée que l'organisation tonale de l'espace sonore n'est en aucune manière dictée par la « nature », contrairement à ce qu'avançait avant lui un théoricien tel que Rameau qui voyait dans l'ordre de succession des harmoniques d'un son fondamental l'entière justification du système tonal. Fétis prend un soin tout particulier, dans la préface à la troisième édition de son *Traité*, à bien différencier ce que donnent les lois acoustiques naturelles et ce qu'en fait l'homme par la suite, c'est-à-dire la transcendance des moyens pour atteindre à l'Art. C'est ce qui fait dire à Dahlhaus que la vision qu'a Fétis de la tonalité est « anthropologique » plus que « naturelle » (Dahlhaus, 1993 [III], p. 15). La tonalité est donc une création de l'esprit humain, une organisation arbitraire d'essence « métaphysique » des intervalles diatoniques donnés par la « nature » :

La nature ne fournit pour éléments de la musique qu'une multitude de sons qui diffèrent entre eux d'intonation, de durée et d'intensité, par des nuances ou plus grandes ou plus petites. Parmi ces sons, ceux dont les différences sont assez sensibles pour affecter l'organe de l'ouïe d'une manière déterminée, deviennent l'objet de notre attention ; l'idée des rapports qui existent entre eux s'éveille dans l'intelligence, et sous l'action de la sensibilité d'une part, et de la volonté de l'autre, l'esprit les coordonne en séries différentes, dont chacune correspond à un ordre particulier d'émotions, de sentiments et d'idées. Ces séries deviennent donc des types de tonalités et de rythmes qui ont des conséquences nécessaires, sous l'influence desquelles l'imagination entre en exercice pour la création du beau. (Fétis, 1844 [III], pp. xi-xii)

Et plus loin d'ajouter :

Ce que donne la nature ce sont des sons diversifiés par une infinité de différences ou plus grandes ou plus petites dans l'intonation. Avec ces éléments, l'homme combine des séries tonales dans un certain ordre systématique, qui n'existerait pas si le choix des

éléments était différent, et qui serait remplacé par un autre système. (p. xxv)

La tonalité moderne¹⁴ (en opposition à la tonalité ancienne représentée par les modes ecclésiastiques) est donc une organisation créée par l'homme pour servir un certain désir, une certaine vision artistique. Les phénomènes acoustiques ne peuvent donc plus être considérés comme générateurs de l'organisation des hauteurs, car comme l'écrit Fétis, « nous concevons cet ordre et les phénomènes mélodiques et harmoniques qui en découlent, par une conséquence de notre conformation et de notre éducation. C'est un fait qui existe pour nous par lui-même, et indépendamment de toute cause étrangère à nous. » (p. 170). Le point de départ de la « tonalité moderne » se situe dans l'organisation de la gamme majeure et la place des deux demi-tons au sein de celle-ci. Ce qui fait de l'intervalle de triton, entouré par les deux demi-tons, l'intervalle clé qui donne naissance à l'accord de septième de dominante (« l'accord dissonant naturel » dans la terminologie de Fétis) et à sa résolution sur l'accord de tonique. Fétis explique que la polarisation autour de la gamme majeure (au détriment des autres modes) se justifie précisément en raison de la disposition de ses intervalles qui donne sur le premier degré l'accord parfait majeur et sur le cinquième l'accord de septième de dominante, les deux notes qui forment l'intervalle de triton étant la tierce majeure et la septième mineure de l'accord (*si* et *fa* dans le contexte du ton de *do* majeur) :

Ces deux notes (*si*, *fa*) mises en contact, forment une harmonie attractive qui ne peut satisfaire la sensibilité musicale et l'intelligence que par la résolution de ces mêmes notes sur celles qui n'en sont séparées que par un demi-ton, comme *si* suivi de *ut*, et *fa* suivi de *mi* ; en sorte que la septième note monte à la huitième, tandis que la quatrième descend à la troisième, et que la tendance attractive des deux sons se satisfait en attirant l'un vers l'autre. (Fétis, 1844, p. xxxix)

14 Par « tonalité moderne » est ici entendu l'idiome tonal régissant les compositions musicales à partir du XVII^e siècle. Ce terme a été utilisé, avant Fétis, par Alexandre Choron dans le « Sommaire de l'histoire de la musique » qui précède son *Dictionnaire historique des musiciens*, paru en 1810.

La dissonance dans la « tonalité ancienne » était due aux prolongations de certaines notes sur d'autres notes, autrement dit née d'une rencontre horizontale de deux sons, alors que la « tonalité moderne » fit entendre pour la première fois un agrégat vertical dans lequel la dissonance était présente comme un élément non préparé, existant intrinsèquement. L'exemple donné par Fétis est celui du madrigal *Cruda Amarilli*, extrait du Cinquième livre de madrigaux, composé par Monteverdi en 1605, dans lequel l'ébauche d'un accord de septième de dominante se fait entendre (voir Fétis, 1844, pp. 165-67).

La gamme majeure devint donc l'organisation tonale de référence et on lui adjoignit son pendant mineur, avec ses deux formes, ascendante et descendante. Les modes majeur et mineur furent, par le biais de l'échelle chromatique, transposables sur les douze demi-tons. Là où, par essence, la « tonalité ancienne » se mouvait dans un mode sans avoir la possibilité d'en changer, l'harmonie de septième de dominante apporta aux compositeurs, par son essence attractive, l'opportunité de se mouvoir à travers différents tons. Pour Fétis, la tonalité du plain-chant constitue l'ordre « unitonique » alors que la « tonalité moderne » représente l'ordre « transitionique » :

Par la découverte de l'harmonie dissonante naturelle, qui est essentiellement attractive, Monteverde ayant mis en relation les gammes diatoniques avec l'échelle chromatique, le moyen de transition d'une gamme dans une autre fut trouvé, la *modulation* exista, et la musique passa, par ce fait même, de l'ordre unitonique dans l'ordre *transitionique*. (Fétis, 1844, p. xliij)¹⁵

Et c'est bien là l'une des caractéristiques essentielles de l'idiome tonal : la modulation, le parcours au travers de différents tons. La « forme sonate » en est l'illustration parfaite car, plus encore que la récurrence des thèmes, ce qui en constitue la raison d'être est précisément son parcours tonal. Avec « l'accord dissonant naturel »,

15 Fétis attribue à juste titre la paternité de la tonalité moderne à Monteverdi ; toutefois, Dahlhaus a montré depuis lors que les fondements de cette nouvelle tonalité étaient en gestation avant Monteverdi, et ne se sont véritablement concrétisés que plus tardivement (voir Dahlhaus, 1993).

amenant à la possibilité de moduler, apparaît la hiérarchisation des degrés, la fonctionnalité harmonique. De cette hiérarchisation sortent les pôles de tonique, sous-dominante et dominante, autour desquels se cristallise la composition. Mais dans la *popular music* l'harmonie, dans bien des cas, n'est en rien « fonctionnelle ». C'est-à-dire que les différents accords trouvés au cours d'une composition n'entretiennent nullement les mêmes rapports que dans une composition qui répondrait aux exigences de l'idiome tonal. Luciano Berio, dans son *Commenti al rock* de 1967, relève cette caractéristique des musiques pop-rock :

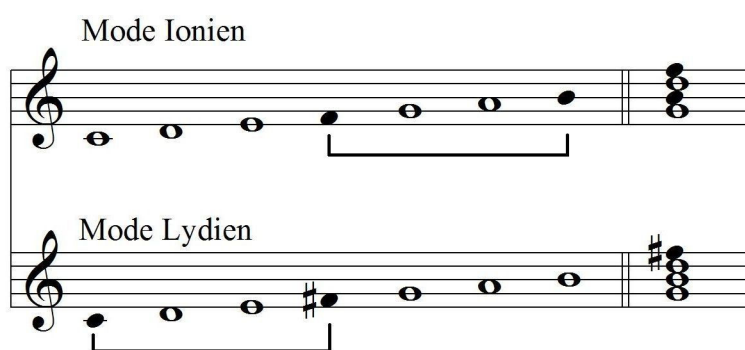
L'harmonie est essentiellement basée sur des tierces majeures et mineures, nues et crues, sans clins d'œil à l'harmonie huileuse et sophistiquée des *cocktail lounges* post-gershwiens. Souvent, donc, le rock abandonne la routine des I, IV, V degrés plus ou moins incrustés des 7^e et 9^e au profit de la tierce dans la basse harmonique, avec une saveur élisabéthaine que l'on ne peut pas confondre. Souvent, on écoute aussi des successions d'accords à caractère « ouvert » : les accords, dans certaines limites, sont interchangeable, et leur succession pourrait être interrompue et recommencée de n'importe quel point. (Berio, 2004 [II], p. 9)

Ainsi les appellations de sous-dominante et de dominante semblent vouées à disparaître car elles ne recouvrent, dans bien des cas, aucune réalité probante (cf. l'appellation de dominante dans l'article de Matthew Brown cité ci-dessus).

Allan Moore met lui aussi en garde contre l'interprétation « fonctionnelle » d'une harmonie triadique (Moore, 2001 [II], p. 53). Cependant il manque à son interprétation tonale de la fonction de dominante précisément ce que nous avons évoqué plus haut avec Fétis, à savoir le rôle particulier du triton comme intervalle dissonant dans la résolution de l'accord de septième de dominante. Ainsi, en ne considérant que la simple triade majeure sur le V^e degré, il trouve dans les modes ionien et lydien la présence de « *the strong perfect cadence of common practice tonality* » (Moore, 2001 [II], p. 54). Sauf que, de par la disposition du triton au sein du mode lydien, la structure même de l'accord construit sur le V^e degré ne lui permet en

aucun cas de remplir la fonction de dominante, liée à la tension harmonique dont il est chargé [Exemple 1]. Fétis note à propos de « l'accord dissonant naturel » :

[...] une harmonie ainsi combinée ne peut exister qu'avec une gamme disposée de cette manière : 1 ton, 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton, 1 ton, 1 ton, 1 ton, $\frac{1}{2}$ ton, et la cinquième note de cette gamme est la seule qui, par la disposition des sons, pourra être harmonisée avec la tierce majeure, la quinte juste et la septième mineure, comme *sol, si, ré, fa*. (Fétis, 1844, p. xxxix)



Exemple 1 : disposition du triton dans les modes ionien et lydien

Et, quelques années auparavant, dans son *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*, il s'interroge justement sur les conséquences de l'application du modèle tonal au mode lydien :

Que faire d'une harmonie combinée comme celle de notre musique dans une gamme majeure dont le quatrième degré est plus élevé d'un demi-ton que dans notre gamme du même genre, et n'est séparé de la cinquième note que par un demi-ton, en sorte que l'attraction qui [...] existe entre la quatrième et la septième note, et constitue l'harmonie de la dominante, est ici entre la tonique et le quatrième degré, et rend conséquemment toute cadence finale impossible ? (Fétis, 1840 [III], p. 168)

Avant d'aller plus en détail dans l'analyse du corpus qui nous intéresse, nous devons nous pencher sur ce que l'on peut à juste titre considérer comme la mère nourricière des musiques populaires modernes anglo-saxonnes, à savoir le « blues ». Faisons dès maintenant la différenciation entre le blues en tant que forme musicale¹⁶

¹⁶ Dont les caractéristiques principales sont (si l'on schématise à l'extrême) : une structure harmonique fixe faisant alterner les degrés I, IV et V sur 12 ou 8 mesures, un tempo plutôt lent dans un rythme

et les éléments indépendants évoquant le « blues » qui participent à l'élaboration de nombreux autres styles musicaux postérieurs sur lesquels va se développer un large pan du répertoire de la *popular music* de la seconde moitié du XIX^e siècle.

1.1.3. L'organisation des hauteurs dans le blues

Il est difficile de se faire une idée précise des premiers balbutiements de ce style emblématique de la musique populaire afro-américaine qu'est le blues. Durant les XVII^e et XVIII^e siècles, les Britanniques amenèrent sur le « Nouveau Continent » un grand nombre d'esclaves venant de la côte ouest de l'Afrique (principalement des territoires désormais occupés par le Sénégal, la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Cameroun, le Ghana, le Gabon, etc...) et les concentrèrent principalement dans les zones rurales du Maryland, de Virginie, de Caroline du Nord, de Caroline du Sud et de Georgie¹⁷. Il est évident que ces esclaves vinrent avec leur culture, leur folklore, mais il demeure quasiment impossible de déterminer avec précision quelles traditions musicales survécurent et s'amalgamèrent à la population d'origine européenne, même si l'on peut, ici et là, effectuer des rapprochements avec telle ou telle tradition instrumentale¹⁸. Le « blues » en tant que forme musicale déterminée semble apparaître vers la toute fin du XIX^e siècle. W.C. Handy rapporte le premier témoignage de son existence vers 1903 après avoir entendu un guitariste jouer dans les rues de Saint-Louis, mais d'autres mentionnent sa présence dans le delta du Mississippi vers 1890.

ternaire, un texte chanté évoquant la tristesse.

17 Pour une étude plus approfondie de la naissance de la musique afro-américaine et de ses racines, voir Kubik, 1999 [II], pp. 5-20 ; ainsi que Southern, 1997 [II].

18 Kubik mentionne, entre autres, la similitude des guimbarde de certaines traditions du Mozambique avec celles de certaines régions des Appalaches (1999, pp. 14-15) ; il situe également l'origine de la guitare « slide » dans la tradition des cithares monocordes de Centre Afrique (1999, pp. 17-20) ; voir également Evans, 1970 [II].

Concernant les structures harmoniques et mélodiques présentes dans le blues, le lieu commun serait de dire qu'il s'agit d'une fusion entre l'harmonie tonale européenne et les échelles mélodiques africaines. Sauf que, si effectivement la cristallisation autour des accords de tonique, sous-dominante et dominante semble être un héritage européen issu des *spirituals* des congrégations religieuses méthodistes et baptistes qui lancèrent ce que l'on appela « *the Great Awakening* »¹⁹ et toute la vague d'évangélisation des esclaves noirs, il nous faut préciser immédiatement qu'ils n'ont nullement dans le blues la fonction qu'ils occupent au sein de l'idiome tonal. En effet, les accords du blues sont très souvent des accords de septième de dominante et, par conséquent, annihilent toute logique tonale du type de celle qui a été décrite plus haut, car la tension créée par le triton présent dans cet accord, demandant sa résolution sur l'accord de tonique (et permettant la modulation), ne s'effectue jamais. Dès lors, prenons garde de qualifier hâtivement de « tonale » cette musique²⁰, qui utilise un système hiérarchisé dont le vocabulaire harmonique est certes emprunté au langage tonal, mais qui montre par ailleurs d'autres caractéristiques syntaxiques. La fonction spécifique de l'accord de dominante dans la musique tonale se trouve comme suspendue, neutralisée, dans le blues, qui est, pour reprendre la terminologie de Fétis, une musique appartenant exclusivement à l'ordre « unitonique ».

La plupart des études sur le blues accordent une grande attention à ce que l'on a appelé les *blue notes*²¹ – élément ô combien caractéristique de cette musique afro-américaine – à propos desquelles le nombre de théories existantes égale le nombre de chercheurs s'étant penchés sur la question. Loin de vouloir privilégier telle ou telle théorie, j'exposerai ici un rapide panorama commenté des différentes études sur le

19 Cf. Van der Merwe, 1989 [II], pp. 75-79.

20 Comme le fait Matthew Brown lorsqu'il écrit : « [...] *blues pieces essentially conform to the principles of common-practice tonality* [...] » (1997, p. 161)

21 Voir notamment Kubik, 1999 [II], Van der Merwe, 1989 [II] et Weisethaunet, 2001 [II].

sujet.

Les *blue notes* sont le plus souvent limitées à deux, les degrés $\hat{3}$ et $\hat{7}$, qui sont considérés comme étant les degrés qui ne correspondent pas au traditionnel mode majeur européen, parce qu'ils subissent des modifications de hauteur, étant alternativement soit majeurs soit mineurs. Il est vraisemblable que cette appellation de *blue note* ait été créée par la population blanche pour caractériser la musique noire²². Toutefois, Van der Merwe établit le nombre de *blue notes* à quatre, ajoutant en plus des degrés $\hat{3}$ et $\hat{7}$, les degrés $\hat{5}$ et $\hat{6}$ (1989 [II], p. 119). Ces degrés peuvent alors subir une altération micro-tonale de leur hauteur, ce qui les rend neutres (ni majeur, ni mineur) ; ou bien être véritablement un intervalle majeur ou mineur ; ou encore être introduit par un glissement [*glide*] par le haut ou par le bas.

Hunkemöller écrit dans l'*Encyclopédie* éditée par Marc Honegger que le phénomène des *blue notes* « s'explique par la confrontation de l'échelle diatonique heptatonique et de l'échelle africaine qui divise l'octave en sept intervalles égaux [appelée échelle équiheptatonique]. En deux points, sur les degrés III et VII, ces gammes ne peuvent être amenées à se recouvrir » (Honegger, 1979 [III], p. 112). Cette échelle africaine a pour particularité de posséder une tierce qui ne correspond pas à celle de notre système tempéré : elle n'est ni majeure ni mineure, d'où le concept de « tierces neutres » [*neutral thirds*] introduit par Erich Moritz von Hornbostel dès le début du XIX^e siècle dans ses études sur les musiques du Gabon, de Guinée

²² Kubik note plus précisément que ce sont les musiciens et les théoriciens du jazz qui, les premiers, ont introduit dans les années 1920 (et peut-être même avant) cette notion de « blue notes », pour « expliquer » leur musique dans une perspective musicale occidentale (1999, p. 123). De son côté, Laurent Cugny affirme que « l'idée de *blue note* est très ancienne, plus ancienne que le jazz et même, pourrait-on dire, que le blues lui-même. » (Cugny, 2009 [II], p. 238) Il en relève l'apparition dans un article de Gordon Seagrove datant de 1915, et publié dans le *Chicago Daily Tribune*, dans lequel l'auteur, sous la forme d'un dialogue imaginaire, caractérise la *blue note* comme une note « acide ».

équatoriale et du Sud Cameroun. Gerhard Kubik, dans son livre *Africa and the Blues*, rejette en partie cette origine équiheptatonique des *blue notes* pour plusieurs raisons. Notamment pour le fait que dans un système équiheptatonique la *blue note* sur le $\hat{3}$ se tiendrait aux environs de 343 cents²³ de la fondamentale, c'est-à-dire entre *mi \flat* et *mi \natural* (si l'on considère *do* comme tonique), et la *blue note* sur le $\hat{7}$ se tiendrait vers 1029 cents, c'est-à-dire quelque peu plus haut que *si \flat* . Si, pour Kubik, la hauteur de la première *blue note* est acceptable dans le cadre de l'organisation tonal utilisé dans le blues, celle de la seconde est inenvisageable : « *while the lower blue note can fluctuate between E \flat and E, or even gliss down to below a minor third, the higher blue note, in my experience, when sounded over a tonic chord, often flattens the B \flat to a value below the tempered tone of 1,000 cents* » (Kubik, 1999, p. 121).

Kubik défend quant à lui une vision presque exclusivement africaniste. Il met d'ailleurs en garde contre l'inutilité d'une interprétation occidentale de l'échelle mélodique du blues, remarquant que « *in a sense, one could with equal justification try to describe the blues in Chinese with the terminology of classical Chinese music theory. The results would be comparable in kind* » (1999, p. 84). Cependant, on pourrait lui objecter que sa vision est précisément trop axée sur l'origine strictement africaine du blues, tous les éléments constitutifs du genre étant de fait justifiés chez lui par ce biais. Il situe l'origine du blues rural du *Deep South* dans l'extension de deux traditions d'accompagnement de la partie ouest du Sahel : la première étant le style arabo-islamique (présent de la Mauritanie au lac Tchad) caractérisé par des mélismes, des intonations fluctuantes et un style déclamatoire ; la seconde, qu'il appelle « *ancient Nigritic style* », est une strate de compositions basées sur une échelle

23 L'expression des intervalles par le nombre de *cents* est due à Alexander Ellis. L'octave équivaut à 1200 *cents*, par conséquent le demi-ton possède une valeur de 100 *cents* (cf. Sachs, 1943 [III], pp. 27-8).

pentatonique, associée à des rythmes simples dans des métriques régulières, ayant cependant des accents à contre-temps (1999 [II], p. 94).

Dans le chapitre intitulé *The Blues Tonal System* (1999, pp. 118-45), Kubik, après avoir écarté certaines pistes pour la justification des *blue notes*, propose de définir certains points clés, se fondant pour cela sur son expérience de terrain en Afrique et sur ses propres réflexions sur le répertoire du blues. J'en donne ici un résumé :

a) Intraculturellement (c'est-à-dire pour les interprètes eux-mêmes) les *blue notes* n'ont pas de réalité en tant que deux hauteurs séparées. Les chanteurs de blues du *Deep South* ne parlent jamais de *blue notes* sauf s'ils ont été en contact avec l'esthétique musicale occidentale. Ces « déviations » (en comparaison avec la gamme majeure occidentale) font simplement partie du réservoir de notes dont disposent les chanteurs : « *their existence as differential cognitional units is only generated through comparison with an extrasystemic parameter: the European diatonic scale* » (1999, p. 123).

b) Les chanteurs de blues utilisent les notions de « *worrying* » [tourmenter] et « *bending* » [tordre]²⁴ pour décrire le processus d'inflexion microtonale d'une note. Ces inflexions concernent principalement le $\hat{3}$ et le $\hat{7}$, quelque fois le $\hat{5}$, de la gamme diatonique occidentale. David Evans suggère que cela participe d'une conscience de l'existence de « zones de hauteurs flexibles » [*flexible pitch areas*] qu'il décrit ainsi :

In fact, 'neutral'²⁵ probably would best represent an *area* between major and minor

24 Je reprends ici les mêmes traductions que celles que donne Laurent Cugny dans son ouvrage *Analyser le Jazz* (2009 [II], p. 239).

25 Il ne faut pas confondre ici l'expression « neutre » [*neutral*] employée par Evans avec les tierces neutres [*neutral thirds*] du système équiheptatonique mentionnées précédemment. Ces dernières sont nommées ainsi pour signifier qu'elles ne sont ni majeures, ni mineures (en comparaison avec notre système tempéré), mais que leur hauteur (invariable), de par la nature du système, se situe

where notes can be sung, rather than any specific point between them. Blues singers often waver at the third or seventh or glide from a lower to a slightly higher pitch. The lower part of the third and seventh areas tends to serve as a leading tone respectively to the tonic and fifth below, the upper part as a leading tone to the fifth and tonic above [Exemple 2]. (Evans, 1982 [II], p. 24)

Il convient de s'interroger, à l'instar de Kubik, sur la signification de l'expression « tourmenter les notes » [*worrying the notes*]. Pour lui, le terme « *covers both the blue notes as an integral constituent of a non-Western blues scale, and various types of melisma (ornamentation)* » (1999, p. 124).



Exemple 2 : illustration des propos de Evans sur la résolution des *blue notes*

c) Kubik distingue les *blue notes* des notes « tourmentées », celles-ci étant l'expression d'un style d'ordre mélismatique. Aussi limite-il strictement le nombre de *blue notes* à deux, le $\hat{3}$ et le $\hat{7}$, déplorant que le concept ait été poussé trop loin dans la littérature spécialisée, où est considérée comme *blue note* toute note déviante par rapport à la gamme occidentale. La notion de « déviance » de l'échelle blues face au sacro-saint système occidental devient alors prédominante dans l'étude du genre, ce qui constitue une méthodologie insatisfaisante et stérile pour Kubik.

d) Dans les régions de la partie ouest du Sahel, les systèmes pentatoniques ne sont pas uniformes bien que la plupart aient pour caractéristique d'être anhémitoniques. Dans certaines régions, le système pentatonique se développe autour d'un unique centre tonal. Ces traditions musicales utilisent la technique du bourdon, lequel se retrouve

entre les tierces mineure et majeure de la tradition occidentale. Dans l'acception que lui donne Evans, l'adjectif « neutre » signifie que l'intonation de la note se situe dans une zone pouvant aller de l'intervalle mineur à l'intervalle majeur.

avec une forte prégnance dans le blues :

There is much to suggest that some of the early blues were based on a continuous bourdon-like tonal center without any notion of change between tonal steps, without any so-called "root progressions" to use John Blacking's term. (Kubik, 1999, p. 128)

C'est pour cette raison que Kubik hésite à associer les racines du blues avec la partie la plus occidentale de l'Afrique, à savoir la Sénégalie, où il est possible de rencontrer au sein d'une même structure musicale jusqu'à quatre centres tonals différents, alors que certains blues ont incorporé seulement un changement distant d'une quarte ascendante.

Pour Kubik, l'origine du pentatonisme utilisé dans ces traditions musicales africaines est à chercher dans la série des harmoniques naturelles. Les systèmes ne présentant qu'un seul centre tonal révèlent une utilisation sélective de partiels issus d'une fondamentale, alors que, là où il y a deux centres tonals, les partiels proviennent de deux fondamentales différentes. Il est important pour la suite d'avoir à l'esprit que ces hauteurs ne sont pas tempérées, c'est-à-dire qu'elles gardent dans la gamme leur hauteur réelle²⁶. Ainsi, certaines gammes naissent de la sélection de certains partiels ayant des intervalles ni trop disjoints ni trop serrés. Pour Kubik, « *the ideal harmonics-based pentatonic system over a single fundamental incorporates tones representing partials 4 to 9* » (1999, p. 130) [Exemple 3a].

Pour illustrer et surtout expliquer la constitution de l'échelle mélodique utilisée dans le blues, Kubik puise dans sa propre expérience faite en terre africaine, et se fonde tout particulièrement sur une étude conduite en 1963 dans les montagnes Adamawa, au nord du Cameroun (voir Kubik, 1999, pp. 132-45). Il y avait enregistré deux musiciens de la tribu *Kutin* jouant des cloches doubles, séparées

²⁶ Par exemple le partiel 4 (*mi*, en prenant *do* comme fondamentale) est mesuré par Kubik à 386 cents, c'est-à-dire un peu plus bas que la tierce majeure de notre tempérament égal. Le partiel 7 est, quant à lui, mesuré à 969 cents, plus bas lui aussi que le *sib* tempéré.

approximativement par un intervalle de quarte. L'une des deux cloches doubles avait la fonction de voix grave tandis que l'autre possédait le caractère de voix aiguë. L'intervalle obtenu par la cloche la plus grave et la cloche la plus aiguë de l'ensemble des deux doubles cloches est celui d'une octave (en notation relative : *do-fa / sol-do*). Les quatre hauteurs représentent le squelette scalaire considéré par certains chercheurs, tel que Alfons Dauer, comme les « principaux tons » stables de l'échelle pentatonique blues, à savoir la tonique, la quarte, la quinte et l'octave.

Les deux cloches doubles doivent être considérées comme représentant le même intervalle à deux hauteurs différentes impliquant chacune une fondamentale différente – attribuée à la cloche la plus aiguë (ici *do* et *fa*). Le registre des deux doubles cloches est analogue aux registres masculin (grave) d'une part, et féminin (aiguë) d'autre part, qui se trouvent être au centre des concepts de genre dans la partie ouest du Sahel. Les deux fondamentales induites par l'accord des cloches impliquent de la même manière pour les chanteurs, masculin et féminin, deux séries harmoniques sur deux fondamentales différentes (sur *do* pour le registre féminin, et sur *fa* pour le registre masculin) et donc deux répertoires mélodiques issus des partiels 4 à 9 [Exemple 3b]. Si bien que lorsqu'un chanteur répond à la séquence mélodique descendante, *do-sib-sol* (partiels 8-7-6), d'une chanteuse, il imitera ce même élément mélodique dans son propre registre, en référence à sa fondamentale. Les mêmes partiels donneront alors les notes *fa-mib-do*, transposition à la quinte inférieure. L'hypothèse de Kubik pour la construction du répertoire mélodique dans le blues réside alors dans la fusion entre les deux séries harmoniques sur deux fondamentales différentes [Exemple 3c]. Les *blue notes* représentent donc pour Kubik les hauteurs qui entrent en conflit avec la gamme heptatonique occidentale, principalement les degrés $\hat{3}$ et $\hat{7}$. Son hypothèse sur l'origine des *blue notes* postule que :

many blues singers operate from a mental template (pitch memory) blending a pentatonic scale based on partials 4 to 9 with its own transposition a fifth lower. The resultant interference pattern functions as an overall framework for pitch perception in the blues, with a central tonal reference note (tonic) representing the fundamental of the basic scale (C) and a secondary tonal center (F). This blues scale conflicts with the western diatonic scale and its chords particularly in two places. It also conflicts with Western functional harmony in that the dominant chord is predictably the most difficult to accommodate in the blues, while the subdominant chord can be reinterpreted as a shift from the basic tonal center on C to the secondary tonal center on F. (Kubik, 1990, pp. 139-40)

a)

partial no.	11	10	9	8	7	6	5	4
cents	551	386	204	0	969	702	386	0

(1200)

b)

Partial no.	9	8	7	6	5	4
Cents:	204	0	969	702	386	0

Partial no.	9	8	7	6	5	4
Cents:	204	0	969	702	386	0
Relative cents values:	702	498	267	0	884	498

c)

Cents values: 204 0 969 702 498 386 267 0 884 702 498

Exemple 3 : répertoire mélodique du blues défini par Kubik

Cependant l'hypothèse de Kubik reste, à proprement parler, une simple hypothèse, en ce qu'il est extrêmement difficile de déterminer la véritable généalogie du blues, genre qui est le résultat d'un large et long phénomène d'acculturation. En effet, les traditions musicales, celles des colons européens comme celles des esclaves africains, ont eu près de deux siècles pour se mélanger. Peut-on alors réellement restreindre la présence du pentatonisme dans le blues à la seule influence africaine ? Cette thèse semble difficile à soutenir, car l'échelle pentatonique était loin d'être étrangère aux premiers colons britanniques, pour la plupart issus des classes populaires, qui ont amené avec eux non seulement leur manière de vivre mais aussi leur tradition musicale²⁷. L'élément important à prendre en compte pour l'origine de l'appellation *blue note* est la référence indéniablement fautive et inadaptée à la gamme majeure de la musique occidentale, selon laquelle les notes ne correspondant pas à l'attente générale – les degrés $\hat{3}$ et $\hat{7}$ – sont considérées comme des notes « déviantes » de l'organisation. Cette vision du problème postule que la gamme blues a été construite à partir d'une altération chromatique de la gamme majeure, alors qu'il apparaît nettement plus vraisemblable de penser que le répertoire mélodique du blues

27 Voir, à ce sujet, le chapitre « British origins of the blues » de l'ouvrage de Van der Merwe (1989, pp. 171-97), ainsi que le fichier powerpoint créé par Philip Tagg, intitulé « British blue notes and backbeats – musicological missing links », disponible à l'adresse <http://www.tagg.org/texts.html>. (dernier accès juillet 2014).

est issu de l'échelle pentatonique sans aucune référence, quelle qu'elle soit, à l'échelle heptatonique. Beaucoup, il est vrai, ont vu dans le pentatonisme une simple échelle heptatonique défective, mais cette conception a été savamment dénoncée par les travaux de Constantin Brailoiu (voir notamment « Sur une mélodie russe », 1973 [III], pp. 353-54). Si donc chaque degré de la gamme blues est issu d'une échelle indépendante et cohérente, il n'y a plus même de raison de parler de *blue notes*, en tant que notes étrangères à l'échelle de référence. Le terme semble rester malgré tout valide pour décrire d'autres phénomènes : d'une part, le frottement produit par la tierce mineure mélodique contre la tierce majeure de l'accompagnement harmonique, et d'autre part les inflexions micro-tonales appliquées par les chanteurs de blues sur les degrés $\hat{3}$ et $\hat{7}$. Hans Weisethaunet, dans son article « Is there such thing as 'blue note'? » (2000 [III]), va, il est vrai, jusqu'à mettre en doute cette dernière acception du terme, en montrant que toutes les notes du total chromatique sont susceptibles, dans le blues, de subir de telles inflexions. Ce faisant, toutefois, Weisethaunet ne distingue pas les notes structurelles – c'est-à-dire l'ensemble des hauteurs qui forment l'ossature du répertoire mélodique du blues – des notes décoratives (appoggiatures, notes de passage, etc...), donnant ainsi l'impression que toutes les notes sont structurellement égales dans le blues. Or, Jeff Todd Titon, à travers son étude de 44 mélodies de *downhome blues*, a observé que ces inflexions se retrouvent plus régulièrement sur les degrés $\hat{3}$, $\hat{5}$, $\hat{7}$, qu'il a appelés : *complexes E, G, B* (Titon, 1994 [II], p. 154).

L'hypothèse de Kubik reste malgré tout l'une des rares tentatives d'explication détaillée et approfondie de l'origine du répertoire mélodique constitutif du blues, alors que d'autres ne font que décrire l'utilisation de celui-ci par les musiciens. Si attrayante que soit l'idée de tirer la gamme blues des séries harmoniques de deux fondamentales différentes, ne pouvons-nous pas envisager néanmoins d'autres solutions ? Bien

évidemment un tel problème nécessiterait une étude à part entière, débordant de beaucoup le cadre de ce travail. C'est pourquoi que je m'en tiendrai ici à l'ébauche de quelques réflexions. Tout d'abord, il semble que nous pouvons restreindre le squelette du répertoire mélodique blues à la seule échelle pentatonique sous la forme du mode V, selon la terminologie présentée par Brailoiu²⁸ [Exemple 4], mode dans lequel le *pycnon* est entouré des deux tierces mineures²⁹.

mode : I II III IV V

Exemple 4 : échelle pentatonique selon la terminologie de Brailoiu

La gamme pentatonique ainsi obtenue, *mi-sol-la-si-ré*, avec la tierce mineure comme intervalle de départ, est également appelée, notamment dans les milieux jazz et pop-rock, « gamme pentatonique mineure », pour la distinguer du mode I, dit « gamme pentatonique majeure ». De telles appellations peuvent conduire à se représenter l'échelle pentatonique comme une échelle défective, prenant comme référence les gammes majeure et mineure de l'idiome tonal occidental. Or, l'un des points essentiels développés par Brailoiu est précisément l'autonomie tonale du pentatonisme, dans

28 Voir notamment les articles « Sur une mélodie russe », « Un problème de tonalité » et « Pentatonisme chez Debussy », regroupés dans le recueil *Problèmes d'ethnomusicologie* (1973 [III]).

29 Brailoiu emprunte le terme de *pycnon* à Riemann, pour désigner le segment de trois degrés conjoints présent dans l'échelle, et celui de *pyén*, qu'il emprunte à la théorie chinoise, pour les sons complémentaires, « secondaires et fluctuants ». La numérotation des modes sur les différents degrés de la gamme est elle aussi inspirée de la théorie chinoise (voir « Sur une mélodie russe », 1973, pp. 351-52).

lequel chaque degré est susceptible de remplir la fonction de finale, et où s'observe fréquemment, même, le phénomène de l'« incertitude de la tonique » (voir « Sur une mélodie russe », 1973, pp. 360-64). Cependant, au contact du répertoire blues, chacun pourra aisément se rendre compte qu'il existe une forte attraction sur une note, laquelle revêt indéniablement le rôle de tonique. Il s'agit du premier degré du mode V, dans notre exemple *mi*. Le large catalogue établi par Tilton dans *Early Downhome Blues* (1994 [II]), montre que les mélodies d'une grande majorité de blues, quelle que soit la diversité des contours mélodiques, s'achèvent sur cette tonique.

L'échelle mélodique que nous venons d'étudier s'intègre au sein d'une structure harmonique simple, dont l'origine et la fonction restent néanmoins difficiles à cerner. Nous avons déjà noté ce qu'a de problématique la conception « tonale » qui est fréquemment proposée. Il faut avoir à l'esprit qu'historiquement le blues ne se fonde pas directement sur la progression harmonique (illustrée par le tableau ci-dessous) qui constitue désormais la forme la plus célèbre du genre :

I	I	I	I
IV	IV	I	I
V	IV	I	I

Table 1 : structure harmonique d'un blues de 12 mesures

La structure du blues en 12 mesures, en effet, est antérieure à l'établissement de son harmonie telle qu'elle est représentée ci-dessus ; cette dernière n'est d'ailleurs qu'optionnelle et n'apparaît que tardivement dans la chronologie du blues³⁰. Elle n'en est pas moins digne d'intérêt puisque c'est sur elle que va se fonder le début du

³⁰ Pour une explication détaillée de la construction de cette forme de douze mesures, voir Van der Merwe, 1989, pp. 213-20.


rock'n'roll, ce qui conduira par la suite de nombreux musicologues à penser que le blues et ce qui lui succède se structurent selon des principes de nature tonale.

Peter Van der Merwe situe l'origine de cette harmonie dans la pratique dite du « *passamezzo moderno* » (également appelée « quadran », « quadrant », « quadro pavan » et ironiquement « Gregory Walker » par les Britanniques³¹), qui consiste en l'alternance des degrés I – IV – I – V – I [Exemple 5a], d'une manière quasi identique à l'enchaînement harmonique entendu dans le blues (voir ci-dessus table 1). « [...] *Of all the three-chord tune patterns that influenced the early blues, he [sic] was easily the most influential* », écrit Van der Merwe (1989, p. 199). Ce stéréotype harmonique possède une histoire au sein des musiques populaires anglo-américaines. Il apparaît d'abord dans les airs de danse à partir du XVI^e siècle en France et en Italie puis s'exporte dans les îles britanniques. Au moment où Thomas Morley écrit son ouvrage *Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, le *passamezzo moderno* est très populaire non seulement chez les musiciens populaires mais aussi chez les musiciens savants. Cette pratique harmonique s'est transportée sur le nouveau continent par le biais des musiciens britanniques, dont les nombreux airs de danse ont perpétué cette tradition, allant même jusqu'à établir un nouveau standard, une variante du *passamezzo moderno/Gregory Walker* en réalité, que Van der Merwe appelle « *The American Gregory Walker* », qui se différencie de son cousin européen par la scission du IV degré par le I [Exemple 5b], et qui se retrouve dans bon nombre de *folk songs*

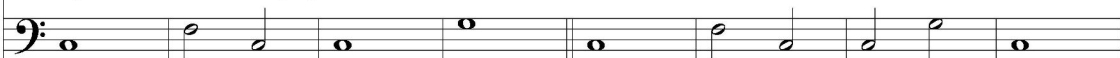
31 Le terme « Gregory Walker » apparaît dans l'ouvrage de Thomas Morley *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, paru en 1597. Il y est attribué ironiquement au « *passamezzo moderno* », une danse populaire d'origine italienne du XVI^e siècle dont le motif de basse servait à la pratique de la variation (cf. Hudson, 1980 [III]) : « *That name in derision they have given this quadrant pavan, because it walketh amongst the Barbaras and Fidlers, more common than any other.* » (Morley, cité in Van der Merwe, 1989, p. 199). Les termes *quadran(t)* et *quadro pavan* font référence au mode majeur du *passamezzo moderno* (dit aussi *passamezzo per B quadro*), en opposition au mode mineur du *passamezzo antico* (dit *passamezzo per B molle*).

américains, mais également dans les *slave songs* ou les *spirituals*. Il est alors logique de voir ce pattern harmonique utilisé au sein de la structure de 12 mesures du blues, et c'est dans la superposition de l'harmonie des *folk songs* au répertoire mélodique du blues que réside toute la particularité du genre. C'est de la non-concordance de l'organisation des notes de la mélodie avec celle de l'harmonie que sont nées les incompréhensions des musiciens extérieurs au genre, lesquelles sont à l'origine du terme de *blue notes*.

a) Gregory Walker



b) The American Gregory Walker

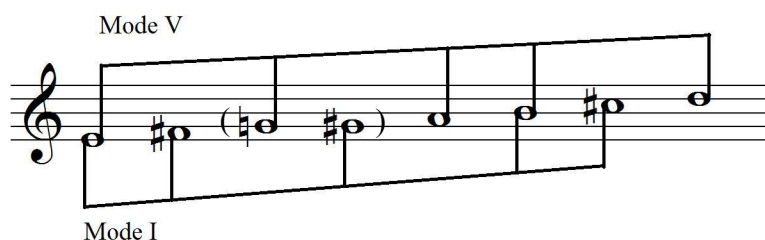


The image shows two musical staves in bass clef. Staff (a) is labeled 'a) Gregory Walker' and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Staff (b) is labeled 'b) The American Gregory Walker' and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Both staves have a double bar line after the fourth measure.

Exemple 5 : la progression dite « Gregory Walker »

Cette apparente antinomie va en réalité céder la place à un ensemble sonore unitaire qui fera la couleur spécifique du blues. Il apparaît donc que cette juxtaposition fonctionne, en dépit des origines différentes de ses deux constituants, parce que la triade majeure donne une justification harmonique à la tierce majeure mélodique et entre alors en conflit avec la tierce mineure pour créer la tension qui fait la caractéristique du blues. Dès lors, le répertoire mélodique fait apparaître comme une superposition des gammes pentatoniques majeure et mineure – modes I et V – sur la même tonique [Exemple 6]. Le complexe scalaire ainsi obtenu peut être interprété comme une « gamme pentatonique hybride ». Cette double vision pentatonique se justifie à la lumière des techniques d'improvisation propres à certains guitaristes

modernes de blues qui recommandent sans ambiguïté l'utilisation, d'une part, de la gamme pentatonique « mineure » et, d'autre part, de la gamme pentatonique « majeure », ainsi que du mode mixolydien (voir Ford, 1992 [IV]). Néanmoins, on comprendra aisément que, pour des raisons d'apprentissage et de pratique, ces derniers soient obligés de séparer en deux entités distinctes les deux formes de l'échelle pentatonique, même si en réalité il faut les penser comme un seul et même objet, plutôt un réservoir de notes qu'une gamme effective de huit notes.



Exemple 6 : gamme pentatonique hybride

Cette « gamme pentatonique hybride » induit également une vision heptatonique en ce sens que l'on peut aisément l'analyser comme une combinaison de deux gammes de sept notes, dont seule la tierce est l'élément distinctif : à savoir, d'une part, le mode *mixolydien* (*mi-fa#-sol#-la-si-do#-ré*) et, d'autre part, le mode *dorien* (*mi-fa#-sol-la-si-do#-ré*). Il s'agit là, toutefois, d'une résultante, et il semble plus pertinent d'attribuer à la constitution du répertoire mélodique blues une origine pentatonique plutôt qu'heptatonique. Les musiciens et chanteurs de blues semblent construire leur discours musical à partir de cet ensemble de hauteurs sans lecture heptatonique précise et en soumettant ces notes à des inflexions micro-tonales. Si Kubik est prompt à envisager l'origine de cette structuration comme émanant

uniquement des traditions africaines – notamment le concept de *pitch area* pour la tierce –, il apparaît que ce genre de répertoire mélodique n'est pas strictement réservé au continent africain. En effet, j'ai déjà mentionné que le blues trouve une partie de ses racines dans les traditions musicales des îles britanniques. L'ambiguïté d'intonation de la tierce se retrouve dans ces dernières. Percy Grainger (1882-1961), pianiste/compositeur d'origine australienne, faisait remarquer à ce propos :

[...] the singers from whom I have recorded do not seem to me to have sung three different and distinct mode (Mixolydian, Dorian, Aeolian), but to have rendered their modal songs in one single loosely-knit modal folk-song scale [...] consisting of : Firstly—the tonic, second, major and minor (or unstable) third, fourth, fifth, and flat seventh [...]. Secondly—the sixth, which is generally major, though sometimes minor [...] and the sharp, or mutable seventh; which intervals do not, as a rule, form part of the bed-rock of tunes, but act chiefly as passing and auxiliary notes. » (cité in Van der Merwe, 1989, p. 171)

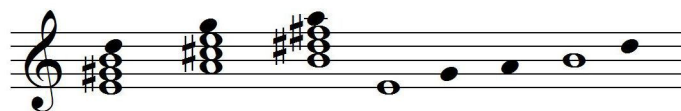
De même, Cecil Sharp (1859-1924) notait à propos des chants populaires anglais qu'il s'employa à collecter que « *the third is not a fixed note in the folk-scale* » (*idem*). La *pitch area* ne semble donc pas une spécificité africaine, et ce que Grainger appelle de manière imagée « *loosely-knit modal folk-song scale* » ressemble fortement à notre exemple 6.

On voit apparaître dans certaines chansons blues une distinction entre les hauteurs utilisées pour la mélodie et celles qui sont utilisées pour l'harmonie. Il semble ainsi que dans la chanson « *Mean Conductor Blues* » d'Ed Bell (Paramount, 1927)³² la mélodie s'inscrit dans le mode V de l'échelle pentatonique, tandis que l'harmonie, par le biais d'une triade majeure, est bien plus proche du mode I, toujours sur la même tonique.

Petit à petit l'harmonie du blues va se fixer sur des accords de dominante principalement via la technique de la basse du *boogie woogie* qui transpose sur chaque degré l'arpège de l'accord de septième de dominante. Mais il est également

³² Voir les transcriptions de Titon (1994, p. 97) et Evans (*in* Kubik, 1999, p. 147).

possible de voir là une corrélation entre harmonie et mélodie. Si cette harmonie procède indéniablement de la tradition occidentale – comme nous l'avons vu ci-dessus –, sa fonction au sein du blues contredit, quant à elle, la logique de l'idiome tonal³³. Le blues est « unitonique » en ce qu'il ne fait entendre qu'une seule et unique tonique et que la modulation est complètement étrangère à sa nature, bien qu'il fasse un usage intensif de l'harmonie de septième de dominante. L'exemple 7 permet de voir comment l'ajout de la septième mineure sur les trois accords du blues peut se justifier par rapport à la gamme pentatonique mineure (mode V).



Exemple 7 : harmonies de septième de dominante induites par le mode V de l'échelle pentatonique

Cette harmonie de septième de dominante perd dans le blues le caractère spécifique, créateur de tension, qu'elle revêt dans le langage tonal. Ainsi, la dissonance qu'elle génère – représenté par l'intervalle de triton – et qui est à la base du langage tonal, se transforme dans le blues en consonance, laquelle ne nécessite alors plus de résolution³⁴. Comme l'écrit Van der Merwe :

33 Précisons qu'il n'est question ici que du répertoire blues dit « rural », ou, pour reprendre le terme utilisé par Titon, le « *downhome blues* », par opposition au blues alors présent dans les grandes villes américaines (« *vaudeville blues* »). Titon définit le *downhome blues* comme étant un style de blues issu des milieux ruraux, principalement chanté par des hommes s'accompagnant eux-mêmes à la guitare. Le *vaudeville blues* est, quant à lui, traditionnellement chanté par des femmes accompagnées par des pianistes ou des petits orchestres de jazz (Titon, 1994 [II], pp. xv-xix). Il semble que, dans ce dernier, l'harmonie soit bien plus proche des conventions harmoniques du langage tonal, notamment en ce qui concerne la fonction de dominante.

34 À propos de cette mutation de la dissonance en consonance dans le répertoire de la musique savante, voir Kurth, 1920 [III], et Leleu, 2013 [III].

[...] *the question of the resolution of discord does not arise in the boogie-woogie style. The logic of the boogie-woogie sevenths lies in their relation to the current chord, not the following one; and this raise the status of the dominant itself in the blues. When all the primary triads are provided with sevenths, the dominant seventh naturally cease to be unique.* (1989, p. 212)

Notons également qu'il existe dans le blues « rural » des airs qui ne font pas forcément entendre l'accompagnement harmonique traditionnel. C'est le cas, par exemple, d'un bon nombre de chansons de Skip James, affilié à ce que l'on a appelé la *Bentonia school* – du nom de la ville du Mississippi d'où il est originaire. Ce style dans lequel, bien souvent, l'accord du cinquième degré est, soit un accord sans tierce, soit une triade mineure, tire son origine moins dans la *scordatura* de la guitare que dans la volonté d'unifier tout le discours musical, mélodie et harmonie, en le rapportant à l'échelle pentatonique (voir en particulier *Devil got my woman*, Paramount, 1931). Cette *scordatura* ne diffère de l'accord standard que de deux notes (*mi-si-mi-sol-si-mi*), et, bien loin d'exclure la réalisation de l'accord complet de septième de dominante sur le degré V, elle la facilite. Les interprétations de Skip James se heurtent par bien des aspects au paradigme traditionnel du blues et nous rappellent que ce genre, loin d'être figé dans le marbre, offre aux musiciens qui le pratiquent un espace de liberté assez important. En effet, le cycle de douze mesures est absent, la forme générale se créant selon la volonté du musicien ; la progression harmonique s'écarte du schéma, nous venons de le voir pour l'accord du cinquième degré, mais l'accord du quatrième degré, lui aussi, est souvent absent, le musicien faisant simplement entendre un balancement entre la fondamentale et la quinte. Ou encore, dans d'autres styles de blues rural, il n'est pas rare d'utiliser la technique du bourdon. Dans de tels cas, la progression harmonique caractéristique du blues se trouve réduite à néant, et l'« unitonicité » ne s'en fait que plus sentir. La technique du bourdon est principalement présente chez les chanteurs s'accompagnant eux-mêmes à

la guitare, tels que Ed Bell, Robert Belfour, John Lee Hooker ou L. R. Burnside, entre autres.

Avant de clore ce long mais nécessaire développement sur les structures de hauteurs dans le blues, attardons-nous un instant sur le statut particulier de la quinte. En effet, de nombreux spécialistes s'accordent à classer la quinte comme une *blue note*, fonctionnant de la même manière que la *blue note* sur la tierce. Ainsi la quinte est tantôt juste, tantôt altérée. Reste à déterminer si cette flexibilité constatée est bien du même ordre que celle qui vaut pour la tierce. Pour Laurent Cugny, elle l'est indéniablement, et les *blue notes* sont au nombre de trois, avec zone de flexibilité sur la tierce et la quinte (Cugny, 2009 [II], p. 241). Pour Kubik, l'interprétation de cette zone est plus nuancée³⁵. En se fondant sur le répertoire mélodique qu'il déduit des séries harmoniques sur deux fondamentales différentes, il ne peut évidemment que constater que la quinte bémol [*flatted fifth*] n'en fait pas partie (voir exemple 4c). Il souligne d'ailleurs que cette hauteur est bien moins présente dans le répertoire blues que toutes les autres notes issues de son modèle « fusionnel » [*merger model*]. De plus, lorsqu'elle est utilisée par mouvement descendant, il faut, selon Kubik, la considérer comme une hauteur distincte [*a distinctive pitch value*], ce qui lui fait dire que la quinte bémol ne peut en réalité être définie comme « quinte altérée » puisque que la quinte juste et la dite quinte bémol sont deux tonèmes différents. En fait, elle semble être plutôt associée à la quarte, et cela de deux manières : lorsque cette note – située entre la quarte et la quinte – est partie intégrante de l'échelle utilisée, elle doit alors, écrit Kubik, former une zone de hauteur [*pitch area*] avec la quarte, et lorsque *fa* et *fa#* (si l'on pose *do* comme tonique) sont un seul et même tonème, le *fa* ne peut assumer d'autres fonctions. Tout comme il déduisait son modèle fusionnel de la série

35 Voir en particulier le chapitre « The “Flatted Fifth” », in Kubik, 1999, pp. 146-51.

des harmoniques (exemple 4c), Kubik voit ici l'utilisation de cette « quarte augmentée » dans certaines traditions blues comme partie intégrante d'un répertoire mélodique issu des partiels 6 à 11, rapportés cette fois-ci à une même fondamentale. Cela étant, Kubik conclut son chapitre en disant qu'il n'y a probablement pas de théorie unitaire à l'explication de l'origine de la quinte bémol³⁶.

Il est cependant difficile d'entendre cette quinte bémol comme résultant des harmoniques 6 à 11 d'un son fondamental. Le statut de la quinte bémol semble être plutôt celui d'une note décorative extérieure à l'échelle, jouant le rôle, soit d'appoggiature, soit de note chromatique de passage³⁷. Ainsi, cette note peut être aisément interprétée non plus comme une *blue note* constitutive de l'échelle, comme le fait Cugny mais, pour reprendre le terme employé par Brailoiu et issu de la théorie musicale chinoise, comme un *pyén*, qui, selon l'acception du mot qu'en donne Leonard B. Meyer, est « en route vers » ou « en train de devenir » (Meyer, 2011 [III], p. 103).

1.1.4. La notion d'hybridation dans la Popular Music

Il est bien sûr impossible de présenter ici une chronologie détaillée de l'émergence et de l'évolution des musiques pop-rock à la suite du blues. Je me bornerai à donner quelques éléments d'analyse utiles à la compréhension, non seulement du répertoire de la *popular music* dans sa globalité, mais aussi du répertoire du rock progressif qui sera abordé plus loin. En résumant à l'extrême, on peut se

36 Kubik garde, probablement par convention, ce terme de « quinte bémol », bien que, selon son analyse, il semble plus logique de parler de « quarte augmentée ».

37 Il serait trop long d'en énumérer ici des exemples. On peut néanmoins renvoyer le lecteur à la pratique instrumentale du guitariste californien Robben Ford, très éclairante de ce point de vue ; cf. tout spécialement le solo du blues *Cannon Ball Shuffle*, tel qu'il figure sur le DVD *The Art of Blues Solos*, distribué par Hal Leonard, 2009.

risquer à dire que le blues américain a joué un rôle déterminant dans la genèse de la musique rock³⁸. Il est peu vraisemblable que cette dernière se soit édifiée sur les bases de la musique tonale – telle que l'a définie Fétis. L'accord de septième de dominante, nous l'avons vu, ne véhicule dans le blues aucune tension harmonique, et la notion même de modulation n'y a aucune place. À ses débuts, le rock'n'roll se conforme à la structure traditionnelle du blues en douze mesures et utilise mélodiquement la même échelle pentatonique. Progressivement, seuls quelques éléments du blues y seront retenus, et intégrés à des structures formelles plus libres.

Pour bien comprendre ce sur quoi s'établit l'harmonie des musiques rock, il nous faut revenir à l'exemple 6, qui montre la juxtaposition des deux modes de l'échelle pentatonique (dits modes majeur et mineur), laquelle, nous l'avons vu, peut suggérer la présence d'une gamme heptatonique, soit le mode mixolydien (avec la tierce majeure et la septième mineure), soit le mode dorien (avec la tierce mineure, la sixte majeure et la septième mineure). Les musiques pop-rock, du fait de cet héritage, vont fonder une grande partie de leur univers harmonique sur cette interprétation particulière, heptatonique, de l'organisation des hauteurs dans le blues³⁹. Ainsi, un trait caractéristique rock sera l'utilisation du VII^e degré, soit du mode mixolydien, soit du mode dorien, ou encore du mode éolien⁴⁰. Comme l'a très justement noté Berio, les progressions harmoniques ne relèvent plus ici de la fonctionnalité tonale. Ainsi tout

38 Pour davantage d'informations, voir Covach 2006 [II], et Pirenne 2011 [II].

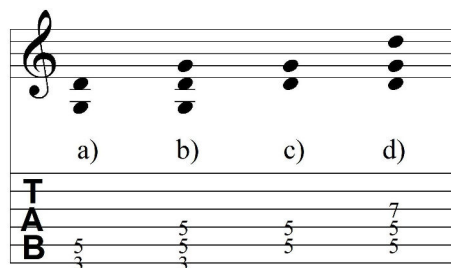
39 David Temperley parle lui d'un « *supermode* » – cf. annexe 2 – qu'il déduit de la récurrence des différents degrés scalaires observés dans un corpus de chansons pop-rock, sans toutefois remonter aux origines de la formation de ce « *supermode* ». De plus, il ne distingue pas les compositions structurées selon le principe tonal de celles qui ne s'y astreignent pas : « *The supermode could be viewed as the union of the Ionian (major) and Aeolian (natural minor) modes; one might also think of it as a set of adjacent scale degrees on the line of fifths, extending from $\flat 6$ to $\hat{7}$. In enharmonic terms, this collection excludes just two scale degrees, $\sharp 4/\flat 5$ and $\sharp 1/\flat 2$ —precisely the same degrees that are outside the “global” scale collection of common-practice music.* » (2011, § 2.2)

40 À propos du dit $\flat VII$, voir Moore, 1995 [II].

enchaînement d'accords de même type est plausible dans un contexte rock, la cohérence venant du rapport intervallique que les fondamentales de chaque accord entretiennent entre elles. Une pratique courante, par exemple, est d'harmoniser chaque degré de la gamme pentatonique mineure par des triades majeures. Mélodiquement, les musiciens pourront, au choix, faire entendre la tierce majeure ou la tierce mineure.

Deux chansons des Kinks, qui sont comme des sœurs jumelles, illustrent clairement ce propos : « *You Really Got Me* » (1964) [Annexe 3] et « *All Day and All of the Night* » (1964) [Annexe 4]. La première constitue dans l'histoire du rock une étape importante. Tout d'abord, elle est considérée comme le premier hit à faire usage du son de distorsion à la guitare électrique, effet que Dave Davies créa en 1962 en lacérant à l'aide de lames de rasoir le haut-parleur de son amplificateur. C'est avec ce dernier qu'il enregistrera en studio « *You Really Got Me* ». Ensuite, cette chanson fait partie des premières où aient été utilisées conjointement les techniques du *power chord* et du *riff*. Le *power chord* [exemple 8] est une technique guitaristique éminemment représentative de tout le mouvement rock, consistant à ne jouer qu'un simple intervalle de quinte, lequel, allié à la distorsion de l'ampli, donne une impression de puissance sonore, d'où son nom. Là encore, en raison de l'absence de tierce, toute référence à une organisation harmonique tonale est rendue impossible, et serait hors de propos. Ainsi, on ne peut qu'être perplexe en lisant, dans l'article de Walter Everett « Pitch Down the Middle » (2008 [II]), que le titre « *Iron Man* » de Black Sabbath (*Paranoid*, 1970) « ornaments a basic pentatonic-minor power chord riff with the half-step neighbor below bIV , in a context that remains tonal : $B^5-D^5-E^5$, $G^5-F^{\#5}-G^5-F^{\#5}-G^5-F^{\#5}-D^5-E^5$ » (Everett, 2008, p. 163) [c'est moi qui souligne]. Apparemment, la seule présence du *power chord* sur la fondamentale $fa\#$ suffit pour qu'il y entende une fonction de dominante. Le *riff*, quant à lui, peut être défini comme

un court ostinato mélodico-rythmique servant plus ou moins de « thème » – un guitariste tel que Ritchie Blackmore, de Deep Purple, s'en fera une spécialité⁴¹.



Exemple 8 : les différentes positions du *power chord* à la guitare

« *You Really Got Me* », donc, est construit sur un *riff* de guitare en *power chord* réduit à sa plus simple expression, un balancement entre les notes *fa* et *sol*. La ligne mélodique, elle, fait entendre les notes *sol-si-do-ré-fa* qui suggère l'emploi d'un mode mixolydien défectif sur *sol*, s'articulant sur les notes caractéristiques du mode, à savoir les degrés $\hat{1}-\hat{3}-\hat{5}-\hat{7}$ (avec le triton entre le $\hat{3}$ et le $\hat{7}$)⁴². La phrase musicale est constituée de 4 mesures à 4/4⁴³; elle se trouve, par la suite, transposée un ton plus haut (T-2)⁴⁴; puis encore une quinte au-dessus (T-7), avant de revenir au « ton » initial. « *All Day and All of the Night* » [Annexe 4] présente le même type de construction, avec cette fois-ci un *riff* qui fait entendre les degrés $\hat{1}, \hat{3}, \hat{7}$ de la gamme pentatonique

41 Voir l'entrée « riff » dans le *Vocabulaire des musiques afro-américaines* de Christophe Pirene (1994 [II], pp. 124-5).

42 Leonard Bernstein, à l'époque de ses *Young People's Concerts* – qu'il donnait avec le New York Philharmonic Orchestra – avait consacré en 1966 un chapitre à l'explication des modes, et prit alors « *You Really Got Me* » comme illustration du mode mixolydien (voir « What is a mode? », *Leonard Bernstein's Young People's Concerts with the New York Philharmonic*, Kultur video, 2004).

43 Les Anglo-saxons désignent la carrure d'une phrase musicale par le terme *hypermetre* (voir Moore, 2001, pp. 41-44).

44 La lettre T est l'abréviation de transposition, le chiffre représente lui l'intervalle de transposition (0 = unisson ; 1 = seconde mineure ; 2 = seconde majeure ; 3 = tierce mineure ; etc...).

mineure sur *sol*, *sol-si^b-fa*. La ligne mélodique est en homophonie avec la guitare électrique. Les différentes occurrences du *riff* suivent les mêmes transpositions que dans « *You Really Got Me* », c'est-à-dire T-2 et T-7, avec une courte transition entre T-0 et T-2 qui fait entendre les triades majeures établies sur les notes *si^b* et *fa*. Pour la transposition sur *ré* (T-7), Dave Davies enrichit les précédents *power chords* avec la tierce majeure, illustrant ainsi la pratique d'harmonisation de la gamme pentatonique mentionnée plus haut. Il en résulte une opposition entre l'harmonie (le déploiement vertical entendu) et la mélodie (le déploiement linéaire) : il y a donc « divorce » entre l'organisation mélodique et l'organisation harmonique, cette dernière n'obéissant pas à la répartition des intervalles induite par le mode utilisé (dans l'exemple des Kinks, l'accord de tonique « aurait dû » être une triade mineure⁴⁵). Ce qu'illustrent ces deux exemples est l'intégration dans le vocabulaire des groupes pop-rock des années 1960 de la mobilité du degré $\hat{3}$, la *blue note* sur la tierce issue du blues, qui explique tantôt une utilisation de sa forme majeure dans « *You Really Got Me* », tantôt l'utilisation de sa forme mineure dans « *All Day and All of the Night* », ou parfois même la présence simultanée des deux, comme on le voit à la mesure 9 de la transcription de l'annexe 4, avec le *do#* au chant contre le *do^b* de la guitare électrique.

Notons que le *do#* s'inscrit dans une ligne chromatique ascendante, *do-do#-ré*, servant ainsi de transition entre les transpositions T-2 et T-7. On pourrait être tenté de voir là la manifestation d'une harmonie tonale fonctionnelle, le *do#* étant alors interprété comme note sensible de *ré* et la transposition du *riff* sur *la* comme accord de dominante de *ré*, faisant apparaître alors un mouvement cadentiel V – I. C'est en tout cas l'interprétation qu'en donne Walter Everett dans sa réduction de « *All Day and All of the Night* » (2004, § 21), dans laquelle apparaît une progression I – II (V/V) – V

⁴⁵ David Temperley aborde cette dichotomie dans « The Melodic-Harmonic 'Divorce' in Rock » (2007 [II]) ; voir également Moore, 1995, p. 189.

dans la tonalité de *sol* majeur [Exemple 9]⁴⁶. Il est toutefois très problématique d'analyser cette chanson selon une telle perspective tonale, tant ce qui est donné à entendre concrètement paraît éloigné de toute logique tonale.

The image shows a musical score for guitar, divided into three sections: VERSE, TRANSITION, and CHORUS. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is written for guitar, with a treble clef and a bass clef. The VERSE section consists of four measures with fret numbers 8, 8, 8, 8 in the treble and G: I⁵ in the bass. The TRANSITION section consists of two measures with fret numbers 8, 10, 5, 10 in the treble and (D: ^bVI ^bIII V II₃⁵) in the bass. The CHORUS section consists of three measures with fret numbers 8, 8, 8, 8 in the treble and V I) in the bass.

Exemple 9 : analyse de « All Day and All of the Night » des Kinks par Everett

Premièrement, pourquoi la tonalité de *sol* majeur ? La mélodie du chant ne fait entendre que la tierce mineure. De plus, les *power chords* des premières mesures n'incluent pas la tierce majeure. Deuxièmement, la chanson – tout comme « *You Really Got Me* » – se termine sur un accord majeur de *ré*, c'est-à-dire, si l'on suit l'analyse d'Everett, sur une dominante. Or, cet accord est entendu comme le véritable centre tonal du *riff*, ce qui invalide tout retour à la supposée tonalité de *sol* (majeur ou mineur ?) : un tel retour n'a en effet aucune raison d'être, si ce n'est pour répéter le pattern entier – c'est-à-dire tout le cycle des trois transpositions différentes telles qu'elles apparaissent dans notre transcription. L'organisation des hauteurs illustrée par ces deux chansons des Kinks reste étrangère à la logique tonale telle que permet de la cerner la théorie de Fétis, et même celle de Schenker. En effet, contrairement à ce qu'affirme Everett, aucune fonction harmonique tonale n'est établie ici, et l'on cherchera en vain la structure fondamentale schenkerienne. Au contraire, ces

46 Timothy Koozin fait, dans un article récent, la même analyse tonale qu'Everett (cf. 2011 [II], § 5-6).

compositions, dont l'organisation des hauteurs est héritée du blues – et dont on peut tirer l'origine de l'ensemble de hauteurs exposé dans notre exemple 6 –, sont basées sur des *riffs* soumis à différentes transpositions, lesquelles ne déterminent aucun parcours tonal spécifique. Aucun retour à la transposition originelle n'est obligatoire.

J'ai soigneusement évité de parler jusqu'ici de « modulation », préférant user du terme de « transposition ». Le terme de « modulation » risque en effet de prêter à confusion : il désigne, en toute rigueur, le procédé consistant à passer, selon des règles précises propres à la syntaxe tonale, d'un ton donné à un autre ton, par le biais notamment d'accords de dominante et de formules cadentielles. Or, nous avons vu que, dans « *You Really Got Me* » et « *All Day and All of the Night* », les différentes occurrences du *riff* ne s'inscrivent dans aucun schéma de ce type, et notamment ne viennent baliser aucun parcours tonal gouverné par un ton principal, garant de l'unité de la composition. Il n'est nullement problématique, de ce fait, d'entendre ces deux chansons se terminer dans un autre « ton » que celui dans lequel elles ont débuté. Si le terme de modulation n'a donc ici, vu le contexte, aucune pertinence analytique, Peter van der Merwe, dans *The Origins of the Popular Style*, introduit des concepts relatifs à l'harmonie qui peuvent nous aider à mieux cerner notre objet. D'abord, il propose de distinguer le concept d'« accord » [*chord*] selon qu'il est entendu dans une perspective tonale ou dans un contexte de musiques populaires : « *The chords are not quite the same as classical chords, and the movement from one chord to another is not the same as a classical progression* » (1989, p. 208). Pour le second cas, il parle alors de *levels* [niveaux] établis sur une note fondamentale :

What we need is a broader term than merely 'chord'. Ethnomusicologists describing similar things in African music have used the terms 'shifting tonality levels', 'tonal steps', and 'root progressions'. I propose the simple word 'level', precisely because it is so vague and non-committal. Every level is firmly based on a single note, which we can call the 'foundation' notes. (1989, p. 209)

À quoi s'ajoute le terme de *shifts*, désignant le déplacement d'un niveau à un autre, par opposition aux *chord changes* [changements d'accord] :

In general, the shift of level is a more basic and primitive matrix than the change of chord. [...] In the realm of 'art' music we find it in the dance music of the Renaissance. Here, as the style gradually shades into the early Baroque, shifts of level give way to changes of chord of the familiar classical kind. With the development of the blues in the twentieth century, we find the opposite process. Here, chord changes gradually becomes shifts of level. (1989, p. 209)

Ce choix terminologique permet d'éviter toute interprétation tonale des progressions harmoniques rencontrées dans lesquelles tous les accords entretiendraient une étroite relation. Van der Merwe poursuit en écrivant que ces *shifts of level* possèdent certaines caractéristiques, parmi lesquelles l'importance de la note fondamentale, si bien que, lorsqu'il y a plusieurs accords, ceux-ci sont presque toujours en position fondamentale. D'autre part, la quinte est, avec la fondamentale, la note la plus importante, si bien que les quintes successives, bannies dans l'écriture classique, sont légion dans le répertoire populaire⁴⁷. La tierce, quant à elle, est une note plus faible, et le signe de sa faiblesse réside dans le balancement entre ses formes majeure et mineure. Les deux chansons des Kinks peuvent se comprendre selon ces deux concepts de *levels* et *shifts*. Il nous faut d'abord élargir le premier de manière à redéfinir l'idée du *level* qui engloberait non plus un simple accord mais le *riff* dans sa totalité, structuré autour de sa note fondamentale. Les *shifts* représentent alors les simples transpositions du *riff* sur des fondamentales différentes (*sol ; la ; ré*). Comme l'a souligné Van der Merwe, la quinte est l'intervalle important, donné à entendre par le *power chord* qui accentue les successions de quintes parallèles – non seulement à l'intérieur du *riff* même, mais également lors de ses différents *shifts*. La tierce se

⁴⁷ Van der Merwe écrit à ce propos : « [...] *consecutive fifths, far from being banned, are strongly emphasized. This is probably the answer to the famous riddle of why consecutive fifths are prohibited in the classical style: if they were allowed, they would make chord changes sound like shifts.* » (1989, pp. 209-10)

trouve dans « *You Really Got Me* » sous sa forme majeure, et sous sa forme mineure dans « *All Day and All of the Night* ». Comprendre ces chansons sous cet angle permet de mieux appréhender l'origine de leur organisation interne. Plutôt que de les voir comme des objets singuliers que l'on cherche à faire entrer dans le cadre de l'idiome tonal, il semble plus judicieux de les inscrire dans une certaine continuité historique.

Cela dit, la pluralité de styles de la *popular music* fait que l'on rencontre différents types d'organisation musicale. Nous venons de voir avec les Kinks l'exemple d'une musique qui ne peut se ramener aux principes de l'idiome tonal. Cinq mois avant le groupe des frères Davies, les Four Pennies furent durant une semaine numéro un des ventes de *singles* au Royaume-Uni avec le hit « *Juliet* » (1964)⁴⁸ [Annexes 5 et 6]. Cette chanson fournit le parfait contre-exemple de celles des Kinks, en ceci qu'elle répond, quant à elle, aux exigences du langage tonal. Ici, pas de *riff*, pas de *power chords*, seule est commune l'instrumentation conventionnelle du *beat group*, à savoir chant, guitare, basse et batterie. « *Juliet* » s'inscrit dans le courant de la *beat music*, genre musical britannique hérité du doowop et du rhythm'n'blues américain des années 1950 et du début des années 1960, fondé sur des progressions harmoniques tonales. « *Juliet* » est une ballade ternaire écrite dans la tonalité de *fa#* majeur, et qui fait entendre les triades construites sur tous les degrés de la gamme – à l'exception du VII – dans des enchaînements fonctionnels simples, dont l'ossature repose sur le rapport tonique-dominante. Contrairement aux deux chansons des Kinks, celle-ci peut aisément se soumettre à une lecture schenkerienne, la réduisant à une ligne fondamentale $\hat{5}-\hat{1}$ qui se développe concomitamment avec l'arpégiation de la

48 Cf. http://www.theofficialcharts.com/all-the-number-ones-singles-list/_/1964/ (dernier accès, juillet 2014).

basse I – V – I⁴⁹. L'accord de septième de dominante est ici pensé tonalement, comme accord dissonant, appelant une résolution sur l'accord de tonique. Une autre tension harmonique se fait entendre aux mesures 9 et 10 de la transcription proposée dans l'annexe 5, où la ligne mélodique chromatique *do#-dox-ré#* souligne l'utilisation particulière d'un accord de quinte augmentée renversé placé sur le I. Cette tension trouve sa résolution – par mouvement conjoint au demi-ton supérieur au chant et à la basse (*dox*→*ré#* ; *la#*→*si*) – sur la sous-dominante, avant que celle-ci ne se transforme en sous-dominante mineure avec sixte ajoutée, le *dox* entendu précédemment étant alors réinterprété enharmoniquement en *ré♭* (tierce de l'accord), cette fois-ci moins chargé de tension. Même si le chant ne la fait pas entendre dans sa totalité, nous avons des mesures 9 à 11 une ligne chromatique ascendante puis descendante, *do#-dox-ré#-ré♭-do#*, s'inscrivant dans la progression harmonique I – I^{#5} – IV – IVm^{6 aj.} – III (continuant vers la demi-cadence VI – V). Cette progression harmonique constitue une formule standardisée appartenant au répertoire de la *popular music*, et demeure à ce titre quasi « intemporelle ». Il n'est pas surprenant, dès lors, de l'entendre, vingt-neuf ans plus tard, dans le premier hit de Radiohead, « *Creep* » (*Pablo Honey*, 1993) sous une forme légèrement différente mais toujours reconnaissable : I – III – IV – IVm, qui expose le même mouvement chromatique que « *Juliet* ». Cependant, « *Creep* » n'est pas articulé autour de la relation tonique-dominante. Les musiciens de Radiohead extraient cette progression harmonique de son contexte tonal, la transforment en boucle harmonique obstinée et lui ôtent ainsi sa valeur de formule cadentielle. Là où, dans « *Juliet* », cette progression harmonique ne trouve sa raison d'être qu'au sein d'une articulation de type tension-détente basée sur le principe canonique tonique-dominante du système tonal, ici, avec Radiohead, la même

49 Se reporter ici à la transcription partielle de la chanson et à la réduction qui figurent en annexes 5 et 6.

progression s'affranchit de ce modèle. Le pattern trouve tout de même une conclusion par mouvement conjoint descendant, de *do* à *sol* (à la toute fin de la chanson), qu'il sera loisible à tout bon schenkerien d'identifier comme une potentielle ligne fondamentale exposant une conduite de voix normative.

L'organisation des musiques pop-rock ne se réfère donc pas à un mode de structuration fixe de l'espace sonore, mais à des systèmes multiples et variables (système tonal chez les Four Pennies, ou modes issus du blues pour les Kinks). La raison en est que les phénomènes d'acculturation sont peut-être plus nombreux dans les musiques populaires que dans les musiques savantes, qui tendent à évoluer à l'intérieur d'une sphère culturelle plus ou moins autonome. Ainsi les musiciens pop n'obéissent à aucune « école d'écriture », si l'on peut dire, mais s'exposent à une diversité d'influences qui nourrit leur style. Peu importe alors que leurs chansons répondent ou non aux règles établies par la tonalité classique. Il y a profusion de styles simplement parce la musique pop se situe au carrefour de tous les genres, chaque musicien piochant ça et là, selon l'éducation musicale qu'il reçoit, les influences qui donneront naissance à son expression artistique propre.

De ce point de vue, la musique des Beatles offre une bonne illustration de ce caractère hybride. On trouve presque tout chez eux : blues, modes, logique tonale, qui s'inscrivent dans des arrangements tout aussi variés. Par exemple si, parmi bien d'autres, « *Get Back*, *Revolution* », « *Paperback Writer* » ou « *Taxman* » viennent du blues, « *Yesterday* », « *Because* », « *In My Life* » font leur les principes du discours tonal. D'autres chansons encore relèvent d'une organisation modale, comme « *Norwegian Wood* » – avec son mode mixolydien –, ou « *Within You Without You* » et « *Love You To* », d'inspiration indienne. Ce dernier titre, extrait de l'album « *Revolver* » (1966), est d'ailleurs pris en exemple par Berio pour illustrer

l'irréductibilité des musiques rock au langage tonal. Cette chanson comprend les instruments indiens traditionnels : le tamping qui fournit le bourdon de quinte à vide, les tablas qui fournissent l'assise rythmique, et le sitar qui développe, simultanément avec la voix de George Harrison, « deux lignes mélodiques presque irréductibles aux critères conventionnels de l'harmonie tonale » (Berio, 2004, p. 11). Ces lignes mélodiques sont construites sur un mode dorien avec une inflexion presque blues sur le refrain, avec l'attraction du degré $\hat{7}$ vers le $\hat{1}$. « *Love You* » *To* relève d'une conception horizontale qui ne se laisse soumettre à aucune réduction harmonique. Son esthétique, due seulement à George Harrison, est résolument ancrée dans la pensée de la contre-culture hippie et son intérêt naïf pour les philosophies et religions extra-occidentales. Si « *Love You To* » est la première tentative d'intégration d'une musique de culture différente dans la *popular music* anglo-saxonne, elle n'est cependant pas totalement représentative des diverses expressions artistiques des Beatles, et encore moins du genre musical dans lequel elle s'inscrit.

On trouve également chez les Beatles d'autres caractéristiques des musiques pop-rock, et la fin de la chanson « *I am the Walrus* » (1967) en fournit un exemple remarquable. À 3'26" la musique se fixe sur une progression harmonique obstinée composée de triades majeures bâties sur les différents degrés de l'échelle diatonique « naturelle », comprise à l'intérieur d'une octave à partir de *la* (*la-sol-fa-mi-ré-do-si-la*). Là-dessus se greffe une ligne mélodique ascendante, *la-si-do-ré-mi-fa#-sol-la*, qui forme donc un mouvement contraire avec la basse [Exemple 9]. La caractéristique de ce passage réside dans le fait que tout sentiment de polarité y est annihilé. Car s'il commence par l'accord de *la* majeur, centre tonal des parties précédentes de la chanson, il perd toutefois très rapidement ce statut à mesure que la boucle harmonique se répète. L'autre facteur qui s'oppose à l'établissement ferme d'une tonique est le total

manque de corrélation entre ces sept accords qui ne portent en eux aucune fonction harmonique établie. De plus, la structure rythmique régulière ne peut coïncider avec la succession impaire des accords :

$\frac{4}{4}$	<i>A</i>	G	F	E
	D	C	B	<i>A</i>
	G	F	E	D
	C	B	<i>A</i>	G

Table 2 : *I am the Walrus*, coda, progression harmonique

Ainsi, aucun des sept accords ne porte structurellement une quelconque valeur attractive. Le schéma se répète comme cela indéfiniment, chaque ligne se déployant de plus en plus dans le registre aigu et grave jusqu'à ce que la musique disparaisse progressivement en fondu – seul moyen de terminer la chanson en l'absence de toute possibilité de formule cadentielle [Exemple 10].

Exemple 10 : « *I am the Walrus* », coda

Ce type de boucle harmonique à tonique ambiguë, dont « *I am the Walrus* » présente un bel exemple, pose plus largement la question de la fonctionnalité des accords dans la *popular music*. Une vision strictement tonale supposerait une interprétation des progressions harmoniques suivant un schéma tension-détente. Or, bien souvent dans les musiques folk, pop ou rock, nous sommes face à une boucle

harmonique obstinée dont les quelques accords constitutifs sont indifférenciés en terme de fonctions, même s'ils trouvent néanmoins leur justification par rapport à un centre tonal déterminant un mode ou, si la tonique n'est pas identifiable, un segment de l'échelle diatonique. Le recours à un chiffrage romain censé indiquer, dans le système tonal, le niveau de hiérarchie entre les degrés cesse, dès lors, d'être pertinent.

Une chanson telle que « *Sweet Home Alabama* » de Lynyrd Skynyrd (1974) a ceci de

frappant que, sous l'apparente simplicité de sa boucle harmonique, $\frac{4}{4}$ D C | G ||,

se cache une ambiguïté quant au véritable centre tonal, et donc quant à la hiérarchie qui gouverne les accords. Quelle est la tonique de cette chanson ? Philip Tagg, dans *Everyday Tonality* (2009 [II]), assigne cette fonction au *ré*, croyant pouvoir identifier une progression I – \flat VII – IV en *ré* mixolydien (précisons que noter le degré VII avec un bémol peut apparaître comme redondant puisque, s'il s'agit d'un mode mixolydien, il va de soi que le VII se situe un ton au-dessous de la tonique ; le mode majeur se trouve ainsi érigé implicitement en mode de référence)⁵⁰. Pour étayer son interprétation, Tagg s'appuie sur deux faits : 1/ bien que la version studio se finisse en *fade out*, « *the band seemed to be in no doubt that live performance of the tune*

50 Volkmar Kramarz opte lui aussi pour une tonique *ré*, identifiant la progression comme « *double-subdominant formula* » (2007, pp. 92-5), l'accord C étant considéré comme sous-dominante de la sous-dominante (G) obtenue en parcourant le cycle des quintes dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (vers les bémols). Dans la même perspective, Walter Everett parle lui de « *double-plagal cadence* » (2004, § 11). Selon Mark Spicer, la progression \flat VII – IV – I peut être comprise comme une variante de la progression V – IV – I qui clôt un blues, le degré VII étant alors une substitution du V (2008, p. 340). Pour Allan Moore (1995), le dit \flat VII vient de la pratique pentatonique du blues, mais sans qu'il ait pour autant valeur de substitution du V. C'est cette vision des choses qui me semble la plus cohérente ; cf. plus haut les observations relatives à la constitution de la pensée harmonique rock à partir de l'ensemble de hauteurs que montre l'exemple 6, représentant le squelette du répertoire mélodique blues et la manière dont les musiciens rock font se succéder des triades majeures sur chaque degré scalaire.

demanded a final rock-show flourish on D » (p. 223) ; 2/ les *licks*⁵¹ de guitares en doubles croches sur les deux derniers temps de la seconde mesure de la boucle ont valeur d'anacrouse et introduisent la tonique, donc l'accord suivant : D⁵². Cette interprétation est toutefois problématique, dans la mesure où un grand nombre de versions live connues se terminent, non pas sur D, mais sur G. Pour confirmer « *the final rock-show flourish on D* », Tagg se base sur la version figurant dans l'album *One More From the Road* (1977), qui, sans faire exception, se termine sur G, la partie de basse faisant clairement entendre un *sol*. L'argument avancé par le musicologue part ainsi en fumée : il ressort que, dans l'esprit des musiciens, la boucle harmonique est construite sur la tonique *sol* et non *ré*. Si la tonique de cette boucle harmonique n'est donc pas *ré* mais *sol*, quelle est donc l'organisation que cela suggère ? À première vue, il serait aisé d'analyser tonalement la boucle comme une succession : dominante – sous-dominante – tonique en *sol* majeur. Nous avons vu, cependant, que chercher une quelconque fonctionnalité harmonique héritée de l'idiome tonal est dans bien des cas une impasse. Ici, jamais l'accord D n'est entendu comme dominante, et il est révélateur, à cet égard, que l'accord en question ne soit pas inclus dans la formule cadentielle qui clôt la boucle, et qui fait intervenir un accord de F : $\frac{4}{4}$ D C | G F

C | G ||. Celle-ci endosse alors le véritable rôle de cadence mixolydienne VII – IV –

I. Sans cette dernière, la boucle, telle qu'elle est donnée à entendre, serait presque indifférenciée en termes de centre tonal, et une fin abrupte sur D ou G ne serait

51 Le *lick* est un court motif mélodico-rythmique qui, à la différence du *riff*, n'a pas valeur de thème. Il est souvent employé dans les improvisations ou, comme le montre l'exemple de Lynyrd Skynyrd, comme motif de transition.

52 Cf. la vidéo explicative réalisée par Tagg et postée sur YouTube intitulée « Mixolydian Mini-Montage », <http://www.youtube.com/watch?v=FVitoZVVs-g> (dernier accès, juillet 2014). Tagg y affirme que « *the keynote of a loop is often the root of whatever chord follows an anacrusis.* »

nullement suffisante pour affirmer l'une ou l'autre note comme tonique. En ce sens, on pourrait dire qu'une telle boucle harmonique illustre le phénomène d'« incertitude de la tonique » relevé par Brailoiu dans de nombreuses mélodies pentatoniques. Cependant, il est sans doute préférable ici d'opter pour une lecture modale, identifiant un mode mixolydien sur *sol* avec l'intégration du *fa#*, qui vient ici majoriser l'accord sur le degré $\hat{5}$.

Dans d'autres cas, la même boucle harmonique ne présente pas d'ambiguïté quant au centre tonal qui la régit – et ne nécessite aucune cadence particulière pour affirmer cette prééminence. « *Sympathy for the Devil* » (1968) des Rolling Stones est, pour le coup, indiscutablement construit sur un I – VII – IV mixolydien ; transposée

sur la même hauteur que dans « *Sweet Home Alabama* », la structure serait : $\frac{4}{4}$ D |

C | G | D || Ici, la structure métrique met l'accent sur l'accord de D qui ouvre et

clôt la boucle, tant et si bien qu'une fois la boucle réitérée on entend le D durant deux mesures de suite pour seulement une mesure aux autres accords. Le D est donc métriquement mis en relief dans la boucle tandis qu'il ne l'est pas dans « *Sweet Home*

Alabama », seulement deux temps contre une mesure entière dédié au G. Ainsi, même

s'il est fréquent dans la musique pop-rock de rencontrer l'accord de tonique sur le premier temps de la première mesure de la boucle harmonique, l'exemple de Lynyrd

Skynyrd nous montre le contraire, – tout comme une chanson peut ne pas finir sur son

centre tonal et créer alors une sensation de suspens, comme dans « *Somebody to Love* » (1967) de Jefferson Airplane. Un nouvel exemple vient confirmer l'ambiguïté

des boucles harmoniques, il s'agit de « *The Wind Cries Mary* » (1967) de Jimi

Hendrix, qui utilise la même boucle que « *Sweet Home Alabama* » et « *Sympathy for*

the Devil », avec un accord de passage entre le D et le C : $\frac{4}{4}$ D (D \flat) C | G || . Ici aussi, on retrouve dans le jeu de guitare d'Hendrix des *licks* qui fonctionnent comme anacrouse, mais qui, s'ils introduisent le début de la boucle, n'introduisent nullement son centre tonal, *sol*. Ainsi, l'idée de Tagg qui veut que la tonique de la chanson succède toujours à une anacrouse ne se vérifie pas à chaque fois.

Il serait bien trop long d'exposer ici en détail tous les types d'organisation musicale et tous les cas de figure présents dans la *popular music*. Une telle typologie serait néanmoins nécessaire, car il semble bien qu'elle fasse défaut dans la littérature universitaire francophone. J'espère néanmoins avoir dressé un panorama suffisamment précis de l'élaboration des méthodes d'écriture des musiciens pop-rock, et nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin, lors de l'étude plus spécifique du rock progressif anglais, et de voir en quoi les protagonistes du mouvement s'y réfèrent ou, au contraire, s'en écartent.

I.2 L'improvisation dans les musiques pop-rock

Comment définir l'improvisation et sa pratique au sein des musiques populaires modernes⁵³ ? Peut-être convient-il de la définir tout d'abord négativement, en précisant ce qu'elle n'est pas. On doit en effet la distinguer des notions de hasard et d'aléatoire qui n'ont que peu d'ancrage véritable dans la pratique du rock puisque, comme nous allons le voir, l'improvisation prend place à l'intérieur d'un cadre fortement conscientisé. Dans l'imaginaire populaire, le musicien improvisateur gagne

⁵³ On trouvera une étude de l'improvisation spécifique à la musique jazz dans Cugny, 2009 [II], ainsi que dans Siron, 1992 [III].

souvent le respect et l'admiration par son habileté quasi mystique à créer dans l'instant, sans avoir recours à une quelconque trace écrite ou structure préexistante, comme s'il n'était plus que le médium à travers lequel transite la musique. Le musicien de jazz Ronnie Scott décrit lui-même son expérience d'improvisateur en ces termes : « C'est comme si quelque chose d'autre avait pris le contrôle et que l'on n'était qu'un intermédiaire entre cette autre chose et l'instrument » (Bailey, 2003 [III], p. 68). Il est plus juste de dire, cependant, que l'improvisation, contrairement à la vision idéalisée que l'on peut s'en faire, n'est pas la pure expression d'une force créatrice inconnue, mais qu'elle prend sa source, pour une large part, dans la mise en œuvre de schémas acquis par l'apprentissage.

Ce qu'il y a de remarquable dans l'acte d'improviser, c'est la création d'un discours musical à caractère éphémère et non reproductible. Par nature, une improvisation est vouée à disparaître aussi rapidement qu'elle est apparue. Non reproductible ? Voilà qui soulève d'emblée un problème puisque dans la pratique l'improvisation fait justement l'objet d'une reproduction intensive, et même d'un culte entretenu par des musiciens désireux d'entendre, voire de reproduire eux-mêmes le discours improvisé d'un autre. Peut-on encore considérer les cadences instrumentales de concertos classiques comme une musique improvisée dès lors que celles-ci sont transcrites sur papier puis réinterprétées à l'identique ? Il en va de même pour les instrumentistes de jazz qui apprennent les improvisations de tel musicien célèbre sur un standard donné, et il arrive même parfois qu'une improvisation devienne elle-même le thème d'un standard. L'improvisation donne à entendre l'originalité créatrice d'un musicien, et la faculté qu'il a de nous surprendre et d'élaborer un discours musical cohérent et unique dans le temps de la performance. Si celui-ci se trouve reproduit sur disque, ou sur partition, alors l'essence même de l'improvisation se

trouve annihilée par sa reproduction à l'infini, devenant ainsi une forme musicale fixe. Comment ne pas invoquer ici la notion d'*aura* développée par Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (rédigée dans sa version française en 1936), qu'il définit comme ce qui est inséparable de l'événement et qui échappe de fait à toute reproduction mécanisée, laquelle provoque inéluctablement son dépérissement :

La technique de reproduction [...] détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite. (Benjamin, 2003 [III], p. 181)

L'improvisation doit effectivement être pensée comme ayant une « unique existence », partageant alors une relation particulière avec son récepteur. D'ailleurs, l'improvisation, en tant que production immédiate, ne peut être jugée selon les mêmes critères qu'une composition longuement réfléchi. Sa beauté ne se laisse appréhender par l'auditeur que dans l'instant, révélant ainsi son « authenticité » via son « *hic et nunc* ». Citons encore Benjamin :

L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel. (Benjamin, 2003 [III], p. 180)

De fait, l'acte d'improvisation est indissociable de la performance devant un auditoire. Il arrive souvent d'ailleurs qu'il donne lieu à un « échange », ou, en tout cas, suscite une réaction particulière du public qui va nourrir la suite de l'improvisation. Le concert devient alors un acte de communication directe entre les personnes, et l'on se rend compte très vite que cette communication n'est pas à sens unique et que le public, de par son attitude et ses réponses aux stimuli musicaux émis par les

musiciens, peut à son tour influencer l'attitude de ces derniers. Quasiment tous les musiciens improvisateurs tomberont d'accord sur ce point. Steve Howe, guitariste du groupe Yes, se dit « persuadé que la contribution du public est considérable » :

Le public peut vraiment m'exciter. Je me suis vu dans un film en train d'improviser et j'ai été surpris par mes réactions : je me déplaçais, je bougeais la tête sans en être vraiment conscient à ce moment-là. Je m'aperçois que quand on commence un morceau, on se met à marcher vers le public. On se met en quelque sorte à s'adresser à lui, c'est presque une impulsion. (cité *in* Bailey, 2003, p. 61)

De même, Ronnie Scott évoque la nécessité du public :

On ne peut pas séparer ce genre de musique du fait qu'il y a un public. On ne peut pas jouer dans le vide. Il faut parvenir à communiquer, sinon cela ne signifie pas grand-chose. On peut s'asseoir dans son salon et croire qu'on joue formidablement bien, mais s'il n'y a pas de public, cela ne veut rien dire. (*ibid.*)

Toutefois, le danger de ce type de relation avec le public est de standardiser son improvisation dans le but de plaire à ce dernier, car le musicien improvisateur, au fil des concerts, se rend compte de l'effet produit sur son auditoire et sera tenté, par la suite, de réitérer les formules ayant eu le plus d'impact sur le public. Le risque, écrit Alain Daniélou, est de voir les concerts dégénérer « en numéros de music-hall dont l'inspiration est absente ou remplacée par des procédés commerciaux » (cité *in* Bailey, 2003, p. 61).

Pour Adorno, l'improvisation jazz est la parfaite illustration de la notion de « pseudo-individualisation » – contrepartie du processus de *standardisation* –, qu'il développe dans ses écrits sur les musiques populaires (qu'il faut plus particulièrement circonscrire au jazz). La « pseudo-individualisation » est en quelque sorte un faux espace, ou une fausse expression de liberté, d'originalité, présentée au public et qui évolue au sein de la standardisation elle-même. L'auditeur se sent alors « traité comme si le produit de masse lui était destiné personnellement » (Adorno, 1994 [III] p. 37). Dans l'improvisation jazz, souligne Adorno, ce processus de « pseudo-

individualisation » cache la standardisation du style :

Dans le produit de masse culturel, [la pseudo-individualisation] rappelle la gloriole du spontané, mais aussi de celui qui, sur le marché, choisit librement selon son besoin, alors qu'elle-même obéit à la standardisation. Elle camoufle le prédigéré. Les improvisations du jazz commercial [...] sont un cas extrême de pseudo-individualisation. Elles exposent intentionnellement la trouvaille de l'instant, alors qu'elles sont tenues en des limites si étroites du schéma métrique et harmonique qu'on pourrait à nouveau les réduire à un minimum de formes fondamentales. (*ibid*)

Il est vrai que l'analyse développée par Adorno vaut pour la musique populaire en tant que produit culturel de masse, et l'on peut regretter que celle-ci n'ait pas été mise en perspective avec une pratique musicale plus confidentielle. Cependant, le sociologue voit juste lorsqu'il parle de « préparation » concernant l'improvisation car, dans la plupart des cas, et principalement si l'on élargit les cercles des musiques populaires au-delà du jazz, les musiciens ont effectivement recours à un tel procédé.

Revenons à la question de savoir comment peuvent être définies correctement l'improvisation et sa pratique au sein des musiques populaires modernes. Pour le dire simplement, on peut avancer qu'il s'agit de la construction d'un discours musical en temps réel. Finalement, l'improvisation peut être considérée comme l'un des premiers stades de l'élaboration d'une composition, sauf que dans le cas d'une musique improvisée, celle-ci devient alors *ipso facto* l'objet fini, tandis que la composition fait, quant à elle, l'objet d'un remaniement constant jusqu'à son état final. John Sloboda évoque en ces termes la distinction entre les deux :

Il semble que ce qui domine le processus compositionnel soit le façonnement et le perfectionnement d'idées musicales. Bien qu'une idée puisse jaillir spontanément, sans y avoir été invitée, et instantanément, le développement qui lui fait suite peut prendre des années. S'agissant de l'improvisation, le compositeur n'a pas l'occasion de façonner et de perfectionner son matériau. Sa première idée *doit* fonctionner. (Sloboda, 1988 [III], p. 191)

Sloboda fait ensuite appel à la notion de « cadre » pour définir l'espace dans lequel évolue l'improvisation – notion proche de celle de « schéma » que l'on trouve chez

Adorno :

En musique, l'on peut assimiler les « cadres » aux progressions harmoniques et mélodiques caractéristiques qui sous-tendent nombre de types musicaux différents. Par exemple, les cadences sont des cadres harmoniques ; des types particuliers de mouvement mélodique, comme les échelles, les arpèges, l'achèvement ou le changement de patterns de notes, sont des cadres mélodiques. (Sloboda, 1988, p. 193-94)

Il importe de distinguer ici différentes formes d'improvisation dans les musiques populaires modernes, celles qui prennent place dans des « cadres » formel et harmonique bien définis – la plus grande majorité des cas en réalité –, et celles qui, dans le temps de la performance, inventent ces mêmes « cadres ». La première forme constitue ce que l'on appelle traditionnellement le « solo », qui se trouve être essentiellement une invention mélodique évoluant au sein d'un « cadre » harmonique déterminé. Dans cette perspective, les points essentiels pour l'improvisateur vont être : 1/ le choix des notes ; 2/ les motifs rythmiques (le débit du discours) ; 3/ la construction du discours (la manière dont vont être ménagés les moments de tension et de détente).

Plus particulièrement, l'improvisation dans le rock se situe à différents niveaux, tous susceptibles d'être soumis à une forme d'improvisation. La plupart des morceaux de rock, s'ils possèdent une structure globale fixe – c'est-à-dire une progression harmonique, une métrique, une alternance couplets/refrains préétablies – peuvent rencontrer une modification du niveau de surface qui n'altérera en aucune manière ni la forme, ni l'identification du morceau. Ces modifications se manifestent par ce que l'on appellera simplement une variation des éléments constitutifs de la composition, et qui se fera spontanément *in situ*. Par exemple, un batteur pourra changer le débit rythmique d'un *fill* ou introduire une variation du *pattern* de référence ; un chanteur pourra modifier, renverser, élargir un intervalle ; un guitariste,

quant à lui, choisira telle ou telle position d'accord. La question que soulève ce niveau d'improvisation (ou, plus précisément, de variation) au sein d'une structure fixe, renvoie à la nature même de la *popular music*, à savoir que la fixation sur support discographique fait usage de référent – de « partition », si l'on veut faire une analogie avec la musique savante – mais qui n'est finalement qu'une version donnée, un instantané capturé dans le studio d'enregistrement, parmi toutes celles qui ont existé au préalable, durant les séances de répétitions, et toutes celles qui ont été jouées par la suite dans les concerts. Etant donné que toutes ces versions émanent des compositeurs eux-mêmes, c'est-à-dire du groupe, aucune ne peut être, dans l'absolu, considérée comme l'*Urtext*, puisque toutes les variations seront tout autant légitimes. Toutefois, dans bien des cas la version enregistrée garde la primauté et sert de référence à toute comparaison.

Comment, partant de là, différencier l'improvisation proprement dite de la variation dont il vient d'être question ? Par improvisation, dans un contexte pop-rock et jazz, on entendra un moment d'expression individuelle dévolu à un musicien du groupe durant le temps de la pièce : le fameux solo évoqué précédemment. Ce solo, comme nous l'avons noté, émerge au sein d'une structure, d'un cadre formel – et également d'un cadre harmonique – qui sont, eux, totalement préétablis. Les instrumentistes improvisateurs dans la musique pop-rock sont surtout les guitaristes, mais aussi les pianistes (si le groupe en possède dans sa formation) et, dans une moindre mesure, les batteurs⁵⁴. Dans ce contexte, l'improvisation consiste en une création essentiellement mélodique dont le contenu est en quelque sorte dicté par le cadre harmonique.

Les improvisateurs ne choisissent donc pas les hauteurs au hasard, de même

54 Dans le jazz, à peu près tous les musiciens composant la formation sont improvisateurs.

que les motifs ou les lignes mélodiques dans lesquels sont assemblées ces hauteurs ne le sont pas. On voit naître ainsi diverses formules mélodico-rythmiques, des *licks*, qui sont soumises à toutes sortes de transpositions, ainsi qu'à des variations, et qui, une fois assemblées, nourrissent le discours musical de l'improvisation. Voilà en réalité la véritable identité de cette dernière, dont on peut préciser maintenant qu'il s'agit, dans bien des cas, d'un assemblage – pouvant être simple comme complexe – de ces formules, en fonction des éléments musicaux donnés par le morceau. L'improvisation est donc issue d'un apprentissage et non d'un processus inné, tant et si bien que n'importe quel musicien peut alors entreprendre l'apprentissage de l'improvisation. Sloboda relate le processus de formation à l'improvisation jazz entrepris par le pianiste David Sudnow, et dont la première étape fut d'assimiler ces fameuses formules pour ensuite créer un discours musical cohérent (Sloboda, 1988, p. 198-204). Toutes ces formules constituent une sorte de catalogue mis à la disposition du musicien, dans lequel celui-ci puise les idées qu'il va par la suite exploiter et développer au cours de son improvisation. La plupart des méthodes d'instruments commercialisées regorgent de ces formules, dans tous les styles, et il n'est donc pas étonnant qu'un livre tel que le *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* de Nicolas Slonimsky (1947 [III]) ait été étudié de près par les musiciens des musiques populaires (citons, entre autres, John Coltrane et Steve Vai). Mais ce catalogage de formules possède un risque, celui de transformer l'acte d'improviser en un simple geste mécanique, automatique, dans lequel n'est donnée à entendre qu'une succession de motifs « démusicalisés »⁵⁵.

55 Les formules mélodico-rythmiques contenues dans le thesaurus de Slonimsky, ou toute autre formule stéréotypée du répertoire de la *popular music* servant à l'improvisation, reflètent un usage proche de celui des *Gebrauchs-Formulas*, selon le terme de Lazare Saminsky – ancien élève de Rimsky-Korsakov –, enseignées aux apprentis compositeurs (cf. Taruskin, 2011 [III], p. 175). Robert O. Gjerdingen a consacré une étude à ces formules d'usage dans la pratique et

Dès lors, si tous les musiciens ont accès aux mêmes formules, toutes les improvisations devraient, plus ou moins, avoir des traits communs, ce qui conduirait à neutraliser l'unicité de l'improvisation. Par conséquent, comment différencier une « bonne » improvisation d'une « mauvaise » ? Sans entrer dans des considérations esthétiques à propos de ce qui peut être jugé bon ou mauvais en musique, ce qui nous mènerait trop loin, nous pouvons dire qu'une « bonne » improvisation sera celle qui fera un usage particulier de ces formules mélodico-rythmiques, tout en essayant de s'en affranchir par des solutions idiosyncratiques. La mise en œuvre du matériau constituant le discours musical improvisé sera également un critère déterminant – comme par exemple le rythme et son débit. A l'inverse, la « mauvaise » improvisation sera celle d'où se dégagera un fort caractère de « cliché », celle où se fera entendre un simple enchaînement de formules. On le voit, l'originalité du discours est une notion centrale lorsqu'on aborde l'improvisation, à quoi s'ajoute que l'acte d'improviser est un art de l'immédiateté, qui, tel celui d'un funambule sur son fil, n'offre pas de seconde chance, la première tentative devant être d'emblée réussie.

L'improvisation réside donc, pour une bonne part, dans l'application d'une technique apprise et travaillée. Cette technique s'accompagne également d'une connaissance plus ou moins vaste des possibilités mélodico-harmoniques s'offrant au musicien. C'est-à-dire que l'improvisateur expérimenté aura en tête un large choix de notes, de gammes pouvant être intégrées à sa guise dans le cadre harmonique

l'enseignement musical du XVIII^e siècle, qu'il appelle lui, dans une perspective d'ordre psychologique – du fait de l'enseignement qu'il a reçu de Leonard B. Meyer –, *schemata* (2007 [III] ; pour une définition du terme, voir notamment pp. 10-16). Plus récemment, en réponse au « Catching Up with Rimsky-Korsakov » de Taruskin (2011), Gjerdigen a consacré un court article aux *Gebrauchs-Formulas* présentes dans l'enseignement et les œuvres de certains compositeurs russes tels que Arensky, Glinka, Kalafati ou Stravinsky (2011 ; III), décrivant notamment comment ces *Gebrauchs-Formulas* servaient aux jeux musicaux improvisés entrepris lors de soirées entre Arensky, Glazunov, Rachmaninoff et Taneyev.

prédéfini, gage d'une grande liberté d'expression, là où l'improvisateur débutant ne pourra guère qu'enchaîner les formules mélodico-rythmiques apprises, et produira, de fait, un discours musicalement plus limité, plus stéréotypé. David Sudnow en a fait l'expérience durant son apprentissage de l'improvisation jazz, et relate le cheminement qui l'a mené des simples formules reproduites presque mécaniquement, où « chaque accord est comme le détonateur d'un nouveau pattern » (Sloboda, 1988, p. 203), à l'utilisation consciente de certaines notes, de certains arpèges, de certaines gammes, et de leur interrelation au sein de cadres harmoniques préétablis. Un réseau subtil de relations peut alors se tisser entre tous ces moyens, l'improvisateur ayant sous la main les moyens d'intégrer le cadre harmonique sans avoir recours à une formule contraignante qui circonscrit la note de départ et la note d'arrivée. Sloboda note à ce sujet :

Les accords suggèrent toujours des formules typiques, mais il est possible qu'une formule déborde sur l'accord suivant, laissant alors la main dans une position qui lui permette de faire l'une des nouvelles mélodies détendues, en prenant le temps d'introduire la formule suivante. (Sloboda, 1988, p. 204)

Abordons maintenant plus en détail la pratique de l'improvisation au travers d'exemples tirés du répertoire des musiques populaires modernes.

1.2.1. L'improvisation dans des « cadres » préétablis

Tout d'abord, rappelons que dans ce répertoire l'instrument improvisateur de référence est la guitare électrique, qui, au fur à mesure des années et grâce aux innovations technologiques (comme le développement des amplificateurs et la recherche d'une sonorité « distordue »), a acquis une position centrale au sein de la musique rock. Elle est passée de la fonction d'instrument accompagnateur à celle d'instrument soliste, et de ce changement de fonction s'est ensuivi le développement

d'une technique de jeu de plus en plus virtuose.

Attardons-nous, dans un premier temps, sur l'improvisation dans le blues en étudiant le solo improvisé du guitariste Robben Ford sur le morceau intitulé « *Cannonball Shuffle* » – enregistré, à l'origine, sur l'album *Keep on Running* (Concord Records, 2003) – tel qu'il figure dans la version *live* gravée sur le dvd *The Art of Blues Solos* (2009 [IV]) – cf. l'Annexe 7, mes. 33-81. Comme on l'a vu au début de ce travail (*supra*, p. 37 *sq.*), le blues fait grand usage de l'échelle pentatonique anhémitonique dans sa disposition « majeure » (*sol-la-si-ré-mi*, avec le *pycnon* au début) ou « mineure » (*mi-sol-la-si-ré*, le *pycnon* entouré par les deux tierces mineures), avec la *blue note* caractéristique sur le degré $\hat{3}$. Mais là où, dans le blues rural, nous pouvions entendre l'ambiguïté d'intonation de la *blue note* sur la tierce, l'échelle utilisée va peu à peu se fixer sur une intonation plus affirmée, soit de la tierce majeure, soit de la tierce mineure. Il apparaît, à la lumière de l'exemple choisi, que les guitaristes de blues, tel Robben Ford, ne se cantonnent pas de façon stricte à l'échelle pentatonique. D'autres notes viennent s'ajouter à elle, et il reste à définir quel rôle jouent ces dernières : doivent-elles être considérées comme des notes réelles – faisant partie de l'échelle utilisée – ou comme de simples appoggiatures ou notes de passage.

Avant d'entrer dans le détail de cette improvisation, commençons par quelques considérations générales sur les moyens techniques spécifiques mis en œuvre dans l'improvisation à la guitare. Les guitaristes de blues et de rock, on l'a vu, ne jurent que par cette sacro-sainte gamme pentatonique « mineure » qu'exploitent la plupart des solos du répertoire pop-rock. Pour jouer cette gamme à la guitare, les musiciens apprennent moins les notes constitutives de la gamme en question que des positions leur permettant de jouer ces notes. L'avantage qu'ils en tirent est évidemment la

facilité de transposition, sans que soit requise la connaissance des notes jouées, car il suffit de déplacer tout au long du manche la même position. Dans l'absolu, il suffit de savoir où se trouve sur le manche la tonique voulue pour ensuite dérouler les doigtés appris. Dans le langage anglo-saxon, on appelle cela des *box positions* (voir l'exemple 11 pour les positions de la gamme pentatonique « mineure » sur *la*). Les formules mélodico-rythmiques dont il a été question plus haut sont basées, pour la guitare, sur ces *box positions*. Le danger est bien sûr de tomber dans des clichés à force de trop jouer sur ces positions, qui ont vite fait d'emprisonner le discours musical improvisé dans des carcans – d'où le terme de *box*. Au vu de ces positions, il apparaît nettement qu'elles impliquent un simple déplacement vertical des doigts, si bien que le piège dans lequel tombent les guitaristes débutants est d'enchaîner verticalement les positions, ce qui entraîne un cruel manque de liant, de cohérence, entre elles. La force de l'improvisateur aguerri est de pouvoir connecter toutes les positions qu'il a apprises avec un maximum de cohérence mélodique, et de réussir le tour de force d'y retourner ou pas. Bien évidemment, les mêmes problèmes se posent pour tout autre gamme.

Une fois définie, en fonction du cadre harmonique du morceau, la gamme à utiliser, le guitariste doit articuler son discours improvisé. Pour cela, il a recours à tout un arsenal de techniques dont il suffira de donner ici quelques exemples⁵⁶. Concernant la main droite, il peut à loisir utiliser son médiator ou ses doigts (pulpe ou ongle) pour faire résonner les cordes, afin d'obtenir une sonorité plus ou moins feutrée et une attaque plus ou moins franche⁵⁷. Concernant l'articulation de la main gauche, il peut opter : 1/ pour un *slide*, c'est-à-dire glisser d'une frette à une autre ; 2/ pour un *hammer on*, c'est-à-dire jouer une note, sans le médiator, en faisant résonner

⁵⁶ Pour un panorama plus détaillé des techniques guitaristiques employées dans le rock, voir Everett, 2009 [II], pp. 54-59.

⁵⁷ Notons également que le choix du matériau dans lequel est taillé le médiator a une grande importance.

la corde par le simple fait de poser directement le doigt sur la touche (c'est le contact rapide de la corde avec la frette métallique qui produit la vibration) ; 3/ pour le procédé contraire, le *pull off* (c'est alors en se retirant de la touche que le doigt met en vibration la corde) ; 4/ pour le *bend*, qui change la hauteur de la note en tirant sur la corde.

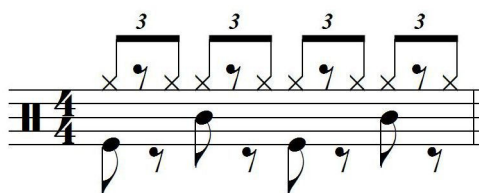
Exemple 11 : *box positions* pour la gamme pentatonique mineure (mode I) sur la

Le choix de la sonorité globale a également son importance, surtout lorsque la technologie offre les moyens de « sculpter » le son. Les différents potentiomètres présents sur la guitare peuvent, d'une part, réduire le volume de sortie des micros de cette dernière, d'autre part assombrir sa sonorité⁵⁸. Le timbre de la guitare va

58 Les guitaristes des années 1970 utilisaient beaucoup le potentiomètre de volume pour avoir un son dit « clair » ou « saturé », car les premiers amplificateurs à lampes ne possédaient qu'un seul canal (c'était le cas, par exemple, du premier amplificateur construit par Jim Marshall dans les années 60, le JTM45, utilisé par de très nombreux musiciens de rock). L'astuce consistait donc à pousser l'étage de gain de l'amplificateur au maximum pour obtenir la distorsion recherchée, et de baisser le volume sur la guitare afin d'obtenir un son moins saturé.

dépendre, en outre, d'un nombre considérable / presque infini de facteurs strictement technologiques, comme par exemple le réglage des fréquences basses, médiums et aiguës sur l'amplificateur, ou le niveau de distorsion. Le guitariste improvisateur aura tout loisir, durant son solo, d'agrémenter le son par divers effets (sous la forme de différents modules posés au sol et commutables par une simple pression du pied). Ceux-ci étaient bien sûr, dans les années 1960-70, en nombre restreint en comparaison de la production actuelle. On peut néanmoins mentionner quelques effets très prisés à l'époque tels que la pédale *wah-wah*, le *fuzz*, la *reverb* et le *delay*.

Venons-en, en ayant tous ces éléments à l'esprit, à l'étude spécifique de la mise en œuvre d'une improvisation à travers l'exemple de « *Cannonball Shuffle* ». Il faut rappeler tout d'abord que cette improvisation prend place dans un genre musical spécifique, le blues, possédant un cadre formel (12 mesures de 4 temps) et un cadre harmonique (A7 – D7 – E7) fixes. Il s'agit ici d'un blues de tempo rapide, ternaire, avec un pattern de batterie caractéristique [Exemple 12]. Cela constitue ce que l'on nomme le *shuffle*.



Exemple 12 : pattern rythmique caractéristique du *shuffle*

L'improvisation de Robben Ford se déroule sur 4 cycles (donc 48 mesures) pour une durée de 1'24". L'échelle utilisée est l'échelle pentatonique pour la quasi totalité du solo. Je l'ai dit, le schéma scalaire qui sous-tend ici toute l'improvisation est la gamme pentatonique « mineure » sur *la – la-do-ré-mi-sol* (le mode V en système de *do* dans la terminologie de Brailoiu) –, à laquelle viennent s'adjoindre

d'autres hauteurs, grâce auxquelles se tisse un réseau de relations serré entre harmonie et mélodie. Outre le traditionnel balancement entre tierce mineure et majeure (*do♭-do♯*), la seconde (ou neuvième, *si*) se fait entendre à quelques rares occasions, la sixte majeure (*fa♯*) étant quant à elle bien plus présente (elle est très utilisée, notons-le, par des guitaristes comme B.B. King, Robben Ford, et bien moins par des guitaristes du *Texas Blues* tels que Stevie Ray Vaughan ou Billy Gibbons).

Pour une improvisation blues, le seul mode mineur de l'échelle pentatonique suffirait, dans l'absolu, à l'articulation d'un discours musical cohérent. Toutefois, il n'est pas rare de trouver chez certains improvisateurs le total chromatique, obtenu soit par une intonation juste des intervalles, soit par un procédé de *bend*, ce qui fait entendre des hauteurs parfois plus petites que le demi-ton (cf. Weisethaunet, 2001, p. 101). Il importe alors de distinguer, au sein de ce total chromatique, les notes réelles, constitutives de l'échelle utilisée, et les notes de passage ou les appoggiatures. Prenons l'exemple de la tierce mineure qui est jouée soit comme tierce mineure affirmée (voir dans notre exemple les mes. 34, 4^e tps ; mes. 39, 1^{er} tps ; mes. 60, 4^e tps ; mes. 63, 3^e tps ; mes. 64, 1^{er} tps ; mes. 80, 3^e tps ; mes. 81), soit comme appoggiature de la tierce majeure (mes. 35, 1^{er} et 4^e tps ; mes. 39, 2^e tps ; mes. 43, 4^e tps ; mes. 51, 4^e tps ; mes. 56, 2^e tps ; mes. 59, 3^e tps ; mes. 65, 1^{er} tps ; mes. 67, 3^e tps ; mes. 71, 3^e tps). La quinte bémol possède, elle aussi, la fonction, soit de note de passage, soit d'appoggiature, soit de broderie (voir mes. 37, 3^e tps ; mes. 52, 4^e tps ; mes. 59, 1^{er} tps ; mes. 64, 4^e tps ; mes. 75, 4^e tps ; mes. 77, 4^e tps ; mes. 80, 1^{er} et 2^e tps ; mes. 81, 2^e tps).

Bien évidemment, avec le changement d'harmonie spécifique au blues (I7 – IV7 – V7), les notes constitutives de la « gamme pentatonique hybride » ne revêtent pas le même rapport intervallique avec la fondamentale de l'accord.

L'exemple 13 montre le détail de ces relations.

The image shows three musical staves in treble clef, each representing a different blues chord and its associated pentatonic scale. The first staff is for the La7 chord, with notes G, A, B, C, D, E, F# and fingerings T, 2M, 3m, 3M, 4, 5, 6M, 7m. The second staff is for the Ré7 chord, labeled 'Mode majeur', with notes D, E, F#, G, A, B, C and fingerings 5, 6M, 7m, 7M, T, 2M, 3M, 4. The third staff is for the Mi7 chord, labeled 'Mode mineur', with notes E, F, G, A, B, C, D and fingerings 4, 5, 6m, 6M, 7m, T, 2M, 3m.

Exemple 13 : rapport intervallique des notes de la gamme pentatonique hybride avec les fondamentales de chaque accord du blues

De cette gamme jouée sur l'accord du degré IV7 (D7) se détache ainsi très clairement le mode majeur de l'échelle pentatonique (le mode I en système de *ré*), tandis que l'accord du degré V7 (E7) fait apparaître, quant à lui, le mode mineur (mode V en système de *mi*). Le guitariste improvisateur débutant, ayant à l'esprit ce réseau de relations, pourra alors facilement jouer les *box positions* apprises pour ces gammes. S'il est possible de jouer le mode pentatonique mineur sur la tonique du degré I7 et V7 (comme le révèle l'exemple 13), l'on pourrait imaginer, par simple extension du concept, pouvoir également jouer ce même mode sur la tonique du degré IV7, faisant ainsi entendre la tierce mineure de l'accord – *fa* dans la perspective d'un blues en tonalité de *la*. Or, la simple expérience auditive oblige à écarter cette réalisation ; car jouer la gamme *ré-fa-sol-la-do* sur l'accord IV7 (toujours dans la perspective de *la*

comme tonique) équivaldrait à moduler dans le ton de *ré*. En quelque sorte, l'accord IV7 changerait d'identité, devenant ainsi le nouveau centre tonal de la pièce. Le blues en *la* céderait alors sa place à un blues en *ré*, cela dès la cinquième mesure du cycle, ce qui est absolument inenvisageable, car le blues fait partie, pour reprendre le concept de Fétis, de l'ordre « unitonique », qui ne repose, tout au long des douze mesures, que sur un seul et unique centre tonal.

L'improvisation débute après deux expositions du cycle de douze mesures et un *pont* de deux fois huit mesures (les premières huit mesures se fixent sur D7 et les huit suivantes sont une réexposition du cycle de douze mesures de base amputé de quatre mesures, à savoir les mesures 5 à 8). Détaillons maintenant le contenu de l'improvisation :

* 1er cycle :

- mes. 33-38 (A7). Ce premier cycle d'improvisation débute en anacrouse par un *slide* de mi_4 à $fa\#_4$ ⁵⁹. S'ensuit une ligne mélodique en trois parties : d'abord descendante (du $fa\#_4$ au la_3), puis ascendante (du la_3 au do_4) avec une broderie au demi-ton supérieur (jeu sur les deux tierces), et enfin descendante de nouveau pour terminer sur le *la*, devenant ainsi la quinte de l'accord de D7. Cette simple phrase fait ressortir d'emblée les caractéristiques du jeu de Robben Ford, à savoir une ambivalence constante entre les deux formes de la tierce, l'utilisation de la sixte majeure (ici $fa\#$), et surtout la manière de ne pas rester bloquer dans une *box position*, car en l'espace de quatre mesures il enchaîne les positions IV (mes. 33-34), III (mes. 34-35), I (mes. 35-36) et II (mes. 37)⁶⁰.

59 Sont indiquées ici les hauteurs réelles de l'instrument (qui sonnent, rappelons-le, à l'octave inférieure des sons notés sur la partition).

60 Les chiffres romains renvoient aux positions du mode mineur pentatonique que montre l'exemple 10.

– mes. 38-41 (D7-A7). La mesure 38 est laissée vide pour aérer le discours. S'ensuit une phrase d'une mesure et demie construite sur la position I avec toujours ce jeu sur la tierce, soit comme tierce mineure affirmée, soit comme tierce majeure appoggiaturée par la tierce mineure. La phrase est articulée sur un débit de triolet de croches et se termine par le triton *do#-sol* joué en double-corde (*double stop* dans la terminologie anglo-saxonne) qui souligne l'harmonie de A7 – respectivement la tierce majeure et la septième mineure de l'accord de dominante sur *la*. La mesure 41 introduit le degré V7 en faisant entendre un battement entre la sixte majeure *fa#* et la tonique *la* sur la position V.

– mes. 42 (E7). Pour l'accord V7, Ford reste dans la position V introduite précédemment et opte pour un jeu autour du *do* qui devient de fait la sixte mineure, ou quinte augmentée, créant ainsi une tension particulière sur l'accord de E7.

– mes. 43 (D7). La transition entre les positions V et I s'effectue autour de l'intervalle de tierce mineure *la-do*. Ici un mouvement ascendant de *la*₂ à *mi*₃ sert de transition au retour de l'harmonie de tonique ; à noter que Ford montre dans cette mesure-ci peu d'intérêt pour l'harmonie spécifique du degré IV7, puisqu'il choisit de rester simplement sur la gamme pentatonique mineure de *la*, en incluant l'appoggiature inférieure de la tierce majeure.

– mes. 44-45 (A7-E7). Pour les deux mesures de *turnaround*⁶¹, Robben Ford choisit de jouer une phrase construite sur les deux premiers temps autour de la quinte, puis résout sur la tonique via la sixte majeure. La mesure 45 est laissée vide, probablement, une fois encore, pour aérer le discours musical, en évitant la

⁶¹ Ce terme anglo-saxon désigne les deux dernières mesures du cycle de douze mesures propre au blues. C'est là que retentissent traditionnellement les formules conclusives typiques du genre.

L'harmonie jouée dans ces mesures enchaîne soit $\frac{4}{4}$ I7 | V7 || , soit $\frac{4}{4}$ I7 / IV7 | I7 / V7 || .

saturation que pourrait entraîner, dès le début de l'improvisation, un surplus de notes. Il est possible aussi que cette mesure de silence ait pour fonction de permettre au musicien de préparer la suivante. Le choix se fait alors en quelques secondes, l'improvisateur passant en revue dans son esprit toutes les possibilités qui s'offrent à lui.

L'on sent bien à la fin de ce premier cycle de douze mesures que Ford bâtit un discours cohérent qui ne demande qu'à s'étoffer par la suite et atteindre alors un pic expressif, lequel est au préalable réservé pour la fin de l'improvisation.

* 2e cycle :

– mes. 46-49 (A7). Le musicien fait alors le choix de débiter ce nouveau cycle dans le registre aigu (en passant du *la*₃ au *do*₄[#]), sur les cordes de *si* et *mi* dans l'octave supérieure de la guitare (au delà de la douzième frette). Ce court motif est joué autour de la tierce majeure, sans appoggiature cette fois, et de la quinte qui fait l'objet par deux fois d'une broderie à la sixte majeure. La quinte bémol se fait elle aussi entendre sur la dernière croche de la mes. 46 comme broderie inférieure de la quinte juste. Cependant, à l'écoute, l'intonation n'est pas franche et donne alors la sensation d'une « fausse note », techniquement mal assurée. De fait l'auditeur peut se demander si Ford avait véritablement l'intention de jouer cette note. La mes. 48 introduit pour la première fois dans l'improvisation le *bend*, grâce auquel le guitariste atteint la septième mineure (*sol*) à partir de la sixte majeure (*fa*[#]). Ce très court motif utilisant le *bend* fait tout de suite l'objet d'une réitération à la quinte inférieure⁶². La transition vers l'accord de D7 se fait

62 Notons que les improvisateurs usent fréquemment de cette technique de transposition d'un motif via un intervalle donné pour construire leur discours. Cet usage est particulièrement intensif chez les musiciens de jazz – notamment John Coltrane, Herbie Hancock, Wayne Shorter et Chick Corea.

via une descente du si_4 au do_3 sur deux temps et demi, dans un débit de triolets de doubles croches d'abord, puis de croches.

– mes. 50-51 (D7). Le do du motif précédent sert en quelque sorte de « note sensible » du $ré$ joué sur le premier temps de la mes. 50. Cette dernière est essentiellement composée de l'arpège de l'accord de D7. Quant à la mes. 51 elle réintroduit les doubles-cordes – présentes furtivement à la mes. 40 – avec la tierce majeure et la quinte appoggiaturées au demi-ton inférieur, puis vient un chromatisme descendant entre la quinte bémol et la tierce majeure ($la^b-sol-fa^\#$), par dessus duquel est tenu la fondamentale de l'accord, $ré$.

– mes. 52-53 (A7). Le retour sur l'accord de tonique se fait via un motif ascendant de triolets de croches en position I compris dans un intervalle d'octave (du la_3 au la_4). Le changement de position de I à II, s'effectue par répétition du la_4 (5^e frette corde de mi aiguë et 10^e frette corde de si). C'est à ce moment que Robben Ford place un *lick* rapide dans un débit de double croche jusqu'ici non-employé qui rompt avec le sentiment ternaire global. Ce *lick* descendant, qui dure cinq temps, est construit sur la position I et balaye toutes les cordes de la guitare, allant du do_4 au la_2 . On y entend la quinte bémol comme chromatisme et, mis à part les deux premières doubles croches, la tierce mineure y est fermement établie.

– mes. 54 (E7). Pour l'accord de V7 Ford joue tout d'abord une triade de $ré$ majeur sur le premier temps puis réintroduit les doubles-cordes en jouant chromatiquement autour de la dyade $do^\#-mi$. Nous avons dans cette mesure une parfaite illustration de la prédominance de la structure de base, à savoir la « gamme pentatonique hybride », sur les changements d'harmonie du blues. En effet le motif joué par Ford dans cette mesure aurait tout aussi bien pu être joué

sur l'accord de A7 ou D7. Dans ce cas nous voyons donc que le passage sur l'accord V7, mais tout autant pour l'accord IV7, n'implique aucune modification de la gamme utilisée. Cela vient appuyer l'idée selon laquelle le répertoire mélodique du blues est, à l'origine, construit sur un unique centre tonal sans progression harmonique sous-jacente.

– mes. 55 (D7). Cette mesure illustre encore l'ambiguïté rythmique du *shuffle*, à savoir l'alternance d'une division ternaire et binaire. Au niveau des hauteurs choisies, rien de nouveau ici, Ford restant dans les limites définies par l'échelle.

– mes. 56-57 (A7-E7). Une nouvelle fois, on note ici l'appoggiature de la tierce majeure par la tierce mineure – élément caractéristique du jeu de Robben Ford. Bien que l'on puisse être tenté d'interpréter les deux premiers temps comme l'arpège mineur/majeur (*la-do^b-doⁿ-mi*), en conférant un poids égal aux deux tierces dans la structure, la manière du musicien incite à considérer celle-ci comme un accord majeur avec appoggiature de la tierce au demi-ton inférieur. La mesure 56 est jouée en position I, et, comme précédemment (cf. mes. 37), Ford se sert du *la₄* comme note pivot pour passer de la position I à II, et garder ainsi une certaine continuité, fluidité, dans son discours improvisé. Il est fort probable qu'un guitariste débutant n'envisagerait pas ce type de solution, et opterait pour un simple changement abrupt de position, dont le seul effet serait de créer une rupture dans le discours. Or, la répétition d'une telle pratique au sein d'une improvisation ne peut conduire qu'à un morcellement du discours musical : à l'absence de toute conduite cohérente de ce dernier.

* 3e cycle :

– mes. 58-61 (A7). Le nouveau cycle débute sur la tonique (*la₄*), introduite par

un mouvement chromatique partant du *mi*₃, joué en triolet de croches sur les deux derniers temps de la mes. 57. La tonique est immédiatement répétée, à l'octave supérieure cette fois, et se trouve être le départ d'une ligne descendante balayant un large registre (du *la*₅ au *fa*₂), jouée en position V, dans laquelle Ford utilise de nouveau la quinte bémol comme note de passage chromatique entre la quinte juste et la quarte. Les temps deux et trois de la mes. 60 sont laissés vides, comme pour mieux préparer ce qui va suivre, car ce qui suit mérite d'être souligné. En effet, il s'agit là de l'unique moment dans toute cette improvisation où Robben Ford s'octroie une excursion hors du sentier battu qu'est le squelette pentatonique, représentant jusqu'alors l'exclusivité du matériau. Toute la mes. 61 fait entendre la gamme diminuée enchaînant demi-ton/ton à partir de *la* (*la[♭]-si^b-do[♯]-do[♯]-mi^b-mi[♭]-fa[♯]-sol[♯]*), qui est ici un emprunt de Ford aux techniques d'improvisation jazz. En effet, sur un plan théorique, l'insertion de cette gamme se justifie par la réinterprétation de l'accord de tonique, A7, en accord de dominante de *ré*, transformant ainsi l'enchaînement harmonique traditionnel du blues, I7-IV7, en V7-I7. Mais prenons bien garde, cette réinterprétation n'est que supposée, elle n'est en réalité nullement effective. Il n'y a pas, à ce moment précis du cycle de douze mesures, un changement de tonique vers le ton de la sous-dominante, qui irait à l'encontre même du système tonal blues déjà évoqué précédemment. Ici la gamme diminuée découle de l'enrichissement harmonique de l'accord de septième de dominante par l'adjonction de la neuvième mineure et de la treizième (sixte majeure) – c'est l'accord *x13^b9* dans la terminologie jazz. La dernière croche de la mes. 60 et les quatre doubles croches du premier temps de la mes. 61 font d'ailleurs entendre l'arpège de l'accord de neuvième mineure de dominante : *la-do[♯]-mi-sol-si^b*. La suite déroule alors une ligne descendante,

allant du *do#₄* au *sib₃*, sur les intervalles constituant la gamme diminuée. Cependant, à y regarder de plus près, une erreur s'immisce dans cette même ligne puisque apparaît un *fa~~4~~* là où l'on attendrait logiquement un *fa#*. Selon toute vraisemblance il ne peut s'agir ici que d'une erreur de doigté de la part de Ford, même si certains pourraient y voir le recours au mode dit « superlocrien » (le septième mode de la gamme mineure mélodique ascendante, qui donne dans la perspective de *la* : *la-sib-do-réb-mib-fa~~4~~-sol*), autre technique issue du jazz mais dont le plus souvent Robben Ford se sert pour la mesure 9 du cycle de blues, c'est-à-dire pour l'accord V7. Ce mode partage en effet six de ses notes avec la gamme diminuée, d'où une possible ambiguïté, mais le dessin mélodique de la ligne présente à la mes. 60, alternant conjointement demi-ton/ton, ne laisse planer aucun doute sur le choix du matériau.

Preuve est faite que souvent, au cours d'une improvisation, le musicien n'est pas à l'abri d'une erreur technique et que l'improvisation parfaite n'existe pas. De plus, cet exemple nous montre que le musicien expérimenté ne se contente pas de « réciter » les formules apprises par cœur, mais qu'il fait l'effort de sortir des terrains balisés, de sortir du carcan des formules pré-mâchées pour libérer son discours, et cela au prix de quelques petites « erreurs de parcours », dirons-nous. En somme, l'erreur est inhérente à l'improvisation puisque que la construction du discours musical se fait dans l'instant.

– mes. 62-63 (D7). La ligne descendante précédente se résout sur la septième mineure de l'accord de dominante sur *ré*. Ce qui suit marque le retour à l'échelle qui dominait l'improvisation jusque là. Concernant la technique utilisée, il y a là un *full bend*, c'est-à-dire un *bend* qui vient chercher la note située au ton supérieur (en opposition au $\frac{1}{2}$ *bend*, qui atteint le demi-ton supérieur, ou le $\frac{1}{4}$

bend qui lui n'atteint que le quart de ton).

– mes. 64-65 (A7). La ligne mélodique présente ici couvre une nouvelle fois un large registre (du *la₄* au *mi₁*) et c'est d'ailleurs la première fois au cours de l'improvisation que nous atteignons l'extrême grave de la guitare, cela au bout d'une descente en triolet de croches dans laquelle est fait un usage plus soutenu qu'auparavant de la technique du *slide*. Notons que dans la mes. 64 Ford l'emploie pour attaquer la note visée par les ton et demi ton supérieurs (*mi-ré* et *mib-ré*), et qu'il fait l'inverse, c'est-à-dire par les demi-ton et ton inférieurs (*do~~4~~* *do#* et *si-do#*), dans la mesure suivante.

– mes. 66-69. La mes. 66 s'inscrit dans la continuité de ce qui précède en lui servant de clôture, et fait usage une nouvelle fois du *full bend*, sur la corde de *mi* grave, alternant sur deux temps dans un geste insistant et déterminé, les notes *sol* et *la* pour se résoudre sur le *mi* grave corde à vide, fondamentale de l'accord de E7 qui soutient ce passage. Le cycle se termine sur la tierce mineure *fa#-la* amenée par l'arpège de la triade de *la* majeur.

* 4e cycle :

– mes. 70-73 (A7). Pour débiter ce dernier cycle de douze mesures, Robben Ford fait le choix d'exploiter la tierce mineure précédente en la répétant puis continue la construction de son discours en utilisant les doubles cordes en appoggiaturant chromatiquement le triton *fa#-do*, qui représente harmoniquement la sixte majeure et la tierce mineure de *la*. Notons une nouvelle fois l'ambivalence de l'échelle, puisque ce même intervalle aurait très bien pu être employé pour les mesures 5 et 6 du cycle blues, il aurait alors représenté la tierce majeure et la septième mineure de l'accord IV7.

La réitération de l'intervalle conduit alors à une descente sur *sol*, septième mineure de *la*, qui est tenue sur trois temps, moment important de la construction de l'improvisation car c'est là la toute première fois qu'une note résonne aussi longtemps. Cela crée indéniablement chez l'auditeur une sensation de tension qui se trouve résolue chromatiquement par mouvement descendant, jusqu'au *mib*, avec un changement de registre (octave supérieure) pour cette dernière note. Cette transition du registre médium à l'aigu se fait alors tout en subtilité grâce à la technique du *slide*. Encore une illustration des différents moyens mis à disposition du guitariste pour unifier son discours improvisé. Un guitariste débutant n'aurait peut-être pas cherché cette fluidité de mouvement et aurait tout simplement coupé brutalement son improvisation pour changer de registre.

– mes. 74-81. Le développement mélodique entamé à la fin de la mes. 74, à partir du *la₅*, ne trouve sa résolution que six mesures plus loin, sur le *do₃*. Qu'avons-nous ici ? Du point de vue de l'échelle, pas de surprise ; nous y retrouvons tantôt la tierce majeure, tantôt la tierce mineure, mais aussi la quinte bémol toujours utilisée comme note de passage chromatique. Le pic expressif de cette phrase, et, on peut le dire, de toute cette improvisation, se situe à la mes. 77, lorsque Robben Ford se fixe sur l'intervalle de tierce mineure *do#-mi* pour quatre temps en y appliquant un fort vibrato. Le passage sur l'accord V7 se fait en transposant chromatiquement la tierce mineure jusqu'au ton inférieur. La nouvelle tierce, *si-ré*, est le départ pour l'arpège de Bm7, superstructure de l'accord de E7. L'extrême aigu de l'instrument est maintenant, et pour la première fois, atteint sur l'accord de D7 avec le *ré₅*. Ce dernier donne naissance à une ligne descendante en doubles croches dans la position I, qui contraste avec

le débit ternaire de triolets de croches précédent, et qui trouve sa terminaison sur la tierce mineure de *la*. La dernière mesure reprend une ultime fois la technique des doubles cordes, dans la position I.

I.3 Signification et interprétation de la *popular music*

Dans quelle mesure la musique produit du sens, et par quels moyens en produit-elle ? La musique renvoie-t-elle strictement à son organisation interne ou peut-elle faire référence à des éléments extra-musicaux ? Ce sont de vastes questions qui ont déjà suscité, dans le monde musicologique, de nombreux débats et dont il ne sera évidemment pas question d'exposer ici tous les tenants et aboutissants. Je réduirai simplement ma réflexion à ce qui nous intéresse, à savoir la *popular music*, qui n'a pas échappé, elle non plus, aux réflexions portant sur sa signification et son interprétation. Je présenterai et questionnerai les principaux travaux de deux universitaires ayant abordé ce thème, d'une part Philip Tagg, qui opte pour une méthodologie d'ordre sémiotique, et d'autre part Allan F. Moore, qui emprunte des outils à la psychologie cognitive.

I.3.1. L'approche sémiotique

Commençons par définir ce que l'on peut entendre par le terme de « sémiotique », par rapport aux termes voisins que sont « sémantique » et « sémiologie ». D'après Tagg (1999 [II], p. 3) « sémantique » est un terme utilisé sous trois déclinaisons. La première renvoie à un sens proche de l'étymologie, la deuxième désigne l'étude de la signification et l'interprétation de tout système de

communication ; et la troisième est utilisée en linguistique par opposition aux termes de « syntaxe » et « pragmatique ». La « sémiologie », terme inventé par le linguiste suisse Ferdinand de Saussure (1857-1913), possède en grande partie la même signification que la « sémantique ». Saussure la définit comme « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ». La « sémiotique », quant à elle, nous vient de l'américain Charles Sanders Peirce (1839-1914), et définit l'étude scientifique des signes et des symboles, spécialement la relation qu'entretiennent les signes écrits et parlés avec leurs référents dans le monde physique et le monde des idées.

Tagg nous dit que la sémantique doit être considérée comme une sous-catégorie de la sémiologie/sémiotique, le choix de distinction entre ces deux dernières n'étant pas tant une différence de sens qu'une question culturelle – les Anglo-Saxons préférant le terme de sémiotique, alors que les Français parleront de sémiologie –, mais, on l'a vu, ces deux termes sont équivalents. J'opte ici pour l'approche anglo-saxonne, sémiotique, celle-là même qui est utilisée par Tagg dans ses recherches, dont je souhaite rendre compte ici. Lui-même précise avant toute chose qu'il utilise « the word semiotics to denote the systematic study of signification » (1999, p. 4).

Pour bien comprendre la sémiotique appliquée à la musique, et en l'occurrence à la *popular music*, il faut considérer en amont que la musique est porteuse de sens dans la mesure où l'émetteur cherche à communiquer un message au récepteur, lequel devra le découvrir par un processus de déchiffrement des codes inscrits dans la musique. Si l'on suppose donc que la musique est porteuse de sens, il faudra impérativement que ce sens, ce message, puisse être formalisé par référence à des concepts qui existent en dehors du monde musical pur. L'outil sémiologique se propose alors de décoder les signes véhiculés par la musique pour en révéler leur sens proprement extra-musical. Cela suppose donc que le message encodé par l'émetteur doit être, dans

l'absolu, compréhensible par n'importe quel auditeur, encore faut-il, bien sûr, que ce dernier ait acquis au préalable l'usage de ces codes. Car s'il est une critique que l'on peut adresser à la sémiotique de Tagg – et j'aurai l'occasion d'y revenir – c'est que, sous couvert d'accéder à la signification intrinsèque d'une chanson donnée, l'analyste ne nous dévoile au fond qu'une interprétation personnelle qu'il élève lui-même, de façon arbitraire, au rang d'interprétation unanimement valable. Cependant, et il faut le noter car cela est important, jamais il ne prétend que les signifiants musicaux possèdent une quelconque valeur universelle, ces derniers ne faisant sens qu'à l'intérieur d'un système symbolique déterminé culturellement. Toutefois, il ne va pas jusqu'à différencier les modes de communication au sein d'une même culture, et c'est ainsi, par exemple, qu'il peut tracer une ligne droite continue qui lie entre elles les différentes étapes de la musique occidentale. Il met donc en place une méthodologie stricte et très détaillée qui est clairement destinée à contrer toute attaque visant à taxer son travail de subjectivisme. Cette méthode quelle est-elle ? C'est ce que je tenterai d'explicitier dans les paragraphes qui suivent.

Les parties du modèle analytique de Tagg sont de plusieurs ordres :

1) a checklist of parameters of musical expression, 2) the establishment of musemes (minimal units of expression) and museme compounds by means of interobjective comparison, 3) the establishment of figure/ground (melody/accompaniment) relationships, 4) the transformational analysis of melodic phrases, 5) the establishment of patterns of extramusical process, and 6) the falsification of conclusions by means of hypothetical substitution. (Tagg, 1982 [II], p. 6)⁶³

Il faut dans un premier temps choisir un « *analysis object* » (AO) qui soit conçu pour le plus grand nombre d'auditeurs et reçu par lui. Ensuite l'analyste doit établir une liste complète de tous les paramètres musicaux à prendre en considération – cette liste

63 Les numéros de page pour cet article de 1982 paru à l'origine dans la revue *Popular Music*, renvoient à l'édition mise en ligne par Philip Tagg lui-même sur son site internet à l'adresse suivante : <http://www.tagg.org/texts.html> [dernier accès juillet 2014].

ayant pour but d'être certain qu'aucun élément ne soit laissé de côté au cours de l'analyse. Tagg en identifie sept qu'il nomme ainsi :

1. *Aspects of time* : la durée de AO ; la durée des sections à l'intérieur de AO ; pulsation, tempo, mètre, périodicité.
2. *Melodic aspects* : registre ; tessiture ; motifs rythmiques ; contour ; timbre
3. *Orchestration aspects* : type et nombre de voix, d'instruments, de parties ; aspect technique de la performance ; timbre ; phrasé ; accentuation.
4. *Aspects of tonality and texture* : centre tonal et type de tonalité ; idiome harmonique ; rythme harmonique ; type de changement harmonique ; altération ; relation entre les voix, les instruments ; texture et méthode de composition.
5. *Dynamic aspects* : volume sonore ; accentuation.
6. *Acoustical aspects* : caractéristiques du lieu de la performance ; réverbération ; distance entre la source sonore et l'auditeur ; sons extérieurs simultanés.
7. *Electromusical and mechanical aspects* : panoramique, filtres, compression, distortion, *delay*, mixage⁶⁴ ; pizzicato, sons étouffés, *flutterzung*, etc.

Cette liste peut contribuer à la description de ce que Tagg nomme « musèmes », lesquels sont établis par le biais de l' « *interobjective comparison* » (IOC). Les musèmes sont les unités minimales d'expression dans n'importe quel style musical donné. On leur attribue donc une référence d'ordre extra-musical qu'ils sont sensés représenter, exprimer, et qu'il est possible de verbaliser ou de visualiser. L'IOC permet dès lors d'identifier dans d'autres musiques, pouvant appartenir à des styles divers, la présence des mêmes références⁶⁵. L'IOC se distingue de l' « *intersubjective*

64 Pour une description des méthodes et des outils d'enregistrement sonore voir Izhaki, 2008 [III].

65 Tagg a néanmoins la prudence de préciser qu'il est toutefois recommandé, suivant le cas, de restreindre la comparaison à un même style musical, puisqu'il reconnaît que parfois un même

comparison » en ce qu'il vise à établir des similarités de structures musicales entre l'AO et d'autres musiques, alors le dernier met en lumière une similarité de réponses de différents auditeurs face à un même AO.

Un fois ce travail effectué, c'est-à-dire l'attribution d'un sens aux musèmes, reste alors pour l'analyste à corroborer ou invalider, toujours dans une perspective scientifique objective, ces significations. Ce moyen est appelé *hypothetical substitution* (HS), il consiste à transformer certains paramètres du musème – comme un intervalle, le contour mélodique, le tempo, l'accentuation, etc. – et ainsi observer si ces changements affectent la compréhension du message. En ce qui concerne l'hymne national suédois (l'exemple que Tagg donne dans son article), qu'il identifie comme véhiculant les concepts de solennité, de confiance et de dignité, la conclusion suite à l'application de la substitution hypothétique sus-nommée est que seuls certains changements, à savoir ceux qui affectent le phrasé (passer de *legato* à *staccato*), le tempo, des paroles différentes, la métrique, transforment le caractère de la musique. C'est donc au travers de ces paramètres que se véhiculent les idées de solennité, de confiance et de dignité. Toutefois je suis en accord avec Richard Middleton lorsqu'il affirme : « [...] *the method is really most suited for making distinctions at the level of style codes rather than for phonemic or morphemic analysis within a given style code* » (Middleton, 1990 [II], p. 182).

En conclusion Philip Tagg nous dit que les résultats d'analyses musématiques conduites sur la musique du générique de la série télévisée *Kojak* et la chanson du

élément de peut signifier le même concept : « *To overcome such difficulties, IOCM [interobjective comparison material] should be restricted to musical genres, functions and styles relevant to the AO. Thus, dealing with punk rock, IOCM would need to be confined to pop and rock from the sixties and after, whereas the IOCM used in connection with middle-of-the-road pop, film music, etc. can be far larger, due to the eclectic nature of such musics and the heterogeneity of their audiences.* » (Tagg, 1982, p. 10)

groupe Abba « *Fernando* » (cf. Tagg, 1979 et 1981 [II]) montre que :

[...] *this mainstream popular music was able to carry messages which, at a preconscious, affective and associate level of thought, were able to relate types of personality, environments and events to emotional attitudes, implicit evaluations and patterns of affective response.* (Tagg, 1982 [II], p. 17)

Le regard que l'on peut porter sur cette méthodologie – trop succinctement présentée ci-dessus malheureusement⁶⁶ – est double. D'une part, il nous semble, en accord avec Catherine Rudent et comme nous l'avons précédemment exprimé, que cette méthode « restreint la musique à un procédé de communication » et « se donne l'apparence de l'objectivité la plus stricte » (Rudent, 1998 [II], p. 27) alors qu'elle fait appel, dans une large mesure, à la totale subjectivité de l'analyste, puisque les références extra-musicales appliquées aux musèmes nous apparaissent comme grandement arbitraires. D'autre part, et malgré cette prétendue objectivité qu'affiche Tagg, le développement de l'analyse conduite, soit à propos de *Kojak*, de « *Fernando* » ou de l'hymne national suédois, apparaît cohérent précisément grâce à l'objet analysé, dans la mesure où nous sommes ici face à des musiques *standardisées* et *stéréotypées* dont le message est relativement évident. En effet, en nous dévoilant que l'hymne national suédois transmet les concepts de solennité, de dignité et de confiance, il nous semble que Tagg enfonce ici une porte ouverte. N'est-ce pas le propre de tout hymne que de transmettre de telles valeurs ? L'analyse ne fait ici que souligner ce qui est déjà accessible à tous dans la mesure où ce type de musique ne demande aucun travail d'interprétation à son auditeur, puisque que tout est donné à entendre sans même fournir le moindre effort. La musique y est « prédigérée », pour reprendre ici une idée évoquée par Adorno (1994 [III])⁶⁷.

66 Nous ne pouvons qu'encourager le lecteur à se référer aux textes cités pour une plus large compréhension des travaux de Tagg.

67 Nous aurons par la suite l'opportunité de nous référer plus en détail aux textes d'Adorno sur la *popular music*.

Malgré ces quelques critiques concernant l'approche de Tagg, nous pouvons tout de même lui reconnaître la constitution, dans son texte *Introductory Notes to the Semiotics of Music* (1999), d'outils analytiques pertinents pour identifier les éléments musicaux « préédigérés » porteurs de sens extra-musical. Il établit donc une typologie de signe [*sign typology*] qui sont de quatre ordres :

<i>Anaphone</i>	<i>Sonic anaphone</i>	<i>Perceived similarity to paramusical sound</i>
	<i>Kinetic anaphone</i>	<i>Perceived similarity to paramusical movement</i>
	<i>Tactile anaphone</i>	<i>Perceived similarity to paramusical sense of touch</i>
<i>Genre synecdoche</i>		<i>Pars pro toto⁶⁸ reference to 'foreign' musical style, thence to complete cultural context of that style</i>
<i>Episodic marker</i>		<i>Short, one-way process highlighting the order or relative importance of musical events</i>
<i>Style indicator</i>		<i>Unvaried aspects of musical structuration for the style in question</i>

Table 3 : Typologie de signe (*in* Tagg, 1999, p. 23)

1. *Anaphone* : ce terme est un néologisme définissant l'usage de modèles existants dans la formation d'un son. Les anaphones se déclinent en trois catégories :

- *Sonic anaphones* : représentation d'une sonorité non-musicale. La performance de l'hymne américain « *Star Spangled Banner* » par Jimi Hendrix au festival de Woodstock en 1969 en fournit un exemple. Le son des bombardiers américains durant la guerre du Vietnam est représenté par l'utilisation particulière de la guitare électrique. Il est évident que, pour qu'un *anaphone* fonctionne, cela suppose de la part de l'auditeur d'être parfaitement au courant des normes de stylisation musicale par lesquelles les sonorités non-musicales sont incorporées dans le discours. De plus, il faut que le message passé au

68 « La partie pour le tout ».

travers des *anaphones* soit compris : dans le cas de la performance de l'hymne américain par Jimi Hendrix, l'auditeur reconnaît telle sonorité comme représentation d'un bombardier, et en déduit par le contexte son message anti-militariste.

- *Tactile anaphone* : évocation d'une sensation liée au toucher. Tagg prend l'exemple de ce qu'il appelle « *string pads* », c'est-à-dire un orchestre à cordes jouant des valeurs longues dans une nuance *pianissimo*. L'effet produit est, pour lui, à rapprocher du toucher, dans la mesure où l'on associe souvent ce genre de sonorités à des adjectifs tels que doux (*soft*), moelleux (*smooth*), ou visqueux (*viscous*).
- *Kinetic anaphones* : représentation d'un mouvement. Qu'il soit humain (marche, course, etc...), animal (vol d'insecte, galop, etc...) ou matériel (train, avion, bombardement, etc...).

Les *anaphones* peuvent être combinés de manière à transmettre différentes représentations simultanément. La musique entendue lors de la célèbre scène de meurtre du film d'Hitchcock *Psycho*, composée par Bernard Herrmann, sert d'exemple à Tagg pour illustrer cette simultanéité « anaphonique ». L'agrégat *mib-mi4-fa4*, dans le registre sur-aigu des pupitres de cordes, peut être perçu comme : *sonic anaphone*, en ce que cette sonorité peut être associée à la fois à l'action d'aiguiser un couteau ou à un cri répété ; *kinetic anaphone*, dans la mesure où cette sonorité peut représenter le mouvement de bras de Norman Bates alors qu'il poignarde Marion ; *tactile anaphone*, puisque le timbre des cordes est tranchant (*sharp*), rêche (*rough*), perçant (*piercing*) et transmet la sensation de la peau se faisant transpercer.

2. *Genre synecdoche* : une synecdoque est une figure de rhétorique procédant par extension ou restriction de sens d'un terme : l'espèce pour le genre, la matière pour l'objet, le particulier pour le général et inversement. Pour Tagg une synecdoque musicale est par analogie « *any set of musical structures inside a given musical style that refer to another [...] musical style by citing one or two elements supposed to be typical of that 'other' style when heard in context of the style into which those 'foreign' elements are imported* » (1999 [II], p. 26). Concrètement, cela se manifeste dans une chanson par la présence d'un élément musical (qu'il soit rythmique, timbrique, mélodique,...) qui renverra l'auditeur à un style musical précis, dont l'élément donné à entendre est un trait caractéristique. L'utilisation, grâce au Mellotron, des sonorités d'orchestre à cordes dans les groupes de rock progressif, peut être perçue comme *genre synecdoche* dans la mesure où ces sonorités évoquent la musique savante symphonique à l'intérieur du genre rock. Autre exemple, dans « *Karn Evil 9: 1st Impression, part 2* » (*Brain Salad Surgery*, 1973) d'Emerson, Lake and Palmer, un son de piano bastringue caractéristique du ragtime, et sonnante complètement hors de propos dans le contexte de la pièce, vient, à 3'12", souligner les paroles « *Next upon the stand will please extend a hand to Alexander's Ragtime Band* »⁶⁹.

3. *Episodic marker* : celui-ci permet à l'auditeur de se repérer dans la structure de la chanson écoutée. Quasiment tous les *fills* de batterie dans le rock peuvent être assimilés à des *episodic markers* puisqu'ils marquent le début et/ou la fin d'une section. Ce sont en quelque sorte des panneaux indicateurs pour rassurer l'auditeur à tout moment de la chanson et lui dire qu'il ne se perdra pas en route.

⁶⁹ Les paroles font ici référence à la chanson « *Alexander's Ragtime Band* » composée par Irving Berlin en 1911, et au film tourné en 1938 d'après celle-ci.

4. *Style indicator* : il s'agit de n'importe quelle structure ou ensemble de structures musicales qui sont typiques d'un style musical donné. Elles permettent donc à l'auditeur d'identifier le style de musique qu'il est en train d'écouter et ainsi de faire des connections stylistiques avec d'autres musiques. « *We are in others words, nous* dit Tagg, *talking about the compositional norms of any given style* » (1999, p. 28). Presque tous les paramètres musicaux servent d'indicateurs de style, que cela soit le son d'un instrument (une guitare électrique, une batterie électronique), un *pattern* harmonique spécifique (un blues de douze mesures), un rythme particulier,..., tous donnent à l'auditeur des informations pour reconnaître un style musical spécifique. Bien sûr ce sont ces mêmes éléments spécifiques d'un style qui serviront de *genre synecdoche*.

Bien que ces outils méthodologiques amenés par Philip Tagg soient d'une utilité certaine pour l'analyse de la *popular music*, il nous semble qu'ils ne servent tout de même qu'à étudier ce qui relève du simple figuralisme musical – c'est le cas des *anaphones* – et, une fois encore, ne peuvent rendre compte que d'un niveau superficiel de la musique. Nous sommes là dans le domaine de l'anecdotique et pas encore dans le domaine de la musique à proprement parler. De plus, il nous faut prendre garde à la sur-interprétation, puisque, si l'on prend l'exemple des *kinetic anaphones*, et dans la mesure où la musique est un art qui s'inscrit dans le temps et qui progresse par segmentation du temps grâce au rythme, on peut dès lors rapidement interpréter n'importe quelle musique comme étant la représentation d'un mouvement pouvant être figuré par une référence extra-musicale.

I.3.2. Cognition incarnée et approche écologique de la perception

Très récemment Allan F. Moore a développé une méthodologie interprétative qu'il avait déjà entreprise partiellement dans son ouvrage *Rock the Primary Text* (paru pour la première édition en 1993), et qu'il reprend dans son dernier livre, *Song Means: Analysing and Interpretating Recorded Song*⁷⁰. Cette méthode est née d'une critique de l'approche sémiotique conduite par Tagg qui dénonce le caractère arbitraire de cette dernière. Moore s'interroge donc sur la question du sens d'une chanson, non plus via un focus sur la chanson elle-même pour en extraire sa signification, mais en déplaçant son objet d'analyse sur la perception que l'auditeur a de cette chanson. Ainsi la question n'est plus de savoir ce que signifie la chanson, mais plutôt ce que signifie cette chanson pour l'auditeur. Moore évite, dès lors, l'épineux problème de l'arbitraire. L'on voit bien alors que ce qui est essentiel dans cette méthodologie réside davantage dans le domaine de la psychologie cognitive que dans l'étude des structures musicales. Le point de vue n'est plus celui de l'artiste, c'est-à-dire du musicien, mais celui de l'auditeur et de ses sentiments, de sa propre perception.

Il n'y a donc pas de surprise à découvrir que la méthodologie de Moore emprunte ses outils aux sciences cognitives. Tout d'abord, il fait appel à la notion de cognition incarnée [*embodied cognition*] qui apparaît dans des champs de recherche allant de la linguistique aux neurosciences. Il serait bien évidemment trop long d'exposer, dans le cadre de cette recherche, l'historique de la notion de cognition incarnée. Pour faire au plus simple, il faut savoir qu'elle défend la thèse selon laquelle tous les aspects de la cognition sont en étroite relation avec le corps. Cela va donc à

⁷⁰ Au moment où j'écris ces lignes le livre est toujours en attente de publication. Les références à ce dernier renvoient à une épreuve que l'auteur a communiqué aux participants de l'International Summer School « Methods of Popular Music Analysis » d'Osnabrueck, en septembre 2011. De fait, les numéros de pages indiqués ne correspondront pas à la version publiée.

l'encontre des théories dualistes (comme le dualisme cartésien) qui séparent le corps et l'esprit. Moore se réfère principalement au linguiste George Lakoff qui a développé, avec Mark Johnson, les notions de « métaphore conceptuelle » [*conceptual metaphor*] et d' « image schéma » [*image schema*]. Pour Lakoff les personnes utilisent leur compréhension d'actions, d'objets matériels et de situations familières (qui ont trait au corps) pour appréhender des concepts plus complexes. C'est ce qu'illustrent les métaphores conceptuelles :

Rather than seeing metaphor as a rather minor aspect of language usage, they [Lakoff et Johnson] reposition it as a dominant feature of cognition, whereby we develop new knowledge by conceiving new experiences in terms of understanding we already have [...] (Moore, 2012 [II], p. 393-94)

Ces métaphores sont fondées sur des images schémas que Johnson définit ainsi :

[...] in order for us to have meaningful, connected experiences that we can comprehend and reason about, there must be pattern and order to our actions, perceptions, and conceptions. A schema is a recurrent pattern, shape, and regularity in, or of, these ongoing ordering activities. These patterns emerge as meaningful structures for us chiefly at the level of our bodily movements through space, our manipulation of objects, and our perceptual interactions. (Johnson, 1987 [III], p. 29)

Concrètement, cela veut dire qu'un concept abstrait est perçu suivant le schéma d'un concept plus concret que nous appréhendons via notre expérience corporelle. Simon Zagorski-Thomas nous donne l'exemple de l'image schéma de la balance utilisée métaphoriquement : « *the balance of power, the balance of trade [...] the sound engineer's notion of balancing sounds in a recording* » (2011 [II], p. 3). Pour Lakoff et Johnson toute l'activité mentale humaine est construite sur des métaphores.

Quelles en sont alors les applications dans le domaine de la *popular music* ?

Parmi quelques images schémas données en exemple par Johnson, Allan Moore en choisit deux pour interpréter la chanson de Bob Dylan, « *All Along the Watchtower* » (John Wesley Harding, 1967) : l'image schéma du confinement [*containment*] et celle

de la balance à plateaux [*twin-pan balance*]. Il fonde tout d'abord sa courte analyse par une succincte évocation du contenu des paroles, lesquelles présentent deux personnages « *the joker* » et « *the thief* » cherchant le moyen de sortir du lieu dans lequel ils se trouvent (« *There must be some kind of way out of here* »)⁷¹. Le pattern harmonique de la chanson reste toujours le même, une progression harmonique obstinée construite sur un mode éolien sur *la* (Am-G-F) et la mélodie du chant reste dans les limites d'une échelle pentatonique (sous sa forme mineure). Moore compare alors la version originale de Dylan à la reprise qu'en a faite Jimi Hendrix en 1968 sur l'album *Electric Ladyland*. Pour lui, cette dernière version éclaire d'un angle nouveau son interprétation de la chanson en ce qu'Hendrix accentue de manière plus nette la levée sur le G mettant ainsi cet accord au centre du pattern :

Rather than the pattern dropping from the tonic and then returning, as in Dylan's version (aeolian: i-(VII)-VI-VII-), the pattern as performed now both a rise and a fall from VII (aeolian: VII-i-VII-VI-). The harmony moves to both sides of this VII, but is unable to escape, throughout the entire song. (Moore, 2012, p. 398)

D'après Moore, cela peut se comprendre grâce à l'image schéma du pendule [*pendulum*], qui, par son balancement, dessine un arc et n'excède jamais les limites de cet arc. Cela lui permet d'intégrer au schéma du pendule les deux images schémas citées au préalable, à savoir celle de la balance (très proche effectivement du balancement du pendule) et celle du confinement, en ce que l'harmonie ne dépasse jamais les limites fixées par les degrés I et VI. Pour l'analyste/auditeur qu'est Moore la musique nous dit ici qu'il n'y a aucune porte de sortie pour les protagonistes, et que seule la version de Jimi Hendrix peut communiquer ce sentiment d'irréversibilité de la situation. Toutes les différentes versions qui ont vu le jour par la suite « *fails to use Hendrix' rhythm rethinking to energise the metaphor which enables us to feel that, for*

71 Cf. Annexe 8 pour les paroles de cette chanson.

the joker and the thief, 'here' is not somewhere that can be escaped from » (p. 399)⁷².

Cependant cette boucle harmonique inlassablement répétée n'est pas forcément conçue pour représenter symboliquement ce qu'expriment les paroles. Sa redondance indique peut-être simplement à l'auditeur qu'il lui faut ici s'intéresser plus aux paroles qu'à la musique. Une fois que le pattern harmonique a été présenté durant l'introduction instrumentale, et donc assimilé, les paroles peuvent devenir le principal centre d'attention, puisque c'est dans celles-ci que l'auditeur trouvera désormais la plus grande source d'informations. Pour Leonard Meyer « *the relationship of information to redundancy is evident in text-setting. In general, the greater the importance and amount of information in a text, the higher the redundancy level of the music will be* » (Meyer, 1998 [III], p. 14). Il n'est donc pas rare que les chansons dans lesquelles les paroles délivrent un contenu substantiel prennent le pas sur la musique, laquelle expose de fait des éléments musicaux simplifiés et redondants. Néanmoins, rien véritablement ne peut s'opposer catégoriquement à l'interprétation que développe Moore, d'autant que, nous le rappelons, son approche consiste à étudier comment telle chanson fait sens pour son auditeur, plus que pour son auteur.

Le second outil de cette nouvelle méthodologie repose sur la transposition à la musique de la théorie initiée par James Gibson dans les années soixante-dix, à savoir la perception écologique, qui postule que la perception qu'a un être humain de son

⁷² Une telle interprétation est toutefois sérieusement mise en doute à l'écoute de la version donnée en concert par Dylan lui-même en 1978, et figurant sur l'album *Dylan at Budokan* (1979), dans laquelle il introduit des intermèdes instrumentaux modulant – sur *mi* – entre les différentes strophes. Le confinement lié à la répétition incessante du pattern harmonique se trouve alors brisé. Cela suffirait-il à affirmer qu'il existe finalement une échappatoire à la situation du bouffon et du voleur ? Et Dylan en a-t-il seulement conscience en intégrant ce changement harmonique ? Une chose est sûre c'est qu'il a senti comme nécessaire une ouverture vers un centre tonal différent, mais cela renvoie-t-il à un besoin d'ordre strictement musical ou à un besoin d'ordre narratif, c'est-à-dire extra-musical ?

environnement influe directement sur son comportement. Il faut donc analyser l'environnement pour comprendre le comportement qui en découle. Cela est résumé très simplement par William Mace : « Ne demandez pas ce qu'il y a à l'intérieur de votre tête, mais demandez-vous plutôt à l'intérieur de quoi est votre tête » (voir Steiner, 2005 [III], § 40). Moore développe son argumentation dans le sillage d'Eric Clarke, l'un des premiers à avoir appliqué ce principe à l'étude de la musique dans son ouvrage *Ways of Listening* (2005, [III]). Pour comprendre au mieux cette méthode, il nous faut définir au préalable deux termes essentiels de la théorie gibsonienne de la perception, que sont les invariants [*invariants*] et l'*affordance* [néologisme anglo-saxon créé par Gibson à partir du verbe *to afford* (donner, procurer). N'ayant pas trouvé de véritable équivalent en français, il est généralement utilisé tel quel]. L'*affordance* désigne donc les possibilités d'interaction, bonne ou mauvaise, offertes à l'homme et à l'animal par son environnement. Les invariants sont les données perçues dans l'environnement qui vont déterminer des actions. Moore donne l'exemple d'invariants tels qu'un cours d'eau, ou une lame métallique aiguisée (couteau) et un couinement [*squeak*] sur-aigu, qui impliquent donc plusieurs *affordances*. Le cours d'eau « afforde » à la fois la nage et la noyade, et le couteau « afforde » à la fois l'action de couper ou de poignarder. Le couinement, quant à lui, est plus complexe en ce qu'il « afforde » la fuite [*flight*], si le son est perçu comme émanant d'une souris, un questionnement, si cela sonne comme une porte grinçante, une attitude contemplative s'il s'agit d'une pièce de musique électroacoustique. Quelle que soit la réponse choisie, celle-ci sera subordonnée à la source que le son détermine. Les *affordances* naissent non seulement de l'environnement mais aussi de l'environnement culturel dans lequel évolue le sujet. Dans l'exemple du cours d'eau, l'environnement ne détermine pas *a priori* l'aptitude à nager du sujet. Il peut soit nager, soit couler. Concernant la

musique, Eric Clarke écrit que « *the ecological perspective on musical meaning discusses how sounds specify their sources and in so doing afford actions for the perceiver* » (cité in Moore, 2012, p. 403). Ce qu'il faut retenir de cela est que Moore tente par ce biais de montrer en quoi l'interprétation d'une chanson par l'auditeur ne peut se réduire à l'énonciation arbitraire d'un seul et unique sens. La signification peut être multiple puisque les éléments constitutifs de la musique « affordent » des actions et des réponses différentes suivant l'auditeur :

[...] *the meanings I discuss here, nous dit Moore, [...] are not encoded in the music, in such a way that they permit only one 'decoding', but nor are they simply flights of fancy, in that they all start from sources specified in the recordings.* (2012, p. 414)

Ainsi Moore s'interroge sur la raison pour laquelle il trouve « *so effective* » la partie de tambourin de « *With a Little Help From My Friends* » des Beatles sur l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Cela tient à l'étrange allure [*spacing*] de son rythme shuffle. En raison de la vitesse à laquelle il faut normalement mouvoir le tambourin pour obtenir un tintement décent des clochettes, le mouvement de tambourin présent sur l'enregistrement des Beatles apparaît comme étant trop lent.

It seems to me, écrit Moore, this helps to portray Ringo Starr's awkwardness, perhaps reluctance, to admit his dependence in that final bridge, and I note that this realisation is dependent on the way this sound specifies the movement of a tambourine in natural surroundings – the speed with which a tambourine moves in reality is an invariant feature of its construction. (2012, p. 413)

Cela dit, la base de l'interprétation de Moore pour ce passage réside dans les paroles de la chanson, lorsqu'il est chanté « *I get by with a little help from my friends* », et c'est précisément cela qui lui fait interpréter la trop lente vitesse d'exécution du tambourin de cette façon. D'autres paroles que celles-ci, avec le même tambourin, n'aurait peut-être pas donné la même interprétation. Et cela aurait-il réellement changé quoi que ce soit si le tambourin eut été parfaitement en rythme ?

1.3.3. Textes ou sonorités ?

Bien souvent les interprétations des chansons ne se résument qu'au simple commentaire de texte. Les paroles mettent en scène une histoire, des personnages (incarnés, ou non, par le chanteur), l'expression d'émotions, de sentiments, ou la communication de messages à caractère politique et social, mais aussi spirituel ou mystique. La musique n'est alors perçue que comme support de transmission et se trouve réduite, nous l'avons évoqué précédemment, à un simple rôle figuraliste, illustrant ce que les paroles communiquent. Ce n'est en réalité pas si simple car différentes pratiques existent au sein de la *popular music*. Il nous faut alors distinguer entre les chansons qui mettent l'accent sur ce que véhiculent les paroles, et c'est le cas de la musique folk américaine par exemple, où la musique est là comme support – mais sans que celle-ci soit pour autant systématiquement conçue comme illustration –, et les chansons dans lesquelles la musique – et lorsque nous parlons de musique nous invoquons aussi bien l'harmonie et le rythme que les propriétés spécifiques du son – prime sur la signification des paroles.

D'ailleurs, dans ce rapport texte-musique, le processus de création des groupes rock révèle dans certains cas le primat de la musique. En effet, c'est bien souvent la musique qui est composée en premier lieu et sur laquelle viennent se greffer *a posteriori* les paroles. Difficile, dès lors, d'interpréter cette musique comme le simple commentaire du texte. Si commentaire il doit y avoir, celui-ci n'apparaîtra qu'à un niveau superficiel, lors du processus d'arrangement, mais cela n'affectera pas la structure fondamentale qu'est l'harmonie, la mélodie ou le rythme. La musique est également dans certains cas subordonnée aux capacités techniques des instrumentistes. Car c'est là l'un des facteurs importants de la *popular music*, à savoir

que contrairement à la musique savante, n'importe qui – ou presque – peut devenir musicien de rock, moyennant l'apprentissage rapide de quelques techniques basiques. Ce que Berio écrivait à propos de la voix dans le rock, à savoir que « virtuellement, chaque personne (jeune ou vieux, homme, femme ou jeune garçon, pourvu qu'il ait la voix suffisamment accordée, et qu'il soit libéré de toute contrainte) peut utiliser sa voix dans le rock » (Berio, 2004 [II], p. 7), est transposable à tous les instruments d'un groupe. Il n'est pas nécessaire d'être un virtuose pour jouer du rock ou de la pop. Mais la contre partie est que, à cause de cette limitation technique, une forme de redondance peut s'installer dans la composition des chansons.

Il peut arriver également que le processus de composition de la musique et le processus d'écriture des paroles soient totalement indépendants l'un de l'autre. En somme, aucune relation directe n'existe entre la musique et la signification des paroles, si bien qu'une exégèse d'une chanson composée de la sorte cherchant à montrer comment l'on peut comprendre le texte grâce à la musique posera un problème épistémologique. Les Rolling Stones, par exemple, enregistrèrent dans un premier temps toutes les pistes instrumentales de ce qui allait devenir l'album *Exile on Main Street* (1972) sous le titre de *Tropical Disease*. Mick Jagger en écrivit les paroles après coup, ce qui nécessita alors le changement de titre. Une grande partie de ce que Genesis registra relève également de cette même pratique⁷³. Le titre « *The Battle of Epping Forest* » sur l'album *Selling England by the Pound* (1973) en est un exemple. La musique, à la fois dans son instrumentation et sa forme définitives, a été d'abord enregistrée par le groupe, puis Peter Gabriel est venu enregistrer sa voix, dévoilant ainsi un texte totalement autonome de la musique. Le résultat déplut aux

⁷³ L'on peut dire que la majeure partie de l'album *The Lamb Lies Down on Broadway* (1974) – dernier opus avec Peter Gabriel – a été composé en deux groupes, l'un constitué de Phil Collins, Mike Rutherford, Tony Banks et Steve Hackett, composant la musique, et l'autre de Peter Gabriel seul, écrivant les paroles de l'album, sans qu'il n'y ait de véritable interaction entre eux.

autres membres du groupe dans la mesure où le chanteur avait complètement surchargé ses interventions, ne laissant alors plus l'opportunité à la musique de s'exprimer par elle-même. Nous sommes donc en droit de nous interroger quant à l'importance attribuée aux paroles dans les groupes de rock. Il arrive quelque fois que les musiciens eux-mêmes ne comprennent rien des paroles écrites par l'un des membres. Ce fut le cas de Bill Bruford qui, lorsqu'il faisait partie de Yes (de 1969 à 1972), était complètement hermétique aux mots du chanteur Jon Anderson. La signification des paroles n'avait alors aucune incidence ni sur sa façon de jouer, ni sur la musique composée en groupe. Et lorsqu'il quitta Yes pour King Crimson, son point de vue ne changea pas. Pour preuve :

I almost never asked about the meaning of a song. John [Wetton] could've sung the phone book for all I cared. What singers sang about was almost wholly immaterial to me. The sound of the voice I care about but, primarily, my interest was in the rhythmic machinery, in the engine room – the rhythmic counterpoint and drive of the piece. Is there anyway in which what I do on the drums can make this piece better? (cité in Smith, 2001, p. 192)

Ces éléments peuvent nous mener à croire, à l'instar de Theodore Gracyk dans *Rhythm and Noise* (1996 [II]), que les textes n'ont pas beaucoup d'importance dans le rock – « *To be blunt, in rock music most lyrics don't matter very much* » (p. 65). Qu'est-ce qui importe alors ? David Byrne, le chanteur des Talking Heads, nous en donne en partie la réponse :

When I grew up and first started hearing rock music, pop, and soul, it was the sound that really struck me. The words were, for the most part, pretty stupid. But it was the sound, the texture of the guitar and drums, the way one song sounded so completely different than another. (cité in Gracyk, 1996, p. 64)

La texture du son prime donc sur le sens des paroles. Et cela vaut même pour des musiciens dont on penserait l'inverse. John Lennon expose sa propre vision de Bob Dylan :

[Dylan] *used to come with his acetate and say, "listen to this, John, and did you hear the words?" I said that doesn't matter, the sound is what counts [...]. You don't have to hear what Bob Dylan's saying, you just have to hear the way he says it.* (cité in Gracyk, 1996, p. 64)

Ainsi Lennon nous suggère que, même lorsque les paroles d'une chanson nous semble véhiculer un message à caractère social, politique, poétique ou autre, il n'en demeure pas moins que la manière dont est transmis ce message, au travers de la performance vocale – au travers du grain de la voix, aurait dit Barthes –, est plus importante que la compréhension directe des paroles⁷⁴. Et il n'a, en effet, pas tout-à-fait tort. Il est plutôt rare que l'auditeur puisse à la première écoute comprendre toutes les paroles et assimiler leur subtilité, leur implication, leur référence ou leur possible double sens. L'on peut même aller plus loin dans cette réflexion, et s'interroger, puisque la réception de la *popular music* est internationale, sur ce qui attire un auditeur quelconque vers une chanson dont le texte n'a pas été écrit dans sa langue maternelle ? S'il ne comprend pas la langue mais apprécie tout de même la chanson, c'est bien qu'il trouve son plaisir ailleurs que dans la simple compréhension du texte. Ce que nous disent à la fois Lennon et Byrne est que le son entendu sur un enregistrement est un facteur-clé pour comprendre l'attrait du public pour ces musiques.

Andy Partridge, du groupe anglais new wave XTC, résume à l'extrême l'histoire du rock, des années 50 à 80, en moins de trente secondes dans « *The History of Rock'n'Roll* » (*Rag and Bone Buffet: Rare Cuts and Leftovers*, 1990). Chaque décennie y est identifiée par une sonorité caractéristique : les années cinquante par une inflexion vocale dans le style d'Elvis Presley sur laquelle on a appliqué un *slapback echo*⁷⁵ ; les années 60 par un solo de guitare dans le style d'Eric Clapton (période Cream) ; les années 70 par un *power chord* faisant entendre une importante

74 Au sujet de l'expression vocale dans les musiques populaires enregistrées, voir Lacasse, 2000 [II].

75 Un *slapback echo* est une répétition courte et très rapide de la note émise. Cet effet est caractéristique des années 50 en ce qu'il permettait de « grossir » le son, lui donner plus d'ampleur.

saturation (typique de Deep Purple, Led Zeppelin ou Black Sabbath par exemple) ; et les années 80 par un son de synthétiseur numérique. Bien sûr, on ne peut pas réduire tout le rock à ces quelques éléments, et la démarche de Partridge se veut aussi humoristique. Mais il n'empêche que cela donne tout de même une bonne idée de l'importance du son dans ces musiques, et du son comme critère de détermination d'un style musical donné.

L'approche écologique de Moore présentée ci-dessus ne peut véritablement rendre compte que de l'environnement sonore de l'enregistrement, c'est-à-dire les moyens de « mise en scène » des différents instruments et de la voix entendue sur le support discographique⁷⁶. Les ingénieurs du son ont à leur disposition toute une batterie d'outils leur servant à atteindre la mise en espace voulue par les artistes, ou parfois même voulue par les producteurs. D'ailleurs, le rôle que joua ces derniers dans le développement des techniques d'enregistrement du son s'en est trouvé accru dès les années 1960, grâce notamment à des personnalités telles que Jerry Leiber, Mike Stoller et Phil Spector. Ce dernier est reconnu pour son fameux *wall of sound*, lequel consiste à tripler, voire quadrupler, le nombre d'instruments pour chaque partie et de les réunir tous dans un petit espace. Ainsi, en raison de l'espace restreint du studio, le son de chaque instrument se trouve capté non seulement par son propre microphone, mais également par les microphones des autres instruments. Le tout est mixé sur une piste monophonique et le résultat procure une sensation sonore massive, d'où l'image du mur. L'intérêt premier des enregistrements de Phil Spector réside donc dans le son plus que dans les paroles des chansons, lesquelles sont bien souvent insipides.

Il existe indéniablement dans la *popular music* une idée de « jouissance

76 Serge Lacasse a mené de nombreux travaux sur cette question de la mise en scène des instruments par les outils technologiques (cf. 1998, 2000, 2002 [II]). Olivier Julien a lui aussi travaillé sur la prise en compte des technologies musicales dans la *popular music* (cf. 1998, 1999a, 1999b [II]).

sonore », c'est-à-dire un plaisir du son pour le son, lequel fut à l'origine du développement de ces musiques et porte en lui une signification parfois plus importante que les mots. Albin Zak, à propos du son de guitare acoustique des Beatles sur la chanson « *I'm Only Sleeping* » (*Revolver*, 1966), écrit :

this is not your average guitar sound [...] and [I] take my delight from its unusual sonic texture [...]. By its raw, harsh tone it has gotten my attention, and even if I cannot put it into words, I know that it is saying something. (Zak, 2001 [II], pp. 191-92)

Ces nouvelles sonorités étaient en partie ce qui amenait les gens au rock, car elles représentaient pour l'époque quelque chose d'inhabituel. Dans son texte sur le rock, écrit en 1967, Luciano Berio caractérise cette musique comme interdisant toute « écoute distraite » de la part de l'auditeur, et cela précisément en raison de la nouveauté et de la nature intrinsèque du phénomène sonore :

L'enregistrement d'un piano présente toujours un haut degré de redondance : le son est familier ; donc l'expérience et la mémoire de celui qui écoute peuvent compléter les insuffisances d'une reproduction défectueuse.

Avec le son du rock manipulé électroniquement, on est dans une situation assez semblable à celle de la musique électronique : si la fidélité de la reproduction est sacrifiée, le contenu de l'enregistrement en souffre de façon disproportionnée parce que ce qui se perd ne peut pas être compensé par l'auditeur et se trouve irrémédiablement perdu. (Berio, 2004, p. 7)

Cela est sans doute moins vrai aujourd'hui puisque ces sonorités, loin d'être encore considérées comme nouvelles, sont désormais très familières de la population. Il semble d'ailleurs, aujourd'hui plus que jamais, que l'« écoute distraite » dont nous parle Berio soit très répandue dans les habitudes d'écoute des personnes, puisque les sons caractéristiques du rock tels que la saturation des guitares électriques, le son d'une guitare basse, les sons d'un synthétiseur..., sont peut-être maintenant plus familiers à la jeune génération que ne peuvent l'être le son des instruments acoustiques. De plus, la fidélité de la reproduction n'est plus un frein à la compréhension du message sonore. En témoigne le développement des médias

informatiques tels que YouTube et les fichiers sons mp3, qui représentent, de ce point de vue, un affaiblissement non négligeable de la qualité globale du phénomène sonore.

Une grande partie des études menées sur la *popular music* s'est donc attachées à prendre en compte ce facteur son, essentiel, certes, mais en partie seulement pour la compréhension de ces musiques. Ces études l'ont cependant souvent fait, comme je l'ai précédemment mentionné dans l'introduction, en rejetant les analyses musicologiques traditionnelles portant sur l'organisation des hauteurs, jugées non pertinentes et inaptes à la compréhension de la musique. Toutefois, la question de l'organisation des hauteurs ne peut pas être éludée, et cela quelque soit le genre musical étudié. Aussi nous ne pouvons pas adhérer complètement à l'angle choisi par Olivier Julien, dans son article « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du rock » (1998 [II]). Son argument est qu'une analyse harmonique est inadaptée aux musiques pop, et pour illustrer son propos il prend, entre autres, l'exemple de « *Because* » (*Abbey Road*, 1969) des Beatles. Il occulte volontairement l'un des paramètres musicaux – l'harmonie – pour ne se concentrer que sur un autre – le timbre. Julien cite ainsi l'analyse faite par Wilfrid Mellers de « *Because* », comme « tout à fait représentative des aberrations que ce type de décalage peut engendrer ». Parmi ces « aberrations », voici celle qui retiendra notre attention :

La section du milieu, dans laquelle l'accord de sous-dominante passe de l'état d'accord mineur à celui d'accord majeur, crée avec une simplicité inspirée la nouveauté et la plénitude de l'amour. (cité in Julien, 1998, p. 57)

Pour Julien, l'intérêt de la chanson réside avant tout dans le traitement du son et dans l'instrumentation, laquelle établit une filiation esthétique légitime avec « les techniques d'arrangement utilisées par Phil Spector et Brian Wilson ». Mais l'arrangement renvoie également à une esthétique savante par son accompagnement

arpégé et le timbre de clavecin⁷⁷. Rappelons que Lennon composa cette chanson après avoir entendu Yoko Ono jouer le début de la sonate n°14 op. 27 n°2, dite « Au clair de lune », de Beethoven. Lennon ne changera d'ailleurs pas la tonalité, à savoir *do dièse mineur*⁷⁸.

« Because, nous dit Olivier Julien, est bien plus qu'une succession de degrés mélodiques et harmoniques ». Il se demande alors si l'impression de plénitude évoquée ci-dessus par Mellers ne serait pas tout simplement due à « l'apparition d'un synthétiseur Moog dans une zone de l'image stéréophonique jusque-là délaissée par le reste des instruments à rôle mélodique ? ». Même si Julien prend soin de laisser la question ouverte, on devine aisément quelle est, en réalité, sa position. Nous sommes alors en droit de nous interroger sur la pertinence de cette vision, car, si l'on en croit le musicologue, le son du synthétiseur Moog se suffirait à lui-même, et l'harmonie sur laquelle se greffe l'instrument n'aurait alors plus aucune incidence. Si l'apparition du Moog, paramétré pour imiter un timbre de cuivre, participe bien de cette impression de plénitude décrite par Mellers, elle ne peut toutefois pas se dissocier du contenu harmonique. Mellers associe cette plénitude à l'apparition de l'accord majeur de sous-dominante – emprunt au mode majeur dans le cadre d'une tonalité mineure.

⁷⁷ Probablement joué avec un *clavinet*.

⁷⁸ Pour plus d'informations voir Lewisohn, 1988 [II], p. 184.

a) 0'27" Voix

Guitare

b) 1'27" Voix

Guitare

Synthétiseur

8vb-1

8vb-1

8vb-1

8vb-1

Exemple 14 : The Beatles, « *Because* », *Abbey Road*, 1969

Nous pouvons cependant pousser l'analyse un peu plus loin et dire que ce qui compte réellement dans ce passage réside, outre l'emprunt à la tonalité majeure, dans la résolution attendue de l'accord de quinte diminuée qui précède. L'exemple 14a est une transcription des mesures qui concluent chaque phrase musicale de la partie A, et

l'exemple 14b est la transcription de la très courte partie B⁷⁹ (celle dans laquelle apparaît le fameux Moog au timbre de cuivres). J'invite le lecteur à porter son attention sur l'accord de quinte diminuée (*ré-fa-la^b*) qui jouit tout au long de la chanson d'un statut un peu particulier dans la mesure où sa résolution est constamment retardée. En effet, dans l'exemple 14a, sa fonction tonale est quelque peu ambiguë car, si l'accord majeur précédent (*ré-fa#-la*) peut être interprété comme deuxième degré abaissé (c'est-à-dire une sixte napolitaine, mais présent ici dans son état fondamental), comme on le trouve traditionnellement dans le système tonal dans le cadre d'une tonalité mineure, il se trouve généralement suivi par l'accord de dominante pour revenir sur l'accord de tonique. Ici l'accord du second degré abaissé est transformé en accord mineur avec quinte diminuée et le flot du discours musical semble comme s'interrompre un instant pour reprendre sur l'accord de tonique, C# m. À l'audition, l'impression laissée par cet enchaînement relève plus d'une suspension, à l'instar d'une demi-cadence, que d'une véritable résolution. Ce qu'il y a donc de particulier à 1'27" est que l'accord de quinte diminuée est re-interprété en tant que dominante secondaire, et trouve cette fois-ci une véritable résolution, sur l'accord de F# – avec le *fa* interprété enharmoniquement comme *mi#*, note sensible de *fa#*. L'on pourrait aisément croire ici à une modulation, et tout un développement aurait très bien pu être écrit dans ce ton, mais l'impression n'est que de très courte durée puisque l'accord de septième de dominante de la tonalité de *do#* mineur réapparaît et réintroduit la partie A⁸⁰. La fin de la chanson illustre bien l'ambiguïté tonale de cet

79 La structure formelle de la chanson ne relève pas du paradigme couplet/refrain mais révèle une organisation non moins traditionnelle, à savoir la forme AABA (avec un A instrumental en introduction et coda).

80 Il faut en réalité comprendre ce passage comme étant une prolongation, au sens de la théorie schenkerienne, de l'harmonie de la sous-dominante qui a subi un procédé de « mixture », c'est-à-dire que l'accord apparaît sous sa forme majeure (cf. Schenker, 1993 [III], § 102, p. 52).

accord de quinte diminuée, puisque c'est ce dernier qui « clôt », si l'on peut dire, le morceau, laissant planer un sentiment de suspension et d'impossible résolution. Ici un herméneute zélé dirait que la musique nous communique l'idée que l'amour exprimé par le protagoniste est en réalité un amour impossible, voué à l'échec. Rien, en tout cas, n'empêcherait quelqu'un d'y entendre une telle signification, mais rien non plus nous prouve que c'est là ce qu'il faut comprendre. En tout cas, pour revenir à ce qui nous préoccupe, Mellers n'a pas tort lorsqu'il justifie son impression de « plénitude » par l'harmonie, et l'on peut donc se demander si, comme semble le penser Olivier Julien, tout autre relation harmonique jouée avec le même timbre aurait produit le même résultat. Il est possible d'affirmer que non. Cependant il ne faut pas sous-évaluer la portée que peut avoir l'instrumentation et le timbre sur le processus d'interprétation. Ma démarche, dans tout mon travail de recherche, vise à « réconcilier » ces deux approches – celle qui porte sur l'organisation des hauteurs et celle qui ne voit dans le rock qu'un seul élément d'intérêt, le timbre et les textures sonores –, car les travaux universitaires portant sur l'étude de la *popular music* ne peuvent pas se permettre d'écarter un seul paramètre.

1.3.4. Conclusion

Ce qu'il apparaît essentiel d'assimiler dans les travaux de Tagg et Moore évoqués ci-dessus, est le déplacement de l'objet d'étude, de la musique elle-même à la perception qu'en ont les auditeurs et à la signification que ces derniers peuvent en donner. Mais cela pose un problème. Que ces musiques fassent sens est un fait non discutable mais que ce sens soit le même pour tous et que tout le monde puisse accéder à celui-ci via une codification d'ordre socio-culturel, comme le soutient Philip Tagg, paraît plus problématique. Car cette démarche nous place tous – en tant

qu'auditeur – sur un même pied d'égalité, et capables théoriquement d'accéder au même message. Comment expliquer alors que nous ne soyons justement pas égaux devant la même musique ? Ce qui va « parler » à l'un ne « parlera » pas forcément à l'autre, en tout cas pas de la même manière. Si l'on place les recherches selon la perspective de l'auditeur, il faudrait identifier et établir une typologie d'auditeur, décrivant au mieux les différentes attitudes d'écoute, tel que le fait Adorno dans *Introduction à la sociologie de la musique* (cf. la conférence intitulée « Types d'attitude musicale », 1994 [III], pp. 15-30). Bien sûr, établir une telle typologie est un travail délicat et difficile, puisque nos attitudes d'écoute peuvent correspondre alternativement à différents types, parfois même opposés. Adorno écrit, d'ailleurs, que « les types d'écoute ne se présentent pas sous une forme chimiquement pure » (1994, p.16). Cependant des constantes peuvent être établies et permettre la distinction entre différentes stratégies d'écoute. Toujours selon Adorno, « la typologie a pour dessein de grouper, de façon plausible et en étant consciente des antagonismes sociaux, la discontinuité des réactions vis-à-vis de la musique à partir de la chose, c'est-à-dire de la musique elle-même. » (*ibid.*)

La démarche d'Allan Moore est de fait très intéressante, par rapport à celle de Tagg, en ce qu'elle ne donne pas d'interprétation arbitraire, mais tente, au contraire, de comprendre quels peuvent être les mécanismes qui amènent l'auditeur à interpréter telle ou telle chanson d'une certaine manière. Il n'est donc pas surprenant de constater le recours à des méthodologies issues des recherches en psychologie cognitive et en linguistique, telles que le révèlent la cognition incarnée et l'approche écologique de la perception. Cependant une telle démarche ne constitue plus véritablement une approche musicologique dans le sens où l'objet d'étude n'est plus la musique elle-même. Certes Moore ne néglige pas l'organisation des hauteurs mais elle devient chez

lui secondaire. L'important est de saisir comment la musique fait sens pour l'auditeur – au travers de la perception qu'il en a et des sentiments ressentis – et non plus comment elle est organisée par les musiciens et comment elle fait sens pour eux⁸¹.

C'est ici que réside le cœur du problème. L'adoption d'une telle approche tend à pouvoir justifier n'importe quelle interprétation, n'importe quelle signification d'une musique donnée, puisque seule compte la perception qu'en a l'auditeur. S'en suit, semble-t-il, une absence de jugement de valeur. Les musiques pop ne sont alors plus jugées sur des critères musicaux intrinsèques – et par là nous entendons des critères élargis qui ne se réduisent pas strictement à l'organisation des hauteurs et qui incluent également les techniques modernes de production sonore – mais uniquement sur ce qu'elles apportent à l'auditeur, tant sur un plan émotionnel que social. Pourquoi ne serait-il pas possible d'appliquer à la *popular music* ce qui semble convenu d'admettre pour la musique savante, la faculté d'établir la valeur musicale relative d'une œuvre ? Justifier la qualité d'une musique sur la simple preuve qu'elle fait naître chez certains auditeurs des sentiments divers, ou qu'elle renvoie à des concepts extra-musicaux, nous semble lacunaire et demande à être complété par des éléments d'ordre plus technique. Nous ne sommes ici pas si éloignés de l'idée développée en son temps par Hanslick, qui fit couler beaucoup d'encre, selon laquelle le beau musical ne se trouve pas dans l'expression des sentiments. Sans rentrer dans l'esthétique formaliste du critique, qui pose d'ailleurs problème à bien des égards, nous pouvons reconnaître qu'il y a là une interrogation qui n'est pas dénuée d'intérêt lorsqu'on l'applique à la *popular music*. Dans bien des cas en effet, les auditeurs seront enclin à qualifier de

81 C'était l'un des points soulevés tout au long du séminaire d'été de l'université d'Osnabrueck « Methods of Popular Music Analysis ». Les organisateurs ont à de nombreuses reprises insisté lors des sessions de groupe sur l'importance de développer notre analyse de la chanson, non pas en fonction de l'organisation conçue par le ou les musiciens, mais à partir de notre perception ressentie lors des écoutes.

« beau » toute chanson provoquant chez eux certaines émotions d'ordre positif. Cela suffit-il ? Eric Dufour écrit que

ce n'est pas parce que cette œuvre produit en moi une émotion très forte qu'elle est belle, auquel cas on ne dispose plus d'aucun critère pour hiérarchiser les œuvres d'art et défendre la supériorité de telle ou telle – parce que toutes, dès lors, se valent, pour autant qu'elles peuvent d'une même manière produire une émotion subjective. (Dufour, 2005 [III], p. 186)

Mais, à l'inverse, les simples critères techniques suffisent-ils à déterminer la qualité d'une musique ? Plus explicitement, faut-il qu'une composition soit dans une métrique irrégulière (7 temps au lieu de 4) ou faut-il que le guitariste ait des capacités techniques particulières pour placer telle musique au-dessus de celle qui n'exposera pas ces éléments ? Il semble presque impossible de répondre à cette interrogation tant la part de subjectivité qu'elle contient est grande. Finalement, s'il faut retenir quelque chose de cette question de signification et d'interprétation de la *popular music* c'est que dans bien des cas, ce processus d'interprétation révèle en réalité plus de choses sur la personnalité de l'auditeur et/ou analyste que sur la musique elle-même. Si un positionnement formaliste, tel que pouvait l'être celui d'Hanslick, est la négation de l'auditeur, les travaux de Moore, à l'inverse, restaurent son primat. Mon positionnement dans les chapitres qui suivront oscillera entre les deux, avec une attention toute particulière donnée à l'étude du langage musical, mais cela sans occulter son impact sur le public, car il n'est pas de musique – et cela est encore plus vrai pour la *popular music* – qui ne soit pas destinée à un auditoire.

II Du maximalisme dans le rock

II.1 Standardisation, maximalisme et Rock Progressif

II.1.1. Prolégomènes

Dans les années quarante, Theodor W. Adorno conduit une étude sur la *popular music* – principalement la musique jazz de ces années-là¹. Les résultats de cette étude montrent un fort jugement négatif envers ces musiques. Voici en résumé le contenu de la théorie d'Adorno sur ce sujet (rapidement évoqué précédemment, cf. *supra* p. 77). Pour lui, la musique populaire se différencie de la musique savante par le procédé de standardisation des moyens musicaux – élément bien plus révélateur que les traditionnelles dichotomies telles que « simple/complexe » ou « naïve/sophistiquée » :

The whole structure of popular music is standardized, even where the attempt is made to circumvent standardization. Standardization extends from the most general features to the most specific ones. Best known is the rule that the chorus consists of thirty two bars and that the range is limited to one octave and one note (Frith, Goodwin, 1990 [II], p. 302)

Elle est standardisée dans ses moindres détails, contrairement à la musique savante, dans laquelle « *every detail derives its musical sense from the concrete totality of the piece [...]* » (p. 303). Cependant, il existe aussi, dans la musique savante des éléments standardisés, telles que les formes ou les cadences par exemple. Mais pour Adorno, la différence avec la *popular music* réside, d'une part, dans l'indépendance des structures par rapport au tout, et d'autre part, dans la notion d'interchangeabilité de ces structures. C'est-à-dire que, dans la musique savante, la compréhension d'un élément donné est presque toujours dépendante du contexte de l'œuvre. Pour Adorno, cela n'existe pas dans la sphère populaire :

¹ Pour les lecteurs non germanophones, voir Adorno, 1941 (reproduit in Frith, Goodwin, 1990 [II], pp. 301-14) et 1994 [III].

It would not affect the musical sense if any detail were taken out of the context; the listener can supply the « framework » automatically, since it is a mere musical automatism itself. [...] The interrelationship among the elements or the relationship of the elements to the whole would be unaffected. (p. 303)

Le corollaire nécessaire de la standardisation, qui a pour fonction de la dissimuler, est la « pseudo-individualisation », définie ainsi :

By pseudo-individualization we mean endowing cultural mass production with the halo of free choice or open market on the basis of standardization itself. Standardization of songs hits keeps the customers in line by doing their listening for them, as it were. Pseudo-individualization, for its part, keeps them in line by making them forget that what they listen to is already listened to for them, or « pre-digested ». (p. 308)

Selon Adorno, l'exemple de pseudo-individualisation le plus drastique est l'improvisation jazz qui dissimule, sous l'apparente expression individuel, toute une batterie d'éléments standardisés. Mais en un sens, toute improvisation ne peut se construire que par l'apprentissage et la réappropriation de formules musicales préétablies².

Enfin la troisième notion importante développée par Adorno, est le procédé du *plugging*, lui aussi complémentaire de la notion de standardisation, qu'il aide à promouvoir. Le *plugging* représente tous les recours accessibles, qu'ils soient compositionnels ou commerciaux, pour faire d'une chanson un succès :

Plugging aims to break down the resistance to the musically ever-equal or identical by, as it were, closing the avenues of escape from the ever-equal. [...] And thus it leads to the institutionalization and standardization of listening habits themselves. Listeners become as accustomed to the recurrence of the same things that they react automatically. The standardization of the material requires a plugging from outside, since everything equals everything else to such an extent that the emphasis on presentation which is provided by plugging must substitute for the lack of genuine individuality in the material.³

2 Dans la sphère de la musique savante, nous renvoyons encore une fois aux travaux de Robert Gjerdingen sur les *schemata* et les *gebrauchs-formulas* (2007, 2011 [III]).

3 Référence à la version disponible en ligne,

http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml, § 1. [dernier accès juillet 2014]

Selon lui, toute chanson remplissant les critères de la standardisation peut être transformé en *hit*, à la condition qu'il y ait une unité suffisante entre maisons d'édition, noms de groupes, radios et films.

Même si la volonté affichée d'Adorno est de traiter la *popular music* dans son ensemble, force est de constater que son étude ne couvre qu'une petite partie de ce que représente en réalité la *popular music*. Difficile donc d'adhérer complètement aux postulats développés par le sociologue, car les différents genres de la musique populaire ne sont pas tous réductibles aux critères énoncés ci-dessus. Le jugement de valeur et la constante comparaison à la musique savante semble aujourd'hui dépassé. Difficile de comparer efficacement deux sphères culturelles si différentes, car il faut bien garder à l'esprit que les fonctions de chacune n'ont que peu en commun. Ainsi, ce que dénonce Adorno au sujet de l'interchangeabilité des éléments, et donc de la relation de ces éléments au tout, se justifie en partie par les moyens de transmission de cette musique, à savoir la radio, la télévision, ou aujourd'hui internet. Les auditeurs de radio, par exemple, consomment la musique par intermittence. De fait, lorsqu'ils allument leur poste, la musique qui est alors jouée doit être immédiatement identifiable et compréhensible sur le moment, sans avoir à se rapporter au tout. De plus, là où l'auditeur de musique savante ne s'adonnera le plus souvent qu'à une seule tâche, celle d'écouter, l'auditeur de *popular music* sera plus enclin à la multiplication de tâches. Dans ce contexte, chaque élément constituant la musique ne peut avoir d'existence qu'en tant qu'élément indépendant et interchangeable.

Cela étant dit, les critères développés par Adorno ne sont pas infondés. En effet, toutes les remarques faites à propos du jazz des années 1940 mettent au jour les mécanismes de production de la musique considérée comme produit culturel de masse. Et en ce sens, son argumentation demeure encore valable. Ce qu'il décrit ici

est le processus de production de la musique qui s'apparente à l'artisanat. Elle doit être fonctionnelle, répondre à certains besoins, et, autant que faire se peut, rencontrer le succès⁴. Cette mécanique, qu'Adorno trouve dans le jazz, ne cessera pas d'exister. Il semble qu'historiquement, tout style musical qui rencontre le succès, à un moment ou à un autre, est soumis à ce procédé de standardisation. Les moyens musicaux originaux qui fonctionnent auprès du public ne tardent pas à être reproduit – et donc standardisé – dans un but commercial. Il est vrai qu'après l'émergence des Beatles, une kyrielle de groupe du même type ont soudainement vu le jour⁵.

L'émergence du mouvement appelé rock progressif, à la toute fin des années 1960 semble précisément se comprendre, en partie du moins, comme une réaction aux mêmes mécanismes que ceux décrit par Adorno. Certains musiciens de cette époque reconnaissaient une forme de standardisation des moyens dans la musique pop mainstream, et exprimaient le désir d'en sortir. À ce titre, l'annonce qu'avait fait paraître Steve Hackett dans *Melody Maker* en 1970 – et qui lui valu d'entrer dans Genesis – est tout à fait éclairante : « *guitarist/writer seeks receptive musicians determined to strive beyond existing stagnant music forms* » (Gallo, 1980 [I], p. 32). Le mouvement rock progressif est une manifestation – et l'aboutissement – d'une tendance plus globale de la *popular music* que nous avons choisi d'identifier sous le terme de maximalisme. Ce dernier représente toute tentative d'élargissement et de renouvellement des différents paradigmes musicaux présents dans le vocabulaire de la *popular music*. Cette interprétation du maximalisme est directement empruntée à celle utilisée par Richard Taruskin dans son imposante histoire de la musique, pour décrire l'élargissement des moyens à la fin de la période romantique et au début du

4 Il est intéressant de noter que Bill Bruford, dans son autobiographie, consacre quelques paragraphes à cette distinction entre artiste et artisan, voir 2009, pp 106-10.

5 Cf. Covach, 2006 [II], pp. 168-71.

XX^e siècle (2005 [III], p. 5). Toute proportion gardée, il nous semble qu'il se produit dans la sphère populaire, à la fin des années 1960 et dans la première moitié des années 1970, quelque chose d'analogue.

II.1.2. Le Rock Progressif

Cette terminologie est en réalité assez arbitraire. En effet, lors des premières esquisses du style (vers la fin des années 1960), plusieurs termes sont apparus dans les différents médias. Celui de rock progressif, en anglais *progressive rock*, ne s'est imposé que plus tardivement. Parmi toutes les dénominations utilisées à l'époque, il y avait par exemple pop progressif, *symphonic rock*, *space rock*, *classical rock*, *art rock* ou encore *euro-rock* (voir Pirenne, 2005, pp. 30-31).

Comment comprendre l'adjectif « progressif » ? Il semble qu'il y ait une confusion pour le grand public. L'acception générale serait de définir le rock progressif comme une musique qui avance et se développe. Or si cette caractéristique formelle peut s'appliquer effectivement à de nombreuses pièces, il n'est pas rare d'en trouver d'autres aux formats plus réduits, de type « couplet/refrain », qui ne sont pas plus « progressives » que des chansons pop. Mais nous ne pouvons pas nous contenter de cette définition, car le terme anglais *progressive* recèle plus de nuance. En effet, si l'on peut comprendre ce terme dans le sens évoqué précédemment, il semble plus justifié de l'entendre selon l'idée de progrès. C'est-à-dire un progrès dans l'utilisation des différents paramètres musicaux, tels que le rythme, l'harmonie ou les timbres. Ainsi je m'accorde avec Christophe Pirenne pour dire que l'expression « rock progressiste » aurait donné une meilleure idée du mouvement. Ceci dit, comme pour n'importe quel mouvement artistique, réunir sous une même

étiquette tous ses protagonistes est une entreprise perdue d'avance. En effet, une simple comparaison auditive suffit à se rendre compte des différences existantes entre des groupes tels que Yes, Genesis, King Crimson ou Gentle Giant. Mais le temps a fait son choix, et ce mouvement musical des années 1970 restera à jamais connu sous le nom de « rock progressif ».

Cependant, il semble que, si le terme de rock progressif est le plus souvent associé aux noms de Yes, Genesis, King Crimson, ELP, Van der Graaf Generator, et d'autres, il n'en a pas été de même à l'époque, car le terme « progressif » était plus un argument commercial que musical. Christophe Pirenne donne l'exemple d'une campagne publicitaire paru dans un magazine allemand en 1970, dans laquelle sont labellisés « progresifs » des groupes tels que : Black Sabbath, Uriah Heep, Free et Atomic Rooster (Pirenne, 2005, p. 37). C'est-à-dire des groupes qui ne sont désormais pas considérés comme appartenant au mouvement⁶. Le terme « progressif » n'est pas dû aux musiciens, mais est apparu pour répondre à un besoin commercial. Pour vendre un produit il faut que celui-ci soit identifiable et puisse entrer dans une catégorie distincte. De toutes les sous-catégories existantes du rock, celle de « rock progressif » est l'une des plus hétérogènes, et par là même, l'une des plus difficiles à définir précisément⁷.

À l'origine, les musiciens de ce mouvement cherchaient à dépasser la standardisation des moyens présent dans la musique rock. Dans le même temps, ils avaient la volonté de transformer la fonction sociale de leur musique, la faisant passer d'une musique populaire de divertissement et de danse, à une musique aspirant

6 En 1969, Johnny Winter publie un album ayant pour titre *Johnny Winter and the Progressive Blues Experiment*, preuve que le terme *progressive* était, à l'époque, utilisé de manière très large.

7 Un simple coup d'œil au site *Progarchives.com* suffit à se rendre compte de l'immensité des différents styles désormais associés au mouvement progressif.

à entrer dans la sphère « savante ». Pour Allan Moore, le recours aux métriques irrégulières est une condition sine qua none du changement de sphère :

The use of obscure and changing time signatures by various progressive rock bands was, perhaps, the clearest indication that this music was intended to be listened to, for it made dancing difficult. (Moore, 2001, p. 90)

Cette volonté de produire de la musique « à écouter » plutôt que de la musique de divertissement est corroborée par les déclarations de certains musiciens progressifs.

Le groupe EGG écrit dans la pochette intérieure de son premier album, en 1970 :

The music on this L.P. is not dancing music, but basically music for listening to. It is harmonically and rhythmically complex, designed to be as original as possible within the confines of the instrumental line-up; so it's pretty demanding on the listener's attention.

Gentle Giant, dans les notes intérieures de son deuxième album, *Acquiring the Taste* (1971), adopte un positionnement identique :

It is our goal to expand the frontiers of contemporary popular music at the risk of being unpopular [...]. From the outset we have abandoned all preconceived thoughts on blatant commercialism. Instead we hope to give you something far more substantial and fulfilling.

Ce style de déclarations est sans doute quelque peu emphatique, et leurs auteurs ne se rendaient vraisemblablement pas compte qu'ils fournissaient ici l'instrument de leur propre « mort ». Les critiques n'ont en effet pas tardé à leur reprocher une prétention et un élitisme déplacés. Car il est vrai que la musique rock s'accommode mal avec ce genre de positionnement esthétique. Le paradoxe réside dans le placement, à la fois dans la sphère savante, et dans la sphère populaire. Ainsi, pour Simon Frith, l'un des problèmes soulevés par ce positionnement est que le « rock savant » n'abandonne pas pour autant sa fonction de divertissement. « *Entertainers*, écrit-il, *neither 'improve' nor 'instruct' their audiences; their music comes easily, while true art makes people work* » (Frith, 1983 [II], p. 53). C'est ce qui fait du mouvement progressif sa

singularité, et la raison de sa réception parfois houleuse, auprès du public et auprès des critiques⁸.

Edward Macan a grandement montré en quoi le rock progressif découle de l'esthétique de la contre-culture des années 1960, représentée par le mouvement hippie et psychédélique⁹. Les grandes structures formelles entendues dans quelques compositions progressives tirent, naturellement, leur origine dans le psychédélisme, dans lequel l'étirement du temps musical était en parti dû à l'usage répandu de stupéfiants¹⁰. Mais le positionnement des musiciens progressifs à l'égard des drogues est différent. Bill Bruford, par exemple, s'est exprimé à ce sujet :

I'm disinclined to work with people who have a drug habit because it upsets the balance within the band hopelessly. (cité in Smith, 2001, p. 187)

Robert Fripp est lui aussi très sceptique sur le développement de la créativité sous influence de drogues :

Perhaps the subjective experience when high is that the music or performance is better. Having worked with musicians on dope, coke, heroin and beer, I'd say the music suffers. (ibid.)

Le mouvement hippie, pour sa part, est attaché à l'expression de revendications politiques fortes, via ce que l'on a appelé les « *protest songs* », qui abordaient des thèmes concernant le vivre-ensemble et la dénonciation des conflits armés. Parce que les musiciens de rock progressifs ont principalement focalisé leur attention sur les

8 À ce sujet voir Macan, 1997, pp. 167-78.

9 Cf. Macan, 1997. Voir également Whiteley 1989 [I], et 1990 [II] ; Pirenne, 2005. Richard Middleton questionne, dans un court passage de son *Studying Popular Music* (1990, p. 27 sq.), les rapports du mouvement progressifs avec les valeurs de la contre-culture. Cependant les groupes progressifs qu'il prend en exemple (The Beatles, Cream, ou Pink Floyd) sont plutôt considérés comme des « *proto-progressive bands* » – pour reprendre l'expression de Macan –, qui appartiennent, dans un sens, bien plus au mouvement psychédélique qu'au « véritable » mouvement progressif qui suit.

10 Cf. Covach, 2006, pp. 256-58.

structures musicales (comme en témoigne les commentaires de Egg et Gentle Giant cités ci-dessus), il est communément admis que le rock progressif ne constitue pas un mouvement socialement contestataire. Cette vue a été récemment remise en question par deux musicologues.

Dans un article paru en 2008, Jay Keister et Jeremy L. Smith ont tenté de montrer ce qu'ils ont appelé « *the nasty side of progressive rock* ». Qu'entendent-ils par ce terme ? Selon eux, contrairement à l'idée véhiculée par la majeure partie des commentateurs, les musiciens de rock progressif ont injectés dans leurs œuvres des messages et des critiques d'ordre socio-politique. Il est traditionnellement admis que ces musiciens ne manifestaient que peu d'intérêt aux revendications sociales, s'écartant ainsi de l'une des fonctions historiques de la musique rock. Pour Keister et Smith :

Critics who have propagated this stereotype – including some musicologists – have misunderstood the countercultural politics of young musicians during this era and have overlooked the highly developed musical poetics of progressive rock that were in fact highly politicised. (2008 [I], p. 433)

Aussi séduisant qu'il puisse être, ce postulat est malheureusement loin d'être démontré de façon convaincante par les deux auteurs. La démarche de ces derniers s'inscrit dans une volonté de redonner du crédit à un genre critiqué pour ses apparentes ambitions élitistes.

Pour leur démonstration, Keister et Smith prennent des exemples tirés du répertoire de Yes, Genesis, King Crimson et Emerson Lake and Palmer. Ces derniers sont, pour beaucoup, l'archétype d'un rock progressif gangréné par une attitude et un discours musical emphatique¹¹. Cependant, les deux musicologues soutiennent qu'il existe, chez ELP notamment, une posture volontairement provocatrice et anti-

¹¹ À l'époque, ELP était la cible de diverses boutades, notamment le fameux « *how do you spell pretentious? E.L.P.* » (voir Pirenne, 2005, p. 22).

militariste. Dans une certaine mesure, cela est vrai, du moins en ce qui concerne Keith Emerson. Car dès ses débuts avec The Nice, il adopte, sur scène, une attitude expressément « rock'n'roll », en maltraitant et poignardant son orgue Hammond. D'autre part, il s'illustra, lors d'un concert au Royal Albert Hall en 1968, en brûlant un drapeau américain au moment même où le groupe interprétait un arrangement de « *America* » de Bernstein.

Se fondant sur cet événement, Keister et Smith développent, à propos de la composition « *Tarkus* » (*Tarkus*, 1971), une interprétation anti-militariste :

With its distorted, rapid-fire organ in constantly shifting metres and cover art of cybernetic and mythological warrior creatures, Tarkus decries the brutality of mechanised warfare and the hypocrisy that stands behind it. [...] The vivid visual imagery of the album cover depicts a character commonly interpreted as Tarkus, a high-tech war machine that engages in battles with other similar machines until it is defeated by a Manticore, a mythological creature of Asian origin. It is hardly surprising that people at the time interpreted the Tarkus machine and the Manticore beast as metaphors for the United States' high-tech military and Vietnam's low-tech culture. (p. 437)

La pochette intérieure de cet album met donc en scène un animal imaginaire, appelé Tarkus – mi-tatou, mi-char d'assault –, né d'une éruption volcanique, combattant d'autres créatures cybernétiques, pour finalement battre en retraite après s'être fait (mortellement ?) blessé par le Manticore – créature mythologique mi-lion, mi-scorpion. Evidemment, le contenu de cette double page, sous forme de mini bande dessinée, a fait l'objet de diverses interprétations (cf. Macan, 1997, p. 90 ; Pirenne, 2005, p. 154). Si pour Keister et Smith l'analogie avec le conflit du Vietnam est flagrante et voulue par les musiciens, Edward Macan est plus réservé sur ce sujet :

It is the nature of the concept album [...] that one can interpret a given album's concept in a more specific sense if one wishes. For instance, I have heard it argued that Tarkus represents the United States, since the armadillo is an American animal; that Manticore, with its origins in Persian and perhaps ultimately Indian mythology, symbolizes Southern Asia; that the sixth movement, "Battlefield", is actually about the Vietnam War; and that the entire piece is therefore an antiwar protest. On one level, I rather doubt it. While Keith Emerson was once involved in a flag-burning incident

during his days with the Nice, by the early 1970s he admitted to having lost interest in protest politics. Furthermore, since Vietnam protest song were not uncommon around 1970, resorting to a veiled or hidden protest would have been quite unnecessary. (1997, p. 90)

La lecture de Keister et Smith n'est, dans l'absolu, pas contradictoire avec la trame narrative illustrée par la pochette, mais elle semble néanmoins bien trop univoque. Les musicologues commettent l'erreur d'amalgamer l'intention des musiciens avec l'interprétation que peuvent en donner les auditeurs. Le sens donné par Keister et Smith, révélant la véritable intention du trio, n'est, en réalité, qu'une interprétation d'auditeur.

Il est, en effet, bien difficile de dire avec précision quelles furent les intentions des musiciens tant les sources pouvant l'attester manquent. La genèse de « *Tarkus* » – comme bon nombre de compositions d'ELP – n'est pas unilatérale. C'est d'abord Carl Palmer qui donna l'idée d'un rythme à cinq temps à Keith Emerson, qui le développa pour en faire le thème du premier mouvement, « *Eruption* » (cf. Emerson, 2004 [I], pp 202-3). Cependant, Greg Lake ne fut, au départ, pas très enthousiasmé par les prémises de cette nouvelle composition, exhortant Emerson à réserver cette musique pour son album solo¹². Néanmoins, il s'en accommoda et s'impliqua par la suite dans le projet¹³. Quant au visuel, celui-ci fut créé par un jeune artiste du nom de William Neal. Il est important de noter que le tatou cybernétique – baptisé « *Tarkus* » par Emerson – est de sa propre création. Les membres du trio ressentirent une forte adéquation entre les illustrations proposées par Neal et leur musique. Keith Emerson se souvient de la rencontre :

One lunchtime, I arrived at Advision to find everyone gathered round some paintings

12 Keith Emerson se souvient : « *I had written the opening of Tarkus on the piano, and when I took it in to the others guys, Greg said "I can't play that kind of music. If that's what you want to play, then I think you should look for someone else to play with".* » (cité in Macan, 1997, p. 87)

13 Pour le détail des pourparlers au sein du groupe, voir Emerson, 2004, pp. 203-5.

that a young art student had stopped by with. Peering over shoulders, I got a glimpse of what appeared to be an armadillo with additional armaments growing out of it. Greg introduced me to the artist – William Neal. Sharing Greg's view of the painting, we both saw the music we'd been making within the imagery of William Neal's painting. Raw, science-fictional, Darwin's Theory of Evolution in reverse. The more I looked, the more the music belonged with the painting and vice versa. (Emerson, 2004, p. 206)

La référence que fait ici Emerson à la théorie de l'évolution inversée, n'est pas très éloignée de l'interprétation que fait Edward Macan des dernières paroles du mouvement intitulé « *Battlefield* » : « *Where the blades of grass on arrows rain/Then there'd be no sorrow, be no pain* ». Macan écrit :

By superseding the technology of war (arrows) with natural phenomena (blades of grass), Lake seems to suggest there is one way to stop the suffering: humans need to short-circuit technological "progress" to reenter a "natural", prematerialistic state. (1997, p. 90)

« *Tarkus* » représente un puissant exemple de la rencontre et de la combinaison de deux sensibilités artistiques qui s'allient pour former un objet cohérent. Il semble quelque peu présomptueux, au regard de la genèse de la composition, de vouloir donner à « *Tarkus* » une unique signification. Macan vise juste lorsqu'il écrit : « [...] *it seems likely that the band intended for individual free association to play at least some role in interpreting the piece.* » (1997, p. 87-88) Et plus loin d'ajouter :

If Tarkus proves one thing, it is that the imagery and symbolism of concept pieces allowed for a multitude of interpretations, some of which were interrelated and many of which were "correct" on some level or another. (p. 91)

Bien que le mouvement naisse dans le sillage des idéaux de la contreculture, les musiciens du mouvement progressif, contrairement à la thèse soutenue par Keister et Smith, n'ont pas manifesté beaucoup d'intérêt pour l'expression de revendications politico-sociales. À la notable exception du mouvement Rock In Opposition (RIO) – considéré comme l'une des branches du rock progressif, et dans lequel s'impliquent des groupes tels que Henry Cow, Univers Zéro, Etron Fou

Leloublan – aucune tendance politique ne transparait véritablement. Chris Cutler, ancien membre de Henry Cow, s'est exprimé sur sa propre conception du rock progressif (cf. 1991 [II]). Pour lui, le rock progressif de Yes, Genesis ou ELP est futile. Le progrès dans le rock doit passer par trois facteurs. Tout d'abord, cela implique l'exploration des instruments électriques et électroniques, y compris le studio d'enregistrement. Ensuite, il doit y avoir une refonte des aspects populaire de la production musicale, à savoir « *a cooperative and collective work in the group, the unification of composition and performance, expressive improvisation and a direct community with listeners* » (cité in Anderton, 2010 [I], p. 419). Enfin, cela implique également de prendre le contrôle sur le processus de production et de distribution. Cette conception du rock progressif est fortement ancrée dans une idéologie de gauche, que l'on qualifierai aujourd'hui volontiers d'altermondialiste.

Mais cette attitude reste toutefois marginale. Si la plupart des groupes sont apolitiques, rien n'empêche cependant les auditeurs de rock progressif de voir dans certaines chansons des expressions contestataires fortes. Ainsi, Allan Moore écrit :

Some musicians were associated with the ('progressive') aims and ambitions of late-1960s' counter-culture, always more apparent in the USA than in the UK, but 'association' was as far as any relationship went. Hawkwind and the Edgar Broughton Band (for instance) may have tried to put theory into practice by playing free gigs, but few of the musicians were as politically involved either as their audiences believed, or indeed as many in those audiences themselves were. (Moore, 2001, p. 64)

À ce sujet, Kevin Holm-Hudson rapporte une anecdote de Tony Banks, claviériste de Genesis, qui s'étonna, lors d'un concert en Belgique en 1971, de la réception chaleureuse donnée par le public à la chanson « *The Knife* » :

They seemed to go for the pseudo-revolutionary thing which was very tongue-in-cheek from our point of view, but they seemed to take it seriously and they loved it. (cité in Holm-Hudson, 2008 [I], p. 12)

Même si les musiciens ne s'inscrivaient pas dans un acte revendicateur, les

fans – et certains musicologues par la suite – ne se sont pas privés de voir dans la production musicale des groupes de rock progressif, un positionnement politique fort. Cependant, nul mouvement artistique n'est totalement imperméable aux enjeux sociaux de son époque. Ainsi, il n'est pas rare de trouver ici et là des thèmes, liés aux idéaux de la contreculture, traitant de la transformation, et de l'avenir incertain et décadent de la société. Sur ces points, les années 1970 sont marquées par des situations politiques et économiques difficiles, comme la crise énergétique de 1973 qui porte atteinte à la production de disque – expérimentation de disques vinyles plus fins et simplification des pochettes – (cf. Holm-Hudson, 2008, pp. 40-44). « *Epitaph* », de King Crimson (*In the Court of the Crimson King*, 1969), dépeint, d'une manière pessimiste, un monde au bord du gouffre, prêt à sombrer : « *The fate of all mankind I see / Is in the hands of fools* », « *If we make it, we can all sit back and laugh / but I fear tomorrow I'll be crying* ». Dans « *Get Em Out By Friday* » (*Foxtrot*, 1972) Genesis nous expose l'histoire d'un couple de personnes âgées délogées en raison d'un nouveau plan d'urbanisme. Parallèlement, l'organisme de contrôle génétique annonce des restrictions sur la taille des humains dans le but de faire vivre un plus grand nombre de personnes dans des logements plus petits. La folle quête du progrès via le développement de la technologie est au cœur de *Brain Salad Surgery* (1973) d'ELP. L'album s'ouvre avec l'adaptation du célèbre hymne anglican « *Jerusalem* », dont les paroles – un poème de William Blake – traitent de la révolution industrielle britannique, et qui trouvent un écho dans la toute fin du disque, « *Karn Evil 9, 3rd Impression* », avec la représentation d'une machine électronique qui s'emballe frénétiquement. Kevin Holm-Hudson écrit à ce propos :

In the same way that Blake's poem portrays the anxiety of an emergent and potentially dehumanizing technological age of "dark satanic mills," the album's conclusion depicts the anxiety of an imminent post-industrial society dominated by computers,

using a wildly accelerating synthesizer sequencer to depict a computer run amok [...].
(2008, p. 40)

II.1.2.1 Les racines

Il est communément admis que le rock progressif est un genre qui s'est d'abord manifesté dans les îles britanniques, dans le sud-est de l'Angleterre plus précisément¹⁴. Cependant, Chris Anderton a récemment publié un article pour prôner le caractère européen et multiple du mouvement progressif (2010 [I]). Il définit le mouvement comme un « méta-genre » dont les origines dépassent les simples frontières britanniques, et soutient alors que :

the meta-genre's positioning as uniquely 'British' or 'English' is problematic within the context of broader developments in Europe during the late 1960s and early 1970s. In particular, it is suggested that European progressive rock was inspired by the explorations of a youth counterculture which [...] was ultimately rooted in socio-political and economic contexts. (Anderton, 2010, p. 418)

Anderton se réfère ici, non seulement au rock progressif « mainstream » – constitué des groupes anglais : Yes, Genesis, ELP, King Crimson, Jethro Tull –, mais aussi aux styles européens communément associés au rock progressif, tels que le *Krautrock* de Can ou Amon Düül II, la musique *Zeuhl* de Magma ou encore le folk progressif des groupes italiens tels que PFM et Le Orme. S'il existe bel et bien des spécificités culturelles et géographiques à chaque style sus-nommé¹⁵, il n'en demeure pas moins que les caractéristiques qui aideront à l'établissement du genre sont issues du positionnement culturel particulier des îles britanniques, à la fois tourné vers la culture afro-américaine (le *revival* blues des années 60 en témoigne), mais aussi

14 Cf. Macan, 1992, 1997 ; Pirenne, 2005, pp. 225-54.

15 Cependant, la spécificité du rock progressif italien est à relativiser dans la mesure où il est fortement influencé par le rock progressif mainstream anglais (voir Sportouche, Toni, 1994 [I] ; et Leroy, 2010 [I], pp. 179-94).

fortement ancré dans le patrimoine européen. John Wetton déclare :

I think where we're lucky in Britain is that we stand between the two continents: we have the sort of American R&B blues music influence and we have a couple of thousand years of classical music on the other side as well. (cité in Macan, 1997, p. 149)

C'est également dans ce même esprit que Robert Fripp développe son langage musical :

If you were to ask my aim, briefly, it was to access the energy and power of Hendrix (the Afro-American tradition) but to expand the vocabulary to access what was available in the European tradition; notably via Bartók (the string quartets) and the early Stravinsky of ROS and Firebird. The question I posed myself might be put like this: 'What would Hendrix sound like playing The ROS or a Bartók string quartet?' (journal, entrée datée du 11 mars 2001)

L'intention affichée de Robert Fripp était donc d'accéder à un vocabulaire musical de tradition européenne, mais ceci sans renier les principales caractéristiques du rock afro-américain, c'est-à-dire l'énergie et la puissance. Concernant la structure formelle des compositions, il semble, là encore, que les musiciens progressifs fassent référence à la tradition savante européenne. Jon Anderson, chanteur du groupe Yes, en 1973 :

Je ne pense pas que les groupes anglais ont un héritage identique à celui des groupes américains. En conséquence, ils essaient de se singulariser en se référant à ce qui est vraisemblablement un héritage européen. C'est-à-dire le grand répertoire de la musique classique et un engagement dans des structures de type classique, tandis que les groupes américains sont plus profondément influencés par le rhythm and blues, le country and western etc. (cité in Pirenne, 2005, p. 29)

Pour beaucoup de musiciens, l'influence de la pop britannique des années 1960 est capitale pour la construction du mouvement progressif, et notamment l'œuvre des Beatles. Bill Bruford (Yes, King Crimson) déclare que « *without the Beatles, or someone else who had done what the Beatles did, it is fair to assume that there would have been no progressive rock* » (2009, p.114). Ian McDonald (King

Crimson) cite également le groupe anglais comme le précurseur du genre à venir :

[The Beatles] opened it up for musicians. They were the first progressive rock band. Strings had been used before [...] but in Yesterday the fact that there was a classical string quartet marked something new in pop music and that's when I recognised something new was opening up. (cité in Keeling, 2009, p. 61)

Un autre élément culturel expliquant l'apparition du rock progressif en Angleterre est l'Eglise Anglicane, que beaucoup des musiciens du mouvement ont fréquenté dans leur enfance : John Wetton de King Crimson ; Peter Gabriel de Genesis ; Chris Squire de Yes, etc. Les sonorités d'orgues très utilisées dans le genre en sont directement issues. Nombreux organistes de groupes progressifs ont été éduqué ou ont joué dans des églises : Mike Ratledge de Soft Machine, Rick Wakeman de Yes, Patrick Moraz de Yes et Refugee, etc. La notion de spiritualité qui émane de certaines productions trouve son origine, tout autant dans l'intérêt porté aux cultures extra-occidentales par le mouvement hippie, que par les hymnes anglicans. Plus largement, Edward Macan pense qu'il n'est pas déraisonnable de supposer que :

some of the most notable aspects of the progressive rock sound – modal harmony, the emphasis on “pipe organish” sonorities and quasi-choral vocal arrangements, the fondness for pure head tones and tempered singing – stem at least in part from the influence of Anglican Church music. (Macan, 1997, p. 150)

L'évolution artistique des groupes de *pop* en Angleterre va être très déterminante pour la future constitution du courant progressif. Deux albums vont servir de référence, d'une part *Pet Sounds* des Beach Boys (sortie en 1966) et d'autre part *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles (sortie en 1967). Il peut paraître paradoxal, comme l'écrit Christophe Pirene, de se référer à un groupe californien (dont l'image reste associée à la *surf music*) pour étudier le rock progressif, genre né en Angleterre.

Brian Wilson, la tête pensante du groupe, a commencé à travailler sur les

pièces de *Pet Sounds* après avoir écouté *Rubber Soul* (1965) des Beatles. Il est intéressant, connaissant cela, de noter que Paul McCartney avouera s'être inspiré de *Pet Sounds* pour *Sgt Pepper*. L'un influence l'autre et vice versa. Où réside la nouveauté chez les Beach Boys ? Principalement dans l'utilisation d'instruments jusque là encore pas ou peu présents dans les albums de pop. En effet, pour accéder au résultat souhaité, Brian Wilson fait appel à des timbres très variés. Citons, par exemple, des flûtes, une clarinette, une clarinette basse, un hautbois, un cor anglais, des saxophones, un clavecin, un vibraphone, ou encore un Theremin. D'autre part, il fait intervenir des bruits tirés du quotidien comme des récipients en plastique, des sonnettes de vélo, des bouteilles, et même des aboiements.

Comme l'écrit Christophe Pirenne « cette diversité inouïe pour l'époque se double d'un travail formel peu commun » (2005, p. 59). En effet, il semble que le mot d'ordre pour cet album soit d'éviter au maximum la construction formelle traditionnelle des chansons pop, c'est-à-dire alternance entre les couplets et les refrains. Brian Wilson privilégie au contraire une forme de progression plus linéaire, comme peut l'illustrer la chanson « *Sloop John B* ».

En 1967 paraît l'album qui marquera fortement son époque et influencera de nombreux musiciens, à savoir *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles. Robert Fripp se souvient encore du choc que cela a été pour lui lorsqu'il a entendu le crescendo apocalyptique de la chanson « *A Day in the Life* ». Cet album est surtout connu, et reconnu, pour être le premier album conceptuel de l'histoire, c'est-à-dire que toutes les chansons du disque sont désormais liées par une idée sous-jacente. Il semble en fait qu'à l'époque de l'enregistrement les membres du groupe n'aient pas travaillé dans cette perspective. George Martin, le producteur et arrangeur des Beatles, a clairement affirmé que *Sgt Pepper* n'était pas un album conceptuel (cf.

Martin, Pearson, 1994 [I], p. 157). Toujours est-il que les futurs groupes de rock progressif se souviendront fortement de cette idée et n'hésiteront pas à la décliner sous différentes formes. L'album se démarque, comme *Pet Sounds*, par un instrumentarium plus élargi. La référence aux cultures extra-occidentales, principalement la culture indienne, fait son apparition dans un album pop, avec la chanson « *Within You Without You* » dans laquelle nous pouvons entendre un sitar, un tamura et des tablas. Le groupe utilise également toutes les ressources que leur offre le travail en studio, notamment la manipulation des bandes magnétiques. La chanson « *Being for the Benefit of Mr. Kite!* » en est de ce point de vue révélatrice.

C'est donc dans cette brèche, ouverte par les Beach Boys et les Beatles, que les représentants du mouvement progressif s'engouffrent. Peu à peu les caractéristiques du style commencent à se mettre en place. Entre 1967 et 1969, certains groupes continuent à faire la liaison. C'est le cas des Moody Blues, qui, avec *Days of Future Passed* (paru en 1967 après *Sgt Pepper*), signent l'un des véritables premiers albums concept assumés. En effet, l'album dresse un parallèle, certes un peu simpliste, entre la vie de l'homme et les différents moments de la journée. Le disque débute sur le lever du soleil (la naissance) et se termine sur la nuit (la mort). Cet album des Moody Blues devait être à l'origine une adaptation pop (avec orchestre symphonique) de la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorák. L'idée venait des directeurs de Deram, une filiale de la firme Decca. Le groupe accepta à la condition d'abandonner l'idée d'adaptation de la symphonie. C'est donc une musique originale qui figurera sur cet album. En revanche, l'utilisation de l'orchestre n'est pas abandonnée, ce qui fait de *Days of Future Passed* l'un des premiers albums rock à faire cohabiter orchestre symphonique et instrumentarium rock (c'est-à-dire guitare électrique, guitare basse, claviers et batterie). La fusion entre les deux n'est pourtant

pas complètement établie, car les interventions de l'orchestre servent d'introduction, de ponts, de transitions et de conclusion. Il n'y a donc plus d'interruption entre les différentes chansons, la musique commence et ne s'arrête qu'à la fin du disque. Les transitions entre les pièces reprennent ou annoncent les thèmes musicaux des chansons. Nous entendons ainsi au début de l'album, exposé à l'orchestre, un thème qui sera repris à la fin du disque dans « *Night in White Satin* ». Même si dans *Sgt Pepper* les chansons étaient déjà toutes enchaînées, ici la cohésion du matériau musical rend cet album, du point de vue conceptuel, beaucoup plus abouti. *Days of Future Passed* reste l'un des premiers essais d'élargissement des paradigmes musicaux rocks, et est à ce titre, un élément important dans la constitution du style progressif. Comme l'affirme Hugh Mendl, le producteur, dans un style quelque peu emphatique :

[...] *the Moody Blues have at last done what many others have dreamed of and talked about: they have extended the range of pop music, and found the point where it becomes one with the world of classics.* (pochette du disque, 1969)

Cependant, il est impossible de parler ici de véritable fusion de la musique pop avec la musique classique. En effet, la musique orchestrale de *Days of Future Passed* est, en réalité, bien plus influencée par les musiques des films hollywoodiens ou des comédies musicales de Broadway. D'autre part, l'orchestre symphonique ne se fond jamais avec l'instrumentarium pop. Les sonorités « symphoniques » (de cordes, de bois ou de cuivres) sont dévolues au mellotron.

Mais l'affirmation du style du rock progressif s'effectuera en 1969 avec le premier album de King Crimson, *In the Court of the Crimson* (cf. *infra* pp. 180 *sqq.*). Grâce à Ian McDonald, les sonorités du groupe s'enrichissent d'instruments à vents, de Mellotron (déjà présent dans l'album des Moody Blues) et de diverses

percussions. Les constructions formelles s'éloignent de plus en plus de la tradition des chansons pop, et plus de place est laissée à l'improvisation (cf. « *Moonchild* »). L'écriture des paroles devient également très importante et King Crimson est le premier groupe à intégrer un non musicien en son sein, en la personne de Peter Sinfield, ayant à sa charge à la fois les paroles et les éclairages de scène. Selon Edward Macan, *In the Court of the Crimson King*

had an especially powerful impact on the nascent progressive rock movement, and just may be the most influential progressive rock album ever released. Unlike the first releases of Yes, Genesis, Van der Graaf, and Jethro Tull, which do not represent a fully matured musical vision, this album displays every major element of the mature progressive rock genre. (Macan, 1997, p. 23)

A partir de cette période, le rock progressif connaîtra une période faste avant d'être délogé, à la fin des années 1970, par le changement des valeurs sociales, la fin du rêve hippie et psychédélique, l'émergence du capitalisme et avec lui le retour d'un rock beaucoup plus contestataire. Les valeurs du rock progressif se voient brisées par deux mouvements musicaux très opposés, d'une part le punk et d'autre part le disco. Pour le punk, la critique du rock progressif était facile à construire. Ces représentants dénonçaient le caractère élitiste de leurs prédécesseurs, ainsi que leur excès de virtuosité. Il est vrai que les adeptes du *No Future* ne firent pas de la virtuosité instrumentale leur cheval de bataille. Très vite, la presse se fera l'écho des revendications du mouvement punk et descendra en flèche les représentants du courant progressif. Mike Oldfield se souvient que « vous étiez abattus à la mitrailleuse dans la presse spécialisée si vous étiez capable de jouer » (cité in Delâge, 2002 [I], p. 11). Cependant, le rock progressif des débuts se transformera petit à petit en simple caricature de lui-même. Le maximalisme musical qui avait fait la raison d'être du mouvement se mue en grandeur et préciosité gratuites, vide de sens et désincarnées. L'album *Love Beach* de ELP parle de lui-même. Dans une interview

accordée au *Melody Maker*, datée du 5 octobre 1974, Robert Fripp, sur un ton presque prophétique, explique les raisons pour lesquelles il a décidé de mettre fin à King Crimson, après la sortie de l'album *Red*. Cela est en lien direct avec la transformation, non seulement de l'industrie du disque, mais aussi de la société toute entière :

At the moment, we're going through a transition from the [...] old world to the new. The old world is characterised by what one contemporary philosopher has termed « the dinosaur civilisation », large and unwieldy, without much intelligence – just like the dinosaur. An example of this would be, say, America or any huge, worldwide power. Another would be any large band with lots and lots of road managers... all these units originally start out to service a need, but you now have a situation where, being creative, they have to create needs in order that they may continue to exist. In other words, they've become vampiric. (Partridge, 1974 [I])

II.1.3 Les techniques d'écriture maximalistes du rock progressif

Un genre musical donné est déterminé par des éléments caractéristiques dont chaque composition du genre se doit d'incorporer. Autrement dit, chaque genre répond à des contraintes stylistiques spécifiques. Une chanson de blues, par exemple, se caractérise par une structure formelle de douze ou huit mesures, une forme strophique AAB, un changement harmonique spécifique (ou le cas contraire l'utilisation d'un bourdon), une échelle mélodique particulière, etc.¹⁶ Le rock progressif est un genre aux multiples facettes, et dans ces conditions il est très périlleux de vouloir le circonscrire à des contraintes stylistiques précises. Toutefois, certains, comme Jerry Lucky (1997, 2008 [I]), s'y sont risqué, avec plus ou moins de réussite. Il identifie ainsi différents paramètres inhérents aux compositions progressives :

¹⁶ Sur les contraintes stylistiques du blues, voir le chapitre 4 de l'ouvrage de Titon, *Early Down Home Blues*, dans lequel il décrit ce qu'il a nommé le « *song producing system* » (1994, p. 137 sq.).

- *Compositions featuring multiple time signatures and sometimes complex polyrhythm.*
- *Layered, dynamic arrangements, many times featuring a mixture of loud and soft elements.*
- *Songs predominantly on the longish side, usually structured and rarely improvised.*
- *The incorporation of non-rock musical elements such as augmentation, crescendos, diminuendo, atonality, discord, suites, counterpoint, etc. for the purpose of adding dynamics to the arrangements.*
- *The use of a Mellotron, string synthesizer or a full orchestra to emulate a symphonic structure.*
- *Extended instrumental guitar and keyboard solos, spotlighting musical virtuosity.*
- *The inclusion of unusual instruments and musical styles atypical of the rock genre.*
- *A blending of acoustic, electric and electronics instruments where each plays a vital role in translating the emotion of compositions which typically contain multiple moods.*
- *Multi-movement compositions that may or may not include a recurring musical theme.*
- *Multi-sectional compositions created from unrelated musical parts.*¹⁷

De prime abord, cela semble très simple, mais la réalité est plus subtile qu'il n'y paraît. En effet, si l'on suit l'idée développée par Lucky, qui veut que « *a piece of music is more likely to be considered Progressive Rock the more it incorporates some of the following characteristics* » (p. 55), alors tomberont dans ce genre des groupes et des musiques rarement reconnus comme « progressifs ». Est-ce que Led Zeppelin, par exemple, est un groupe de musique progressive ? Une composition telle que « *Stairway to Heaven* » (1972) pourrait cependant l'y faire entrer, tant ses structures musicales relèvent facilement des catégories 2, 3, 4, 5 et 8 de Lucky. Et pourtant, Led Zeppelin reste historiquement attaché au rock britannique influencé par le blues et la folk¹⁸. Que dire également de la composition de John Miles, « *Music* » (1976), qui, elle aussi, s'accommode parfaitement de la classification de Lucky¹⁹. À

17 Lucky, 2008, p. 55.

18 Sur la position ambiguë de certaines compositions de Led Zeppelin, voir Macan, 1997, pp. 136-38.

19 A propos des compositions de groupes classés en dehors du mouvement progressif mais qui manifestent des tendances stylistiques proches, voir l'article d'Albin Zak, « Rock'n'Roll Rhapsody.

l'inverse, que dire de toutes ses compositions de groupes indéniablement reconnus comme « progressifs » qui ne présentent que très peu des caractéristiques citées ci-dessus ? Certaines chansons de ELP, par exemple, ne diffèrent guère du paradigme traditionnel pop/rock (« *Lucky Man* », « *From the Beginning* », « *Jeremy Bender* », « *Still... You Turn Me On* », etc.).

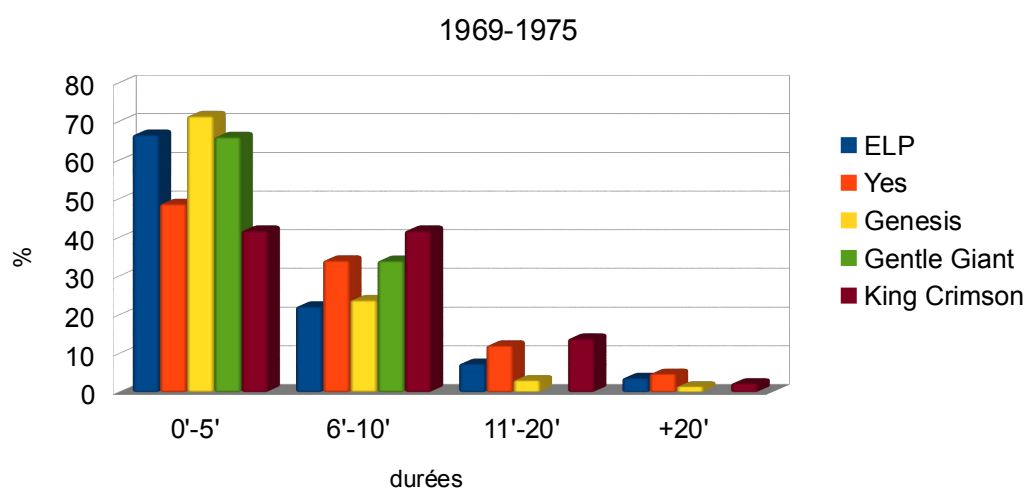
L'un des lieux communs fortement véhiculés par la communauté « progressive » est l'extrême longueur des compositions (le troisième point de la classification de Lucky). Cette structure formelle a souvent été comparée aux poèmes symphoniques du XIX^e siècle, soulignant ainsi les intentions « savantes » des musiciens²⁰. La volonté de maximalisation du vocabulaire pop-rock s'exprime bien entendu par l'élargissement des structures formelles. Les grandes suites progressives des années 1970 naissent dans le sillage des longues improvisations des groupes psychédélics de la fin des années 1960 (tels que Pink Floyd ou The Grateful Dead). Mais, là où les longues improvisations psychédélics étaient constituées de patterns harmonico-rythmiques obstinés – parfait compagnons aux états de conscience altérée dus à l'absorption de stupéfiants –, les suites progressives présentent des structures plus écrites et variées.

Dans les faits, les longues suites à multiples mouvements sont toutefois loin de représenter la majorité des compositions. Dans l'ensemble, il semble que les structures formelles composant le répertoire des groupes progressifs soient plus hétéroclites. Le graphique 1 ci-dessous présente les durées des compositions de cinq groupes phares du mouvement, à savoir ELP, Yes, Genesis, Gentle Giant et King Crimson. J'ai répertorié et classé les durées de chaque chanson, figurant sur les

Pop Epics of the 1970's » (2008 [II]).

20 Cf. Macan 1997, Holm-Hudson 2008, Spicer 2008.

albums sortis entre 1969 et 1975²¹, en quatre catégories : de 0' à 5', de 6' à 10', de 11' à 20', et plus de 20'. Les résultats montrent sans conteste que le stéréotype de la composition de 20' ne représente qu'une infime partie des structures formelles utilisées par ces groupes. Les compositions de Gentle Giant, par exemple, ne dépassent jamais les dix minutes. La grande majorité des compositions reste dans des cadres guère plus élargis que les structures formelles traditionnelles de la musique rock.



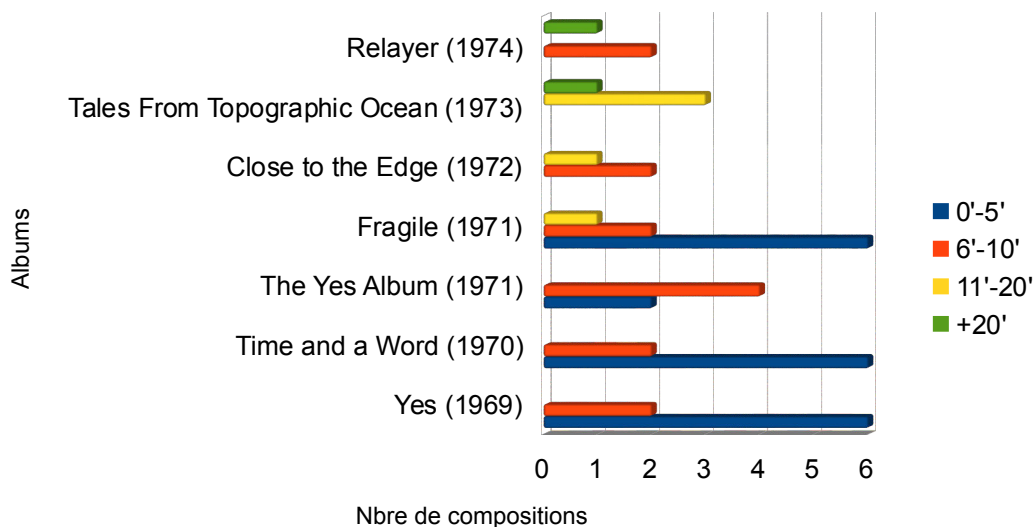
Graphique 1 : Durées des compositions de cinq groupes progressifs « mainstream », entre 1969 et 1975

Si pour Gentle Giant et King Crimson les durées des compositions sont assez constantes dans le temps, l'étude des graphiques spécifiques à Yes et Genesis montrent l'évolution des cadres formels au fur et à mesure des albums (voir graphiques 2 et 3)²². Cela dit, il ne faut pour autant pas amalgamer originalité de la

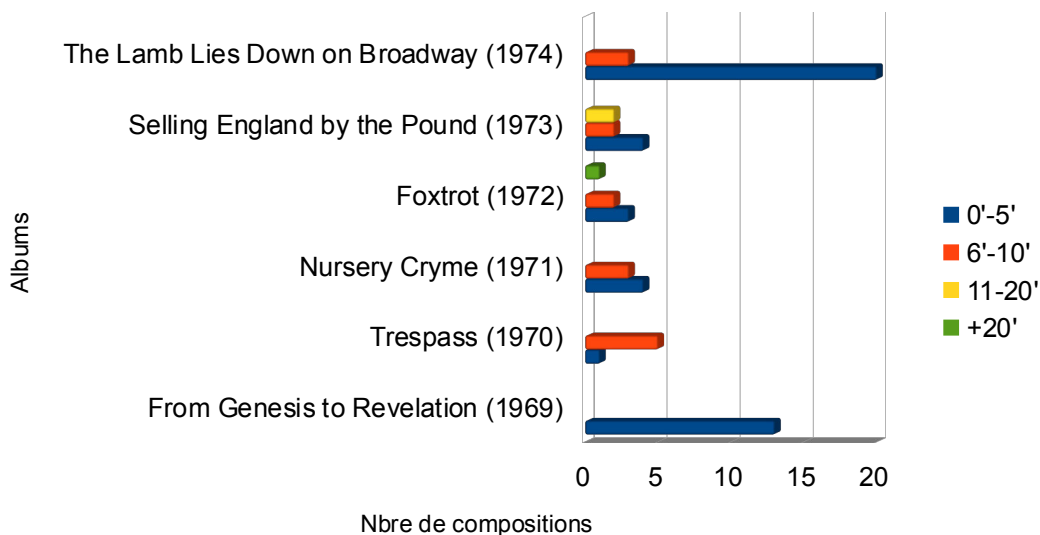
²¹ Cette période est communément reconnue comme l'âge d'or du mouvement progressif (cf. Macan, 1997, Pirenne 2005).

²² L'album de Genesis *The Lamb Lies Down on Broadway* est ambigu dans la mesure où l'on pourrait facilement le considérer comme une seule composition à plusieurs mouvements. Nous avons

structure formelle et durées des compositions. Une pièce « courte » peut drastiquement remettre en question certains stéréotypes, alors qu'une composition « longue » ne peut consister qu'en un simple enchaînement de stéréotypes.



Graphique 2 : Durées des compositions de Yes



Graphique 3 : Durées des compositions de Genesis

pendant opter pour un comptage chanson par chanson, ce qui explique les courtes durées des compositions de ce disque.

Même si les groupes sont réunis sous une étiquette commune, cela ne veut pas dire que leur expression musicale se manifesterait de la même manière. C'est pour cela qu'il existe de nombreuses différences, entre les groupes, dans le traitement des matériaux musicaux. L'une des raisons est que chaque musicien possède un *background* différent, dû à l'éducation reçue. Il faut à ce propos remarquer que l'origine sociale des protagonistes du mouvement progressif se trouve dans les classes moyennes²³. Leur accès à la culture et à la formation musicale s'en trouve facilité (les partisans du punk, dont l'origine sociale est la classe ouvrière, ne manqueront pas de souligner la bourgeoisie des musiciens progressifs). Ils peuvent donc apporter des influences nouvelles, créer de nouvelles connexions entre les musiques. Il s'avère que le panel des influences des musiciens progressifs est très large, nous pouvons citer entre autre le jazz, la *pop music*, la musique folk et bien sûr la musique savante. De cette dernière, les musiciens, pour une bonne partie d'entre eux en tireront des idées formelles et métriques. On peut facilement appliquer à quelques groupes leurs principales influences, c'est ainsi que Gentle Giant tend du côté de la musique folk, médiévale, et possède un fort penchant pour une écriture de type fuguée. Dans ce cas précis, la notion de maximalisation fait face à un paradoxe. Le renouvellement du langage s'effectue par une influence des techniques compositionnelles anciennes. L'utilisation de stéréotypes appartenant à une sphère artistique différente deviennent, au sein d'une autre sphère, un élément de renouveau et d'originalité. Genesis a toujours gardé une dimension mélodique d'origine pop, et totalement dépourvue d'influence blues. Yes a développé un symphonisme néo-romantique emprunt de mysticisme²⁴ et King Crimson a fusionné la puissance du

23 Sur l'origine sociale des musiciens du rock progressif voir Macan, 1997, pp. 144-49, et Pirenne, 2005, pp. 244-46.

24 La composition « *Close to the Edge* » est inspiré de *Siddhartha* d'Herman Hesse, et l'album *Tales*

rock afro-américain avec des techniques d'écriture proches de la post-tonalité de la musique savante du début du XX^e siècle. Il n'y a donc pas une musique progressive mais bel et bien des musiques progressives²⁵.

Ce qui frappe tout d'abord l'auditeur, c'est cette variété de timbres et de sonorités. Comme il a été dit précédemment, l'un des buts du rock progressif était d'élargir au maximum l'instrumentarium rock, sortir du simple *beat group* – pour reprendre l'expression de Hugh Mendl figurant sur la pochette de l'album *Days of Future Passed* –, c'est-à-dire guitare, basse, batterie et claviers. Le recours à des instruments issus du répertoire classique se développe rapidement. Nous pouvons ainsi entendre des flûtes, des hautbois, des clarinettes, des violons ou des violoncelles. Le développement des différents types de claviers va évidemment jouer une part énorme dans le son des groupes progressifs. L'un des instruments phares, introduit par les Moody Blues dans *Days of Future Passed*, est le Mellotron. Il s'agit d'un instrument polyphonique à clavier possédant pour chaque touche une bande magnétique sur laquelle est enregistré un son. Celui-ci est linéaire et dure plus ou moins 8 secondes, au bout desquelles la touche doit être relevée pour permettre à la bande de se rembobiner²⁶. Le Mellotron offre aux musiciens des sonorités de flûtes, violons, chœur ou cuivres. Malheureusement, tout n'est pas techniquement réalisable avec le Mellotron, en raison de son principe de bandes magnétiques, qui d'une part ne dure que quelques secondes, et qui d'autre part oblige l'interprète à attendre que la bande soit complètement rembobinée pour rejouer une note. Avec l'évolution

From Topographic Oceans de Autobiography of a yogi de Paramhansa Yogananda.

25 À ce sujet voir Pirenne, 2005, pp. 314-18 et Anderton, 2010.

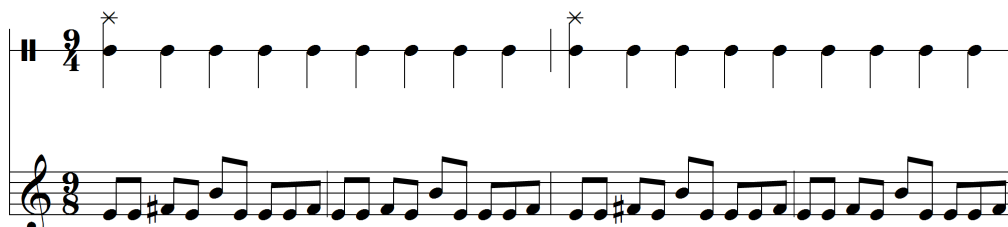
26 L'instrument est à l'origine une idée de Harry Chamberlin dont le premier modèle, baptisé Chamberlin, voit le jour en 1948. Plus tard les frères Bradley, de la compagnie Bradmatic, reprennent et améliorent le Chamberlin et créent ainsi le premier Mellotron (pour *melody et electronics*) en 1963.

technologique, surtout dans les années 1980, le Mellotron se fera plus rare dans les productions discographiques, remplacé par des synthétiseurs numériques. L'histoire du rock progressif est indubitablement liée à l'évolution technologique des synthétiseurs. Citons entre autres les synthétiseurs créés par Robert Moog, dont l'un des instruments, le Minimoog deviendra quasi indispensable à tous les groupes progressifs²⁷.

Parmi les éléments de la maximalisation, attardons-nous maintenant sur deux aspects parmi les plus fondamentaux, à savoir le mètre et l'harmonie. Les groupes progressifs vont se faire une spécialité des métriques irrégulières, à tel point que cela deviendra un cliché du genre. Cette utilisation révèle, d'une part, un certain degré de virtuosité chez ces musiciens pour maîtriser l'exécution de ces rythmes et, d'autre part, une influence de la musique savante du début du XX^e siècle. Il est indéniable, en effet, qu'une œuvre comme le *Sacre du Printemps* de Stravinsky fut pour ces musiciens une référence essentielle. Le but est bien entendu de sortir des schémas

27 Le principe de ces synthétiseurs est de séparer tous les paramètres constitutifs d'un son. Le musicien peut alors agir directement sur le son en connectant à son gré divers modules entre eux. Les tous premiers instruments construits par la firme de Robert Moog avaient pour nom, synthétiseur modulaire. Leur inconvénient était leur poids et leur taille, qui posaient problème pour une utilisation scénique. En 1969, le Musée d'Art Moderne de New York demande à Robert Moog d'organiser un concert qui se tiendra dans le jardin du Musée. Jusqu'alors aucun des instruments ne pouvait jouer en extérieur. Ses ingénieurs et lui-même se mirent au travail et réunirent quatre instruments, et c'est devant quatre mille personnes que le Moog fut lancé comme instrument de scène. Robert Moog se souvient qu'après le concert sa firme ne savait pas quoi faire de ces nouveaux instruments. Il dit alors à son distributeur de Londres qu'ils étaient à la disposition de quiconque les voudrait. L'un d'entre eux tomba en la possession de Keith Emerson et c'est avec cet instrument qu'il joua le solo de la chanson *Lucky Man*, figurant sur le premier album d'Emerson Lake and Palmer, en 1970 (cf. interview de Robert Moog, *Emerson Lake and Palmer : Beyond the Beginning*, Sanctuary Visual Entertainment, 2005). En 1971, la firme lance le Minimoog, beaucoup plus petit et très pratique pour son transport. Suivant le même principe de fonctionnement, d'autres compagnies lanceront leurs synthétiseurs. Citons entre autres le VCS-3 et le ARP 2500.

rythmiques standardisés de la musique pop-rock. Les métriques les plus souvent employées sont : 5 temps (par exemple : introduction instrumentale de « *Tarkus* » d'Emerson Lake and Palmer, 1971 ; « *Larks' Tongues in Aspic Part Two* » de King Crimson, 1973), 7 temps (« *Seven is a Jolly Good Time* » de EGG, 1970 ; « *Larks' Tongues in Aspic part One* » de King Crimson, 1973 ; « *Disengage* » de Robert Fripp, 1979) ou encore 9 temps (divisés en 2+2+2+3 dans « *Supper's Ready* » de Genesis, 1972). L'exemple de Genesis, extrait du sixième mouvement de la suite « *Supper's Ready* », et intitulé « *Apocalypse in 9/8* » (à 15'38"²⁸), révèle une construction rythmique intéressante. Comme l'indique le sous-titre, tout le sixième mouvement est joué dans une métrique à 9/8 divisée irrégulièrement. En réalité, les premières mesures du mouvement sont construites sur une métrique à 9/4 (clairement perceptible dans les parties de chant et de batterie). À 15'45" entrent les parties de guitares et de basse qui font entendre un riff construit, quant à lui, sur une métrique en 9/8. L'ensemble crée une polyrythmie simple dans laquelle il faut deux mesures à 9/8 pour remplir une mesure à 9/4. Il y a, de fait, un décalage qui se crée entre les temps fort du riff de guitare à 9/8 et la pulsation de noire présente à la grosse caisse de la batterie. Un riff de guitare sur deux se retrouve donc en syncope par rapport à la batterie, comme l'illustre l'exemple 15 ci-dessous :



Exemple 15 : Genesis, « *Apocalypse in 9/8* », « *Supper's Ready* », *Foxtrot*.

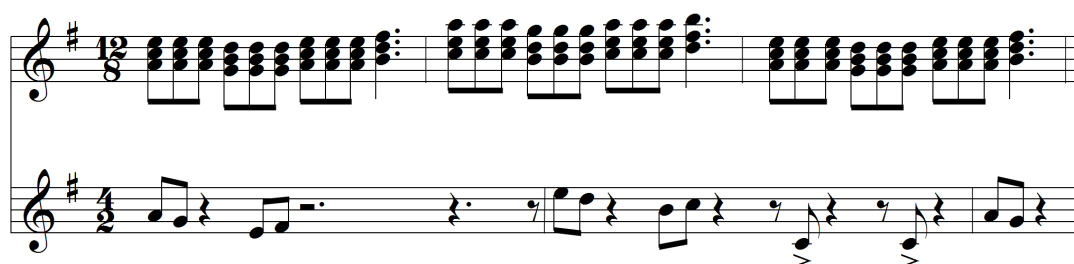
28 Le minutage fait référence à l'édition CD, *Foxtrot*, Virgin, PM 570, 1994.

À 16'14", la construction polyrythmique est abandonnée. La batterie joue désormais un pattern qui s'inscrit dans la même métrique à 9/8 que la guitare.

Ce jeu polyrythmique, plus ou moins complexe, est souvent présent dans les compositions des groupes progressifs. Dans la composition « *Close to the Edge* », de Yes (extraite de l'album du même nom paru en 1972), un jeu polyrythmique apparaît à 6'04" (début du second mouvement, « *Total Mass Retain* ») entre, d'une part, les parties de chant et de *Coral sitar*²⁹, et d'autre part, les parties de basse et de batterie (voir exemple 16). Les premières obéissent à une métrique à 12/8 tandis que les secondes évoluent dans une mesure à 4/2. Les premiers temps de chaque mesure ne coïncidant pas, il faut alors huit mesures à 12/8 contre six à 4/2 pour que les premiers temps de chaque partie s'alignent de nouveau³⁰. Cependant, la structure polyrythmique de ce passage ne transparait pas pleinement à l'écoute en raison de la trop forte attraction vers la métrique à 4/2 exercée par les parties de batterie et de basse. Notons également que s'ajoute à cela une autre ambiguïté rythmique, celle générée par la forte accentuation des deux dernières croches du pattern de basse. Bien que jouée à contre temps, elles peuvent être entendues comme étant situées sur le temps, ce qui crée alors une légère distorsion dans la métrique binaire à quatre temps.

29 La guitare électrique sitar *Coral* a été manufacturée par la compagnie Danelectro à la fin des années 1960. Il s'agit d'une guitare six cordes standard dont la particularité réside dans son chevalet, conçu pour reproduire le timbre d'un sitar indien.

30 Lorsque revient ce thème-ci dans le dernier mouvement, à 15'53", l'alignement métrique est rectifié. La basse et la batterie jouent désormais dans une mesure à 3/2 qui s'aligne avec le 12/8 du *Coral sitar*. Pour de plus amples informations sur « *Close to the Edge* », voir Covach, 1997.



Exemple 16 : polyrythmie, « Close to the Edge »

King Crimson fait également une utilisation récurrente de structures polyrythmiques dans les deux parties de « *Larks' Tongues in Aspic* », sur l'album du même nom paru en 1973. Bill Bruford, le batteur du groupe – également batteur de Yes sur *Close to the Edge* –, intègre dans son jeu de courts passages polyrythmiques qui consistent, le plus souvent, à jouer un pattern binaire dans une métrique ternaire, et vice-versa (voir par exemple « *part one* » à 5'58").

The image shows a musical score for guitar and drums. The top staff is a guitar line in treble clef, key of D major, and 4/4 time. It features a complex polyrhythmic pattern of chords with various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) indicated above the staff. The bottom staff is a drum line in bass clef, key of D major, and 4/4 time. It features a complex polyrhythmic pattern of drums with various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) indicated below the staff. The score is divided into two systems, each with a time signature change from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Exemple 17 : polyrythmie, section A2, « Larks' Tongues in Aspic, Part One »

Le riff de la section A2 de « *Larks' Tongues in Aspic, part One* »³¹, révèle un découpage rythmique irrégulier (7 + 7 + 8), qui ne suit pas la structure du pattern de batterie, qui fait quant à lui clairement entendre le backbeat à 4 temps traditionnel du rock (voir exemple 17). La « *Part Two* » contient également des constructions polyrythmiques. À 1'56", alors que la guitare électrique expose seule le riff principal à 10/8, la basse et la batterie jouent en homorythmie quatre quintolets de doubles croches. La polyrythmie réside ici dans le décalage des accents des deux parties, comme le montre l'exemple 18.

1:56

Exemple 18 : polyrythmie, « *Larks' Tongues in Aspic, Part Two* »

Parce que ces deux lignes gardent leur spécificité rythmique et ne se fondent pas dans un groove de batterie dominateur, la polyrythmie de ce passage est bien plus effective que dans l'exemple de « *Close to the Edge* » vu ci-dessus. Mais, même lorsque qu'un pattern rythmique est bien installé dans l'esprit de l'auditeur par un procédé de répétition, King Crimson arrive tout de même à faire surgir une polyrythmie par l'ajout d'une ligne rythmique bien définie. C'est ce qu'il se passe à la fin du solo de violon de « *Larks' Tongues in Aspic, Part Two* », à 4'25", lorsque la

31 Voir la structure formelle de la composition, *infra* p. 199 sq.

guitare électrique réintroduit le motif en 10/8 de la section B³², qui place ce dernier en opposition au pattern en 16/8 jusqu'alors en vigueur (voir exemple 19). Il faudra donc 8 mesures à 10/8 et 5 mesures à 16/8 pour que les deux parties se rejoignent sur leur premier temps respectif. À cet instant, tout le groupe se fixe sur la métrique à 10 temps qui marque la réexposition de la section B.

Exemple 19 : polyrythmie, fin du solo de violon, « *Larks' Tongues in Aspic, Part Two* »

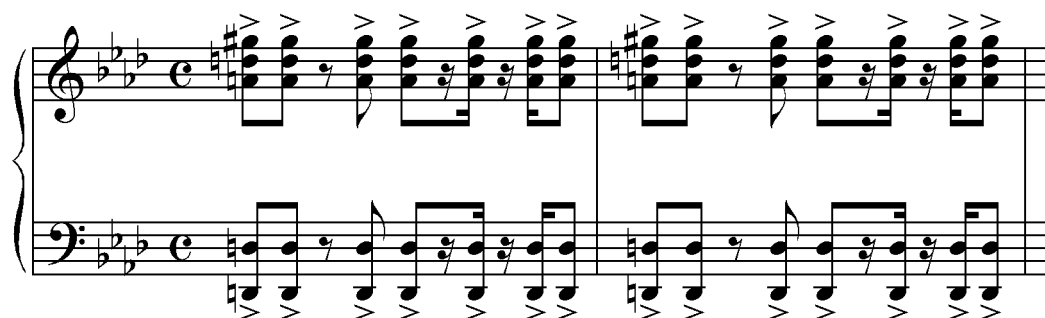
Mais l'écriture en 4/4 ne disparaît pas pour autant, elle est souvent présente et très souvent détournée. Les rythmes utilisés, ainsi que les accents, annihilent toute sensation de pulsation régulière. C'est par exemple le cas du thème principal de « *21st Century Schizoid Man* » de King Crimson (cf. ex. 26a, *infra* p. 182). Son étude révèle une construction interne irrégulière. Certains commentateurs ne tombent cependant pas d'accord sur la décomposition du motif. Eric Tamm, par exemple, décompose la première mesure en 3 + 2 + 3 (Tamm, 1990 [I]), tandis que Christophe Pirenne propose un découpage en 2 + 3 + 3 (2005, p. 136). Il semble, en fait, difficile de privilégier l'un plus que l'autre. Pour la deuxième mesure, tous sont d'accord pour mettre en lumière le découpage en 3 + 3 + 2.

Un autre exemple peut être trouvé dans un passage de « *Karn Evil 9* »

32 Voir la structure formelle de la pièce en annexe 9.

d'Emerson Lake and Palmer (dans l'album *Brain Salad Surgery*, 1973), à 12'52"³³.

Ici c'est l'accentuation décalée qui masque le 4/4 (voir exemple 20).



Exemple 20 : ELP, « Karn Evil 9 »

Le thème principal de la chanson « *The House, The Street, The Room* » de Gentle Giant (sur l'album *Acquiring the Taste*, 1971), expose une construction rythmique ambiguë, qui n'a pas d'autre but que de briser la régularité de la mesure à 4/4 dans laquelle elle évolue (voir exemple 21). Le thème possède une carrure simple de deux fois quatre mesures. Le contenu mélodique est à chaque fois le même, seules changent les figures rythmiques. La sensation d'irrégularité provient, d'une part, des accentuations décalées (mes. 2 et 3), et, d'autre part, de la désinence particulière de la première phrase. En effet, le *do* noire entendu sur le quatrième temps de la quatrième mesure sème le trouble dans la perception de la syntaxe du thème. À l'écoute, cette note peut être perçue comme le premier temps de la mesure suivante, à partir de laquelle va continuer le thème. Mais, en réalité, cette note-ci n'est qu'une anticipation accentuée du premier temps de la mesure suivante, là où débute la continuation effective du thème. Si bien que l'auditeur – qui avait inconsciemment « analysé »

³³ Le minutage fait référence à la version CD, *Brain Salad Surgery*, Sanctuary Records, SMRCD059, 2004.

cette note comme le premier temps d'une mesure –, se trouve rythmiquement désorienté à l'écoute du véritable premier temps, alors que tout le discours est contenu dans une simple métrique à quatre temps. Puis, en raison du procédé d'augmentation rythmique, cette anticipation n'est pas réitérée à la fin de la mes. 8, ce qui a pour conséquence de « normaliser » la syntaxe. Mais là encore, se fondant sur la précédente itération, l'auditeur attend la répétition du « piège » rythmique et se trouve une nouvelle fois troublé. Remarquons également que l'impact de cette construction particulière serait nettement amoindri si la dernière noire de la mesure 4 n'avait pas été un *do* (centre tonal du thème). Si l'on use de la substitution hypothétique de Philip Tagg (cf. *supra* p. 103), et que l'on remplace cette noire par une autre hauteur – disons un *sol* –, l'effet voulu par les musiciens disparaîtrait alors.

Par ce simple jeu rythmique, les musiciens de Gentle Giant parviennent à transgresser la standardisation des formules musicales induites par la métrique à quatre temps, de manière plus subtile et originale que le simple remplacement de la métrique régulière par une métrique irrégulière. Ce changement n'équivaut, bien souvent, qu'à une reformulation de l'élément standardisé. L'irrégularité générée par la nouvelle métrique se trouve alors neutralisée par la régularité de sa répétition. La chanson « *Living in the Past* » (1969) de Jethro Tull en est le parfait exemple. Elle est construite, dans son intégralité, sur une mesure à 5/4 (divisée en 3 + 2). Une fois le pattern rythmique assimilé par l'auditeur, la métrique irrégulière n'est plus porteuse de transgression.



Exemple 21 : Gentle Giant, « *The House, The Street, The Room* »

Intéressons-nous maintenant à l'harmonie développée par le rock progressif.

Christophe Pirenne écrit :

au regard des pratiques harmoniques de la musique classique du XX^e siècle, voire des siècles précédents, les usages du rock progressif ont quelque chose de puéril et de naïf. (2005, p. 301)

Cela est vrai, mais il ne faut pas perdre de vue que le rock progressif, malgré ses intentions élitistes et ses références à la culture savante, reste un genre populaire – entendu ici sans jugement de valeur – s'inscrivant dans les fondements culturels et artistiques de la musique pop-rock qui lui a précédé. Ainsi, le vocabulaire de base reste le vocabulaire de la musique populaire, mais est soumis à un processus de maximalisation, par l'emprunt de techniques d'écriture appartenant à d'autres sphères socio-culturelles. Jon Anderson prend soin, dans la citation suivante, de bien se positionner dans la sphère culturelle rock :

Dire que nous ne jouons pas de la rock music, c'est essayer de nous ôter quelque chose dans laquelle nous avons baigné. Nous sommes tous des musiciens de rock, nous développons l'idée, nous élargissons l'essence du rock... Je pense que nous sommes un groupe de rock mais nous avons des musiciens intéressants qui veulent développer leur potentiel et la musique de Yes qui en découle peut être considérée comme une approche classique en ce qui concerne les arrangements. Mais ce n'est pas de la musique classique. (cité *in* Dupuis, 2009 [I], p. 62)

Dès lors, il est peu surprenant de voir qu'une grande partie des groupes de

rock progressifs fondent leur vocabulaire musical sur le langage du rock, tel que je l'ai exposé précédemment. Certains traits caractéristiques du blues font bien sûr partie des structures de hauteurs utilisées, mais elles sont désormais distillées avec parcimonie au sein du répertoire des groupes progressifs³⁴. On trouve, ici et là, ces structures blues plus ou moins déguisées. L'héritage du blues se manifeste le plus souvent par l'utilisation de riffs fondés sur l'échelle pentatonique, mais aussi par un schéma harmonique du type, I – IV – V, tel que le présentent les chansons « *21st Century Schizoid Man* », « *Pictures of A City* » et « *Cat Food* » de King Crimson (voir infra pp. 180 *sqq.*). La maximalisation de la progression typique du blues s'entend par exemple dans la partie centrale en 13/8 de la composition « *Starless* » (*Red*, 1974). Chez Emerson, Lake and Palmer les références au blues peuvent être trouvées dans des titres comme « *Tarkus* », « *A Time and A Space* », « *Are You Ready Eddie?* » ou « *Honky Tonk Train Blues* ». L'un des exemples les plus frappant de maximalisation de l'échelle pentatonique blues se trouve dans « *Pantagruel's Nativity* » de Gentle Giant, sur l'album *Acquiring the Taste*. Ici, le squelette pentatonique est tellement caché par des notes voisines et des notes de passage chromatiques qu'il en est presque imperceptible (voir exemple 22). Et pourtant, la tierce descendante *ré – si* qui clôture le riff est immanquablement un trait caractéristique du blues, tel que l'a exprimé David Evans (cf. *supra* p. 42).



Exemple 22 : riff de « *Pantagruel's Nativity* »

³⁴ Voir Holm-Hudson, 2002, p. 9.

Si les compositions qui font entendre une construction par riffs se fondent bien souvent sur le blues, les compositions qui présentent une structure harmonique se fondent elles sur des lectures modales de l'échelle diatonique. Nous trouvons déjà chez les Beatles l'utilisation de la modalité, comme dans « *Love You To* » par exemple, avec la particularité qu'ici, l'emploi du mode dorien (concomitamment à l'instrumentation) avait pour but de créer une référence stylistique aux ragas indiens. Le recours à une harmonie modale plus qu'à une harmonie fonctionnelle tonale s'explique, pas tant par choix esthétique de la part des musiciens progressifs que par la filiation précédemment évoquée avec les techniques d'écriture populaires qui ont été le fondement même du langage de la *popular music*. Edward Macan fait une distinction entre certains groupes progressifs en fonction de la qualité expressive des modes qu'ils utilisent :

Modes tend to be chosen for their expressive qualities; bands such as Yes or Genesis that favor a more sunny, open sound tend to emphasize major modes, while bands that gravitate towards a darker ambience—Pink Floyd, Van Der Graaf Generator, King Crimson—resort more frequently to minor modes. (Macan, 1997, p. 53)

Le type de constructions entendues dépend bien sûr des sensibilités de chaque musiciens, ainsi que de leur pratique de l'instrument. Comme il a été remarqué dans la première partie de notre étude, les musiciens rock pensent rarement leur composition de manière abstraite – tel que le ferait un compositeur de musique savante qui écrirait pour un instrument dont il ne joue pas. Les compositions sont, dans la majeure partie des cas, écrites par les musiciens à partir de leur instrument. Ainsi la pratique induit certains traits mélodiques et harmoniques. La musique de Genesis, due en grande partie à son pianiste Tony Banks, démontre quelques caractéristiques d'écriture idiomatique. Le piano offre la possibilité de pouvoir facilement changer la note de basse à la main gauche tandis que la main droite plaque

un accord. Le musicien a alors tout loisir d'expérimenter et de trouver empiriquement des sonorités particulières. C'est ce que pratique Tony Banks :

The idea is that you come up with interesting changes when you change chords simply by changing the bass notes [...] like in the introductory bit to « The Eleventh Earl of Mar ». One of the chords in that is basically a G-minor chord with an A \flat in the bass. That sounds unlikely, but it sounds great in context. A lot of this comes out of improvising – doing things that you originally didn't intend to do and finding that it sounds nice. (cité in Holm-Hudson, 2010 [I], p. 102)

À l'inverse, la technique du bourdon est également utilisée par Banks, comme en témoigne, par exemple, le titre « *Watcher of the Skies* » sur l'album *Foxtrot*, dans lequel le contenu harmonique se déploie sur une pédale de tonique. Le bourdon peut être également remplacé par un riff obstiné, qui, si celui-ci est au préalable peu déterminé mélodiquement et harmoniquement, laisse beaucoup de place au musicien pour s'exprimer. C'est dans cette optique que le groupe a pensé le sixième mouvement de « *Supper's Ready* », « *Apocalypse in 9/8* », dont le riff, composé de trois notes (cf. *supra* exemple 15), n'implique pas de cadre harmonique précis :

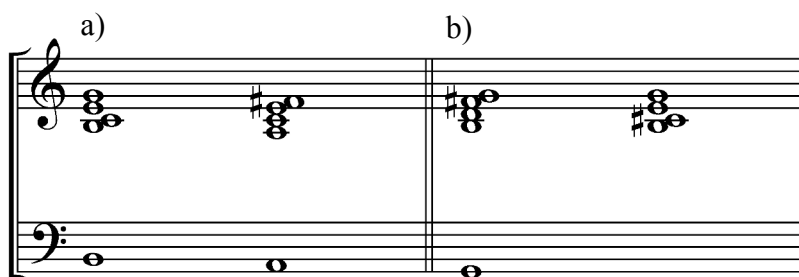
the other idea on that was to just keep the notes simple, and I said [to Mike Rutherford], « if you can keep just to the three notes E, F sharp and B then I can do any chord I want on top of it. » I could go major, minor, all sorts of things. It was great fun actually as I could go for the real dramatic stuff like a C major chord on top of that, which sounds very tense and that was how it was developed. (cité in Spicer, 2008 [I], p. 330)

Si bon nombre de constructions harmoniques entendues dans Genesis ne répondent pas aux règles de l'harmonie fonctionnelle tonale, elles ont néanmoins en commun le souci de faire entendre le même type de conduite de voix, par mouvement conjoint et notes communes. La fluidité, d'une part, et le manque d'aspérité d'autre part, qui font en partie les spécificités de la musique de Genesis, proviennent de cette conduite des voix qui découle fortement de la pratique du piano³⁵. L'enchaînement des accords

35 Dans son article « A Study of Maximally Smooth Voice Leading in the Mid-1970s of Genesis » (2010 [I]), Kevin Holm-Hudson utilise la théorie néo-riemannienne pour analyser ce type de

dans le quatrième mouvement de « *Supper's ready* », « *How Dare I Be So Beautiful* », fonctionne suivant ce schéma. Ce mouvement, qui s'insère entre deux autres rythmiquement très marqués, possède un caractère de repos et d'immobilité, bien véhiculé par une harmonie non-fonctionnelle. Il est constitué de deux phrases de quatre mesures chacune. Dans chacune des phrases alternent deux accords, liés entre eux par une conduite de voix conjointe. L'exemple 23a montre les deux premiers accords, dont l'enchaînement s'effectue par une descente conjointe des voix extérieures tandis que les deux voix internes restent en place. Pour la seconde phrase (exemple 23b) l'enchaînement s'effectue par le procédé inverse. Les voix extérieures se maintiennent tandis que les voix internes descendent conjointement.

progression harmonique, identifié, comme l'indique le titre, par l'appellation « *maximally smooth voice leading* ». David Lewin définit ce terme comme « *a function V that maps each member x of pcset X to a member y of pcset Y [$Y = V(x)$ of Y], such that each voice of pcset X is led to the closest possible pitch of pcset Y » (cité in Holm-Hudson, 2010, p. 121). La théorie néo-riemannienne, relativement récente, n'a que peu de rapport direct avec les théories engagées par Riemann (1849-1919) en son temps, et a pour but de répondre aux « *analytical problems posed by chromatic music that is triadic but not altogether tonally unified* » (Cohn, 1998 [III], p. 167). La théorie néo-riemannienne tire son origine de la « *transformational theory* » de David Lewin développée durant les années 1980, qui a pour but d'étudier non pas les accords en tant qu'objets isolés, mais la relation qu'ils entretiennent dans un discours musical, en identifiant le mécanisme de transformation subit par l'un pour obtenir le second (voir, par exemple, Holm-Hudson, 2010, p. 102, pour la liste des transformations, appelées aussi opérations). Si certaines de ces transformations correspondent plus ou moins aux concepts avancés par Riemann, l'évocation de ce dernier renvoie par métonymie à un ensemble de théoriciens allemands du XIX^e siècle, parmi lesquels figurent Hauptmann, Oettingen, Weitzmann. Guy Capuzzo, dans son article « *Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music* » (2004 [II]), applique les principes néo-riemanniens pour l'étude de la *popular music*.*



Exemple 23 : mouvement harmonique dans « *How Dare I Be So Beautiful* »

La guitare, dans une certaine mesure, donne également accès à ce type de conduite de voix. Le premier mouvement de « *Supper's Ready* », « *Lovers' Leap* », en fournit un exemple³⁶. Voici la réduction de ce passage, qui laisse apparaître cette conduite :

mes. 1-24

Si b M

Sol m

IV I VII (V) I IV I VII (V) I

Exemple 24 : conduite de voix conjointe dans « *Lovers' Leap* »

36 Pour une étude plus approfondie de « *Supper's Ready* », voir Spicer 2008 [II].

Dans le rock progressif, les structures harmoniques entendues sont le plus souvent construites par empilement de tierces diatoniques. Keith Emerson, pour sa part, s'est fait une spécialité des constructions par quarts justes – qu'il tient probablement de sa connaissance du répertoire pour piano du compositeur argentin Alberto Ginastera –, que l'on peut entendre dans « *The Three Fates* », « *Tarkus* » (voir les premier, cinquième et septième mouvements), ou « *Pirates* ».

Le procédé de maximalisation va jusqu'à remettre en cause l'intervalle de quinte comme intervalle structurel, au profit d'une division symétrique. Bien sûr, cette maximalisation naît de l'influence de la musique post-tonale de certains compositeurs savants du début du XX^e siècle, tels que Bartók, Stravinsky, Scriabine ou Debussy. La remise en cause de l'intervalle structurel de quinte au profit d'une division symétrique de l'octave au triton est ici l'élément clé. Cette division donne accès à des échelles non diatoniques, principalement l'échelle par tons entiers et l'échelle octotonique, suivant que le triton est analysé comme un segment, soit de trois tons entiers, soit de deux tierces mineures³⁷. Le recours, dans le rock progressif, à des échelles non diatonique est généralement plus rare en tant que structure pré-compositionnelle. Seul King Crimson, sous l'influence de son guitariste, Robert Fripp, en fera une utilisation poussée. C'est d'ailleurs, de ce point de vue, l'un des groupes de rock progressif qui poussa le plus loin l'idée de maximalisation, tant dans les structures de hauteurs que dans les autres paramètres musicaux. Pour Allan Moore, « *it was they who most thoroughly and comprehensively tested the limits of rock style as they received it* » (2001, p. 114). La suite de notre étude s'attachera à montrer comment se manifeste le maximalisme musical dans une partie du répertoire du groupe britannique. Nous verrons comment, à partir de certains éléments

37 Cf. Leleu, 2004, pp. 193-94.

fondamentaux du langage de la musique rock, le groupe se forge une identité musicale singulière.

II. 2 Le maximalisme chez King Crimson

II.2.1. *In the Court of the Crimson King*

Dans tous les ouvrages spécialisés, le nom de King Crimson côtoie sans aucune hésitation les noms des autres groupes phares du rock progressif, tels que Yes, Genesis et Emerson Lake and Palmer. Pourtant, Robert Fripp, guitariste et leader de King Crimson, refuse cet amalgame, et déclarait en 1998 :

We may have shared the same part of the planet and space in time, even a musician or two, but our aims, way of doing things, history and (even) music, are very different. [...] One simple reason Crimson is a bad example of mainstream Progressive Rock is that Crimson changed its direction and/or personnel whenever a particular musical approach had run its course. A primary rule of commercial success is to repeat yourself. Clearly commercial success was not the priority for Crimson and in this we succeeded, which is the second simple reason that Crimson is a bad example of mainstream Progressive Rock. (Fripp, 1999 [I], p. 14)

Toutefois, la sortie du premier album du groupe, *In the Court of the Crimson King* (EG Records, 1969), aura un impact important sur les autres formations de l'époque³⁸. Pour beaucoup, l'album marque l'avènement de l'esthétique progressive, car il cristallise efficacement toutes les originalités que l'on trouvait éparpillées dans le répertoire de la *popular music* vers la fin des années 1960³⁹. Ainsi, l'album est à considérer comme une évolution musicale de la pop dont des groupes tels que The Pretty Things, avec l'album *S.F. Sorrow* (1967), ou le *Days of Future Passed* (1967)

38 Les musiciens de Genesis en firent leur disque de référence, allant jusqu'à accrocher la pochette sur l'un des murs de leur salle de répétition (cf. Gallo, 1980 [I], p. 26). Les musiciens de Yes, quant à eux, furent soufflés par la prestation scénique de King Crimson (cf. Bruford, 2009 [I], p. 152).

39 Voir par exemple Martin, 1998 [I], pp. 155-61.

des Moody Blues seraient les instigateurs. Interrogé par Andrew Keeling sur la possible influence de ces derniers sur King Crimson, Robert Fripp répond : « *It showed that you could make a mellotron do some work!* » (Keeling, 2009 [I], p. 30). *In the Court of the Crimson King* s'inscrit également pleinement dans la philosophie de la contre-culture. Rétrospectivement, Robert Fripp déclare :

[...] *In the 1960's young people believe that simply by listening one could make a difference [...] there was a particular zeitgeist. We believed that music could change the world, and that we could have effect in the world.* (cité in Keeling, 2009, p. 46)

Culturellement, les jeunes musiciens de King Crimson évoluent dans une sphère sociale bercée par le *Summer of Love* de 1967 et tout le mouvement hippie. C'est l'époque où les jeunes se regroupent en communauté avec une volonté de retour à la nature. Et pourtant, *In the Court of the Crimson King* ne se plie pas aussi facilement à l'esthétique *Flower Power*, tout du moins au premier abord. La pochette, dessinée par Barry Godber, arbore le visage d'un homme torturé, horrifié, terrorisé, loin de l'imagerie hippie traditionnelle. Les paroles des chansons exposent des thèmes aussi divers que la violence, la mort, le désespoir, la cupidité, la peur, la nostalgie, le mensonge. Nous sommes loin des manifestations et des expressions artistiques pacifistes et fraternelles d'un rassemblement tel que le festival de Woodstock en 1969, par exemple, qui eut lieu au moment même où King Crimson élaborait son album. Toutefois, les motivations qui ont engendrées ces deux types d'expression émanent du même constat sociétal et peuvent ainsi être reliées. Là où le mouvement *Flower Power* réagit contre la situation politique mondiale – qui donne lieu à des conflits armés – par des messages volontairement naïf d'amour et de paix, un groupe comme King Crimson choisit d'exprimer les vices de son époque pour mieux les dénoncer. De ce point de vue, le sous-titre donné à l'album par Peter Sinfield, « *An*

Observation by King Crimson », est à considérer comme un acte militant.

Les origines de King Crimson remontent au trio formé par Michael Giles à la batterie, son frère Peter à la basse et Robert Fripp à la guitare⁴⁰. Ensemble, ils enregistrent un album pour la firme Decca en 1968, intitulé « *The Cheerful Insanity of Giles, Giles and Fripp* ». Mais une divergence entre Fripp et Peter Giles conduit à la dissolution du trio. Michael Giles et Fripp sont désireux de former un nouveau groupe et s'adjoignent ainsi les services de Ian McDonald (instruments à vent) – qui avait précédemment joué avec le trio en tant que musicien de studio –, le parolier Peter Sinfield, et Greg Lake, au chant et à la basse, que Fripp a connu lorsque tous deux vivaient dans la ville anglaise de Bournemouth, Dorset. Le groupe ainsi formé débute les répétitions en janvier 1969 et entre en studio au mois de juillet de la même année. L'album *In the Court of the Crimson King* est commercialisé en octobre et rencontre un succès immédiat en se classant en cinquième position des meilleures ventes d'albums au Royaume-Uni⁴¹.

D'un point de vue formel les compositions se démarquent par leurs durées. Toutes dépassent allègrement le format radiophonique standard. Le titre « *Moonchild* », la plus longue pièce de l'album, fait entendre une large plage de musique improvisée qui, si elle possède bel et bien une valeur artistique intrinsèque, sert également à augmenter la durée totale de l'album. Néanmoins, ces formes élargies ne remettent pas en cause l'alternance traditionnelle entre couplets et refrains

⁴⁰ Dans un but de contextualisation je ferai parfois référence à quelques détails biographiques du groupe. J'invite cependant le lecteur à consulter l'ouvrage de Sid Smith, « *In the Court of King Crimson* » (2001 [I]).

⁴¹ http://www.officialcharts.com/archive-chart/_/3/1969-11-01/ (dernier accès juillet 2014). Notons que seul le deuxième album, *In the Wake of Poseidon* (1970), rencontrera un succès similaire. En comparaison avec les autres groupes de l'époque – Yes, Genesis, ELP, Jethro Tull – King Crimson sera l'un des moins vendeurs.

depuis longtemps établie dans la musique populaire. En effet, des compositions telles que « *I Talk to the Wind* », « *Epitaph* » et « *The Court of the Crimson King* » peuvent se réduire au schéma sus-nommé. « *Moonchild* » peut être divisé en deux parties contrastantes : la première expose simplement une forme couplet/refrain, et la seconde donne à entendre une forme libre. King Crimson nous donne ici un exemple de maximalisation de la forme standard de la *popular music*.

Cette maximalisation est obtenue en variant les lignes mélodiques, l'instrumentation et/ou la dynamique, se qui crée ainsi une composition multisectionnelle. Cette caractéristique formelle est reflétée, en apparence, par les titres et les sous-titres des pièces. En apparence seulement, car il ne semble pas que cela ait été une volonté pré-compositionnelle de la part des musiciens. Ainsi, suite la publication d'un numéro spécial « rock progressif » de Vox magazine en 1993, dans lequel un journaliste prenait précisément en exemple les titres de *In the Court of the Crimson King* pour valider la démarche artistique du recours aux formes multisectionnelles dans le rock progressif, Robert Fripp déclare :

[...] *your writer has drawn a wrong conclusion from a specific Crimson example – extending a song title into sections. The reason songs and pieces acquired separately titled sections [...] was so the group would get paid full publishing royalties on our American record sales. David Enthoven and John Gaydon [...] told King Crimson we had to have more than 5 titles on “In the Court of the Crimson King” to get the maximum publishing royalties in the US. So, we added titles to sections until we had the number necessary to be paid the full rates (by titles, not by running time). This mundane explanation is much less fun than the one your writer assumes – artistic pretension – of which there was, in any case, enough to go around.* (Fripp, 1999, p. 12)

Toutefois, le choix des sous-titres n'a pas été laissé au hasard et, à défaut de révéler une trame narrative précise, met néanmoins en lumière le projet structurel des musiciens. Certains de ces sous-titres ne sont qu'une simple illustration soit du caractère de la musique, soit des paroles : « *March for No Reason* », dans

« *Epitaph* », dont le caractère de marche est effectivement immanquable, ou « *The Return of the Fire Witch* » et « *The Dance of the Puppets* », dans « *The Court of the Crimson King* », qui illustrent respectivement l'allusion faite à la sorcière et aux marionnettes dans les paroles de Peter Sinfield. D'autres, comme « *The Dream* » et « *The Illusion* », dans « *Moonchild* », sont plus évasifs.

Les influences musicales pour cet album sont vastes⁴². Certains passages peuvent faire écho à la musique d'autres groupes. « *March for No Reason* », dans « *Epitaph* », avec son arrangement pour bois, est de nature similaire au solo de flûte entendu dans « *Night in White Satin* » des Moody Blues. D'autre part, sa progression harmonique est, dans une certaine mesure, similaire à celle entendue dans « *I See You* » des Pretty Things. Si les musiciens de King Crimson ne s'y réfèrent pas consciemment, il ne fait pas de doute qu'une bonne partie des groupes de cette époque a joué un rôle indéniable dans la construction de l'identité musicale de King Crimson. Mais on trouve également des références bien plus discrètes – et assumées cette fois – disséminées çà et là. Par exemple, la toute fin du solo de flûte de Ian McDonald sur « *The Court of the Crimson King* » cite un extrait du second mouvement du poème symphonique *Scheherazade* de Rimsky-Korsakov (voir exemple 25a, b), ou encore, toujours dans « *The Court of the Crimson King* » la ligne mélodique ascendante qui clôt la section dite « fanfare » (voir exemple 25c) est empruntée, soit à Sam and Dave, soit à James Brown, car il semble que Ian McDonald ait quelques difficultés à se le remémorer⁴³. En tant que groupe de rock, la tradition blues afro-américaine a naturellement trouvé sa place dans l'esthétique du

42 Andrew Keeling, dans son « guide musical », dresse un panorama du contexte dans lequel s'inscrit *In the Court of the Crimson King*. Y figurent également des interviews révélant les influences de chacun des musiciens. (cf. Keeling, 2009, pp. 29-44).

43 McDonald fait référence à James Brown dans Smith, 2001, p. 66, et à Sam and Dave dans Keeling, 2009, p. 31.

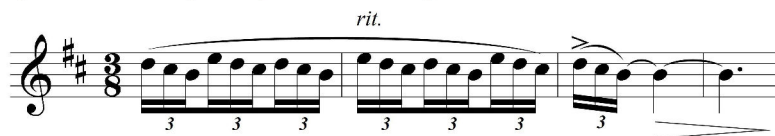
groupe, ainsi que le montre la pièce qui ouvre l'album, « *21st Century Schizoid Man* », dont la composition est le fruit d'un véritable effort collectif.

Elle se démarque des compositions du reste de l'album tant par son caractère que par sa construction par riffs. Une courte introduction bruitiste, joué en plaquant des clusters sur un orgue portatif (propriété des Wessex Sound Studios), mène à l'apparition du premier riff (voir exemple 26a). Greg Lake est l'auteur de la première moitié de ce riff (la première mesure), fondée sur une échelle pentatonique sous sa forme mineure, avec *do* comme centre tonal.

a) "The Court of the Crimson King" (5'11")



b) *Scheherazade* (Mvt II, 4 mes. avant D)



c)



Exemple 25 : « The Court of the Crimson King »

L'ajout du mouvement chromatique ascendant (*fa – fa# – sol*) est dû à Ian McDonald. L'impact de ce riff repose moins sur l'échelle utilisée que sur sa sonorité globale, issue d'un savoureux mélange de timbres. Les saxophones sont traités différemment de leur méthode d'enregistrement traditionnelle, dans la mesure où l'instrumentiste les amplifie au moyen d'amplificateurs pour guitare électrique. Deux pistes de

basse sont présentes, l'une expose un son dit *clean*, et la seconde est traitée via une pédale d'effet *octave fuzz* (effet de distorsion, dit *fuzz*, agrémenté d'une transposition du signal à l'octave inférieure)⁴⁴. Ces transformations sonores donnent à ce riff une texture originale ainsi qu'un fort impact. À cela s'ajoutent les techniques de jeu du saxophone et de la guitare sur la seconde mesure lors de sa troisième répétition, qui font tous deux usage du *portamento*. Le saxophone par pression des lèvres, et la guitare en tirant la corde de *si* tout en jouant simultanément la note visée sur la corde de mi – cela est une technique bien connue des guitaristes de blues/rock.

a)

b)

c)

Exemple 26 : riffs de « 21st century Schizoid Man »

L'agressivité de la musique fait écho aux paroles écrites par Sinfield. Elles s'inscrivent complètement dans le contexte politique de l'époque en faisant référence

⁴⁴ Au sujet du matériel utilisé pour l'enregistrement des saxophones et de la guitare basse, voir Keeling, 2009, p. 111.

au conflit du Vietnam. Pour l'auteur il s'agissait de dénoncer les mensonges politiques :

Schizoid Man was a direct result of the Vietnam War. There's a recent book [...] Four Presidents Lie, or something like that, and the idea is parallel to Schizoid Man: you can't get to be a politician unless you lie. (cité in Keeling, 2009, p.64)

Dans le but d'instaurer une continuité et une cohérence avec l'impact sonore du riff principal, le groupe a recours à un effet de distorsion pour la voix de Greg Lake. Cette dernière est accompagnée par la guitare qui assène sur chaque temps un puissant accord de *do* mineur.

À 2'05"⁴⁵ commence la section B, intitulée « *Mirrors* »⁴⁶. Celle-ci expose un nouveau riff, construit, comme le précédent, sur une gamme pentatonique mineur sur *do* (voir exemple 26b). L'inflexion chromatique *fa* – *fa*# – *sol* du premier riff trouve ici une résonance dans les mouvements chromatiques ascendant (*mi*b – *mi*♯ – *fa*), et descendant (*do* – *si*♯ – *si*b)⁴⁷. Il s'agit à l'origine d'un extrait d'une composition pour big band de Ian McDonald, intitulée « *Three Score And Four* », qui n'avait alors

45 Le minutage fait référence à l'édition CD, *In the Court of the Crimson King*, EG Records Ltd, EGCD1, 1989.

46 Voir le schéma de la structure formelle de « *21st Century Schizoid Man* » qui figure en annexe 10.

47 La brève analyse d'Andrew Keeling (2009, pp. 76, 92) est ambiguë, dans la mesure où le musicologue interprète le riff de « *Mirrors* » comme faisant entendre un motif mélodique immédiatement suivi du rétrograde de son inversion. L'utilisation du terme inversion pose ici problème car il ne semble pas être employé par Keeling dans son acception courante. De toute évidence, les deux parties du riff (*do* – *mi*b – *mi*♯ – *fa*, et *do* – *si* – *si*b – *sol*) ne peuvent être connectées entre elles par l'opération d'inversion. La rétrogradation seule est valide dans cet exemple, le second tétracorde étant le rétrograde transposé à la quarte inférieure. Christophe Pirenne, quant à lui, écrit à propos des riffs des sections A et B que « l'inclusion de notes de passage telles que la tierce majeure, la quarte augmentée et, plus rarement, la septième crée une forme d'ambiguïté entre le mode ionien et le mode dorien » (2005, p. 135). Si la présence de la sixte majeure (*la*) évoque bel et bien le mode dorien, la tierce majeure (*mi*) et la septième majeure (*si*) ne peuvent prétendre à établir un mode ionien, puisque ces deux notes n'ont pas d'autre fonction que de servir de notes de passage chromatiques.

jamais été jouée. Si la section B ne se différencie pas de la section A par l'échelle utilisée, l'aspect rythmique, en revanche, est certainement l'élément qui amène le contraste entre les deux sections. La puissante rythmique rock binaire de la première partie se transforme en un flot ternaire et la basse de Lake s'engage dans un *walking* immanquablement influencé par le jazz. Andrew Keeling fait très justement remarquer la grande similitude qu'entretient ce passage avec le titre « *Spanish Lady* » du saxophoniste John Handy, qui figure sur l'album *Live at the Monterey Jazz Festival* (1965)⁴⁸. De nouveaux éléments mélodiques apparaissent en contrepoint à 2'26" (voir exemple 26c). L'un est joué staccato par la guitare et les différentes pistes de saxophones sur un rythme syncopé, alors que l'autre est joué legato par une autre piste de guitare, et dont les notes sont tenues à l'aide du *sustain* engendré par le taux de saturation de l'amplificateur. La basse vient quant à elle se fixer sur la quinte de *do*, en la faisant entendre à différentes octaves (2'37"). Le retour sur *do* nous donne alors une forte sensation de mouvement cadenciel, dû tout naturellement à l'intervalle structurel de quinte.

À 2'42" débute le solo de guitare de Robert Fripp. Ici, le squelette pentatonique s'étend vers une lecture heptatonique par l'ajout des degrés manquants (*ré♯* et *la♯*), qui engendre alors la perspective du mode dorien sur *do*. Le saxophone de McDonald prend le relais de la guitare (à 3'36") et délivre un solo différent de celui de Fripp, très inspiré de l'esthétique free-jazz d'Ornette Coleman. La sonorité du saxophone est transformé par les outils techniques qu'apporte le travail en studio. À cela s'ajoute la volonté du saxophoniste de se mettre, lors de l'enregistrement, dans des postures inconfortables pour véhiculer un sentiment de violence et de colère :

I do remember I was having trouble with that solo, getting it angst-ridden enough. It

48 Cf. Keeling, 2009, pp. 43-44.

was coming out too nice and so I remember putting myself into uncomfortable positions, sort of like kneeling on a hard floor and making myself uncomfortable because it wasn't coming out angry enough. So what you hear, I'm probably contorted. (cité in Smith, 2001, p. 60)

Le retour du second riff de la section B (exemple 26c) est anticipé par la note *sol*, tenue à la guitare électrique (4'17"). De manière analogue à sa précédente apparition, la partie de basse vient quant à elle se fixer sur *sol*. Mais, alors que cette note avait auparavant une fonction cadencielle, elle ouvre ici la perspective d'un changement de centre tonal, qui deviendra effectif à la section suivante. Cette dernière, nommé ici *tutti* (4'37"), a été composé par Robert Fripp, et donne l'opportunité au groupe de montrer toute sa virtuosité. Tous les instrumentistes jouent en homorythmie sur un débit de doubles croches⁴⁹. Le centre tonal est donc passé très subtilement de *do* à *sol*, et l'échelle utilisée reste l'échelle pentatonique, avec l'inclusion d'une note chromatique de passage entre la quarte et la quinte. La structure formelle est empruntée au blues puisqu'il s'agit, tout simplement, d'une structure de douze mesures – présentée deux fois – avec les changements harmoniques conventionnels. Les deux premières mesures exposent donc une ligne mélodique ascendante construite sur la gamme pentatonique mineure avec *sol* comme tonique. Celle-ci est immédiatement répétée et agrémentée d'une désinence permettant l'enchaînement avec la phrase suivante, construite à partir de *do* avec un rythme fortement syncopé. Notons la présence ici du *mi♯* (mesure 5 de la transcription) qui est tout à fait en accord avec la logique blues vue précédemment dans notre étude. Cela confirme, non seulement le changement du centre tonal de *do* à *sol*, mais confirme également que cette section est bien régit de bout en bout par la même échelle pentatonique. En effet, un *mi♭* à la place du *mi♯* aurait tout simplement indiqué un retour du centre tonal initial. À ce titre, les musiciens de King Crimson

⁴⁹ Voir notre transcription, annexe 11.

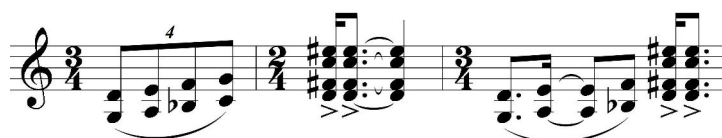
semble s'inscrire parfaitement dans la perspective indiquée par notre exemple 13 (cf. *supra* p. 89). Une fois les deux cycles de douze mesures écoulés, un *fill* de batterie, ainsi qu'un glissando de la basse (5'22"), réintroduisent le riff de « *Mirrors* », lequel, par répétition de sa figure finale, réintroduit le riff principal. « *21st century Schizoid Man* » se termine dans le chaos par transposition ascendante anarchique du chromatisme *fa – fa# – sol*. Cette fin peut également se concevoir comme la maximalisation du traditionnel geste conclusif « rock », le martèlement de l'accord de tonique, stéréotype auquel tous les groupes – ou presque – se sont un jour pliés.

En 1970, King Crimson enregistre son deuxième album, *In the Wake of Poseidon*. À l'écoute de ce disque, l'analogie avec le premier opus est frappante. Certaines pièces étant quasiment des clones de celles de *In the Court of the Crimson King*. Le parallèle est d'ailleurs très vite dressé : « *21st Century Schizoid Man* » trouve son pendant dans « *Pictures of a City* », « *I Talk to the Wind* » dans « *Cadence and Cascade* », « *Epitaph* » dans « *In the Wake of Poseidon* », et les improvisations libres de « *Moonchild* » dans celles de « *The Devil's Triangle* ». D'autre part, l'influence des Beatles, déjà sous-jacente dans le premier opus⁵⁰, se découvre ici un peu plus clairement avec le titre « *Cat Food* » qui n'est pas sans rappeler « *Come Together* ». Quelles sont les causes d'une analogie aussi frappante ? Il faut comprendre que le succès fulgurant du premier album a fait vaciller l'équilibre interne du jeune groupe. En résulte le départ de certains membres, dont Ian McDonald, principal compositeur de King Crimson, qui entraîne avec lui Michael Giles et Greg Lake (ce dernier allant rejoindre Keith Emerson et Carl Palmer pour

⁵⁰ Le long crescendo entendu dans « *Epitaph* » (3'44 ") possède la saveur de celui présent dans « *A Day in the Life* » (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) et le mouvement de basse descendant de « *Moonchild* » rappelle celui de « *While My Guitar Gently Weeps* » (*The White Album*, 1968)

former l'un des super-groupes phares du rock progressif). Il reviendra tout de même pour enregistrer les parties vocales du nouvel album, de même que Giles assurera les pistes de batterie. Robert Fripp et Peter Sinfield se retrouvent alors seuls aux commandes d'un navire en perdition. Leur bouée de sauvetage sera de s'accrocher aux mécanismes qui ont fait le succès du premier album.

« *Pictures of a City* » reprend donc les mêmes schémas que « *21st Century Schizoid Man* », aussi bien pour la forme, le rythme ou les structures de hauteurs. La pièce reflète une nouvelle fois l'influence du blues par l'utilisation de l'échelle pentatonique. Toutefois, il semble que les riffs de « *Pictures of a City* » font un léger pas en avant concernant l'intégration de l'intervalle de triton dans l'échelle, lequel aura par la suite un rôle important dans la constitution des échelles utilisées par King Crimson. Fondamentalement, la pièce s'organise comme un blues en *sol*. L'introduction fait entendre, par deux fois, une phrase ascendante de deux mesures menant sur l'accord de dominante de *sol* (voir exemple 27). Contrairement à « *21st Century Schizoid Man* », dans lequel une introduction bruitiste introduisait le riff principal, nous entrons ici directement dans le vif du sujet. Le premier riff est joué par la guitare et deux pistes de saxophones (voir exemple 28a).



Exemple 27 : « *Pictures of a City* », introduction

a) 0'16"

b) 1'06"

c) 4'29"

Detailed description of musical notation: Example 28 consists of three parts labeled a), b), and c). Part a) shows a single melodic line in 4/4 time, starting at 0'16", with a sequence of eighth and quarter notes. Part b) shows a vocal line and a guitar/bass line starting at 1'06". The vocal line has lyrics: 'Con crete cold face' and 'cased in steel'. The guitar/bass line features a complex chordal structure with some sustained notes. Part c) shows another melodic line starting at 4'29", similar in style to part a) but with a different rhythmic pattern.

Exemple 28 : riffs de « Pictures of a City »

Celui-ci s'étend sur deux mesures et débute sur la tonique. La structure suit dans les grandes lignes celle d'un blues de douze mesures, et ainsi, le riff se trouve logiquement transposé sur *do* après quatre mesures. Comme pour la section « *tutti* » de « *21st Century Schizoid Man* », la transposition n'est pas littérale et suit la logique du blues précédemment exposée. Ainsi la tierce mineure *sol – sib* se transforme en tierce majeure *do – mi* (puisque qu'une conservation de la nature de l'intervalle aurait supposé un changement de centre tonal). Le schéma formel s'affranchit de l'héritage blues et se trouve alors élargi de deux mesures.

Le chant entre à 1'06"⁵¹ et se trouve totalement libéré du schéma formel du blues. La ligne mélodique vocale descendante est accompagnée d'un mouvement contraire aux parties de guitare et de basse. (voir exemple 28b). Si ces deux lignes

51 Le minutage fait référence à l'édition CD, *In the Wake of Poseidon*, Virgin, EGCD2, 1989.

débutent sur la tonique, la suite de leur contenu entretient une relation partielle de rétrogradation (*sol – réb – do – sib / sol – sib – do – réb*). La phrase est ponctuée par un accord de dominante avec neuvième augmentée. L'unité de la composition est ici maintenue puisque le riff de guitare et de basse est une variation du motif d'introduction.

La suite de la pièce se développe d'une manière identique à son modèle, à savoir « *21st Century Schizoid Man* », en nous faisant entendre à 3'05" une nouvelle section rythmiquement contrastante. Beaucoup plus enlevé que la section précédente, elle donne à entendre la guitare électrique de Fripp dans un registre virtuose. Certaines pièces de l'album, à l'instar de *In the Court of the Crimson King*, possède des sous-titres. Celui de « *Pictures of a City* » est « *42nd at Treadmill* », et il s'agit précisément de la section en question. Le thème développé par Sinfield pour cette composition est l'effervescence frénétique des grandes métropoles. Les jeunes musiciens britanniques avaient en effet été très marqué par leur premier voyage en Amérique. Sinfield se souvient :

this was influenced by when we first arrived at New York, you know the drive from Kennedy Airport. [...] We were horrified. The song is about the nastiness of New York, a place with cold hands and a warm heart, where it's difficult to reach the heart.
(cité in Smith, 2001, p. 89)

Le sous-titre, « *42nd at Treadmill* », fait directement référence à l'une des grandes artères de Manhattan, *42nd street*, et à sa perpétuelle et incessante circulation, comme si tout était sur un tapis roulant (*treadmill*). Pour reprendre la terminologie développée par Philip Tagg, la musique de cette section peut être perçue comme un anaphone cinétique (cf. *supra* p. 105). En effet, tout ce passage dépeint cette frénésie urbaine. Bien évidemment, seul le tempo et les figures rythmiques peuvent servir de véhicule à ce figuralisme. Cela est particulièrement prégnant à l'écoute du passage

allant de 3'29" à 4'26". Cependant, si le rythme exprime la vitesse de déplacement des objets, les hauteurs peuvent, quant à elles, et dans une certaine mesure, exprimer la frénésie, comme le montrent les descentes chromatiques qui apparaissent à 4'07". Toutefois, dans cet exemple, le rythme et les hauteurs sont indissociables pour transmettre au mieux la sensation recherchée.

L'analogie avec « *21st Century Schizoid Man* » se retrouve jusque dans les placements rythmiques en tutti, lesquels sont toutefois bien moins complexes ici (voir exemple 28c), et suivent, une fois encore, les changements harmoniques du blues. Contrairement à son modèle, « *Pictures of a City* » demeure, tout au long de ses 8'02", centré sur la tonique *sol*.

II.2.2. *Quand Hendrix rencontre Bartók : Larks' Tongues in Aspic*

King Crimson traverse, après la sortie de *In the Wake of Poseidon*, une période de transition durant laquelle le groupe produira deux albums, *Lizard* et *Islands*, chacun avec des musiciens différents, ce qui n'est évident pas un gage de continuité ni de cohérence artistique. Cette période peut être perçue comme une phase expérimentale durant laquelle Robert Fripp s'exerce et développe sa technique compositionnelle. L'émergence de son véritable style apparaît dès 1972, puis se fait entendre sur disque pour la première fois avec l'album *Larks' Tongues in Aspic* en 1973, et se cristallise un an plus tard avec *Red*.

Larks' Tongues in Aspic est donc un tournant dans la carrière de King Crimson, en raison de son style, de son écriture, du son et de sa formation. À l'exception de Robert Fripp, le coordinateur du groupe⁵², il ne subsiste aucun autre

⁵² Le terme « *leader* » a toujours été refusé par Fripp, qui se considère, selon ses propres dires, comme « responsable [*convenor*], initiateur [*initiator*], organisateur [*organiser*] » (journal, entrée datée du 16 fév. 2000 ; voir également les entrées suivantes : 31 août 1999, 13 janv. 2000 et 20 avr.

membre des formations précédentes. Celle-ci comprend donc, Bill Bruford à la batterie (ancien batteur de Yes), John Wetton au chant et à la guitare basse, David Cross au violon et au mellotron, et Jamie Muir aux diverses percussions et à la batterie. Cet album représente le nouveau style compositionnel de Robert Fripp, sur lequel il commence à travailler seul dès 1971, mais qu'il refuse de donner à jouer à la formation de King Crimson de l'époque – celle de l'album *Islands* –, qu'il jugeait alors plus orientée vers l'Amérique que vers l'Europe. Et c'est ici la clé de voûte pour comprendre l'origine de sa nouvelle esthétique. Sa condition de ressortissant britannique, à mi-chemin entre la culture européenne et américaine, lui offre la possibilité d'amalgamer l'énergie de la musique afro-américaine avec le vocabulaire musical inspiré par la tradition savante européenne du début du XX^e siècle. Voici comment il le formule :

So if you have young English rock musicians playing music, what do they do? Well, The Stones looked to America, Led Zeppelin looked to America. For me it was a question of, if Hendrix had been playing The Rite of Spring or Bartók, or Bartók had been the guitarist, what might it have been? So, rather than being a very bad Chicago Blues player from Wimbourne, Dorset, it was a question of what is the musical vocabulary which is part of my culture and background, that nevertheless has the spirit and energy which comes with American Rock? (Fripp, 2003 [II])⁵³

Si Fripp est aujourd'hui capable de conscientiser et de formuler ses motivations de l'époque, le processus qu'il a préalablement traversé était davantage empirique :

2000 ; accessible en ligne à l'adresse : <http://www.dgmlive.com/diaries.htm>).

53 Sur la même thématique, lors d'une réponse à Andrew Keeling, Fripp écrit : « *If you were to ask my aim, briefly, it was to access the energy and power of Hendrix (the Afro-American tradition) but to expand the vocabulary to access what was available in the European tradition; notably via Bartók (the string quartets) and the early Stravinsky of ROS and Firebird. The question I posed myself might be put like this: 'What would Hendrix sound like playing The ROS or a Bartók string quartet?'* If an older man might look back at this and be struck by that young man's arrogance, well, an ignorance of limitations sometimes allows the young of any age to achieve impossible things! » (journal, entrée datée du 11 mars 2001). Cette entrée, dans laquelle Fripp explique un certain nombre d'éléments importants pour la constitution de son langage musical, est reproduite en annexe 12.

My way of working through this « new vocabulary » was primarily instinctive and intuitive: I didn't « know » what I was doing, or playing. Rather, I began and kept going following where the material was leading. Discovery rather than invention, perhaps. (journal, entrée datée du 11 mars 2001)

Je viendrai par la suite au cœur de ce qui constitue ce « nouveau vocabulaire », mais il est intéressant de s'attarder sur le processus amenant à la découverte de celui-ci. Gregory Karl, dans son article « King Crimson's *Larks' Tongues in Aspic*. A Case of Convergent Evolution » (2002 [I]), affirme que le processus donnant naissance au matériau présent sur l'album est similaire à la conception biologique de l'évolution convergente, définie comme :

[...] the processes by which different species develop morphologically and functionally similar adaptation in response to the same selective pressures in the environment, but in the absence of any direct genealogical relation. (Karl, 2002, pp. 122-23)

C'est-à-dire que le groupe développe organiquement des caractéristiques formelles et narratives semblables à celles présentes dans la musique savante des XIX^e et XX^e siècles, et cela sans aucune interaction entre les deux sphères culturelles. Karl suggère que *Larks' Tongues in Aspic* manifeste un contenu d'ordre philosophique et narratif, qu'il nomme « *neoromantic aesthetic stance* » [posture esthétique néoromantique]. Il semblerait au fond qu'une idée d'universalité se cache derrière cette référence au concept d'évolution convergente, voulant que certaines caractéristiques formelles et certaines stratégies narratives soient accessibles par nature à n'importe quel musicien. Toutefois, le problème soulevé par l'argumentation de Karl est qu'il n'est jamais pris en considération que les deux objets étudiés – la musique de King Crimson d'une part, et la musique savante des XIX^e et XX^e siècles d'autre part – n'évoluent pas dans la même temporalité. S'il est tout à fait concevable pour des espèces animales de développer des caractéristiques semblables en raison d'un environnement identique, et cela sans interaction entre les différentes espèces,

croire que cela puisse être applicable à l'espèce humaine nous semble être un pas difficile à franchir. Il faut prendre en compte que, dans la situation qui nous intéresse, l'une des « espèces » (King Crimson) évolue dans une époque différente de l'autre « espèce » (la musique savante des XIX^e et XX^e siècles), ce qui rend la référence au concept d'évolution convergente quelque peu caduque. Il est impensable qu'un groupe de musicien soit à ce point hermétique à toute influence d'une sphère socio-culturelle passée. Or, dans le but de justifier son argumentation et sa démarche transdisciplinaire, Gregory Karl esquive habilement la question des modèles auxquels auraient pu se référer les musiciens de King Crimson :

Are classical elements of LTA's [Larks' Tongues in Aspic] formal and narrative organization instances of rediscovered universals, or are they simple borrowings from classical models? Either answer would be simplistic, and in any case, the question is moot. Given its composers' extensive familiarity with Western art music, it would be impossible – perhaps even for the composers themselves – to distinguish the roles of art music influence and individual attention in LTA's construction. (Karl, 2002, pp 123-24)

Délaisser les témoignages existant des musiciens de King Crimson est se priver d'une ressource non négligeable pour la compréhension de cette musique. D'autant que les modèles que Karl a en tête sont directement issus de sa propre interprétation et compréhension de la musique de King Crimson. Ainsi cherche-t-il à démontrer comment se retrouve dans « *Larks' Tongues in Aspic* » des stratégies narratives identiques à celles présentes dans les diverses structures formelles de la musique savante, et tout particulièrement la forme sonate. Nous pensons que ce modèle-ci n'entre pas véritablement en jeu dans la conception de la pièce de King Crimson.

Karl passe malheureusement à côté de la grande influence – confirmée – d'Hendrix et de Bartók dans la musique de Robert Fripp. À l'époque où il commence à travailler au nouveau répertoire de King Crimson, Fripp s'intéresse d'assez près au compositeur hongrois, notamment en lisant la biographie que Halsey Stevens lui a

consacré. Il s'intéresse également aux techniques d'écriture de la musique savante du XX^e siècle en lisant l'ouvrage de Vincent Persichetti *Twentieth-Century Harmony*. Cependant, Fripp ne tire véritablement aucune connaissance consciente des méthodes de composition de Bartók, ni de Stravinsky. Comme il l'a précisé, son approche était à la fois intuitive et instinctive, et davantage centrée sur une compréhension de la musique par rapport à ses sensations corporelles :

My approach during 1971-73 while developing material for Crim was to play the themes while consulting the body: how did the stresses, accents and lines relate to the fundamental pulse? This is not something which the mind can answer. So, I spent many hours testing ideas against my feet in the kitchen of Thornhill Cottage, Holt, near Wimborne, Dorset. (journal, entrée datée du 11 mars 2001)

Ce qui émerge de ces séances de travail est une prise de conscience, d'une part, des métriques irrégulières, et, d'autre part, d'une nouvelle organisation des hauteurs, qui ne répond plus à l'univers diatonique de la tonalité et de la modalité. Car ce qui caractérise précisément ces types d'organisations est leur construction sur l'intervalle de quinte, qui divise l'octave de manière asymétrique. Ce nouveau langage – nouveau pour Fripp et la *popular music* bien sûr – se fonde, au contraire, sur une organisation symétrique de l'espace sonore⁵⁴. L'intervalle de triton (*interval class 6*, dans la

54 En ce qui concerne la musique savante du début de XX^e siècle, George Perle considère ce nouveau mode d'expression comme le fait le plus marquant de l'histoire de la musique : « *The crucial and monumental development in the art music of our century has been the qualitative change in the foundational premises of our musical language – the change from a highly chromaticized tonality whose principal functions and operations are still based on a limited selection, the seven notes of the diatonic scale, from the universal set of twelve pitch classes to a scale that comprehends the total pitch-class content of that universal set. We can point to the moment of that change with some precision. It occurs most obviously in the music of Scriabin and the Vienna circle, Schoenberg, Webern, and Berg, in 1909-10, and very soon afterwards, though less obviously, in the music of Bartók and Stravinsky. I think it is safe to say that nothing comparable in significance to this transformation in the basic material of the language of music has occurred since the beginnings of polyphony. I would go even further and say that nothing of comparable significance for music has ever occurred, because the closing of the circle of fifths gives us a symmetrical collection of all twelve pitch classes that eliminates the special structural function of the perfect*

terminologie neutre anglo-saxonne) divise symétriquement l'octave, et donne accès, d'une part, à l'échelle par tons entiers, engendrée lorsque les deux sub-divisions du triton sont comblées par un cycle d'intervalles de seconde majeure (C2⁵⁵), et d'autre part, à l'échelle octotonique, engendrée, quant à elle, par l'imbrication de deux cycles de tierce mineure (C3)⁵⁶.

Si l'on connaît maintenant mieux les origines de la constitution de l'échelle octotonique chez les compositeurs du répertoire savant (Rimsky-Korsakov, Scriabine, Stravinsky, Bartók, ou Debussy), cela demeure encore flou concernant les musiques populaires, sans doute parce que la musique de Robert Fripp (et celle de

fifth itself, which has been the basis of every real musical system that we have hitherto known.
(Perle, 1990, pp. 42-43)

55 La désignation des cycles d'intervalles est empruntée à George Perle, qu'il définit ainsi : « *Let the letter "C", followed by an interval-class number (0 through 6), designate the cycle [...]. Thus "C1" represent the semitonal scale, "C2" the whole-tone scale, etc. [...] Since the two partitions of C2 are mutually exclusive, either of them may be identified by any one of its pitches. Let us represent these pitch-class numbers, 0 for c, 1 for c', etc. The pitch-class numbers of the whole-tone scale are 0, 2, 4, 6, 8, 10, and those of the other are 1, 3, 5, 7, 9, 11. In general, we will specify the partition by employing its lowest pitch-class number as a subscript.* » (Perle, 1985 [III], p. 199)

56 Nous préférons, à la suite de Jean-Louis Leleu (cf. 2004), utiliser le terme « octotonique » plutôt qu'« octatonique », ce dernier étant employé dans la musicologie anglo-saxonne. L'échelle octotonique a été mise au jour par Arthur Berger, dans son article « Problems of Pitch Organization in Stravinsky » (1963 [III]). On en trouve cependant des évocations dans des écrits musicologiques antérieurs, comme, par exemple, dans l'article de Leo Treitler « Harmonic Procedure in the "Fourth Quartet" of Béla Bartók » (1959 [III]). Sans toutefois la nommer, il la décrit comme « *a scale of alternating half-steps and whole-steps* » (p. 296). L'échelle octotonique, par sa nature symétrique, n'autorise que trois transpositions. Elle peut être engendrée par combinaison de différentes configurations : 1) deux cycles de tierces mineures (C3 0,1 ; C3 0,2 ; C3 1,2) (voir Perle, 1995, pp. 3-26) ; 2) dans la littérature consacrée à Bartók, deux *Z cells* (0 1 6 7) à T-3 ou T-9 (voir Treitler, 1959, et Antokoletz, 1984 [III], p. 76) ; 3) deux accords de septième de dominante avec quinte altérée (0 2 6 8) – ou *french sixth* –, à T-3 ou T-9 (voir Bass, 1994 [III]) ; 4) deux tétracordes mineurs à distance de triton (0 2 3 5 / 6 8 9 11) (voir Taruskin, 2005, p. 384, et Antokoletz, 1984, p. 204 sq.) ; 5) Olivier Messiaen identifie l'échelle comme le deuxième mode à transposition limitée (voir Messiaen, 1944 [III], p. 52).

King Crimson) est probablement l'une des premières qui fasse un usage aussi net et assumé de l'échelle octotonique, ainsi que de l'échelle par tons entiers et des cycles d'intervalles⁵⁷. Si l'influence du répertoire savant du début du XX^e siècle est assumée par Fripp, elle n'est toutefois pas le seul élément à prendre en considération dans la prise de conscience du vocabulaire octotonique. Fort heureusement, nous avons la chance d'avoir à notre disposition un nombre conséquent de commentaires, écrits par Robert Fripp lui-même dans son journal publié sur internet. Dans l'entrée datée du 11 mars 2001, il déclare :

*The octotonic (double symmetrical) scale seemed to me, as a rock guitarist, very obvious: the scale was both major and minor, or straight and "blue". To include both forms of the third as equally legitimate in a scale of 8 notes wasn't a very great conceptual leap.*⁵⁸

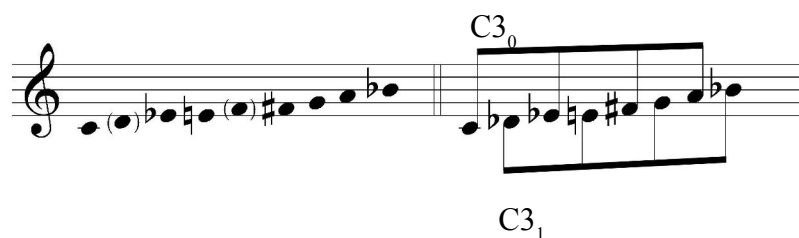
J'encourage le lecteur à porter son attention sur la très rapide justification de l'évidence de l'échelle donnée par Fripp, qui semble être subordonnée à sa condition

57 Bien sûr, il y a des précédents, notamment dans le jazz. Cependant, l'utilisation de l'échelle octotonique dans certains styles de jazz diffère grandement de son utilisation chez King Crimson. En effet, il y a dans le jazz une tendance à utiliser l'échelle octotonique comme un moyen de jouer *out*, c'est-à-dire en dehors de la tonalité. L'échelle se joue le plus souvent sur un accord de dominante altéré (cf. *supra* p. 95). Dans ce cas, l'échelle octotonique ne remet nullement en cause l'organisation diatonique du cycle des quintes, et ne peut être analysée, de fait, que comme une altération superficielle et ponctuelle. Chez King Crimson, en revanche, elle est à interpréter comme une structure pré-compositionnelle à partir de laquelle se construit le discours. Ainsi, Dmitri Tymoczko commet l'erreur de comparer certaines utilisations de l'échelle octotonique dans le répertoire jazz à celles du répertoire savant du début du XX^e siècle, pour montrer en quoi, selon lui, le jazz opère une synthèse des techniques mélodiques et harmoniques présentes dans la musique savante. Voir Tymoczko, 2011a, pp. 352-90 ; 2011b, pp. 211-15 [III].

58 Notons qu'il emploie également le terme « *octotonic* » à la place d'« *octatonic* », communément répandu dans le langage anglo-saxon. Le terme « *double symmetrical* » renvoie, quant à lui à la nature symétrique de l'échelle, composée de deux cycles – symétrique donc – de tierces mineures. Dans le livre de Vincent Persichetti, pour mentionner ce que Robert Fripp connaît, très peu de place est faite l'échelle. Elle est néanmoins très rapidement évoquée sous l'appellation « *symmetrical* » (voir Persichetti, 1961 [III], p. 44). De la même façon, le guitariste Robben Ford parle de « *double diminished* » (Ford, 2009).

de guitariste de rock. Qu'il y a-t-il donc dans sa pratique de musicien qui puisse l'amener à une découverte de l'échelle octotonique ? Pour trouver la réponse il faut remonter au répertoire mélodique du blues, auquel j'ai consacré un assez long passage précédemment (cf. *supra*, pp. 37 *sqq.*), et qui est le langage fondamental pour tout musicien de rock.

Dans la mesure où l'échelle octotonique peut se concevoir comme la réunion de deux cycles de tierces mineures (C3), une réinterprétation des *blue notes* présentes dans l'échelle mélodique du blues est nécessaire à l'engendrement de ces cycles. Nous savons que le blues fait usage à la fois de la tierce mineure et de la tierce majeure, conçues toutefois comme la représentation de la même « zone de hauteur » (*pitch area*), au sein d'un univers diatonique. Le chemin vers l'échelle octotonique ne peut cependant se parcourir sans considérer, à l'inverse, ces deux hauteurs comme distinctes, car l'échelle octotonique n'appartient plus au diatonisme, il s'agit d'une partition symétrique de l'échelle chromatique. Il en va de même pour la quinte bémol – ou quarte augmentée – que l'on rencontre sous forme d'altération chromatique dans le blues. David Evans interprète la quinte bémol comme une sorte de *blue note* secondaire, c'est-à-dire qu'elle est considérée comme la *blue note* de la tierce mineure (cf. Kubik, 1999, p. 148). L'exemple 29 ci-dessous nous montre que l'échelle mélodique du blues, par intégration de ces spécificités chromatiques, peut engendrer l'échelle octotonique, grâce aux cycles partiels de tierces mineures formées par les *blue notes*.



Exemple 29 : engendrement de l'échelle octotonique
à partir du répertoire mélodique blues

À cela s'adjoint d'autres types de construction musicale pour créer un discours original, telle que l'échelle diatonique, des formations symétriques et des ensembles de classes de hauteurs (tricordes et tétracordes). Toutes ces techniques représentent le processus de maximalisation des structures de hauteurs entrepris par King Crimson, sous l'impulsion de Robert Fripp, qui se manifestent concomitamment avec le maximalisme rythmique et formel, déjà esquissé dans les premières productions discographiques du groupe.

L'album *Larks' Tongues in Aspic* (1973) représente la toute première manifestation discographique de la nouvelle expression musicale de King Crimson. Deux compositions retiennent particulièrement l'attention, celles qui ouvrent et clôturent le disque⁵⁹. Elles sont liées, non seulement par leur titre, *Larks' Tongues in Aspic Part I & II* [nommées LTA I, II ci-après], mais également par leur matériau. La première partie résulte d'un processus de composition collectif, alors que la seconde est l'œuvre de Robert Fripp seul.

⁵⁹ Robert Fripp a déclaré que ces deux compositions avaient été pensées, à l'origine, comme le début et la fin d'un concert (cf. Keeling, 2002). Leur position sur l'album reflète donc l'idée originelle.

II.2.2.1. *Larks' Tongues in Aspic, Part I*

Gregory Karl écrit que « *all of the important elements of form and narrative content in LTA derive organically from the treatment of form and content in songs on the preceding albums* » (2002, p. 124). Ainsi, il explique que la constitution de la structure formelle de LTA I dérive de celle de « *Pictures of a City* », qui elle-même est une reformulation de la structure formelle de « *21st Century Schizoid Man* ». S'il est vrai, comme il a été précédemment remarqué, que « *Pictures of a City* » est le clone, tant du point de vue formel que du contenu, de « *21st Century Schizoid Man* », faire découler, de façon organique, la structure formelle de LTA I des deux précédentes n'est cependant pas si aisé. Il faut en effet garder à l'esprit que les musiciens du groupe, hormis Fripp, ne sont plus les mêmes que pour les deux premiers albums, et par conséquent apportent à King Crimson leur expression singulière. Il n'est néanmoins pas inexact d'identifier la forme de LTA I comme une maximalisation de la structure formelle des deux pièces précédemment citées. La table 4 ci-dessous montre que la forme de LTA I est en réalité d'ordre bien plus disparate et empirique que ne pouvait l'être « *21st Century Schizoid Man* ».

Section	Minutage	Instrumentation	Contenu musical
Introduction	0'00"	Kalimba/Glockenspiel/ Violon/Percussions (cloches)	Motifs obstinés par stratification. C5 _{5(h)} + fa#.
A1	2'54"	Violon/Guitare (distorsion)/Batterie/Percussions	C3 ₀ Symétrie Chromatisme 10/8 Centre tonal : do
A2	3'40"	Violon/Guitare (distorsion)/Basse/Batterie	Power Chords C3 ₁ Ambiguïté entre octotonique et pentatonique. Polyrythmie

II Du maximalisme dans le rock

A1	3'56"	Violon/Guitare (distorsion)/Basse (Octave Fuzz - Wah)/Batterie/Percussions/Klaxon	Centre tonal : <i>sol</i> C3 ₀ Symétrie Chromatisme 10/8 Centre tonal : <i>do</i>
A2	4'38"	Violon/Guitare (distorsion; fuzz)/Basse/Batterie	<i>Power Chords</i> C3 ₁ Ambiguïté entre octotonique et pentatonique. Polyrythmie Centre tonal : <i>sol</i>
B1	4'53"	Guitare (distorsion)/Basse/Violon/Batterie/ Percussions	Cadence de guitare tricorde 3-9i et tétracorde 4-2 7/8 6/8 (polyrythmie) Centre tonal : <i>sol</i> C5 _{10(p)}
B2	6'14"	Guitare (distorsion)/Basse (Fuzz - Wah)/Batterie/Percussions	Improvisation Accords de quartes Tricorde 3-9i Centre tonal : <i>sol</i> C5 _{10(p)}
C1	7'38"	Violon/Guitare (son clair)/Cithare/Chant d'oiseaux	Tricorde 3-9i Chromatisme Temps lisse
C2	8'34"	Violon	Tricordes 3-9i / 3-6p (T-7) C5 _{10(h)} Centre tonal : <i>la</i>
C3	9'11"	Violon/Cithare	C5 _{7(p)} Centre tonal : <i>sol</i> Doubles cordes violon (quartes et quintes) C5 _{0(h)} Centre tonal : <i>si</i>
A1'	11'24"	Guitare (non- amplifiée)/Violon/Basse/Voix/ Caisse claire (roulement)	C3 ₂ Centre tonal : <i>sol#</i> C3 ₀ Centre tonal : <i>do</i> Chromatisme 10/8
D (coda)	12'25" - 13'35"	Violon/Basse/Guitare (son clair)/Voix/Glockenspiel	Symétrie (somme 4) Ambiguïté de la tierce (<i>si⁴ - si^b</i>) C5 _{5(h)} Centre tonal : <i>sol</i>

Table 4 : Structure de LTA I

LTA I débute par une longue introduction (0'00" – 2'54"⁶⁰) qui instaure un climat extra-occidental, d'une part, par les timbres de piano à pouces (de type kalimba) et de glockenspiel, et, d'autre part, par le procédé de l'ostinato⁶¹. Robert Fripp utilisa par la suite l'expression « *tuning the air* » [littéralement « accorder l'air »] pour décrire cette introduction, qu'il définit comme :

a transition period which enables the performer and audience to sense each other, the players to re-adjust their hearing, and everyone to accomodate themselves to the moment and place. In the context of the time (1972-73), this had the effect of tweaking expectations of how a rock group might begin its evening. (cité in Keeling, 2002)

Les éléments constitutifs de cette introduction procèdent par stratification. Le kalimba entre en premier, avec un motif construit sur une lecture partielle du segment diatonique naturel (*la – si – do – ré – mi*). Nous l'écrivons ici dans la perspective d'une polarité sur *la*, mais le balancement quasi constant entre *la* et *si* empêche de déterminer avec certitude un centre tonal⁶². À cette première strate s'adjoint le glockenspiel qui vient compléter le motif du kalimba en ajoutant les notes manquantes de l'échelle, et ainsi former le segment diatonique C5_{5(h)}⁶³. Cependant, il semble que ces deux parties fonctionnent indépendamment l'une de l'autre. Une

⁶⁰ Le minutage fait référence à l'édition CD, *Larks' Tongues in Aspic*, EG Records Ltd., EGCD7, 1989.

⁶¹ Le lecteur est invité à se référer à la réduction des structures de hauteurs entendues dans LTA I figurant en annexe 13.

⁶² Concernant l'incertitude de la tonique, nous renvoyons le lecteur aux travaux, déjà évoqués, de Constantin Brailoiu (cf. « Sur une mélodie russe », 1973, pp. 360-64).

⁶³ Nous reprenons la terminologie employée par Jean-Louis Leleu, dans son article « Structures d'intervalles et organisation formelle chez Debussy, une lecture de "Sirènes" » (2004), qui détermine – en partant de la désignation des cycles d'intervalles chez Perle (cf. 1985, p. 199) –, le segment diatonique utilisé : « [...] le segment du cycle des quintes C5 est identifié par sa note de départ à l'intérieur du cycle (par exemple *fa* dans le cas de la gamme correspondant aux touches blanches du piano = C55) ; pour distinguer entre échelle pentatonique et échelle heptatonique, on précisera (p) ou (h) : C50(p) est la gamme pentatonique *do – ré – mi – sol – la*, C55(h) la gamme heptatonique *fa – sol – la – si – do – ré – mi* (quelle que soit l'interprétation modale que l'on en fait). » (Leleu, 2004, p. 290)

nouvelle strate, jouée au violon, s'ajoute aux deux précédentes à 0'57". Elle crée une interférence au sein de la structure établie en introduisant une nouvelle hauteur, *fa#*, qui élargie l'échelle diatonique en parcourant le cycle des quintes par mouvement ascendant. La répartition de ces trois strates dans l'espace sonore discographique participe de l'impossibilité de fusion de tous ces éléments. Ainsi, même si l'auditeur appréhende ce passage dans sa globalité, celui-ci n'en demeure pas moins qu'une simple juxtaposition d'éléments disparates. À 1'13", plusieurs pistes de cloches à hauteurs indéterminées apparaissent, et prennent lentement le dessus sur les motifs obstinés cités précédemment.

L'introduction prend fin à 2'54" avec l'apparition de la section A1. Celle-ci introduit pour la première fois dans la musique de King Crimson les cycles de tierces mineures mentionnés ci-dessus. Le violon entre seul en jouant la tierce mineure *do - mi^b* en doubles cordes, dans une métrique irrégulière, 10/8 (subdivisée en 3 + 3 + 2 + 2)⁶⁴. La note inférieure de l'intervalle de tierce mineure, le *do*, est maintenu, alors que la voix supérieure, en partant du *mi^b*, développe le cycle C3₀. Celui-ci est agrémenté de deux notes de passage chromatiques – étrangères, donc, à la structure –, entre le *la* et le *do*. Simultanément, la guitare électrique complète symétriquement le cycle de tierces mineures du violon, en jouant le même cycle C3₀ (plus les notes chromatiques), en mouvement contraire (voir exemple 30). Les dyades ainsi obtenues sont donc symétriques à la somme 3⁶⁵ :

$$\begin{array}{cccccc} 3 & 6 & 9 & (10 & 11) & 0 \\ 0 & 9 & 6 & (5 & 4) & 3 \end{array}$$

64 Le jeu rythmique du violon n'est ici pas très éloigné de ce que l'on entend dans le dernier mouvement du quatrième quatuor de Bartók.

65 Toute dyade issue d'alignement de cycles d'inversion complémentaire possède le même axe de symétrie. Celui-ci est exprimable par la somme des hauteurs formant la dyade. (cf. Perle 1996, p. 7 *sq.* et pp. 18-19 ; Antokoletz 1984, p. 72-75 ; Taruskin 2005, pp. 391-93)

The image shows a musical score for Violon and Guitare. The Violon part is written in treble clef and the Guitare part in bass clef. Both parts start with a C₃₀ chord. The Violon part moves chromatically upwards through a cycle of minor thirds: C₃₀ (C₃), D₃₀ (D₃), E₃₀ (E₃), F₃₀ (F₃), G₃₀ (G₃), A₃₀ (A₃), B₃₀ (B₃), and C₄₀ (C₄). The Guitare part moves chromatically downwards through a cycle of minor thirds: C₃₀ (C₃), B₂₀ (B₂), A₂₀ (A₂), G₂₀ (G₂), F₂₀ (F₂), E₂₀ (E₂), D₂₀ (D₂), and C₂₀ (C₂). The two parts meet at a central point where the Violon is playing G₃₀ and the Guitare is playing G₂₀.

Exemple 30 : cycles de tierces mineures dans la section A1 de LTA I

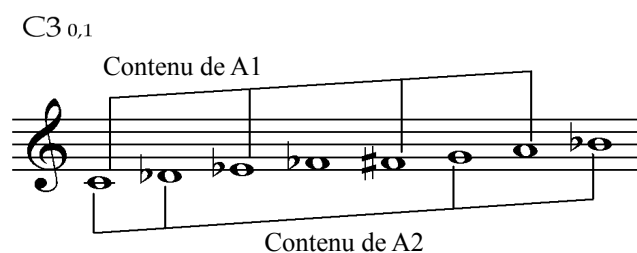
Gregory Karl analyse cette première phrase dans une perspective tonale, en écrivant : « *harmonically, this first phrase, in the shape of an opening wedge, merely prolong vii7 in the tonic key, G minor* » (2002, p. 129). Le cycle C₃₀ est entendu par Karl selon son identité et sa fonction dans le système tonal, mais cette vision est mise en échec par la nature symétrique véritable de ce passage, avec *do* comme centre tonal. Le cycle de tierces mineures doit être ici entendu comme structure pré-compositionnelle et non comme une formation harmonique résultant d'une construction diatonique de l'espace sonore, tel que le fait Karl en interprétant C₃₀ comme un accord de septième diminuée.

Une fois le cycle complété, la dyade *do – mi^b* est jouée par le violon à l'octave supérieure. Cette fois-ci le passage chromatique est anticipé, et se trouve placé entre le *fa[#]* et le *la*. La guitare refait son apparition, toujours en mouvement contraire, mais, dans un souci de renouvellement, brise la symétrie précédemment entretenue avec le violon, en jouant une tierce majeure descendante, *do – la^b*, et en continuant à descendre chromatiquement vers le *fa[#]*, pour finalement se fixer sur *fa[#]*. Même si ce

passage, dans sa globalité, est difficilement réductible à une interprétation tonale, le *fa#* de la guitare est entendu ici comme une note sensible appelant une résolution vers la note *sol*. C'est exactement ce qui se produit à 3'40", avec l'apparition de la section A2 (voir exemple 31), qui est donc introduit, non seulement par mouvement mélodique, mais également rythmiquement, par une accumulation de percussions dont le volume augmente jusqu'à l'explosion.

Gregory Karl parle, pour ce passage, d'une tonalité de *sol* mineur. Une nouvelle fois, adopter une perspective tonale ne semble pas rendre compte de la véritable nature de cette construction musicale. Le riff entendu dans la section A2 porte en lui une certaine ambiguïté. Notons, dans un premier temps, son fort ancrage dans la pratique rock, qui se traduit par sa sonorité distordue et son utilisation du *power chord*. L'ambiguïté réside dans l'analyse de sa structure de hauteurs qui relève à la fois de l'échelle pentatonique (dans son mode mineur) mais également d'un cycle partiel C3₁. En effet, l'origine pentatonique de ce riff ne fait aucun doute, surtout si on le compare avec le riff entendu dans le refrain de « *Pictures of a City* » (cf. exemple 28b partie de guitare). Cependant, le *réb*, dans ce dernier, est à analyser comme note de passage au sein d'une structure diatonique, alors que dans LTA I, le *réb* peut être interprété comme faisant partie intégrante de la structure dont découle le riff, à savoir le cycle de tierces mineures C3₁. L'ambitus du riff est délimité par le triton *sol* – *réb*, dans lequel *si*^b divise symétriquement ce dernier en deux tierces mineures⁶⁶. Notons par ailleurs la similitude de ce riff avec celui de « *Smoke on the*

66 Par la suite, les musiciens de King Crimson semblent opérer une radicalisation de leur discours en fondant certains de leurs riffs sur de simples cycles d'intervalles. Ainsi, la composition intitulée « *Level 5* » – figurant sur le dernier album en date, *The Power to Believe* (2003) –, qui représente la cinquième partie de « *Larks' Tongues in Aspic* », possède, pour riff principal, un simple cycle C3₁. Rétrospectivement, et étant donné sa filiation directe avec « *Level 5* », le riff de la section A2 de LTA I semble plus logiquement être fondé sur un cycle de tierces mineures que sur une véritable



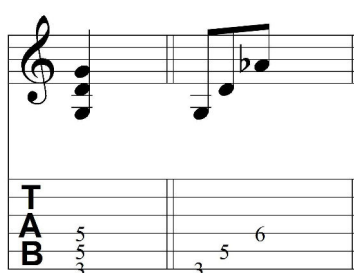
Exemple 33 : contenu des sections A1 et A2 de LTA I, inclus dans C3_{0,1}

La section A1 est ensuite réexposée. Les structures de hauteurs sont identiques à sa première occurrence, seule change la texture sonore qui, grâce à l'ajout d'une partie de basse – doublant la partie de guitare, avec un effet d'*octave fuzz* et *wah* –, vient remplir le bas du spectre. Sur la seconde partie de A1 (à 4'17"), la basse débute une descente chromatique à partir de *do*, rejointe par la guitare sur le *la^b*, et finissant comme la première fois sur *fa[#]*. La section A2 apparaît de nouveau, cette fois dans un fracas encore plus impressionnant.

Le discours musical s'interrompt brutalement pour laisser place à la guitare seule. Le contenu de cette courte transition révèle pour la première fois des éléments qui feront, par la suite, partie intégrante du vocabulaire musical de Robert Fripp. Ces éléments ont probablement vu le jour dès 1971 durant les séances de travail de Fripp, seul dans son appartement de Londres⁶⁷. Sa méthode de composition, à ce moment là, était subordonnée à sa pratique de la guitare. Les possibilités techniques offertes par l'instrument conditionnaient, en quelque sorte, la nature des structures musicales employées. Ainsi, le début de la section B1 – la partie de guitare solo –, est directement issue de la stricte transposition d'un même doigté sur le manche de la guitare. Ce passage emploie un tricorde, disposé de sorte qu'il y fasse entendre une

⁶⁷ Il écrit en 2001 : « *During the middle of 1971 I began working with recognisably Larks' material, running lines which appear on LTIA I, at the new flat in Holland's Park that I had just moved into.* » (journal, entrée datée du 11 mars 2001)

quinte surmontée d'un triton (cette structure est identifiée dans le catalogue de Perle comme la collection 3-9i⁶⁸). Cette collection peut être facilement dérivée d'un simple *power chord*, en déplaçant seulement un de ses éléments au demi-ton supérieur (voir exemple 34). La quinte incluse au sein de l'octave dans le *power chord* est désormais incluse au sein d'une neuvième mineure (donnant une quinte avec la note inférieure et un triton avec la note supérieure), juste en bougeant un doigt sur le manche.



Exemple 34 : Similitude entre *power chord* et la collection 3-9i

La collection 3-9i est tout d'abord entendu à partir de *sol* (7 – 2 – 8⁶⁹), puis le triton contenu dans cette collection est transposé chromatiquement à la seconde majeure inférieure. Même si ces transpositions sont sans doute guidées et rendues possibles par les doigtés guitaristiques, il est important de noter que ces différents tritons entretiennent une relation intervallique particulière. Le triton compris dans la collection 3-9i (2 – 8) forme, avec le triton 1 – 7, le tétracorde 4-2 du répertoire de

68 Nous utilisons ici le catalogue des collections de classe de hauteurs [*pitch-class collections*] établi par George Perle, dans son ouvrage *Serial Composition and Atonality* (1991). Un tel répertoire figure également dans l'ouvrage d'Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (1973 [III]), mais le répertoire de Perle, écrit Jean-Louis Leleu, « a ceci de préférable au répertoire d'Allen Forte (bien que l'usage se soit répandu de se référer à ce dernier) que les collections y sont classées en fonction de leurs propriétés structurelles, au nombre desquelles figure notamment le fait qu'elles sont ou non transposables et/ou symétriques » (Leleu, 2004, p. 290).

69 Puisqu'il est difficile de se référer ici à une quelconque organisation diatonique, nous optons pour l'expression numérique des classes de hauteurs.

Perle, qui peut être analysé, entre autres, comme la réunion de deux tritons à intervalle de demi-ton⁷⁰. Le tricorde 7 – 2 – 8 est immédiatement répété, mais la succession des tritons qui le suivent représente le rétrograde de l'inversion de la séquence précédente (voir exemple 35)⁷¹. Fripp débute alors une série de transpositions de la collection 3-9i suivant le même modèle : T-1, T-6. À la mesure 4 de l'exemple 35, le tricorde subit une mutation de son contenu intervallique, n'exposant plus qu'une quinte au sein d'une octave. La raison de cette transformation est tout simplement due à une contrainte instrumentale. Comme il a été dit précédemment, tout ce passage est construit sur la transposition d'un seul et même

70 Le tétracorde 4 -2 est une collection importante dans l'œuvre du compositeur hongrois, plus connu, dans la littérature musicologique qui lui est consacrée, sous le nom de cellule Z. La référence à Bartók dans ce passage est pour Fripp certainement inconsciente. George Perle définit cette cellule Z comme suit : « *Cell Z is an instance of a special type of tetrachord whose unique structural implications derive from the presence of an interval couple of two tritones. Each such tetrachord may be interpreted in terms of either of two axes of symmetry, at $T(n)$ and $T(n\pm 3)$. A division of cell Z into two semitones is represented by the equation $8 - 7 = 2 - 1$, a division into two "perfect 4ths" by the equation $7 - 2 = 1 - 8$, but in each instance the minus sign may be replaced by the plus sign to give us an invariant sum: $8 + 7 = 2 + 1 = 3$ and $7 + 2 = 1 + 8 = 9$.* » (Perle, 1996, p. 13) La cellule Z a été nommée ainsi par Leo Treitler, dans son article « Harmonic Procedure in the "Fourth Quartet" of Béla Bartók » (1959), en complément des cellules symétriques X et Y, précédemment mises au jour par George Perle dans son article « Symmetrical Formations in the String Quartet of Béla Bartók » (1955 ; III). L'échelle octotonique, nous l'avons dit, peut être engendrée par la réunion de deux cellules Z à T-3 ou T-9. Pour exemple, la sonorité octotonique entendue dans la pièce du quatrième livre des *Microkosmos*, « Dans l'île de Bali », est formée de la sorte. Le lecteur consultera également l'ouvrage d'Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók* (1984), dans lequel l'emploi de la cellule Z est abondamment discuté. Ce même tétracorde symétrique est également employé par Alban Berg, voir Perle « The First Four Notes of Lulu » (1989 [III]). Pour notre étude, nous avons choisi de ne pas se référer au tétracorde par son appellation de cellule Z, puisque cette dernière est trop attachée à l'étude de la musique de Bartók, et qu'il n'y a pas, chez King Crimson, les mêmes implications compositionnelles, notamment au regard de la relation entretenue par la cellule Z avec les cellules X et Y. Nous désignerons donc ce tétracorde, de manière plus neutre, par son classement dans le répertoire des collections de classe de hauteurs de Perle, à savoir la collection 4-2.

71 L'inversion n'opère, dans ce cas précis, aucun changement du contenu intervallique puisque la classe d'intervalle 6 reste identique à elle-même par procédé d'inversion.

doigté sur toutes les cordes de la guitare. La particularité de l'accord de la guitare réside dans le fait que la deuxième corde de l'instrument (la corde de *si*) brise le schéma de l'accord par quarte qui unit toutes les autres cordes. Le tricorde joué au début de la mesure 4 reste identique dans son doigté, mais puisqu'il est joué sur les cordes de *ré*, *sol* et *si*, la tierce majeure entre ces deux dernières cordes fait que le triton supérieur se mue en quarte juste. De la même manière, le tricorde se mue ensuite en une cellule dans laquelle l'octave est divisée par un triton, puisque le doigté est maintenant joué sur les cordes de *sol*, *si* et *mi*.

The image displays two systems of musical notation for a guitar solo. The first system consists of a treble clef staff with a 10/8 time signature, followed by a 12/8 time signature. The melodic line includes circled triplets and is accompanied by a bass staff with fingerings (3, 5, 6, 3, 5, 6, 4, 5, 3, 4, 3, 5, 6, 3, 5, 6, 4, 5, 6, 6, 7, 3, 5, 6, 4, 6, 7, 7, 8, 8, 9). The second system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with fingerings (7, 9, 8, 10, 9, 8, 10, 11, 12, 13, 11, 13, 14, 13, 11, 10, 9, 8, 2, 3, 4, 5). A 'i-c. 6' marking is present above the second system.

Exemple 35 : partie guitare solo, LTA I

À la suite de cette brève intervention de la guitare, la basse et la section de percussions font leur réapparition. La batterie introduit un pattern en 7/8 sur lequel se greffe les lignes mélodiques de la basse, construites sur le mode pentatonique mineur

sur *sol*, agrémenté de notes chromatiques de passage. Sur ces fondations s'élève la guitare de Fripp, faisant entendre une variation du passage solo précédent. À 5'51", la métrique irrégulière à sept temps laisse place à une mesure ternaire plus conventionnelle. Le contenu de ce passage réutilise les structures intervalliques de la partie de guitare solo. Le tricorde 3-9i est entendu simultanément, à des hauteurs différentes, à la basse (dans son apparition originelle, 7 – 2 – 8) et à la guitare (0 – 7 – 1). La combinaison de ces deux transpositions de la collection 3-9i nous donne à entendre le tétracorde 4-2 (2 – 8 – 7 – 1), apparu de façon linéaire et empirique précédemment, mais qui cette fois se trouve construit verticalement, et réparti aux deux voix selon son couple d'intervalle premier [*primary interval couple*], à savoir les deux tritons⁷² (voir exemple 36). Le tétracorde 4-2 ainsi formé est ensuite transposé chromatiquement jusqu'à la tierce mineure inférieure. Après deux répétitions, ce passage est transposé, à T-3 pour la guitare, et T-1 pour la basse.

72 Les couples d'intervalle représentent chaque paire d'intervalles qui compose une collection donnée. Le tétracorde 4-2 possède trois couples. Le couples formés de la classe d'intervalle 6, de la classe d'intervalle 5, et de la classe d'intervalle 1 (cf. Antokoletz, 1984, p. 69 *sq.*).

The image displays a musical score for three instruments: Violon (Violin), Guitare (Guitar), and Basse (Bass). The score is written in 12/8 time and is divided into two systems. The first system shows the initial rhythmic patterns for each instrument. The second system illustrates a transition, with the Violon part changing its rhythmic motif and the Guitare and Basse parts continuing their respective lines. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Exemple 36 : transition vers la section B2 de LTA I⁷³

Au milieu de la mesure 3 de l'exemple 36, la batterie crée une polyrythmie en introduisant un rythme binaire qui vient se superposer au rythme ternaire établi. Le discours se fixe ensuite sur une nouvelle transposition de la collection 3-9i, jouée dans un mouvement descendant (5 – 0 – 6). À une plus large échelle, la structure sous-jacente sur laquelle repose la partie de guitare de cet extrait (de 5'50" à 6'08"), expose un cycle C₃₀ partiel, qui guide les transpositions successives de la collection 3-9i (voir annexe 13). Enfin, une courte formule cadencielle, jouée à la guitare et construite sur le tétracorde 4-2, mène à une suspension du discours sur un accord de septième majeure sur *do*.

73 Sur les enregistrements *live* figurant dans le coffret *The Great Deceiver* (Virgin, Discipline Records, 0170 4 61597 2 2, KC DIS1, 1992), la partie de basse est en homorythmie avec la guitare, conservant ainsi le tétracorde 4-2, ce qui n'est pas le cas de l'enregistrement studio.

Le repos est de courte durée. À 6'14" débute la section B2, dans laquelle s'engage un discours musical improvisé. Une nouvelle fois, l'espace sonore se développe autour de la gamme pentatonique mineure sur *sol*. Cette section fait la part belle aux échanges rythmiques des deux percussionnistes et fait de nouveau entendre la sonorité de *fuzz* et *wah* de la guitare basse. La guitare fait quand à elle entendre des tremolos d'accords de quarts empilées, fondés sur les notes de la gamme pentatonique mineure sur *sol*. Le discours s'anime de plus en plus jusqu'à ce que les tremolos joués par la guitare de Fripp se fixe, à 7'19", sur le tricorde 3-9i (9 – 4 – 10) – qui fournit maintenant la matière harmonique –, et qui se trouve rapidement transposée suivant C3₀⁷⁴. La tension harmonique est à son comble, lorsque, par mouvement chromatique ascendant, la basse vient mourir sur *ré* (section C1). À cet instant, l'atmosphère de la pièce se relâche, dans son aspect rythmique, mais bien moins dans son aspect harmonique. En effet, la tension harmonique engendrée par la collection 3-9i de la guitare se prolonge, puisque l'on entend désormais le tricorde dans un nouveau renversement, 3 – 9 – 2, qui préserve la classe de hauteur 3 de la dernière transposition de la section B2. Cette nouvelle disposition de la collection 3-9i est ensuite transposée chromatiquement jusqu'à la tierce mineure supérieure, ce

⁷⁴ Notons que les transpositions à T-3 de la collection 3-9i engendrent, dans cet exemple-ci, la gamme octotonique C3_{0,1}. D'autre part, Gregory Karl suggère que ces trois transpositions du tricorde « *quotes an unconventional cadential move from the exposition. Specifically, it is a transposition of B's final riff, G–B flat–D flat [dans notre découpage, il s'agit de la section A2], by which a return to the illusory key of C minor is effected at 3:55* » (Karl, 2002, p. 132). Cela n'est pas faux, néanmoins, ces deux passages n'entretiennent de véritable relation que dans la mesure où tous deux sont gouvernés par un cycle de tierces mineures. Dans la section A2, le retour au centre tonal *do* (il est très problématique d'invoquer ici, comme le fait Karl, une tonalité de *do* mineur) s'effectue à la même voix, par mouvement descendant, alors que l'arrivée sur *ré*, à 7'38", s'effectue à une voix différente, la basse, et par mouvement ascendant. Remarquons que dans les enregistrements live (ceux du coffret *The Great Deceiver*), le groupe supprime la section B2. L'enchaînement de B1 à C1 manque alors de continuité puisque le contenu harmonique de chaque partie n'entretient alors plus aucune relation.

qui engendre, en considérant uniquement les notes inférieures de chaque transposition du tricorde à partir de 7'19", un cycle C3₀ complet⁷⁵. Là-dessus se développe, au violon, une mélodie sinueuse et chromatique qui termine son mouvement sur un *fa* aigu.

Les sections C1 et C2 se focalisent sur le violon de David Cross. C1 débute, comme pour faire le lien avec ce qui a précédé, par un nouvel énoncé de la collection 3-9i, à sa transposition originelle (8 – 7 – 2), et dans une disposition linéaire qui rompt avec la verticalité de son exposition précédente. Le motif est répété deux fois avant de se muer en une nouvelle collection (7 – 8 – 0) – qui ne se retrouvera plus dans la suite de la composition –, préservant ainsi deux notes du tricorde précédent. Cette dernière est alors transposée suivant l'intervalle de quinte, ce qui révèle une logique de transposition guidée par les cordes à vide du violon (*sol, ré, la, mi*). Après avoir atteint un *mi* aigu, le violon entame une descente – toujours guidée par l'intervalle de quinte – fondée sur le segment diatonique C5_{10(h)}, centré sur *la* (optant ainsi pour une lecture phrygienne du segment diatonique)⁷⁶. La section C2 débute par des tremolos de cithare qui introduisent une nouvelle structure de hauteurs, l'échelle pentatonique C5_{7(p)} (la gamme pentatonique majeure sur *sol*)⁷⁷. Le violon développe sa mélodie sur cette échelle et crée ainsi des sentiments d'apaisement et de calme, jusque là non entendus. Certains commentateurs ont souligné quelques similitudes

75 Cette structure de tierces mineures, avec le mouvement chromatique entre les deux dernières tierces, est analogue à la structure entendue au début de la section A1.

76 Gregory Karl identifie « *a mysterious suggestion of D minor, ending on a low A* » (2002, p. 132). Il reste ici fidèle à la perspective tonale qu'il adopte tout au long de son article. Andrew Keeling, quant à lui, reconnaît une conception modale et identifie, de manière arbitraire, un mode mixolydien sur *do*.

77 Les enregistrements *live* figurant dans le coffret *The Great Deceiver*, montrent que le groupe élargissait le pentatonique vers l'heptatonique pour ce passage, en jouant sur le segment C5_{7(h)}, dans sa lecture lydienne.

avec la fameuse pièce de Vaughan Williams *The Lark Ascending*, composée en 1914. Cependant aucune référence consciente n'avait été envisagée à l'époque. Voici ce qu'en dit rétrospectivement David Cross :

Years later, when I played The Lark Ascending I too was struck by the similarity with that Larks' Tongues intermezzo passage. It is a very well-known piece of music, so it seems likely that I must have heard it before that date but I wasn't consciously referring to it at the time. I think the biggest coincidence is the name. (cité in Smith, 2001, p. 165)

La cithare élargi ensuite la gamme pentatonique majeure sur *sol* vers un mode ionien très évasif, joué par de rapides glissandi. Après cela, le discours du violon s'anime par de vives interventions en doubles-cordes faisant intervenir les cordes à vide du violon. C'est ici le moment de bravoure du violoniste qui expose des gestes virtuoses fait de trilles et d'arpèges. À la fin de la section, le violon et la cithare s'unissent pour jouer une courte phrase dont le contour mélodique évoque immanquablement un climat extra-occidental. La collection utilisée pour ce thème est le segment diatonique $C5_{0(h)}$, dans sa lecture phrygienne.

À 11'24" débute la section A1', qui est donc la réexposition, non littérale, de A1. Elle s'ouvre dans une nuance *pianississimo*, avec la guitare qui reprend le motif en doubles-cordes du violon, sur un cycle de tierces mineures $C3_2$ (centré autour de la classe de hauteur 8), conservant, comme au début de la composition, le mouvement chromatique entre les deux dernières tierces du cycle. La transition entre A1' et la fin de la section précédente s'opère par la note pivot *si*. La texture sonore s'agrément, pour la première fois au cours de la pièce, de voix. Il s'agit d'un dialogue entre un homme et une femme, extrait de la pièce de théâtre radiodiffusée par la BBC, *Gallowglass*, écrite par John et Willy Maley⁷⁸. Le violon débute sur la note *do*,

⁷⁸ Selon Sid Smith, la pièce a été choisie complètement au hasard, après que Jamie Muir en ait eu l'idée (voir Smith, 2001, p. 165).

et anticipe ainsi le retour à C3₀. Dès lors, le violon s'engage dans une mélodie construite, dans un premier temps, sur le tétracorde inférieur d'un mode mineur sur *do*, et suit, dans un second temps, le déploiement linéaire de C3₀ (voir exemple 37). Ce passage est ensuite réitéré à l'octave supérieure (comme pour la section A1). Le trille, *la – sib*, du violon, couplé au roulement de caisse claire et à l'intensité croissante introduise la dernière section de l'œuvre.

11:45

The image shows a musical score for violin, section A1', starting at 11:45. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 10/8 time signature. The music is written in a minor mode, starting on a D note. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melodic line, showing a slight upward movement. The third and fourth staves feature more complex rhythmic patterns, including some triplets and sixteenth-note runs. The fifth staff concludes the section with a trill on the notes *la* and *sib*, marked with a *fortissimo* dynamic and a wavy line above it.

Exemple 37 : thème de violon, section A1'

Nous pourrions nous attendre ici à un retour de la section A2, mais au lieu de cela, c'est une nouvelle partie, servant en quelque sorte de coda, qui apparaît dans une nuance *fortissimo* (voir exemple 38). Il s'agit d'une carrure de quatre mesures, dans une métrique régulière à quatre temps, et qui nous fait entendre le violon, la basse et la guitare. La texture vocale est toujours présente à l'arrière-plan, n'émanant cette fois plus de la pièce de théâtre, mais des musiciens, David Cross, Bill Bruford et Jamie Muir, qui ont enregistré plusieurs pistes sur lesquelles ils lisent, au hasard,

tout ce qui était à portée de main dans le studio.

La section D est similaire à A2 dans la mesure où toutes deux sont construites autour de la même tonique, *sol*. Contrairement à A2 qui faisait entendre une construction symétrique, C3₁, la section D est quant à elle fondamentalement organisée autour de l'intervalle de quinte *sol – ré*. Néanmoins, différents éléments viennent, en surface, perturber l'ordre établi. La guitare électrique, dans une sonorité cristalline, fournit la matière harmonique au passage en établissant par le biais d'arpèges le rapport de quinte mentionné ci-dessus. Mais elle amène concomitamment une ambiguïté concernant la tierce, qui se présente successivement sous sa forme majeure et mineure. Il est cependant possible d'interpréter la tierce majeure comme l'appoggiature chromatique supérieure de la tierce mineure, car cette dernière possède, rythmiquement, une plus grande importance. Le *do^b (si⁴)* n'est donné à entendre que pour la durée d'une noire, située sur le dernier temps de la mesure, alors que le *si^b*, entendu dans la continuité, dure toute une mesure. Le thème de la guitare basse entretient lui aussi cette ambiguïté de la tierce puisque l'on entend successivement – après que l'intervalle de quinte *sol-ré* ait été entendu – la tierce majeure, dans un balancement *do – si* (mes. 2 de l'exemple 38), puis, à l'aide d'un *bend* très expressif, la tierce mineure. L'intervalle de tierce est donc ici pensé comme un degré mobile, « *a flexible pitch area* » pour reprendre le terme de David Evans, dont l'origine réside bien sûr dans la pratique du blues.

12:27

Violin

Guitar

Bass

Exemple 38 : LTA I, section D

La partie de violon, quant à elle, fournit un contrechant au thème de basse, et peut s'analyser comme relevant d'une structure symétrique à la somme 4, avec *ré* comme axe de symétrie :

7	6	2
9	10	2

La composition se termine par des tierces diatoniques jouées au glockenspiel, apparaissant progressivement dans la résonance des arpèges de la guitare. Ces tierces, *si – ré / do – mi / ré – fa*, considérées avec le *sol* tenu au violon et avec l'arpège de guitare, rétablissent partiellement le segment diatonique naturel $C5_{5(h)}$, celui-là même qui constituait l'introduction de la pièce, mais fondée sur une tonique

différente. Ainsi l'unité de la composition se révèle, d'une part, par le timbre de glockenspiel, et d'autre part, par la collection de hauteurs employée.

II.2.2.2. Larks' Tongues in Aspic, Part II

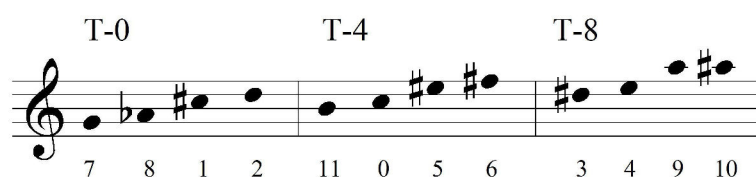
C'est la seule pièce qui soit entièrement attribuée à Robert Fripp seul. D'un point de vue formel, sa structure est plus simple et plus directe que la première partie (cf. annexe 9)⁷⁹. Elle est aussi plus courte, 7'09" contre 13'37". Son contenu musical se fonde sur certaines structures précédemment mises au jour dans LTA I. La composition débute abruptement par un ostinato tranchant de guitare électrique, dans une métrique irrégulière à 5 noires par mesure (ou 10 croches, divisées en 3 + 3 + 2 + 2), emprunté au rythme du violon de la section A1 de LTA I⁸⁰. La construction rythmique du passage a ceci d'intéressant que cette mesure asymétrique, ainsi que la régularité de sa répétition, vont être interrompues grâce à l'interpolation d'une mesure à quatre temps, qui n'est pas donnée à entendre dans sa division régulière habituelle, mais par le groupement de croches suivant : 3 + 3 + 2 .

Le contenu intervallique de l'ostinato est un accord mineur sur *sol* avec septième d'espèce, mais qui ne s'inscrit pas dans un contexte tonal. Après une mesure seule, la guitare est rejointe par la batterie et la basse, laquelle met en exergue l'intervalle de septième mineure, *sol* – *fa*. Le premier riff de LTA II apparaît à la mes. 4. Il est fondé sur les premières notes du solo de guitare entendu au début de la section B1 de LTA I. Il s'agit de la collection 3-9i, dans sa transposition et sa disposition originelles (7 – 2 – 8), qui, combinée au triton 1 – 7, forme le tétracorde 4-2 (7 – 8 – 1 – 2). Le riff subit ensuite une série de transpositions qui s'effectue

⁷⁹ Christophe Pirene fournit une brève analyse formelle de la composition, voir 2005, p. 143.

⁸⁰ Le lecteur est invité à se référer à la transcription figurant en annexe 14.

selon un cycle d'intervalles $C4_1^{81}$. Ce vecteur de transposition permet ainsi de parcourir le total chromatique, dans la mesure où l'une des propriétés remarquables du tétracorde 4-2 est précisément d'engendrer le total chromatique lorsqu'il s'enchaîne à lui-même à T-4 (voir exemple 39).



Exemple 39 : transpositions du tétracorde 4-2 dans LTA II

Aux mesures 7 et 11, les transpositions à T-8 et T-4 sont introduites par une variation du riff, laquelle est construite sur l'imbrication de deux tétracordes 4-2. Ils sont symétriques à la somme 2, avec un double axe de symétrie 1/1, 7/7 :

7	8	1	2
7	6	1	0

À la mesure 15, le retour à T-0 est précédé, de la même manière, de deux tétracordes 4-2 symétriques à la somme 10 (axe de symétrie 5/5, 11/11) :

11	0	5	6
11	10	5	4

La section B fait son apparition à la mesure 19. Elle contraste avec la section précédente par son caractère plus lyrique et ses nuances plus subtiles. Son contenu se fonde quasi exclusivement sur l'échelle octotonique. Tout ce passage est construit sur

⁸¹ Les transpositions du riff suivant un cycle de tierces majeures se retrouveront dans la cinquième partie de LTA, « *Level Five* » (*The Power to Believe*, 2003).

un court motif qui fait l'objet d'une suite de transpositions sur le même intervalle, la classe d'intervalle 3, et qui engendre donc une gamme octotonique. Le contenu mélodique du violon est une variation de la mélodie entendue dans la section A1' de LTA I (voir exemple 37, mes. 5). Si l'atmosphère de cette section diffère de la précédente, principalement par la dynamique et le timbre, l'élément rythmique, en revanche, garde une filiation avec la métrique des accords tranchants de guitare, en ce sens que l'on garde la même division interne de la mesure, 3 + 3 + 2 + 2. Au sein de cette métrique vient donc s'immiscer un très court motif, composé de trois notes, qui subit une série de transpositions. Pour que chaque transposition du motif s'inscrive dans l'échelle octotonique, il subit à quelques occasions une révision partielle de sa structure intervallique. Le premier intervalle qui débute le motif oscille alors entre une tierce majeure et une tierce mineure (voir exemple 40). Le motif du violon débute sur la note *do*, et ainsi, les premières notes de chaque transposition déploient un cycle $C3_0$. Le contenu mélodique ainsi obtenu révèle la gamme $C3_{0,2}$.

$T_3 \longrightarrow$

$C3_{0,2}$

Exemple 40 : contenu mélodique du violon, section B1, LTA II

La guitare, quant à elle, procure l'élément harmonique sur lequel se développe le violon. Cet élément est dérivé de la même collection octotonique $C3_{0,2}$, et consiste

en la construction d'une harmonie triadique issue de cette gamme, et dont chaque transposition déploie, de la même manière que le violon, un cycle de tierces mineures. Ce cycle est néanmoins brisé à la troisième transposition, puisqu'intervient alors une transposition au triton. Lors la reprise de cette section, à la mes. 48, le déploiement du cycle de tierces mineures est étendu sur un plus large registre (voir exemple 41).

The musical score for Example 41 consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a sequence of chords: G2, Bb2, D3, F3, Ab3, C4, Eb4, G4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G2, Bb2, D3, F3, Ab3, C4, Eb4, G4. The score is labeled with T3 and T6, indicating transpositions of minor thirds and a tritone, respectively.

Exemple 41 : harmonie des sections B, LTA II

Si le contenu des parties de violon et de guitare est fondé sur la même collection octotonique, et se développe suivant le même intervalle de transposition, les notes de basse, elles, sont étrangères à cette collection, et empêche ainsi l'obtention d'une sonorité octotonique totale. Toutefois, selon Andrew Keeling, les notes de basse appartiennent également à une collection octotonique, mais différente de celle des parties de violon et de guitare. D'après sa méthodologie, il n'identifie que deux types d'« *octatonic scale* » (en vérité deux interprétations *modales* de l'échelle octotonique), celle qui débute par un ton entier (qu'il nomme « *plagal octatonic scale* ») et celle qui débute par un demi-ton (« *authentic octatonic scale* »). Pour lui, l'harmonie de la guitare est issue du mode « *plagal* » de la gamme octotonique débutant sur *sol* (correspondant à C3_{0,1}), alors que le contenu de la basse est construit

sur le mode « *authentic* » débutant également sur *sol* (correspondant à C3_{1,2}). Mais, comme je l'ai montré précédemment, c'est en réalité de la collection C3_{0,2} que sont tirées les parties de violon et de guitare. Ainsi, Keeling se trouve dans l'incapacité de justifier le deuxième accord de l'harmonie de la guitare, qui n'appartient ni à C3_{0,1} ni à C3_{1,2}, les collections qui constituent, selon son analyse, les structures de hauteurs sur lesquelles est fondée la section B (voir Keeling, 2002).

Peu d'éléments, en réalité, permettent de déterminer si oui ou non le contenu de la partie de basse est fondé sur l'échelle octotonique. Si l'on prend en considération les structures harmoniques résultant de la superposition des parties de guitare et de violon, on obtient alors des accords mineurs avec septième d'espèce (voir par exemple mes. 20 et 26), qui peuvent être analysés comme une structure symétrique. Ainsi, l'accord de la mesure 20 est symétrique à la somme 2, avec un axe de symétrie 7/7 (la note jouée par la basse) :

$$\begin{array}{cc} 2 & 5 \\ 0 & 9 \end{array}$$

De la même manière, l'accord de la mesure 26 est symétrique à la somme 8, avec un axe de symétrie 10/10 joué par la basse :

$$\begin{array}{cc} 5 & 8 \\ 3 & 0 \end{array}$$

Toutefois ce procédé ne se vérifie plus pour la suite, car à la mesure 28, l'harmonie de la guitare devient majeure et la basse se fixe sur la fondamentale de l'accord.

D'un point de vue structurel, l'enchaînement des différentes transpositions des parties de violon et de guitare ne coïncide pas toujours l'une avec l'autre. L'exemple 42 ci-dessous montre l'analyse hypermétrique de la section B2. Ce qui en ressort très

clairement est ce « chassé-croisé » durant les quatre transpositions, T-0, T-3, T-6, T-9. La structure formelle suivie par la guitare est d'une carrure très conventionnelle, quatre mesures pour chaque transposition, dont la régularité est contrebalancée par le décalage de deux mesures de la partie de violon. Lorsque le cycle de tierce mineure a été entièrement parcouru, le retour à la transposition originelle (à l'octave supérieure), marque l'alignement strict des deux parties, qui évolueront ensuite en suivant la même carrure pour le nouveau cycle de transpositions.

Après une courte transition construite sur des *power chords* de guitare et le motif de basse qui soutenait le riff à cinq temps de la section A, le violon s'engage dans une partie solo remarquable, d'une part en raison de son caractère d'improvisation libre qui laisse place plus à une recherche sur le timbre et le geste musical qu'à l'inclusion de son contenu mélodique dans une échelle identifiable, et d'autre part, en raison de l'accompagnement et de son contenu rythmique. En effet, le riff sur lequel évolue le violon s'inscrit dans une mesure de seize croches, divisée irrégulièrement en $3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2$ ⁸². À 4'25", la guitare introduit, seule, le motif de la section B. S'instaure alors une polyrythmie entre la métrique sur laquelle évolue la guitare (10/8) et celle du reste du groupe (16/8) (voir *supra* exemple 19). Les deux ne coïncidant pas, il faut alors cinq mesures à 16/8 et huit mesures à 10/8 pour que les deux motifs se rejoignent sur leur premier temps respectif.

82 Je suis, sur ce point, en désaccord avec Allan F. Moore qui écrit que « *the irregular metres are [...] finally resolved by the 16-beat (normative) cycles under the violin solo* » (2001, p. 100). La manière dont est divisée la mesure n'a rien de « normative » et ne peut être considérée comme une métrique régulière qui rétablirait l'équilibre rythmique avec les mètres irréguliers des sections A et B.

(mes. 48) (mes. 71)

	T-0	T-3	T-6	T-9	T-0	T-3	T-6
Violon	6	4	4	4	2	3	2
Guitare	4	4	4	4	3	3	2
	T-3	T-6	T-9	T-0	T-3	T-6	

Exemple 42 : analyse hypermétrique de la section B2, LTA II

C'est à ce moment que réapparaît la section B, reprise à l'identique de sa précédente occurrence. La pièce se termine alors de manière très emphatique, et très solennelle, sur un arpège descendant de l'accord de *ré* majeur, joué dans un rythme libre.

Les procédés compositionnels présents dans « *Larks' Tongues in Aspic, part II* » sont moins diversifiés que dans la partie I. Le discours musical s'organise principalement autour de riffs et de motifs soumis à une suite de transpositions, lesquelles s'effectuent suivant un cycle d'intervalles donné (les classes d'intervalles 3 et 4). Ce type de construction est directement hérité des techniques d'écriture de la musique pop-rock, telles que les chansons « *You Really Got Me* » et « *All Day and All of the Night* » des Kinks (qui se fondent sur la transposition d'un même riff à des hauteurs différentes) peuvent en témoigner. J'ai précédemment défini ces techniques de transpositions selon les termes employés par Van der Merwe, à savoir les « *shifts of levels* » (cf. *supra* p. 64 *sq.*). Les premières compositions de King Crimson étudiées, puisqu'elles sont héritées des techniques blues, se fondent elles aussi sur ce concept. Dans une certaine mesure, LTA II emploie également ces « *shifts of levels* ». Mais là où, dans « *21st Century Schizoid Man* » et « *Pictures of a City* », les *shifts* prenaient place dans une structuration de l'espace sonore d'ordre diatonique, et obéissaient aux changements harmoniques du blues, les *shifts* de LTA II s'organisent désormais selon une toute autre logique, en fonction des cycles d'intervalles qui divisent symétriquement l'espace sonore. Encore un trait du procédé de maximalisation entrepris par King Crimson.

Mais ces *shifts of levels*, s'ils prennent d'abord leur source dans les techniques d'écriture de la *popular music*, peuvent être indirectement assimilés, dans le cas de King Crimson, aux techniques d'écriture de certains compositeurs russes du début du XX^e siècle. L'un des buts avoués par Robert Fripp était, de façon intuitive, de

fusionner la musique rock afro-américaine avec la musique savante européenne de la première moitié du XX^e siècle. Si l'une des influences majeures pour Fripp était Béla Bartók, les techniques de transpositions d'un motif suivant un cycle d'intervalles donné (comme par exemple la classe d'intervalle 3, engendrant l'échelle octotonique) est similaire aux techniques employées par les compositeurs russes, et je pense plus particulièrement à Alexandre Scriabine. George Perle formule la remarque suivante dans l'article « Scriabin's Self Analyses » :

Scriabin's compositional exploitation of these new hierarchical relations and new referential harmonic structures sometimes tends to be literal and mechanistic. There are passages that are hardly more than routine demonstrations of the pitch-class invariance maintained under successive t3 transpositions of the octatonic scale. It is almost as though he were so intoxicated with the excitement of his discovery of a new tonal system that he sometimes forgot that to compose means something more than the literal surface restatement of a background structural relations. (Perle, 1995, p. 20)

Ce type d'écriture est légion dans l'œuvre de Scriabine. Le début de la pièce pour piano intitulée *Vers la flamme* (op. 72, 1914), en est un exemple. L'idée de mouvement et de progression, indiquée par le titre, est formidablement véhiculé par les transpositions successives de certaines structures de hauteurs, alliées à un long crescendo ainsi qu'à un changement de registre, allant du grave à l'aigu. Le premier bloc sonore (un accord de septième de dominante altéré, dit « sixte française », *mi – la# – sol# – ré*) est répété durant quatre mesures, puis est transposé à la tierce mineure supérieure. Après six mesures, la structure est une nouvelle fois transposée suivant le même intervalle, plaçant donc la nouvelle transposition à un intervalle de triton, donnant, de fait, le même accord que la première transposition (puisque celui-ci est invariant à T-6). Il semble alors évident que tout le début de la pièce est construit suivant une logique de transposition fondée sur C3₁⁸³. Dans une certaine mesure, cela n'est pas très éloigné de la manière dont est conçue la section B de LTA II, aussi bien

83 Cf. Taruskin, 2005, pp. 219-224.

sur le plan de la logique transpositionnelle que sur l'agogique. Pour Richard Taruskin, ce procédé de répétition, peu en accord avec les critères compositionnels de la musique savante de tradition allemande, est l'un des traits caractéristiques de la musique russe :

Naturally, if one's idea of composing is formed on the German classics and the New Vienna School, on intricate motivic construction, long-range "directed motion", purposeful "developping variation", and the like, a lot of what Scriabin does will seem like surface patterning, tail-chasing, easy pad-and-fill. (Taruskin, 1988 [III], p. 164)

En ce qui concerne King Crimson, il n'y a pas que dans LTA II où la technique de composition par répétition d'un motif est utilisée. La pièce instrumentale « *Fracture* », sur l'album *Starless and Bible Black* (1974), est entièrement composée suivant cette méthode. Absolument tout son contenu mélodique et harmonique (à l'exception d'un court passage, 8'39"-8'47") relève de l'une ou l'autre des deux transpositions de la gamme par tons entiers. La technique d'écriture par répétition atteint son niveau maximal à la toute fin de la pièce, lorsqu'un motif mélodique, exposé simultanément avec son inversion à la basse, fait l'objet de plusieurs transpositions ascendantes sur le cycle $C4_1$ (la répétition, alliée à un important crescendo, est ici génératrice de tension)⁸⁴ :

1	3	4	5	7	8	9	11	0
9	7	6	1	11	10	5	3	2

Mis à part la référence avouée à Igor Stravinsky, Robert Fripp ne mentionne, à ma

⁸⁴ Il y a, dans les toutes premières mesures du *Coq d'or* de Rimsky-Korsakov, une construction similaire sur la gamme par tons, et à propos de laquelle Claudio Spies écrit : « *The whole-tone bass descent supports an arpeggiating tune that proceeds by two-measure units successively transposed a major third down, until the circular motion is completed. Notice that all elements in this patterning are in absolute and unvarying concordance with the metrical setup – an annoyingly pervasive trait* » (cité in Taruskin, 1988, p. 165). Un exemple de plus, pour Taruskin, du caractère russe de la répétition.

connaissance, aucun autre compositeur russe⁸⁵. Dès lors, il semblerait que la similarité avec ce trait caractéristique de la musique russe que nous venons d'exposer, ne soit qu'un heureux hasard, véhiculé (peut être?) par les origines populaires de ces deux types de musiques dans lesquelles les transpositions à l'identique et la technique de l'ostinato sont des caractéristiques fondamentales.

II.2.3. King Crimson et l'improvisation

Il faut le reconnaître, l'acte d'improviser dans le rock est, pour une large part, du type que j'ai évoqué au début de mon étude (cf. *supra* pp. 83 *sqq.*), à savoir la construction d'un discours au sein même d'une structure préétablie. Ceci implique forcément une subordination du contenu aux données musicales fournies par les cadres, telles que l'échelle, la progression harmonique, le tempo, la forme, ... Le rock progressif réserve peut-être la place la plus encadrée de tout le répertoire rock à l'improvisation, car sa forme, souvent élargie et complexe, se trouve indéniablement fixée, jouée à l'identique à chaque concert, et, même lorsque qu'une plage de musique est réservée à l'expression d'un instrument, son contenu peut souvent être préalablement déterminé. Comme par exemple la pièce « *Supper's Ready* » de Genesis (*Foxtrot*, 1972), dans laquelle le solo d'orgue de Tony Banks est reproduit à l'identique concert après concert.

Le rock progressif se démarque ainsi de son prédécesseur – et parent – qu'est le rock psychédélique en cela qu'il a fixé plus précisément les structures formelles

85 Il n'y a, dans son journal en ligne, aucune mention du nom de Scriabine. Et pourtant, il existe, dans la pensée de Robert Fripp, des éléments qui peuvent se rapprocher du compositeur russe. À commencer par l'intérêt partagé pour une conception mystique de l'existence, nourrie, pour Fripp, par Gurdjieff, lui-même nourri par la pensée théosophique, celle-là même qui est au cœur du mysticisme de Scriabine dès 1905.

d'une pièce. La liberté dont jouissaient les musiciens psychédélics résidait, d'une part, dans la répétition volontaire, et d'autre part, dans l'enchaînement déterminé durant le temps de la performance des cadres préétablis. Le caractère répétitif de la musique se justifiaient par la recherche d'un état de « transe » – tout du moins un état altéré de conscience obtenu via l'usage de psychotropes. Face à l'apparent manque de liberté dans le déroulement d'une pièce progressive, certains groupes se réservent des plages entières consacrées à l'improvisation complète, c'est-à-dire aussi bien des cadres harmonique et mélodique, que du cadre formel. Cette forme de maximalisation de la technique de l'improvisation dans le rock a été l'une des caractéristiques du répertoire scénique de King Crimson entre 1972 et 1974.

Nous prendrons l'exemple de l'improvisation intitulée « *Asbury Park* », figurant sur l'album *USA* (1975), dont l'intégralité du contenu est improvisée. Le titre renvoie au lieu dans lequel le concert a été donné (le casino de la ville de Asbury Park, New Jersey). Le groupe était composé de Bill Bruford à la batterie, John Wetton à la basse, Robert Fripp à la guitare et mellotron, et David Cross au violon et mellotron. C'était dans les habitudes du groupe de se soumettre à l'exercice de l'improvisation, dans le but de se ménager des espaces d'expression spontanée et libre de toute contrainte musicale préalable. Cependant, la véritable improvisation libre, du type *free-jazz*, fondée sur des gestes instrumentaux instinctifs et libres de toutes contraintes stylistiques, est relativement rare dans le rock. Les improvisations de King Crimson mettent en lumière chez chaque instrumentiste des structures musicales parfaitement identifiables qui s'assemblent dans le temps de la performance pour former un discours musical singulier.

Il existe de nombreux témoignages de la pratique d'improvisation de King Crimson qui montre l'évolution de celle-ci en fonction des différents musiciens qui

composent le groupe. Le premier essai remonte au premier album, *In the Court of the Crimson King* (1969), avec la seconde partie de la chanson « *Moonchild* ». Elle fait entendre plus de dix minutes d'improvisation post-psychédélique avec une texture sonore aérée, évanescence, faisant la part belle à une conception du temps lisse – pour reprendre ici la catégorie forgée par Boulez (cf. Boulez, 1964 [III]). Leurs improvisations vont prendre une tournure différente à partir des années 1973 avec une nouvelle formation qui produira les albums *Larks' Tongues in Aspic* (1973), *Starless and Bible Black* (1973) et *Red* (1974), tous trois donnant à entendre une facette nouvelle de l'improvisation crimsonienne. L'album live *USA*, d'où est tiré le titre qui nous intéresse, « *Asbury Park* », a été enregistré en 1974, juste avant la séparation du groupe. L'on peut donc supposer que le témoignage fixé sur le disque reflète une sorte d'aboutissement des mécanismes d'improvisation que les musiciens ont ensemble développés durant les années précédentes.

La pièce « *Asbury Park* » est révélatrice des improvisations de King Crimson en ce qu'elle illustre les caractéristiques typiques des différents paramètres qu'avait développés le groupe. Comme par exemple les timbres, qui reposent pour les instruments électriques sur l'utilisation de sonorités spécifiques produites par des appareils de traitement du son tels que l'*octave fuzz* (utilisée ici par la basse), la *fuzz* et la pédale *wah-wah* (ici utilisées par la guitare), et le mellotron, instrument à claviers emblématique du rock progressif. Concernant la batterie il y a là un set relativement traditionnel, augmenté de divers gongs. L'énergie violente déployée tout au long de l'improvisation est, elle aussi, caractéristique de ce à quoi était parvenu King Crimson à cette période. La source de ce déferlement se situe dans la section rythmique qui donne une forte assise à toute l'improvisation. Même si le disque, par la force des choses, ne permet pas de s'en rendre compte, le volume sonore sur scène

avait atteint des proportions quasi insupportables. La grande complicité musicale entretenue dans les improvisations par le duo Wetton/Bruford avait comme effet secondaire de laisser sur la touche les deux autres musiciens, qui n'avaient alors pas d'autre choix que de suivre le train de la section rythmique lancée à pleine vitesse.

Wetton se souvient :

We'd generally have a rule that if it wasn't going anywhere then we could stop and go into a formal piece. The trouble was that once Bill [Bruford] and I were going it was difficult to stop. Robert and David might be bored out of their minds, you know, but it was very difficult to stop. (cité in Smith, 2001, p. 187)

Si Fripp n'avait pas de peine à suivre ses camarades, Cross, en revanche ne trouvait plus sa place au sein des improvisations et s'est peu à peu senti exclu du groupe. Cela est perceptible sur « *Asbury Park* », d'abord par le très faible volume du violon, tout juste audible dans les toutes premières minutes, et ensuite par le rôle secondaire qu'il tient dans le reste de la pièce après s'être installé au mellotron. « *Asbury Park* » reflète clairement la position de Cross dans King Crimson, ainsi que la position des autres musiciens qui ne font, quant à eux, aucun effort pour inclure le violoniste au sein du discours musical. Fripp explique la situation de la manière suivante :

The balance of the group, conceived as a quintet, had been lost⁸⁶. Part of this was that Jamie's balanced Bill and without Jamie's counterbalance, ordering and direction, Bill's energies become increasingly unrestrained. The rhythm section got stronger, and essentially became the front line. The degree to which the guitarist held his own with them is debatable: even if considered as strong a player, he was outweighed two to one. As an individual, David Cross was probably a gentler character than Bill and John, and not as likely to move into the clinches. But, as an instrument, the violin could not hold its own in an electric power context alongside (at least) the mighty Bass Beat of Terror. (cité in Smith, p. 189)

Cette situation amènera au départ de Cross après la tournée américaine de 1974.

La pratique de l'improvisation implique une réelle mise en danger des musiciens car ils doivent créer dans le temps de la performance un discours musical

⁸⁶ Fripp fait ici référence à la formation du groupe en quintet lors de l'enregistrement de l'album *Larks' Tongues in Aspic* (1973), avec Jamie Muir aux percussions.

cohérent. Lorsque, à l'image de cet exemple de King Crimson, il faut improviser à la fois le cadre mélodico-harmonique et le cadre formel, cela demande bien plus d'efforts, de concentration et d'écoute de la part de tous les musiciens que dans le strict cadre d'une improvisation de soliste, où les cadres rythmique et harmonique sont – plus ou moins – fixes et déterminés, et où le rôle des musiciens se réduit à accompagner le soliste. Dans les improvisations de King Crimson, tous les instrumentistes doivent improviser ensemble et doivent, de fait, être en parfaite adéquation. Il va sans dire que, lorsque l'on adopte une telle démarche, il n'y a aucune garantie quant à la réussite de l'improvisation, d'autant qu'en *live*, certains événements extérieurs peuvent venir troubler la concentration des musiciens. Selon Fripp :

A performance can be violated and damage, often in ways which are not immediately apparent or obvious. Surreptitious recording, photography, drugs kicking-in, even violence on the premises, all disturb the performance. Sometimes this is connected to the group. Mostly, it is not. (cité in Smith, 2001, p. 188)

Une improvisation est toujours plus ou moins préparée ou guidée par quelques éléments organisationnels simples. John Wetton décrit le *modus operandi* de King Crimson en ces termes : « *Usually we'd start with an atmosphere, hit in with a riff and reach a climax, then fizzle out.* » (*ibid.*). « *Asbury Park* », que nous allons étudier en détail, suit dans les grandes lignes ce schéma. Bien souvent, dans ce genre d'improvisation, les musiciens ont recours à des appels, des signaux visuels pour communiquer des informations, des intentions de jeu ou des nuances. Ceux-ci peuvent se manifester par des gestes corporels, par des interjections ou par un simple regard. Pour éviter de donner trop d'informations au public, les musiciens de King Crimson s'interdisent les signaux trop évidents de sorte que l'auditoire n'a pas la sensation que ce qu'il est en train d'écouter est improvisé. Wetton dit d'ailleurs qu'il

prenait grand plaisir à mystifier le public :

We knew what was going on most of the time but nobody else did and it looks like we are performing miracles. We were very much against signals or cues which were obvious to anyone other than ourselves. There was a rule whereby, if one of the guy led off somewhere, there was an absolute commitment to follow that direction, no matter where it might lead. It was very supportive. There had to be that understanding. (ibid.)

« *Asbury Park* » illustre donc le *modus operandi* rapidement décrit ci-dessus.

De par sa nature improvisée, la pièce expose une forme ouverte – ou continue – (en anglais *through-composed*, c'est à dire qu'elle est structurée autour d'un seul et unique bloc⁸⁷) qui est construite sur un *groove* de batterie donné par Bruford (qui fournit aux autres musiciens non seulement le tempo mais également la métrique), un mode et un centre tonal, et une texture instrumentale. Il n'y a, à proprement parler, pas de thème musical identifiable et mis en exergue au cours de la pièce. D'une certaine manière, le mode utilisé sert de réservoir thématique dans lequel puisent les musiciens pour construire leur discours et assurer sa cohérence tout au long de l'improvisation.

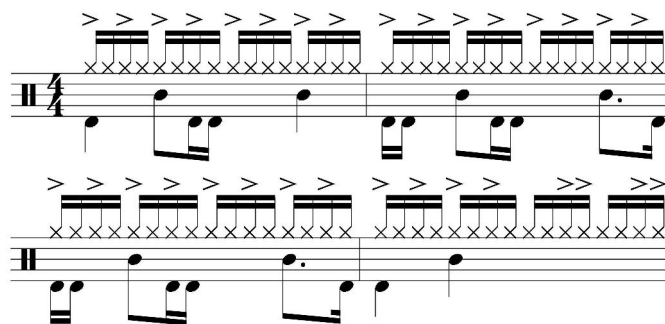
Voici maintenant comment le groupe construit et conduit son improvisation.

Un court roulement de caisse claire introduit un pattern rythmique à quatre temps à un tempo d'environ 88 à la noire faisant entendre un *backbeat* standard dont la particularité réside dans le placement des coups de grosse caisse (voir exemple 43a).

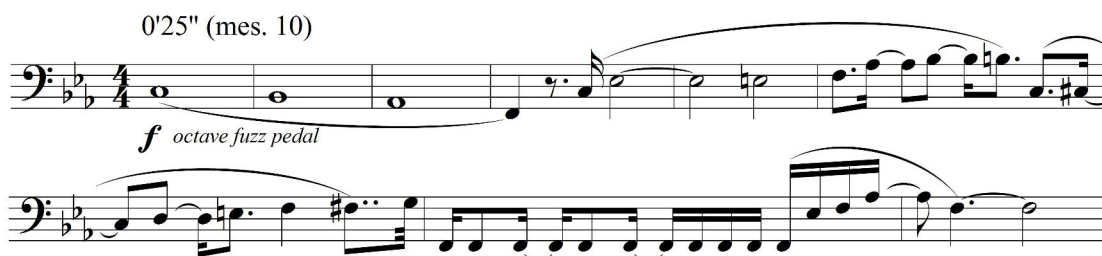
⁸⁷ « *Asbury Park* » entre dans la catégorie des structures formelles dite *through-composed*, dont la caractéristique est la non-réitération des différentes sections qui composent une pièce (du type : A – B – C – D ...etc.). Brad Osborn (2011 [II]) identifie dans le rock des années 2000 quatre types de plan formel qui répondent à cette construction : 1/ *One-Part Monothematic Forms* : la composition est d'un seul bloc traversé par une seule idée thématique. Le contraste est alors obtenu par des variations d'instrumentation ou d'intensité (A – A' – A" – A'''). 2/ *Multi-Part Monothematic Forms* : chaque section contrastante d'une composition donne à entendre une idée thématique différente (I : A – A' ; II : B – B'). 3/ *One-Part Polythematic Forms* : lorsqu'une variété d'idées thématiques sont trop fragmentaires pour établir une segmentation effective par sections (I : A – B – C – D). 4/ *Multi-Part Polythematic Forms* : plusieurs idées thématiques par section (I : A – B – C ; II : D – E – F). « *Asbury Park* » peut être inclus dans le premier type (*One-Part Monothematic Form*) puisque la pièce ne se compose que d'un seul bloc thématique.

Celui-ci établit donc une assise rythmique et dynamique pour les autres musiciens et sera l'élément qui restera en fil rouge tout au long de la pièce.

a)



b)



Exemple 43 : « *Asbury Park* », pattern de batterie et première ligne mélodique de basse

Entrent ensuite simultanément la guitare électrique et la basse (après 0'12"). La première joue une note tenue (*fa*) grâce au *sustain* obtenu par le niveau de distorsion du son et la seconde martèle la même note en staccato. La sonorité typique du King Crimson des débuts des années 1970 se fait entendre ici dans cette courte introduction. Cette sonorité est due en grande partie à la distorsion appelée *fuzz*

qu'utilisent la basse et la guitare, couplée avec une pédale *wah-wah* pour modifier la bande de fréquences du son.

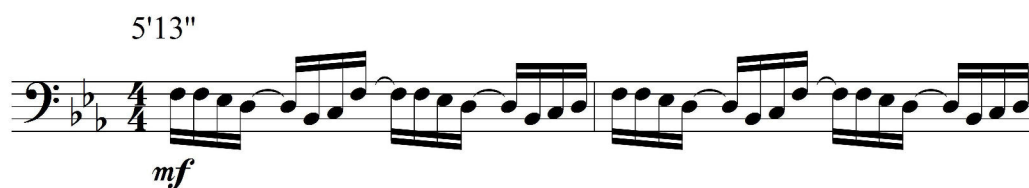
À 0'25" l'intensité est renforcé par la ligne de basse. Celle-ci affirme, d'une part, le *fa* comme centre tonal de l'improvisation (lequel ne changera pas durant les 6'52" de la pièce), et, d'autre part, le mode pentatonique mineur comme mode référant. L'exemple 43b débute par un motif descendant en ronde sur les notes de la gamme pentatonique mineure de *fa* (*do-sib-lab-fa*). Le choix de l'échelle inscrit pleinement King Crimson dans le cadre du vocabulaire du blues et du rock que j'ai défini précédemment. Cette gamme pentatonique servira de squelette scalaire aux musiciens qui l'agrémenteront de chromatismes, d'appoggiatures et/ou de notes de passage. C'est ainsi qu'à peine établie par la basse, la gamme pentatonique se colore par jeu chromatique (voir exemple 43b).

Mais cette échelle pentatonique va, durant l'improvisation, ouvrir la porte de l'heptatonique aux musiciens. C'est-à-dire que, de manière identique au fonctionnement des *pyéns* décrits par Brailoiu (« Sur une mélodie russe », 1973) qui comblent les degrés manquants sans pour autant remettre en cause la cohérence de l'échelle pentatonique, les instrumentistes de King Crimson colorent leur discours d'inflexions modales (dorien ; éolien ; phrygien) grâce à ce jeu de degrés mobiles. Leur pratique peut alors être perçue comme héritière de la pratique instrumentale des musiques traditionnelles britannique et afro-américaine, en ce sens que nous ne sommes ici pas très éloignés de la bien nommée « *loosely-knit modal folk-song scale* » de Percy Grainger (cf. *supra* p. 53). Gardons bien à l'esprit que le mode pentatonique demeure la base solide sur laquelle s'édifie le discours, et jamais une véritable pensée heptatonique ne prend le dessus. De manière ponctuelle les musiciens optent pour différentes sonorités, par exemple : à 2'30" le mellotron

introduit le *sol^b* (donnant une sonorité phrygienne) ; à 3'38" le mellotron joue la sixte mineure, *ré^b* (sonorité éolienne) alors qu'au même moment, la basse intègre un *ré^h* à la structure pentatonique ; à 5'11" la guitare emploie également la sixte mineure et à 5'23" la sixte majeure, incluant alors le discours dans une sonorité dorienne ; à 5'49" le mellotron, après s'être momentanément placé en retrait, réapparaît dans une sonorité de flûtes en jouant un *ré^b* qui tranche avec les *ré^h* entendus tout juste avant à la guitare. Le *sol^h* (seconde majeure) est, quant à lui, très souvent présent dans la structure.

La forme *through-composed* de la pièce – due à sa nature improvisée – n'interdit pas une organisation interne locale et ponctuelle qui amène des ruptures et des contrastes dans le discours musical. Dans cette perspective, la batterie a un rôle déterminant à jouer car c'est elle qui non seulement structure la perception temporelle de la musique, mais qui influe également sur l'intensité par sa force de frappe, par son débit rythmique, et par la métrique. Et l'on se rend bien compte de ce rôle à l'écoute de « Asbury Park ». C'est le batteur qui donne dès le début de l'improvisation le caractère rythmique du discours musical, et qui va par la suite user des ressources singulières de son instrument pour nourrir ce même discours. Ainsi à 1'52", par exemple, un *fill* vient non seulement ponctuer une plage de musique venant de s'écouler – c'est traditionnellement sa fonction première dans le rock, à savoir marquer la fin d'une phrase ou d'une section – mais aussi donner un point de repère à l'auditeur dans le déroulement temporel de l'improvisation. À 2'12" Bill Bruford introduit dans son langage un élément important qui trouvera sa résolution 52" plus tard. Il s'agit d'accents, intégrés au pattern de base illustré par l'exemple 43a, qui vont servir à amener une première cassure du flot rythmique (*break*) à 3'04". Ces accents, syncopés, ont donc pour fonction non seulement de varier le *groove* mais également

de construire le discours en introduisant un événement (en l'occurrence le *break*) par la répétition d'un élément, de sorte que la transition vers le *break* ne soit pas perçue comme quelque chose d'arbitraire et sans justification par rapport à ce qui précède. Le *break* qui intervient à 3'04" est de courte durée, le pattern étant réintroduit par un *fill* après une mesure. Un autre *break*, plus important cette fois-ci, apparaît à 4'23" et dure 28", durant lequel le temps strié entendu jusqu'ici laisse place à un temps lisse, ce qui crée dès lors un contraste saisissant du point de vue rythmique donc, mais aussi de la dynamique. Toute l'énergie jusque là emmagasinée par les instrumentistes semble avoir été comme relâchée, libérée ou dispersée par le *fill*, joué sur un débit de doubles croches sur quatre temps, qui amène au *break*. Toutes ces interventions de batterie sont des moyens ponctuels qui servent à construire une macro-structure et à organiser la perception temporelle de l'auditeur, tout comme le sont le choix des degrés de l'échelle, mais aussi les différents *riffs* obstinés qui peuvent venir dans le discours créer un point de repère pour l'auditeur, comme le fait John Wetton à 5'13" (exemple 44), ou les notes pédales, par exemple le *do* à 3'51" ou le *fa* à 5'50".

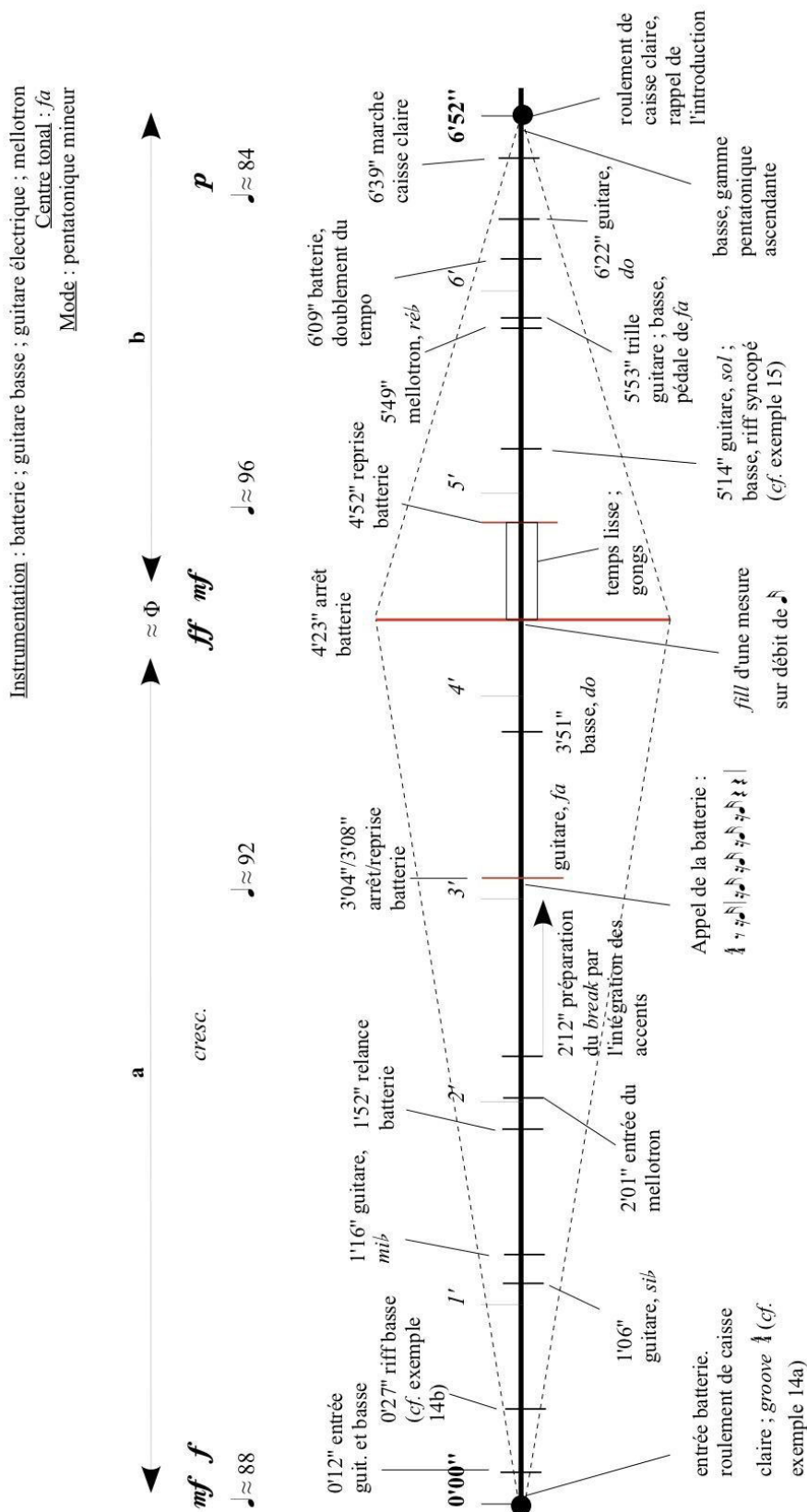


Exemple 44 : « Asbury Park », riff basse

L'exemple 45 ci-dessous résume l'organisation interne de l'improvisation, avec ses interventions ponctuelles les plus marquantes, et révèle ainsi sa structure formelle globale.

Avec l'exemple de « *Asbury Park* » nous sommes donc face à une improvisation dans laquelle les cadres rythmique, mélodico-harmonique et formel font l'objet d'une production en temps réel sans qu'ils aient été pensés au préalable. Du point de vue mélodico-harmonique il semble que l'improvisation repose d'avantage sur un contrepoint linéaire que sur une conception harmonique verticale. Car, même si le mellotron ou la guitare sont des instruments harmoniques, ils ne sont utilisés ici que dans une perspective monodique. Ainsi « *Asbury Park* » reflète un affrontement entre les instrumentistes plus qu'une réelle « entente cordiale » – affrontement également souligné par les sonorités agressives des instruments.

D'un point de vue formel, si le groupe ne fait que développer les éléments qui apparaissent dès le début de l'improvisation – ce qui produit de fait une structure strictement linéaire (*through-composed*) –, il existe néanmoins des points d'ancrage et de structuration qui confèrent une cohérence au discours. Les *breaks* introduits par la batterie en sont un exemple, ainsi que le sont l'introduction et la conclusion de la pièce qui font toutes deux entendre le même roulement de caisse claire ponctué par un *rim shot*. La perception linéaire évoquée ci-dessus peut cependant laisser place à une interprétation cyclique précisément en raison de la répétition de cette figure rythmique. Dans tous les cas, cette dernière montre qu'il existe, dans l'esprit du musicien, une réflexion sur la cohérence formelle de l'improvisation.



Exemple 45 : King Crimson, « Asbury Park », USA, 1975

Les proportions que présente cette pièce improvisée ne peuvent pas être, à l'évidence, préparées en amont, elles sont, elles aussi, construites dans le temps de la performance et perçues intuitivement et inconsciemment par les instrumentistes. À ce propos, il apparaîtra intéressant de noter que le second *break*, celui qui divise le plus notablement la pièce, divise à peu de chose près la pièce selon « la section dorée » (ou divine proportion). Avant d'aller plus loin, une brève explication de celle-ci s'impose. L'évocation de la section dorée apparaît pour la première fois dans les *Eléments* d'Euclide (IV^e – III^e siècle av. J.C) qu'il décrit comme la division en « extrême et moyenne raison » d'une droite, de sorte que $\frac{a}{b} = \frac{a}{a+b}$, tel que le montre l'exemple 46 :



Exemple 46 : section dorée

La valeur de ce rapport est un nombre irrationnel approchant 0,618034..., mais sa propriété spécifique fait qu'il est « égal à son inverse augmenté d'une unité » (Cleyet-Michaud, 2010 [III], p. 67), soit 1,618034..., et c'est sous cette valeur que le dit nombre d'or est exprimé. Il sera désormais désigné par la lettre grec Φ , attribué en référence au sculpteur grec Phidias. D'autre part, n'importe quelle suite de nombres dont la particularité est que chaque membre est la somme des deux précédents donne un rapport approchant la section dorée. La suite dite de « Fibonacci » en est une : 0,

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34...etc ; de même que la séquence de « Lucas » : 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, etc...

Concernant « *Asbury Park* », le schéma présenté ci-dessus montre clairement que l'arrêt de la batterie à 4'23" divise la structure de la pièce d'une manière approchant l'extrême et moyenne raison euclidienne. Pour connaître avec certitude le point exact de la section dorée, plusieurs solutions existent. Soit compter le nombre de mesures, soit compter le nombre d'unités rythmiques. Dans les deux cas, il est facile de déterminer le point de division puisque les nombres obtenus seront considérés dans la perspective soit de la série de Fibonacci, soit de la série de Lucas. Cependant il nous est impossible d'effectuer ces calculs pour « *Asbury Park* » dans la mesure où le passage qui se situe entre le *break* et la reprise de la batterie (de 4'23" à 4'51") n'est pas mesuré. Il faut donc calculer ce rapport en se basant sur le minutage que nous donne le CD. Je me suis référé à l'édition *remastered* sortie en 2002. Celle-ci donne comme minutage pour « *Asbury Park* » 6'54", ramené ensuite à 6'52" (412 s.), qui correspond au tout dernier coup de caisse claire. En suivant ce *timing* le point exact de la section dorée se situe à 4'15" ($412 \times 0,618 = 254,616$). Le *break* intervient seulement 8 s. après ce *timing*, ce qui manifeste une très bonne approximation de la part des musiciens, compte tenu des différentes variations de tempo qui se manifestent tout au long de l'improvisation. Ce qu'il faut retenir est que la forme générale de la pièce, et avec elle cette division approximative en « extrême et moyenne raison », émerge instinctivement et intuitivement dans l'esprit des musiciens sans apparente concertation préalable. Une étude plus globale pourrait montrer si le recours intuitif à la section dorée se retrouve dans d'autres improvisations du groupe. Cela dépasse malheureusement le cadre de cette étude. Cependant, après diverses recherches, il apparaît que la question de la section dorée

dans la musique de King Crimson ne se limite pas à cette improvisation, et semble nécessiter un développement à part entière.

II.2.4. King Crimson et le nombre d'or

Chacun est en droit de s'interroger quant à la pertinence d'une analyse fondée sur la section dorée⁸⁸. De toute évidence, chaque espace géométrique, que cela soit un tableau ou une forme musicale, pourra être divisée selon la *divina proportione*. La pertinence du propos viendra – si l'on s'intéresse à son utilisation dans la musique – du fait qu'un événement remarquable s'y produit. Par exemple, dans la fugue de la *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Béla Bartók, le climax du mouvement – le moment où le flot musical se fixe sur *mi^b* et atteint son plus haut degré d'intensité –, correspond à la section dorée. Cependant, tous les observateurs ne s'accordent pas là-dessus. Roy Howat met en cause les conclusions d'Ernö Lendvai sur ce point précis en dénonçant le calcul approximatif du musicologue hongrois (cf. Howat, 1983b). Mais, pour Lendvai, la division euclidienne en extrême et moyenne raison n'a pas l'obligation, dans son application musicale, d'être mathématiquement précise. Seul doit être perçue l'existence de celle-ci en tant qu'élément organique d'une dramaturgie musicale (Lendvai, 1984 [III], p. 257). Dans la dramaturgie improvisée de « *Ashbury Park* » la division euclidienne que j'ai identifiée est mathématiquement inexacte, c'est un fait. Cependant je pointe ici du doigt une organisation formelle improvisée se structurant autour d'une conception proche de la section dorée et vers laquelle un événement remarquable intervient dans le discours

⁸⁸ La section dorée est un type d'analyse identifié sous le nom d'analyse proportionnelle, dont William Drabkin nous dit qu'elle est « l'étude des proportions entre les sections d'une œuvre musicale et entre les durées qui séparent les événements marquants de cette œuvre » (Bent, Drabkin, 1998 [III], p. 230).

musical, à savoir l'arrêt du flot rythmique. La référence à la section dorée pour l'analyse musicale doit être envisagée et maniée avec beaucoup de prudence. Utilisée consciemment par le musicien, elle devient alors ni plus ni moins qu'un outil structurant, permettant l'organisation du matériau musical. Utilisée inconsciemment, intuitivement, instinctivement, elle pourrait donner la fausse impression que l'organisation musicale est un phénomène plus universel que culturel. Et le flot de questions que soulève la possible existence d'universaux en musique est intarissable⁸⁹.

L'un des avantages pour le chercheur qui étudie la musique de King Crimson, sont les nombreux témoignages et commentaires laissés par Robert Fripp. Ceux-ci portent aussi bien sur des sujets touchant sa relation avec les divers musiciens du groupe, que des sujets musicaux. Parmi ceux-ci figurent l'évocation des travaux de Lendvai portant notamment sur l'utilisation de la section dorée dans la musique de Bartók. Avant d'aller plus loin dans l'analyse proportionnelle de la musique de King Crimson, développons rapidement les caractéristiques esthétiques qui ont été attachées à la section dorée au cours de l'Histoire.

Chez Euclide, la section dorée, ou nombre d'or, ne possède aucune valeur esthétique ou mystique particulière. Il s'agit simplement d'une propriété mathématique remarquable, tout comme peut l'être π par exemple. Ce n'est qu'à partir de 1509 que de telles considérations apparaissent à la faveur de la publication de l'ouvrage intitulé *Divina Proportione*, écrit par le moine franciscain Luca Pacioli. Celui-ci associe les propriétés mathématiques de la division en « extrême et moyenne raison » au divin en ce sens qu'elle est unique comme Dieu, qu'elle régit une relation entre trois termes – comme la Sainte-Trinité –, et que, comme Dieu, elle reste

89 Sur le sujet voir, entre autres, Meyer, « *A Universe of Universals* », 1998.

semblable à elle-même. Marius Cleyet-Michaud écrit à ce propos :

On peut penser que Luca Pacioli fait ici référence à toute « trinité » de nombres dont le plus grand est la somme des deux autres et tels que le rapport du plus grand au moyen est égal au rapport du moyen au plus petit. La proportion est constituée par l'égalité des deux apports en question, leur valeur commune étant le nombre d'or. Beaucoup d'artistes et esthéticiens voient, dans ce caractère essentiel, le fondement de la vertu esthétique du nombre d'or. (Cleyet-Michaud, 2010, p.26)

Désormais les conceptions esthétiques liées au nombre d'or vont irradier l'histoire des arts sans qu'il n'existe de véritables justifications. Tout est une question de croyance, et les adeptes du nombre d'or ont souvent des connaissances quasi nulles sur les propriétés mathématiques de celui-ci. Ils ont la conviction qu'il opère en dehors de toute intervention consciente de l'artiste. Pour certains, le nombre d'or régit plus ou moins directement, plus ou moins complètement, les phénomènes naturels. Il semble difficile de croire que la divine proportion confère la beauté par sa seule présence. Encore faudrait-il pouvoir définir précisément ce qu'est la beauté, mais là n'est pas mon propos. Tout au mieux nous pouvons la reconnaître comme un moyen de structuration cohérente de l'espace. Evidemment, le nombre d'or n'a pas échappé à l'histoire de la musique. Roy Howat, dans son ouvrage *Debussy in Proportion* (1983a [III]), montre quelques exemples tirés de Schubert, Ravel, Fauré, et, bien sûr, Debussy auquel il consacre son étude. En dépit de ces exemples qui parcourent le répertoire, très peu de compositeurs ont explicitement reconnu avoir consciemment utilisé le nombre d'or⁹⁰.

Béla Bartók, quant à lui, n'a jamais laissé le moindre indice sur une utilisation consciente du nombre d'or. Ernő Lendvai a fondé toutes ses études de la musique du compositeur hongrois selon les propriétés du nombre d'or, lesquelles irriguent non seulement la forme mais aussi les structures de hauteurs⁹¹. Ces propriétés

90 A l'exception peut-être de Xenakis (voir Solomos, 2003 [III]).

91 Les théories de Lendvai à propos de la musique de Bartók sont le reflet d'une conception

remarquables ne pouvaient pas, d'après Lendvai, être totalement ignorées du compositeur dans la mesure où celui-ci manifestait un grand intérêt pour les phénomènes naturels recouvrant de telles propriétés – notamment les tournesols dont Lendvai nous dit qu'ils étaient ses fleurs préférées et dont les étamines s'organisent selon le nombre d'or (Lendvai, 1971, p. 29)⁹².

Cette apparition intuitive et instinctive de la section dorée est revendiquée par Robert Fripp – dans la lignée des travaux de Lendvai sur Bartók et Kodály (1971, 1983 [III]) – dans son journal en ligne, plus précisément deux entrées de ce journal – le 10 mai 2000 et le 11 mars 2001. Dans la première, il relève une remarque faite par le compositeur et musicologue anglais Andrew Keeling, et qui porte sur la présence de la section dorée dans la pièce « *Red* » (*Red*, 1974), pour s'exprimer sur le caractère intuitif du phénomène, très inspiré de Lendvai. Dans la seconde, il écrit :

If musical material does emerge instinctively and intuitively, we might postulate that anyone who adopts this approach might be accessing the same “pool” of

personnelle et ne constituent pas, à ce titre, une vérité absolue. Pour une discussion des travaux de Lendvai portant sur l'organisation des hauteurs et son rapport au nombre d'or, voir János Kárpáti « Axis Tonality and Golden Section Theory Reconsidered » (2006 [III]).

92 Howat plaide lui aussi en faveur d'une connaissance préalable par Bartók de ces proportions et le justifie par un document manuscrit du compositeur dans lequel il a transcrit une chanson populaire turque, et noté à part le rapport des proportions de cette chanson : « *Page 1(recto) of the volume contains his exact metrical plan for his transcription of the Turkish folksong on the following recto page, with a metrical sequence in each of its lines of 7/16, 11/16, two bars of 9/16, 11/16. [...] The numbers are immediately recognizable as belonging to the Lucas summation series; Bartók's measurements show that each pair of 9/16 bars in the song is simply a more manageable notation of what he understood as a group of 18/11. Thus, the song's metrical organization is analysed wholly in terms of the Lucas sequence numbers. Clearly, any argument that Bartók had no conscious knowledge of the exact proportions in some of his symphonic scores [...] is weakened by this documentary evidence of an interest in the exact proportions in folk song.* » (Howat, 1983b, p.85) Toutefois Lendvai est plus enclin à voir ce recours à la proportion d'or se manifester intuitivement et instinctivement chez Bartók, alors que Howat prône d'avantage une manifestation consciente du phénomène. Pour une discussion détaillée voir l'article de Howat, « Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis » (1983b) et la réponse de Lendvai (1984).

“information”. Formally, this leads to the arithmetic approach (tonal harmony) and the geometric approach (Bartók “Axis” and the Golden Section). [...] When I discovered Lendvai c. 1986 it rationalised what I had discovered in practice over the preceding 15 years (although Lendvai appears to remain persona non grata with western musicologists).

Andrew Keeling, dans son étude des deux premières parties de « *Larks' Tongues in Aspic* », reprend à son compte les propos de Fripp, et fonde toute son argumentation sur les principes énoncés par Lendvai. Ainsi, les deux compositions exposeraient, de façon « naturelle » et intuitive, non seulement des structures formelles reposant sur le nombre d'or, mais il en serait de même pour les structures de hauteurs. En réponse à Keeling, Fripp écrit :

If any writing is “true” its formal properties will also be sound. If Larks' is “true” then inevitably its form will appear to be “based on cosmological principles, i.e. Golden Section in terms of structure and, possibly, pitches”. If the work is of a quality, its form will be inevitable rather than intentional.

Ainsi présente-t-il « *Larks' Tongues in Aspic* » comme répondant à des principes dits « cosmologiques »⁹³. Cependant, la constitution de certaines structures de hauteurs fondée sur des « principes cosmologiques » est loin d'être effective. Lendvai, puisque c'est à lui que fait référence Fripp dans l'extrait ci-dessus, déduit, dans la musique de Bartók, l'organisation des hauteurs du nombre d'or. Ainsi répondent à celui-ci, à la fois l'organisation chromatique, et l'organisation diatonique (cf. Lendvai, 1971, pp. 35-97). Le musicologue va jusqu'à affirmer que, de manière naturelle, l'échelle pentatonique est une manifestation de la section dorée :

GS [Golden Section] is not an external restriction but one of the most intrinsic laws of music is demonstrated by pentatony—perhaps the most ancient human sound system—which may be regarded as a pure musical expression of the GS principle. In the la-so-mi [la-sol-mi] figures of the oldest children songs the notes of the melody are tuned after the geometric mean, i.e. after GS. Pentatony, particularly the most ancient forms of minor pentatony (la and re), rests on a pattern reflected by the melody steps of a

93 La cosmologie est à comprendre ici comme une branche de la métaphysique traitant de la philosophie de la nature, et non en tant que référence directe à la cosmologie scientifique qui expose les lois gouvernant l'Univers.

major second (2), minor third (3) and fourth (5). (Lendvai, 1971, p. 48)

Selon l'analyse de Keeling – qui se rallie sans réserve aux théories de Lendvai –, le pentatonisme de LTA I répond à la description qu'en donne le musicologue hongrois dans l'extrait ci-dessus⁹⁴. Si Roy Howat a émis des doutes sur les théories de Lendvai concernant la forme, János Kárpáti questionne, quant à lui, les théories liées aux hauteurs en écrivant :

[Lendvai's] *evidence is limited to a certain, arbitrarily selected segment of the five tone scale. But looking at the full octave, the mentioned pentatonic modes contain the fifth (7) and the minor seventh (9) [sic], figures not fitting into the Fibonacci sequence. And it is worth mentioning that the Chinese pentatonic scale, actually the most ancient tone system of mankind, uses the "do" and "so" modes with the major third (4) and perfect fifth (7).* (Kárpáti, 2006, p. 423)

Outre les structures de hauteurs, Keeling identifie, dans les structures formelles des deux parties de LTA, des manifestations de la section dorée. La première se situe dans l'introduction à la partie I. Keeling écrit :

The whole section is 2'54" long [...]. There is one attack – "a signal" – from a talking drum at 1'36" that brings the kalimba to momentary halt. The glockenspiel(s), violin and bells fade in one by one, following the kalimba that initially leads the ensemble. By 2'48" the violin and glockenspiel have faded leaving the bells alone. 0'57" is the place where the violin enters. By taking 2'48" as the overall structural division within the first formal span of the piece, it can be seen that the violin enters at Fibonacci :3 ($2,48 \times 3 \div 13 = 0,57$). 1'52" is the point where all the instruments are dead center of the sound-space. Afterwards the kalimba moves to the right-hand channel, and there is a gradual fading-out of the violin, glockenspiel and kalimba. 1'52" is the place of Golden Section, or Fibonacci :8 ($2,48 \times 8 \div 13 = 1,52$). (Keeling, 2002)

L'introduction, comme le remarque le musicologue, a bien une durée totale de 2'54".

Mais pour établir ses calculs de proportion, Keeling prend 2'48" comme durée de

⁹⁴ Notons que, pour trouver une correspondance des intervalles de l'échelle avec la suite de Fibonacci, Andrew Keeling établit la gamme pentatonique mineure ainsi (avec *sol* pour tonique) : *sol – la – sib – do – mib*, exprimée sous forme de classes d'intervalles par 0 – 2 – 3 – 5 – 8. Bien évidemment, cette description de l'échelle pentatonique ne correspond pas du tout à celle qu'en donne Brailoiu, laquelle s'exprime, sous sa forme mineure, par les classes d'intervalles 0 – 3 – 5 – 7 – 10. La correspondance avec la série de Fibonacci disparaît alors, et c'est bien sûr sous cette forme qu'apparaît l'échelle pentatonique dans LTA I.

référence pour toute cette partie, prétextant la disparition totale, à cet endroit, des pistes de violon et de kalimba. Ce choix est en réalité totalement arbitraire. Dans la mesure où la disparition progressive des deux instruments est quasi imperceptible, le minutage de 2'48" n'est alors pas plus exact que 2'47" ou même 2'49". Mais pour que les calculs des manifestations de la section dorée soient les plus exacts possible, 2'48" est le timing idéal. D'autre part, comment considérer les six secondes laissées par ce découpage arbitraire ? Elles font, malgré tout, partie de ce que Keeling nomme « *the first formal span of the piece* », parce que la disparition du violon et du kalimba est concomitante avec l'apparition progressive de la texture de cloches, laquelle ne doit pas être dissociée de toute cette introduction.

Puisque tout ce passage est difficilement mesurable, il est impossible d'établir ici, comme le fait Lendvai pour les œuvres de Bartók, un calcul de la proportion dorée sur la base du nombre de mesures. Andrew Keeling a dès lors recours, très justement d'ailleurs, au minutage donné par l'enregistrement. Cependant, il commet une erreur fondamentale qui discrédite tous ses calculs : il transforme directement le minutage en un nombre décimal, si bien que 2'48" se mue alors en 2,48. Or, il est impératif, comme je l'ai fait auparavant pour « Asbury Park », de convertir ce minutage en secondes pour pouvoir ensuite l'utiliser convenablement pour le calcul des proportions. Ce faisant, tous les calculs de Keeling, supposés démontrer la manifestation du nombre d'or dans le positionnement de certains éléments clés de la structure de cette introduction, se révèlent faux. En effet, 2'48" équivaut à 168 sec. Ainsi, le premier calcul de Keeling donne le résultat suivant : $168 \times 3 \div 13 = 38,77$. Quant au second, le résultat est : $168 \times 8 \div 13 = 103,38$ (soit environ 1'43"). Dès lors, ni l'entrée du violon à 0'57", ni le placement de tous les instruments au centre de l'image stéréophonique à 1'52" n'apparaissent aux endroits de la véritable division par

le nombre d'or.

Les deux parties de LTA ne possèdent, en réalité, pas d'organisation formelle fondée sur le nombre d'or. Bien sûr, il est toujours possible, comme pour n'importe quelle pièce de musique, de définir une division de la forme en « extrême et moyenne raison », mais encore faut-il, comme dans la *Musique pour cordes, percussions et célesta*, qu'un événement majeur de la composition y soit positionné. Dans cette optique, il est possible de s'interroger sur la pertinence du positionnement du nombre d'or par Keeling dans les structures formelles des deux parties de LTA. Dans la première, il la situe à 8'22", au moment où le violon atteint la note *fa* dans un registre aigu, et pour la deuxième partie, ce positionnement de la section dorée est plus problématique. Pour l'établir, Keeling choisit de recourir, à la manière de Lendvai, au calcul du nombre de mesures. Selon sa transcription, LTA II possède 186 mesures, si l'on prend en compte la coda sur l'arpège de *ré* majeur – au demeurant difficile à mesurer précisément –, ou 163 si l'on exclut cette dernière. Comme pour l'introduction de LTA I, Andrew Keeling choisit, de façon arbitraire, de ne pas prendre en compte la coda et situe donc la section dorée à 3'59" (mesure 100), là où débute le solo de violon. S'il avait choisi d'intégrer la coda dans son calcul de la proportion dorée, le musicologue aurait tout aussi bien pu justifier le retour, à la partie de guitare, du motif en 10/8 de la section B, créant ainsi une polyrythmie avec la métrique du solo de violon, à 4'25"⁹⁵. Par rapport à l'ensemble de la pièce et à tous ses événements, la note *fa* atteinte par le violon dans LTA I, ne constitue pas, à proprement parlé, un élément structurel fort justifiant le recours à une conception cosmologique du nombre d'or. Quant à la partie II, la subjectivité de l'analyste est trop importante pour démontrer la manifestation « naturelle », ou inconsciente, de ce

⁹⁵ La pièce, coda incluse, fait 7'09" (soit 429 sec.). La section dorée intervient à 265,122 (429 x 0,618), soit environ 4'25".

phénomène.

II.2.5. La question du sens dans les musiques instrumentales rock

La question du sens et de la signification de la *popular music* a suscité de nombreuses études, parmi lesquelles celles dont j'ai exposé plus haut les tenants et aboutissants, à savoir la sémiotique de Philip Tagg, et la cognition incarnée, couplée à l'approche écologique de la perception, récemment développée par Allan F. Moore (cf. *supra* pp. 99 *sqq.*). Si la quasi majorité des exemples sur lesquels se fondent ces théories sont des chansons, peu de cas est fait, en revanche, des compositions instrumentales du répertoire rock. Face à un texte mis en musique, il est évidemment plus simple d'en extraire une signification extra-musicale. Mais l'auditeur, ainsi que l'analyste, peut avoir du mal à se construire une interprétation lorsqu'il est face à une composition instrumentale, surtout quand celle-ci ne fournit aucun programme ou référence extra-musicale officiels. Les deux parties de « *Larks' Tongues in Aspic* » fournissent de ce point de vue le parfait exemple⁹⁶.

Gregory Karl, dans son analyse déjà mentionnée, soutient que les deux parties mettent en scène un protagoniste exposé à des conflits. Il reprend ici à son compte les analyses narratives souvent employées dans le répertoire savant pour décrire, par exemple, le contenu dramatique de la forme sonate⁹⁷. LTA I expose donc le protagoniste face aux conflits et aux affrontements naissant. Le contenu narratif de l'introduction n'est pas évoqué, et Karl interprète ensuite le premier thème de la composition (A1 dans notre découpage) comme l'attente de la catastrophe, laquelle fait son apparition avec le second thème (A2) :

⁹⁶ Même le titre ne fournit absolument aucun indice sur la présence d'un quelconque « programme ».

« *Larks' Tongues in Aspic* », littéralement « langues d'alouettes en gelée », a été trouvé par Jamie Muir, qui, pour lui, décrivait au mieux la musique de King Crimson (voir Smith, 2001, p. 159).

⁹⁷ Karl emploie le terme de « *traditional struggle-to-victory narrative paradigm* » (p. 138)

[...] *its first theme finds the persona poised on the verge of disaster, just before the unleashing of a dangerous force inhabiting the second. In LTA, because the second theme completes the first harmonically, supplying the tonic that is so painfully absent in the first, the sequence of two themes takes on the character of continuous action, of being pulled inexorably into a vortex and then thrashed helplessly about by its internal currents.*⁹⁸ (Karl, 2002, p. 136)

Dans ce contexte, le passage de guitare électrique solo (appelé « *guitar cadenza* » par Karl ; section B1), représente la tentative du protagoniste d'enrailer l'inexorable progression vers le chaos :

Although its dynamic and expressive qualities are consistent with such an interpretation, the principal rationale for hearing the cadenza in this way is the role of its material, especially X [le tricorde 3-9i], in the work as a whole. Most obviously, X is the basis of the principal theme of "Part Two", the victorious finale that reverses the catastrophe of "Part One". That X is also an essential element in both sections of the development of "Part One" is consistent with this interpretation as well. Whether one hears it as a fight or a flight reaction, the struggle played out here does win a reprieve, clearing the way for the calm of the interlude, with its fleeting moments of wonder: (p.136)

L'interlude (c'est-à-dire les sections C) représente une transition de l'ombre vers la lumière, d'un environnement tourmenté à une atmosphère plus apaisée. Mais c'est également, si l'on peut dire, le calme avant la tempête : « *the lulling effect of this gradual and gentle progress toward the light leads to complacency, [...] one has no indication that the persona is once more standing on the brink of disaster* (p. 137). Avec le retour du premier thème (A1'), le protagoniste sombre dans la folie, symbolisée dans la pièce par la présence de voix parlées. Pour Karl, l'utilisation dramatique de la voix humaine est un élément important des deux parties de LTA, car dans les deux cas, la voix n'est pas attachée à la même fonction symbolique :

Yet whereas the hallucinations are a harbinger of madness in the catastrophe of "Part One", in "Part Two" they are squeals of ineffectual, rodent-like laughter that the persona drives before it and crushes underfoot; a perfect metaphor for the growing power of the persona with respect to the antagonistic forces it confronts and finally overcomes. (p. 137)

98 Sans revenir sur l'analyse détaillée de la pièce, il ne me semble pas que le centre tonal du second thème, *sol*, soit si « *painfully* » [douloureusement] absent du premier thème.

Cette lecture de LTA à travers le prisme du paradigme « confrontation/victoire », sert ici à justifier le recours au concept d'évolution convergente (évoqué précédemment), puisque Karl estime que King Crimson est arrivé à l'élaboration de cette trame narrative, non pas par l'influence de la musique savante, mais par modification de la structure formelle rock traditionnelle. Pour le musicologue, les deux parties – placées en début et fin de l'album – sont similaires aux premier et dernier mouvements d'une symphonie. Le premier expose les conflits auxquels doit faire face le héros, tandis que le dernier les résout :

“LTA, Part One” fulfills all of the essential narrative functions associated with the first movement of an instrumental cycle following the struggle-to-victory plot type: it presents a cogent thematic opposition that is developed throughout the movement; creates a sense of imbalance by alternating sections embodying irreconcilable contrasts; and culminates in a catastrophe which must be reversed in the finale through the reinterpretation of its themes. (p. 139-40)

Si, dans l'absolu, rien ne s'oppose véritablement à cette interprétation, certains éléments ne s'y soumettent toutefois pas complètement. D'abord, Karl veut absolument voir, entre les premier et second thèmes de la partie I (A1 et A2), une analogie avec les deux thèmes contrastants traditionnellement employés dans l'exposition d'une forme sonate. Toutefois, dans cette dernière, plus que la succession des thèmes, c'est davantage le parcours tonal qui détermine la forme. Dans la mesure où, dans LTA, le langage employé n'est pas l'idiome tonal, l'effet produit ne saurait être équivalent. Les sections A1 et A2, de par leur contenu, entretiennent un rapport plus étroit que les deux thèmes de la forme sonate. Ensuite, la catastrophe, que la fin de LTA I est supposée symboliser – et que la partie II est supposée résoudre –, est en réalité loin d'être effective. S'il est indéniable que la section A1' génère une tension nécessitant une résolution, cette dernière peut tout à fait être ressentie dans la section qui suit – celle qui fait appel à des éléments thématique non entendus jusqu'alors. Il

faut dire que LTA I fonctionne assez bien individuellement, notamment parce que la partie de glockenspiel figurant à la toute fin de la composition permet de clore celle-ci par un rappel du contenu mélodique de l'introduction. De la même manière, LTA II ne nécessite nullement l'exposition d'une catastrophe pour justifier son écoute, ni même sa composition. Le fait que cette pièce ait figurée au répertoire scénique des différentes formations postérieures du groupe, alors que la première partie a, quant à elle, totalement disparu de ce répertoire, montre bien qu'elle se suffit à elle-même et que son contenu peut être appréhendé sans le recours à la partie I.

En 2008, Jay Keister et Jeremy L. Smith ont publié un article, intitulé « *Musical ambition, cultural accreditation and the nasty side of progressive rock* » (2008 [I]), dans lequel ils tentent de démontrer l'engagement politico-social du mouvement progressif et, par là, de révéler son côté « *nasty* », qu'ils définissent ainsi :

a scathing criticism of rampant militarism and social conformity that runs counter to the prevailing narrative in which the genre is dismissed as an escapist fantasy with an elitist agenda. (p. 433)

Leurs exemples sont tirés des quatre principaux groupes du mouvement, parmi lesquels figurent King Crimson et plus particulièrement « *Larks' Tongues in Aspic* ». Fidèles à leur hypothèse de départ, les auteurs affirment que cette incarnation de King Crimson a su produire une critique sociale sans avoir recours à des paroles ou à un quelconque programme extra-musical. D'emblée, une telle affirmation pose problème. Sans paroles, ni même programme, l'expression de la critique sociale paraît assez arbitraire. Sur quoi, alors, les auteurs se fondent-ils pour étayer leur propos ? Tout d'abord, ils présument arbitrairement que, si King Crimson a pu produire en 1969 une chanson antimilitariste telle que « *21st Century Schizoid Man* »,

il n'y aurait pas de raison pour que cette revendication ne figure pas également sur les productions postérieures du groupe, telles que l'album *Larks' Tongues in Aspic* :

This first incarnation of King Crimson that created such anti-war anthems as "Schizoid Man" and "Epitaph" quickly dissolved in 1970 after their first album, but Fripp maintained this confrontational style of music [...] in subsequent versions of the group he continued to call King Crimson. (p. 439)

À mon sens, Keister et Smith commettent l'erreur d'attribuer, dès les débuts de King Crimson, le rôle de leader à Robert Fripp. S'il est vrai qu'à cette époque tous les membres du groupe étaient impliqués dans le processus compositionnel, c'est véritablement le binôme, constitué de Ian McDonald et Peter Sinfield, qui donnait l'impulsion et qui apportait la plus grande partie du contenu⁹⁹. « *21st Century Schizoid Man* » dénonce en partie, il est vrai, le conflit du Vietnam, mais cela émane principalement de l'expression individuelle du parolier, Peter Sinfield¹⁰⁰. Dans la mesure où, en 1972, Fripp demeure le seul représentant de la formation initiale, placer *Larks' Tongues in Aspic* dans la droite ligne de *In the Court of the Crimson King* et de sa critique sociale est un positionnement maladroitement entrepris par les deux auteurs.

Alors que Gregory Karl interprète LTA comme la lutte d'un individu en crise, Keister et Smith réfutent cette vision au profit d'une interprétation plus collective engageant, cette fois, la lutte d'une société en crise :

An alternative interpretation to LTA as a narrative of "individual in crisis" – which one might surmise if it were composed solely by Fripp – that is more in keeping with the band's collective approach to "musical karate" is a more fractured and embattled

99 Voir Smith, 2001.

100 De manière très surprenante, Keister et Smith dressent un parallèle entre « *21st Century Schizoid Man* » et certaines œuvres de Penderecki et Crumb : « *The song's lyrics about napalmed innocents and barbed wire were matched by hitherto unprecedented sonic violence in rock music, fitting stylistically as well as chronologically between the expressionistic works of Penderecki and Crumb.* » (p.439).

narrative of "society in crisis".¹⁰¹ (p. 440)

Par l'intégration de nouvelles sonorités et l'emploi de forts contrastes dynamiques, King Crimson a pu créer

a frightening model of society that juxtaposed a traditional, pastoral life with a frighteningly mechanised, alienated and massmediated force that had the power to destroy anything in its path. (p. 440)

Dans la mesure où les auteurs ne pouvaient trouver de références explicites pouvant conduire à la compréhension d'un message antimilitariste clair et affirmé, ils contournent le problème en écrivant que LTA I décrit la notion de conflit de façon plus abstraite. En somme, les passages s'opposant par leur caractère et leur dynamique représentent l'affrontement de deux cultures, de sorte que les auditeurs puissent tout de même y voir, même si elle n'est pas présente, une possible référence à la guerre du Vietnam, contexte historique fort de l'époque.

Si pour Karl, la présence de la voix parlée était un signe de la plongée dans la démence du protagoniste, Keister et Smith l'interprètent comme la manifestation d'un affrontement :

[...] these voices – one female and one male – seem disembodied and extremely agitated. It sounds as if a quarrel or the report of a crisis is being broadcast over radio or television. As the tension continues to build, these voices chatter incomprehensibly until the male voice is heard to shout the word "dead!" Several male voices are then heard murmuring incomprehensibly in monotones, suggesting a ritual chant in the aftermath of some kind of death scene. (p. 441)

Dans l'absolu, et si l'on adopte la position d'Allan Moore, qui souhaite chercher non pas le sens de la composition mais plutôt comment celle-ci fait sens pour l'auditeur, ni l'interprétation de Karl, ni celle de Keister et Smith ne peuvent être réfutées. Et à l'inverse, rien ne peut les confirmer non plus, car toutes deux souffrent

¹⁰¹ Notons que les auteurs semblent toutefois ignorer que la partie II de LTA a bel et bien été composée par Fripp seul.

d'un positionnement méthodologique ambigu. En effet, il semble, dans les deux cas, que le postulat de départ précède l'analyse. Pour la première interprétation, celle de Karl, le musicologue engage son analyse en ayant comme but de démontrer en quoi LTA se conforme à la méthodologie et au cadre théorique qu'il s'est au préalable fixé, et qui correspond à sa spécialité, à savoir l'interprétation narrative de la musique¹⁰². Il en va de même pour la seconde interprétation, dans laquelle la volonté exacerbée des auteurs à vouloir repositionner le rock progressif en tant que mouvement à revendications politico-sociales oriente drastiquement l'analyse.

Que faut-il alors retenir des ces deux interprétations ? Probablement qu'elles illustrent la volonté tenace des musicologues de donner, à tout prix, une signification extra-musicale à une composition de musique pure. Concernant LTA, peut-être que l'exégèse la plus nuancée émane, non pas de musicologues, mais plutôt de Robert Fripp lui-même. En tout cas il existe de courts témoignages dans lesquels le musicien livre sa propre vision de la pièce. Il s'est en effet exprimé à plusieurs reprises sur la possibilité d'interpréter LTA II comme la métaphore d'une relation sexuelle. Mais pas seulement. Et c'est en cela que Fripp est plus nuancé que le trio de musicologues évoqué ci-dessus, en ce sens qu'il reconnaît à la musique une raison d'être à part entière. Ainsi, il adopte un positionnement à la fois référencialiste et formaliste :

Larks' Two, as a piece of writing, addresses the paradox of being simultaneously within the conditioned and unconditioned worlds. This partly explains the depictions of contradiction, forms of resolution, longing, loss, anger and despair; evolution, arrival and respite. The (musical) metaphor of physical union is particularly obvious (surely?) during the ascending sections [...]. "The Nascent Soul's Journey Into the Light" might be a more literally descriptive title but I wouldn't have the courage to use that in 1972; and probably not today either. (cité in Smith, 2001, p. 170)

102 Comme en témoignent ses précédentes publications : « Structuralism and Musical Plot », *Music Theory Spectrum*, 19, 1997 ; et « Shostakovich's Tenth Symphony and the Musical Expression of Cognitively Complex Emotions », in *Music and Meaning* (Robinson J., ed), Ithaca : Cornell University Press, 1997.

Ailleurs, en réponse à Andrew Keeling, qui voit en LTA II des analogies avec *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, Fripp écrit :

*LTA II accesses the same stream of primal, essential, procreative energies. LTA II is a description of the sexual act (from one point of view)*¹⁰³. (journal, entrée datée du 25 mars 2001)

Là encore, Fripp juge bon de nuancer son propos en évitant d'inscrire de manière trop catégorique sa composition dans une interprétation unique (« *from one point of view* »). La métaphore de l'union physique, qu'il trouve particulièrement « évident » dans la section ascendante (section B), ne l'a pas été pour Karl, Keister et Smith, simplement parce que la musique de ce passage n'exprime pas intrinsèquement l'acte sexuel. Son contenu musical y est associé arbitrairement. La métaphore sexuelle ne peut être véhiculée que par la simultanéité du crescendo et du changement progressif de registre (du grave vers l'aigu), qui culminent par la répétition de la triade majeure de *ré*¹⁰⁴. Ne connaissant pas l'interprétation qu'en donne Fripp, Karl, Keister et Smith optent pour d'autres références extra-musicales qui font appel à des notions conflictuelles, parce qu'elles se fondent sur le fort contraste dynamique immédiatement compréhensible de la musique.

103 La métaphore sexuelle n'a vraisemblablement pas échappé aux producteurs du film français érotique *Emmanuelle* (1974), pour lequel ils ont littéralement plagié des extraits de LTA II.

104 Cependant, toute simultanéité de ces deux éléments n'équivaut pas pour autant à la même image. *Vers la flamme* de Scriabine, déjà mentionné ci-dessus, ne possède pas la même signification, même si l'on retrouve une conduite du discours identique, à savoir le crescendo et le changement de registre.

Conclusions

Vis-à-vis des axes des recherches académiques portant sur le répertoire de la *popular music*, il semble assez clair que la présente étude s'est positionnée sur un axe musicologique désireux de traiter, d'abord, la question des techniques d'écriture, et l'organisation des hauteurs plus particulièrement. Cela peut paraître en contradiction avec une majeure partie des études universitaires qui privilégient la contextualisation de l'objet étudié pour appréhender au mieux sa raison d'être. Ainsi, comme l'écrit Alf Björnberg :

It is a fact that pop and rock music have always been heavily infused with socially determined meaning such that an autonomous musical aesthetics appears clearly insufficient to explain their significance. (2000 [II], p. 347)

J'ai délaissé délibérément les questions d'ordre sociologique, non pas parce qu'elles me semblent inutiles, mais parce que – comme je l'ai indiqué dans mon introduction, et contrairement à l'affirmation générale de Björnberg –, le corpus étudié ici peut soutenir une analyse autonome des paramètres musicaux. La méthodologie utilisée doit s'adapter à l'objet étudié. De fait, j'aurais très certainement opté pour un axe de recherche différent si j'avais eu à traiter du mouvement punk par exemple.

Les objectifs principaux de cette recherche étaient, d'une part, de dresser – à partir des travaux existants – un cadre théorique d'analyse des techniques d'écriture mises en œuvre dans les musiques pop/rock, et d'autre part, d'étudier comment certaines de ces techniques se sont vu « maximisées » – quelque fois en subissant des influences résidant en dehors de la sphère populaire – dans les années 1970, principalement dans le cadre du mouvement appelé communément rock progressif.

La question du langage musical, et plus particulièrement celle de l'organisation des hauteurs, est un point sujet à diverses interprétations dans la littérature musicologique existante. J'ai exposé ici certaines de ces interprétations et tenté, objectivement je l'espère, de définir en quoi elles sont, ou non, pertinentes. Ce qui ressort de l'étude de quelques compositions pop/rock est que le matériau avec lequel les musiciens travaillent est de multiple nature. Bien que reconnaissant cette multiplicité, Walter Everett réduit cependant toujours l'organisation du matériau à la structure fondamentale schenkérienne, l'*Ursatz*. Pour lui, cela permet de se rendre compte en quoi les pratiques harmoniques des musiques pop/rock s'affranchissent, ou pas, des pratiques normatives du système majeur/mineur, illustrées par la théorie schenkérienne. Je pense que ce positionnement méthodologique n'est pas en phase avec la réalité. Pour résumer, je dirai que : 1) toute analyse schenkérienne présuppose arbitrairement l'existence de la structure fondamentale, et que, par conséquent, l'analyste force l'objet étudié à entrer dans ce cadre ; 2) parce qu'il manque à la théorie schenkérienne la prise en compte de la résolution de l'intervalle de triton – présent dans l'accord de septième de dominante – vers la fondamentale et la tierce de l'accord de tonique, Everett est capable d'amalgamer les lectures modales de l'échelle diatonique avec l'organisation spécifique du système tonal. Pour lui,

modal popular music usually contains the same voice-leading procedures characteristic of major-mode music, and whereas Dorian, Mixolydian, and Aeolian songs often feature passing and neighboring chordal patterns that differ significantly from those common in the major mode, modal harmonic relationships often differ in color but not in function from their corresponding major-mode relatives. (Everett, 2001, § 7)

3) le primat de l'analyse schenkérienne, qui veut que la dimension harmonique du langage résulte de la conduite horizontale des voix, me semble très peu adapté aux techniques d'écriture de la *popular music*, dans laquelle la dimension harmonique est

une donnée « en soi »¹ ; 4) il y a une tendance chez les musicologues qui utilisent cette méthodologie à considérer *l'Ursatz* comme la norme universelle qui régit toute organisation musicale. Je ne suis pas idéologiquement et fermement opposé à l'utilisation de l'analyse schenkérienne dans le domaine de recherche qui m'intéresse. Je souhaite simplement mettre en garde contre une utilisation dogmatique de celle-ci. Il peut paraître naïf de formuler une telle réserve aujourd'hui – tellement cela semble évident –, mais il faut que la théorie vienne servir l'objet étudié et non l'inverse. On remarque malheureusement trop souvent dans les publications utilisant cette théorie, ce que déplorait Carl Dahlhaus, à savoir « [qu']une analyse schenkérienne utilise l'œuvre comme objet de la démonstration de la théorie » (cité *in* Gut, 1996 [III], p. 354).

J'ai tenté de montrer tout au long de ce travail que le langage de la *popular music* est multiple, et nécessite donc un ajustement, presque au cas par cas, des méthodes d'analyse. Il est clairement apparu, à l'étude du titre « *Juliet* » des Four Pennies, que lorsque les principes normatifs du système tonal sont employés, alors le recours à la théorie schenkérienne semble justifié. Mais lorsque ces mêmes principes normatifs sont absents, il faut alors adapter sa méthode. C'est pour cela que l'analyse d'Everett de « *All Day and All of the Night* » des Kinks est caduque, parce qu'il cherche en vain les conventions harmoniques et contrapuntiques de l'idiome tonal.

1 C'est d'ailleurs une critique que formule Serge Gut à propos de la théorie schenkérienne appliquée à son objet d'étude premier, la musique savante : « À partir de Mozart, on se trouve dans une situation *inverse* de celle des grands maîtres de la Renaissance : pour ceux-ci, l'accord est *encore* une résultante du contrepoint [...], alors que pour les compositeurs classico-romantiques, il devient une entité indépendante ayant sa propre valeur. Schenker, en s'appuyant sur l'enseignement contrapuntique selon Johann Joseph Fux et sur celui de la basse continue selon C. Ph. E. Bach, reste un conservateur tourné vers le passé. [...] Comme le constate Dahlhaus, le fait “que l'harmonie soit le premier et le fondamental, et le contrepoint le second et le dépendant apparaît être une donnée avérée et intangible”. » (Gut, 1996 [III], p. 354)

Dans la *popular music*, les musiciens ne se soucient guère de placer leur composition sous l'égide de quelconques normes. Il existe une forte tendance à l'hybridation. C'est-à-dire que différents systèmes d'organisation de l'espace sonore peuvent se rencontrer, soit dans le répertoire d'un même groupe ou artiste, soit à l'intérieur d'une même composition. Un exemple probant est celui de la chanson « *Sentimental Fool* » du groupe Roxy Music (figurant sur l'album *Siren*, 1975). Elle est de forme tripartite, et le caractère, ainsi que l'organisation des hauteurs de ces trois parties sont immanquablement très contrastés, car cela correspond aux différents états émotionnels du protagoniste. La chanson débute avec une atmosphère éthérée dans laquelle interviennent d'abord quelques effets électroacoustiques, un piano électrique de type Fender Rhodes, puis une guitare au son saturé de type *fuzz*, qui n'est pas sans rappeler le son caractéristique de Robert Fripp. Le motif mélodique principal de cette section est construit sur deux accords de quinte augmentée (sur *la* et *si*) qui induit la gamme par tons entiers $C2_1$, laquelle apparaît dans les arabesques du piano électrique². À 2'27"³ les accords de quinte augmentée sur *la* et *si* se muent en triades mineures. Le balancement entre les deux fondamentales dans ce contexte n'implique aucun centre tonal précis. Rapidement cependant, le mouvement harmonique se précise, et induit une cadence dans la tonalité de *fa* majeur (à 2'59"), grâce à l'accord de septième diminuée sur *do#*, dans lequel le triton *mi* – *sib* se résout tonalement sur la fondamentale et la tierce de l'accord de tonique. Ainsi débute la deuxième section, dans laquelle une progression tonale stéréotypée est déployée. Celle-ci possède la fonction de marqueur stylistique, qui, avec le pattern rythmique et le solo de saxophone, établit un style évoquant la pop des années 1960. À 4'44", l'accord de dominante de *fa* majeur se transforme, sans préparation, en accord mineur, qui

2 Le lecteur est désormais invité à se reporter à la réduction de la chanson figurant en annexe 15.

3 Le minutage fait référence à l'édition CD, *Siren*, Virgin, EGCD 20, 1984.

marque le début de la troisième et dernière section. Celle-ci est construite sur la gamme pentatonique mineure sur *do*. Le motif obstiné de la basse est compris dans l'intervalle de quinte *do – sol*, et égrène donc les quatre premières notes de la gamme pentatonique. Notons que le cinquième degré de la gamme est totalement absent du contenu mélodique de cette section. Le riff de guitare, quant à lui, joue sur les notes de l'accord de *do* mineur. Remarquons que le « geste instrumental », *do – mi♭*, souvent répété, peut être interprété comme une réminiscence du blues. La dimension harmonique est quasi nulle, puisque cette section ne consiste que dans le déploiement d'un seul accord de *do* mineur. Les notes de la basse ne sont harmonisées que par les traditionnels *power chords*. Enfin, le timbre de piano (légèrement retouché) occupe l'arrière plan en jouant, d'une part, un motif obstiné chromatique compris dans l'intervalle de tierce mineure descendante, *mi♭ – do*, et d'autre part, un mouvement chromatique qui évolue par vague sur un registre plus étendu. Ce que montre cette brève analyse est, comme je l'ai dit précédemment, le caractère hybride et multiple du langage musical de la *popular music*, qui ne peut pas être subordonné à une méthodologie dogmatique. Dans le cas particulier de « *Sentimental Fool* », nous avons clairement trois sections distinctes et quasi indépendantes⁴ qui font entendre :

- 1) une gamme par tons avec indécision du centre tonal ;
- 2) une harmonie fonctionnelle tonale ;
- 3) une construction pentatonique.

Nous voyons bien alors en quoi le modèle de *l'Ursatz* schenkérien serait, d'une part inapproprié, et d'autre part incapable de rendre pleinement compte de cette diversité.

À propos de l'échelle pentatonique, une large partie des musiques pop/rock se fonde sur celle-ci, et plus spécifiquement, l'emploi particulier de l'échelle pentatonique dans le blues, avec ses degrés mobiles. L'exemple 6 de mon étude

4 Mise à part, peut-être, la transition entre la partie A et B.

montre comment le contenu mélodique du blues peut être interprété comme la réunion, sur la même tonique, de deux gammes pentatoniques, l'une sous sa forme dite « mineure », l'autre sous sa forme dite « majeure ». C'est sur ce squelette que va se former une bonne partie des riffs et de l'harmonie entendus dans le rock⁵. Ainsi, la récurrence du fameux accord nommé « ♭VII » par les musicologues anglo-saxons, s'explique logiquement par l'emploi de cette échelle pentatonique. Dès lors, l'indication du bémol devant le degré VII devient redondante. En effet, dans le contexte pentatonique établi, le septième degré est logiquement à un ton de la tonique. De plus, l'appellation ♭VII renvoie, de manière erronée, à une altération chromatique du septième degré d'un mode majeur. Pour Everett, c'est une rébellion des musiciens envers la culture dominante, représentée par les normes du système tonal : « *the rejection of the subservient leading tone can often be taken as a rebellion against the dominant culture* » (2001, § 13). Une telle affirmation me paraît abusive dans la mesure où, dans bien des cas, l'idiome tonal n'est pas le système de référence⁶.

La volonté de maximalisation qui apparaît avec le mouvement rock progressif s'empare des techniques d'écriture standard de la *popular music*. Ce que trouve Robert Fripp dans l'échelle pentatonique du blues, c'est le chemin d'accès à des échelles non-diatoniques, dans lesquelles l'intervalle de quinte perd son rôle structurel au profit d'une division symétrique de l'octave au triton. Je me suis limité,

5 Comme peut en témoigner le large répertoire de riffs entendus, par exemple, chez Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin, The Who, The Rolling Stones, etc...

6 Non seulement le bémol est inutile, mais le recours au chiffre romain semble inapproprié, dans la mesure où ce chiffrage est trop attaché à l'identification d'une harmonie fonctionnelle tonale. De plus, si l'on se place sur une gamme pentatonique « mineure », le degré VII est en réalité le degré V. Il semble qu'une nouvelle terminologie soit requise pour éviter tout amalgame avec la terminologie du système tonal. C'est, dans une certaine mesure, ce qu'a essayé de faire Graeme Boone dans son article sur « *Dark Star* » des Grateful Dead (1997 [II]).

dans mon travail, aux toutes premières manifestations de ce type d'organisation musicale dans le répertoire de King Crimson. Il sera toutefois bon d'entreprendre une plus large étude du répertoire du groupe, puisque la production de King Crimson dans les années 1980 (plus précisément de 1981 à 1984), a ceci de remarquable qu'elle abandonne, en grande partie, les échelles symétriques pour revenir au diatonisme. Les compositions de cette nouvelle formation de King Crimson, qui compte dans ses rang Robert Fripp, Bill Bruford, Tony Levin et Adrian Belew, repose davantage sur une conception du temps musical inspiré des motifs cycliques du gamelan indonésien, du minimalisme américain, mais aussi des rythmes africains⁷. Les compositions tiraient pleinement partie de la présence des deux guitaristes. Très souvent, en effet, les deux musiciens jouaient un motif mélodico-rythmique à l'unisson, jusqu'à ce que l'un d'entre eux (le plus souvent Fripp) supprime la dernière note du motif, créant ainsi une « interférence » dans le flot mélodique et rythmique. Les dernières productions du groupe (allant de 2000 à 2003) marquent un retour aux échelles non-diatoniques, tout en gardant les techniques guitaristiques des années 1980.

À propos de l'emploi d'échelles non-diatoniques dans la musique de King Crimson, Christophe Pirenne écrit :

Robert Fripp qui utilise des échelles harmoniques par tons entiers sur quelques chansons de la période 1972-1974, s'inspire de certains compositeurs impressionnistes français. Mais on est très loin de Debussy et, dans *Red* par exemple, le *riff* qui met l'accent sur l'intervalle de triton doit davantage son incroyable force propulsive à ses sonorités tranchantes et à sa progression rythmique implacable qu'à la progression mélodique qui y est utilisée. (2005, p. 301)

Certes, en surface, nous sommes loin de Debussy. Et pourtant, comme l'a montré

⁷ Robert Fripp avait l'habitude de fournir une liste de lecture à Bill Bruford. Durant les premières répétitions de 1981, l'ouvrage de John Miller Chernoff, *African Rhythm and Sensibility*, figurait sur la liste.

l'analyse détaillée de « *Larks' Tongues in Aspic, Part One* », il y a dans cette composition une organisation de l'espace sonore qui n'est pas si éloignée de l'univers debussyste. Ce qu'écrit Jean-Louis Leleu à propos de la musique du compositeur français est également vrai, dans une certaine mesure, pour la musique de King Crimson : « Là où il y avait *un système* puissamment organisé, fondé sur la seule gamme majeure/mineure, il y a maintenant *une multiplicité d'échelles*, susceptibles d'engendrer des idiomes particuliers ». (2004, p. 193)

S'il est indéniable que le timbre est d'une grande importance dans les musiques rock, on ne peut toutefois pas le dissocier des structures de hauteurs, avec lesquelles il forme une entité déterminante pour la compréhension de l'œuvre. La force de King Crimson a été d'intégrer aux sonorités rock une organisation du contenu mélodique et harmonique différente de celles entendues dans la musique de ses contemporains. Une étude de la musique de King Crimson qui exclurait cette organisation particulière au strict profit du timbre serait désastreuse, et échouerait à révéler ce qui place cette musique à part dans l'histoire du rock.

Bibliographie

I. Ouvrages et articles concernant le rock progressif :

ABBOTT, Kingsley, 2001 : *The Beach Boys Pet Sounds : The Greatest Album of the Twentieth Century*. Londres : Helter Skelter.

ANDERTON, Chris, 2010 : « A many-headed beast: progressive rock as European meta-genre », *Popular Music*, 29/3, pp. 417-35.

ASBJORNSEN, Dag. Erik, 2001 : *Scented Gardens of the Mind. A Comprehensive Guide to the Golden Era of Progressive Rock (1968-1980)*. Telford : Borderline Productions.

BANGS, Lester, 1973 : « The Progressives: Rock Stylizations from Brahms to the Auto-Destruct Guitar », in *Rock Revolution: from Elvis to Alice: The Whole Story of Rock and Roll* (R. Robinson, ed.), New York : Curtis Books, pp. 87-102.

BANKS, Tony, COLLINS, Phil, GABRIEL, Peter, HACKETT, Steve, RUTHERFORD, Mike, 2007 : *Genesis : Chapter and Verse*. New York : St Martin's Griffin, 2007.

BOWLER, Dave, DRAY, Bryan, 1993 : *Genesis : A Biography*, Londres : Sidgwick and Jackson.

BRUFORD, Bill, 2009 : *Bill Bruford : The Autobiography*. Londres : Jawbone.

COTNER, John, 2000 : « Music Theory and Progressive Rock Style Analysis », in *Reflections on American Music*, (J.R. Heintze, M. Saffle, ed.) New York : Pendragon Press, pp. 88-106.

COVACH, John, 1997 : « Progressive Rock, “Close to the Edge”, and the Boundaries of Style », in *Understanding Rock, Essays in Musical Analysis* (J. Covach, G. Boone, ed.), New York : Oxford University Press, pp. 3-31.

DELAGE, Frédéric, 1998 : *Genesis : la Boîte à Musique*. Nancy : Camion Blanc.

———, 2002 : *Chroniques du Rock Progressif, 1967-1979*. Périgueux : La Lauze.

DUPUIS, Dominique, 2009 : *Progressive Rock Vinyls. Histoire subjective du rock progressif à travers 40 ans de vinyles*. Paris : Ed. Ereme.

EMERSON, Keith, 2003 : *Pictures of an Exhibitionist*. Londres : John Blake Publishing.

FORD, Peter, T., 1994 : *The Compositional Style of Keith Emerson in Tarkus for the Rock Music Trio Emerson, Lake and Palmer*. DMA, Indiana State University.

FORRESTER, George, HANSON, Martyn, ASKEW, Frank, 2004 : “*Emerson, Lake and Palmer*” : *The Show that Never Ends*. Londres : Helter Skelter.

FRIPP, Robert, 1999 : « Crimson Commentaries », in *Déjà Vrooom* [dvd], Sanctuary Records.

———, 2003 : Conférence de presse pour la sortie de l'album *The Power to Believe*.

GALLO, Armando, 1980 : *Genesis : I Know what I Like*. Los Angeles : D.I.Y Press.

HANSON, Martyn, BODY, Sean, 2002 : *The “Nice” : Hang on to a Dream*, Londres : Helter Skelter.

HEDGES, Dan, 1981 : *Yes : The Authorized Biography*. Londres : Sidgwick and Jackson.

HOLM-HUDSON, Kevin (ed.), 2002 : *Progressive Rock Reconsidered*. New York : Routledge.

—————, 2008 : *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*. Londres : Ashgate Publishing.

JOYNSON, Vernon, 1995 : *The Tapestry of Delights : The Comprehensive Guide to British Music of the Beat, R&B, Psychedelic and Progressive Eras, 1963-1976*. Telford : Borderline Productions.

JOSEPHSON, Nors, S., 1992 : « Bach meets Liszt : Traditional Formal Structures and Performances Practices in Progressive Rock », *The Musical Quarterly*, 76/1, pp. 67-92.

KARL, Gregory, 2002 : « King Crimson's *Larks' Tongues in Aspic*. A Case of Convergent Evolution », in *Progressive Rock Reconsidered*, (K. Holm-Hudson, ed.), New York : Routledge, pp. 121-42.

KAWAMOTO, Akitsugu, 2005 : « “Can you Still Keeps your Balance ?” : Keith Emerson’s Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom », *Popular Music*, 24/2, pp. 223-44.

—————, 2006 : *Forms of Intertextuality : Keith Emerson’s Development as a “Crossover” Musician*. PhD, University of North Carolina.

KEELING, Andrew, 2002 : *Musical Guide to Larks’ Tongues In Aspic by King Crimson*. [CD-ROM], Spaceward Graphics Production, SGLMG001.

—————, 2009 : *Musical Guide to In the Court of the Crimson King by King Crimson*. Cambridge : Spaceward Publication.

KEISTER, Jay, SMITH, Jeremy, 2008 : « Musical Ambition, Cultural Accreditation and the Nasty Side of Progressive Rock », *Popular Music*, 27/3, pp. 433-455.

LEROY, Aymeric, 2010 : *Rock Progressif*. Gémenos : Le Mot et le Reste.

LUCKY, Jerry, 1997 : *The Progressive Rock Files*. Burlington : Collector's Guide Publishing.

—————, 2000 : *20th Century Rock and Roll : Progressive Rock*. Burlington : Collector's Guide Publishing.

—————, 2008 : *The Progressive Rock Handbook*. Burlington : Collector's Guide Publishing.

MACAN, Edward, 1992 : « “The Spirit of Albion” in twentieth-century English popular music : Vaughan Williams, Holst and the Progressive Rock Movement », *Music Review*, n°53, pp. 100-25.

—————, 2003 « Concerning the politics of prog », *The Journal of Ayn Rand Studies*, 5/1, pp. 173-88.

—————, 1997 : *Rocking the Classics : English Progressive Rock and the Counterculture*. New York : Oxford University Press.

—————, 2006 : *Endless Enigma : A Musical Biography of Emerson, Lake and Palmer*. Chicago : Open Court.

MARTIN, Bill, 1996 : *Music of Yes, Structure and Vision in Progressive Rock*. Chicago : Open Court.

—————, 1998 : *Listening to the Future : the Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Chicago : Open Court.

MARTIN, George, PEARSON, William, 1994 : *Summer of Love: The Making of Sgt. Pepper*. Londres : MacMillan.

MOORE, Allan F., 2004 : *Aqualung*. New York : Continuum International Publishing, 2004.

———, 1996 : « Signifying the Spiritual in the Music of Yes », *Contemporary Music Review* 14/3-4, pp. 25-33.

PALMER, John, R., 2001 : « Yes “Awaken”, and the Progressive Rock Style », *Popular Music*, 20/2, pp. 243-61.

PARTRIDGE, Robert, 1974 : « Why I killed the King. An interview with Robert Fripp », *Melody Maker*, 5 oct.

PETHEL, Blair, W., 1988 : *Keith Emerson : The Emergence and Growth of Style. A Study of Selected Works*. DMA, John Hopkins University.

PIRENNE, Christophe, 2002 : « Entre analyse historiciste et interdisciplinarité : Pet Sounds des Beach Boys », *Musurgia*, IX/2, « Musiques Populaires Modernes », pp. 9-22.

———, 2005 : *Le Rock Progressif Anglais*. Paris : Honoré Champion (coll. « Musique et Musicologie »).

ROBISON, Brian, 2002 : « Somebody Is Digging My Bones: King Crimson's “Dinosaur” as (Post)Progressive Historiography », in *Progressive Rock Reconsidered*, (K. Holm-Hudson, ed.), New York : Routledge, pp. 221-42.

SMITH, Bradley, 1997 : *The Billboard Guide to Progressive Music*. New York : Billboard Books.

SMITH, Sid, 2001 : *In the Court of King Crimson*. Londres : Helter Skelter Publishing.

SPICER, Mark, S., 2001 : *British Pop Rock Music in the Post-Beatles Era : Three*

Analytical Studies. PhD, Yale University.

———, 2008 : « Large-scale strategy and compositional design in the early music of Genesis. » in *Expression in pop-rock music: Critical and Analytical Essays, second edition*, (W. Everett, ed.), New York : Routledge, pp. 313-44.

SPORTOUCHE, Thierry, TONI, Jacques, 1994 : *Storia di un minuto : A Comprehensive Guide to the Italian Progressive Rock of the 70's*. Lyon : Acid Dragon.

STUMP, Paul, 1997 : *The Music's all that Matters : a History of Progressive Rock*. Londres : Quartet Books.

———, 2003 : *Gentle Giant, Acquiring the Taste*. Londres : SAF Publishing.

TAMM, Eric, 1989 : *Brian Eno : his Music and the Vertical Colour of Sound*. Londres : Faber and Faber.

———, 1990 : *Robert Fripp : from King Crimson to Guitar Craft*. Londres : Faber and Faber, 1990.

WELCH, Chris, 1999 : *Close to the Edge : The Story of Yes*. Londres : Omnibus Press.

WHITELEY, Sheila, 1989 : *An Investigation into the Relationship between the Progressive Rock and the British Counter-Culture, 1967-1973*. PhD, Open University.

II. Etudes de la Popular Music :

AUSLANDER, Paul, 2009 : « Musical persona: the physical performance of popular music », in *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (D. B. Scott,

ed.), Farnham : Ashgate, pp. 303-15.

BAUGH, Bruce, 1993 : « Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51/1, pp. 23-29.

BERIO, Luciano, 2004 : *Commentaire sur le Rock*. [1ère éd. 1967 in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, sous le titre *Commenti al rock*, repris en 1971 in *Musique en Jeu*]. Paris : Farandola.

BJORNBERG, Alf, 2000 : « Structural Relationships of Music and Images in Music Video », in *Reading Pop : Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, (R. Middleton, ed.), New York : Oxford University Press.

BOONE, Graham, 1997 : « Tonal and Expressive Ambiguity in “Dark Star” », in *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, (J. Covach, G. Boone, eds.), New York : Oxford University Press, pp. 171-210.

BRACKETT, David, 1995 : *Interpreting Popular Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

BROWN, Matthew, 1997 : « “Little Wing”, A Study in Musical Cognition », in *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, (J. Covach, G. Boone, eds.), New York : Oxford University Press, pp. 155-69.

CAPUZZO, Guy, 2004 : « Neo-Riemannian Theory and the Analysis of Pop-Rock Music », *Music Theory Spectrum*, 26/2, pp.177-200.

———, 2009 : « Sectional Tonality and Sectional Centricity in Rock Music », *Music Theory Spectrum*, 31/1, pp. 157-74.

CHESTER, Andrew, 1990 : « Second thoughts on a Rock Aesthetic », in *On Record : Rock, Pop and the Written Word* (S. Frith, A. Goodwin, eds.), Londres : Routledge, pp. 315-19.

COVACH, John, 1997a : « We Won't Get Fooled Again : Rock Music and Musical Analysis », *In Theory Only*, 1/4, pp. 119-36.

—————, 1997b : « Popular Music, Unpopular Musicology », in *Redefining Music* (N. Cook, M. Everist, eds.), Oxford : Oxford University Press.

—————, BOONE, Graham, (eds.), 1997 : *Understanding Rock : Essays in Musical Analysis*, New York : Oxford University Press.

—————, 2006 : *What's that Sound ? : an Introduction to Rock and it's History*. New York : W.W. Norton & Company.

CUGNY, Laurent, 2009 : *Analyser le Jazz*. Mercuès : Outre Mesure (coll. « Contrepoints »).

CUTLER, Chris, 1991 : *File Under Popular. Theoretical and Critical Writings on Music*. Londres : ReR Megacorp.

DE CLERCQ, Trevor, TEMPERLEY, David, 2011 : « A corpus analysis of rock harmony », *Popular Music*, 30/1, pp. 47-70.

DOLL, Christopher, 2009 : « Transformation in Rock Harmony : An Explanatory Strategy », *Gamut*, 2/1, 2009.

—————, 2011 : « Rockin' Out: Expressive Modulation in Verse-Chorus Form », *Music Theory Online*, 17/3.

EVANS, David, 1970 « Afro-American One-Stringed Instruments », *Western Folklore*, 29/4, pp. 229-45.

—————, 1982 : *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley : University of California Press.

EVERETT, Walter, 1997 : « Swallowed by a Song: Paul Simon's Crisis of Chromaticism », in *Understanding Rock*, (J. Covach, G. Boone, eds.), New York :

Oxford University Press, pp. 113-53.

———, 1999 : *The Beatles as Musicians: "Revolver" through the "Anthology"*.

Oxford : Oxford University Press.

———, 2001 : « Review of Richard Middleton, ed., *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 2000) », *Music Theory Online*, 7/6.

———, 2004 : « Making sense of rock's tonal system », *Music Theory Online*, 10/4.

———, 2008 : « Pitch Down the Middle », in *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays, second edition*, (W. Everett, ed.), New York : Routledge, pp. 111-74.

———, 2009 : *The Foundations of Rock : "From Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eye"*. New York : Oxford University Press.

FORTE, Allen, 1995 : *The American Popular Ballad of the Golden Era 1924-1950*. Princeton : Princeton University press, 1995.

FRITH, Simon, 1983 : *Sound effects : Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. Londres : Constable.

———, 1986 : « Art Versus Technology : The Strange Case of Popular Music », *Media, Culture and Society*, n°8, pp.263-79.

———, HORNE, Howard (eds.), 1987 : *Art into Pop*. Londres : Routledge.

———, 1988 : *Music for Pleasure*. Cambridge : Polity Press.

———, GOODWIN, Andrew, (eds.), 1990 : *On Record : Rock, Pop and the Written Word*. Londres : Routledge.

———, 1996 : *Performing Rites : On the Value of Popular Music*. Oxford : Oxford University Press.

———, STRAW, Will, STREET, John (eds.), 2001 : *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge : Cambridge University Press.

GALLARDO, Cristobal, L. G., 2000 : « Schenkerian Analysis and Popular Music », *Transcultural Music Review* 5, <http://www.sibetrans.com/trans/trans5/garcia.htm>.

GRACYK, Theodore, 1996 : *Rhythm and Noise. An Aesthetics of the Beast*. Durham/London : Duke University Press.

———, 2007 : *Listening to Popular Music, or How I Learned to Stop Worrying and Loved Led Zeppelin*, Ann Arbor : The University of Michigan Press.

HENNION, Antoine, 1998 : « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », *Musurgia*, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », pp. 9-19.

HOLM-HUDSON, Kevin, 2002 : « Your Guitar, It Sounds So Sweet and Clear : Semiosis in Two Versions of "Superstar" », *Music Theory Online*, 8/4.

HUBBS, Nadine, 2008 : « The Imagination of Pop-Rock Criticism », in *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays, second edition*, (W. Everett, ed.), New York : Routledge, pp. 215-37.

JULIEN, Olivier, 1998 : « La prise en compte des technologies musicales dans l'analyse du Rock : enjeux, sources, méthode », *Musurgia*, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », pp. 55-64.

———, 1999a : *Le Son Beatles*. Thèse de Doctorat : Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

———, 1999b : « The Diverting of Musical Technology by Rock Musicians : The Example of Double-Tracking », *Popular Music*, 18/3, pp. 357-65.

———. (ed.), 2008 : *Sgt. Pepper and the Beatles: It Was Forty Years Ago Today*.

Londres : Ashgate Publishing.

KAMINSKY, Peter, 2000 : « Revenge of the Boomers: Notes on the Analysis of Rock Music », *Music Theory Online*, 6/3.

KENNETT, Chris, 2003 : « Is anybody listening? », in *Analyzing Popular Music* (A. F. Moore, ed.), Cambridge : Cambridge University Press, pp. 196-217.

KOOZIN, Timothy, 2011 : « Guitar Voicing in Pop-Rock Music: A Performance-Based Analytical Approach », *Music Theory Online*, 17/3.

KRAMARZ, Volkmar, 2007 : *The Pop Formulas : Harmonic Tools of the Hit Makers*. Bonn : Voggenreiter.

KUBIK, Gerhard, 1999 : *Africa and the Blues*. Jackson : University Press of Mississippi.

———, 2003 : « Présence de la musique africaine dans le jazz », in *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 1 « Musiques du XX^e siècle », (ed. J.J. Nattiez), Arles : Actes Sud, pp. 1203-38.

———. 2005 : « The African Matrix in Jazz Harmonic Practices », *Black Music Research Journal*, 25/1,2, pp. 167-222.

LACASSE, Serge, 2000 : *Listen to my Voice : The Evocative Power of Voice in Recorded Rock Music and other Forms of Vocal Expression*. PhD, Institute of Popular Music, University of Liverpool.

———, 1998 : « L'analyse des rapports texte-musique dans la musique populaire : le cas des paramètres technologiques », *Musurgia*, V/2, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », pp. 77-85.

———, 2002 : « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans « Front Row » (1998) d'Alanis Morissette », *Musurgia*,

IX/2, « Musiques populaires modernes », pp. 23-41.

LEWISOHN, Mark, 1988 : *The Beatles Recording Sessions*. New York : Harmony Books.

McCLARY, Susan, WALSER, Robert, 1990 : « Start Making Sense, Musicology Wrestle with Rock », in *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, (S. Frith, A. Goodwin, eds.), Londres : Routledge, pp. 237-49.

MIDDLETON, Richard, 1983 : « Play it again Sam : Some Notes of the Productivity of Repetition in Popular Music », *Popular Music*, 1/3.

———, 1990 : *Studying Popular Music*. Milton Keynes : Open University Press.

———, 1993 : « Popular Music Analysis and Musicology : Bridging the Gap », *Popular Music*, 12/2, pp. 177-90.

———, (ed.), 2000 : *Reading Pop : Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. New York : Oxford University Press.

———, 2004 : « L'Etude des Musiques Populaires Modernes » in *Musiques, une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Vol. 2 « Les Savoir Musicaux », (J.J. Nattiez, ed.), Arles : Actes Sud, pp. 767-84.

MOORE, Allan F., 1992 : « Patterns of harmony », *Popular Music*, 11/1, pp. 73-105.

———, 1995 « The so-called “flattened seventh” in rock », *Popular Music*, 14/2, pp. 185-202.

———, 2001 : *Rock : The Primary Text : Developing a Musicology of Rock* [second edition]. Buckingham : Open University Press.

———, (ed.) 2003a : *Analysing Popular Music*. Cambridge : Cambridge University Press.

———, 2003b : « La Musique Pop » in *Musiques, une Encyclopédie pour le XXI^e*

siècle, Vol.1, « *Musiques du XX^e siècle* », (J.J. Nattiez, ed.), Arles : Actes Sud, pp. 832-49.

———, 2005 : « The Persona/Environment relation in recorded song », *Music Theory Online*, 11/4.

———, (ed.), 2007 : *Critical Essays in Popular Musicology*. Londres : Ashgate Publishing.

———, DOCKWRAY, R, 2010 : « Configuring the sound-box, 1965-72 », *Popular Music*, 29/2, pp.181-97.

———, 2012 : *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Song*. Londres : Ashgate Publishing.

OSBORN, Brad, 2011 : « Understanding Thought-Composition in Post-Rock, Math-Metal, and other Post-Millennial Rock Genres », *Music Theory Online*, 17/3.

PIRENNE, Christophe, 1994 : *Vocabulaire des Musiques Afro-Américaines*. Paris : Minerve.

———, 2011 : *Une histoire musicale du rock*. Paris : Fayard.

RUDENT, Catherine, 1998 : « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, V/2, « L'Analyse des Musiques Populaires Modernes : Chanson, Rock, Rap. », pp. 21-28.

———, 2002 : « Comprendre les musiques à succès : *Tostaky* de Noir Désir », *Musurgia*, IX/2, « Musiques populaires modernes », pp. 43-58.

SCOTT, Derek B., 2009 : *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Londres : Ashgate Publishing.

SOUTHERN, Eileen, 1997 : *The music of Black Americans, a History*. [Third Edition]. New York/Londres : W.W. Norton & Company.

SPICER, Mark, 2004 : « (Ac)cumulative Form in Pop-Rock Music », *Twentieth-Century Music*, 1/1, 2004, pp. 29-64.

———, COVACH, John (eds.), 2010 : *Sounding Out Pop, Analytical Essays in Popular Music*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2010.

STEPHENSON, Ken, 2002 : *What to Listen for in Rock : A Stylistic Analysis*. New Haven : Yale University Press.

STOIA, Nichola, 2010 : « Mode, Harmony, and Dissonance Treatment in American Folk and Popular Music, c. 1920–1945 », *Music Theory Online*, 16/3.

TAGG, Philip, 1979 : *Kojak -50 seconds of Television Music*. Göteborg : Skrifter fran Musikvetenskapliga institutionen.

———, 1982 : « Analysing Popular Music : Theory, Method and Practice », *Popular Music*, 1/2, pp. 37-67. [accessible en ligne, www.tagg.org/texts.html, dernier accès Nov. 2011]

———, 1991 : *Fernando the Flute*. Liverpool : Institute of Popular Music, Liverpool University, 1991.

———, 1999 : *Introductory Notes to the Semiotics of Music*. Liverpool/Brisbane, accessible en ligne, www.tagg.org/texts.html (dernier accès Nov. 2011).

———, 2009 : *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. New York/Montréal : Mass Media Scholar's Press.

TEMPERLEY, David, 1999 : « Syncopation in Rock: A Perceptual Perspective », *Popular Music*, 18/1, pp. 19-40.

———, 2007 : « The Melodic-Harmonic 'Divorce' in Rock », *Popular Music*, 26/2, pp. 323-42.

———, 2011 : « The cadential IV in rock », *Music Theory Online*, 17/1.

———, 2011 : « Scalar Shift in Popular Music », *Music Theory Online*, 17/4.

TITON, Jeff T., 1994 : *Early Downhome Blues, a Musical and Cultural Analysis*. [Second Edition]. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.

VAN APPEN, Ralf, 2011 : « On the aesthetics of popular music », *Music Therapy Today* (Online 1st April), 8/1, pp. 5-25, accessible en ligne : <http://musictherapyworld.net> (dernier accès nov. 2011).

VAN DER MERWE, Peter, 1989 : *Origins of the Popular Style, the Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford : Oxford University Press, 1989.

WEISETHAUNET, Hans, 2001 : « Is there such a thing as the 'blue note'? », *Popular Music*, 20/1, pp. 99-116.

WHITELEY, Sheila, 1990 : « Progressive rock and psychedelic coding in the work of Jimi Hendrix », *Popular Music*, 9/1, pp. 37-60.

———, 1992 : *The Space between the Notes : Rock and the Counter-Culture*. Londres : Routledge.

WICKE, Peter, 1982 : « Rock Music : A Musical Aesthetic Study », *Popular Music*, 1/2, pp. 221-43.

———, 1990 : *Rock Music : Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

ZAGORSKI-THOMAS, Simon, 2011 : « Musical Meaning and the Musicology of Record Production », International Summer School, Osnabrueck.

ZAK, Albin, 2001 : *The poetics of rock*. Berkeley : California University Press.

———, 2008 : « Rock'n'Roll Rhapsody. Pop Epis of the 1970's », in *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays, second edition*, (W. Everett, ed.),

New York : Routledge, pp. 345-360.

III. Divers :

ADORNO, Theodor W., 1941 : « On popular music », in *Studies in Philosophy and Social Science*, New York : Institute of Social Research, IX, pp. 17-48. Repris partiellement in *On Record : Rock, Pop and the Written Word*, (S. Frith, A. Goodwin, eds.). Londres : Routledge, 1990, pp. 256-67. [accessible en ligne, http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml, dernier accès juin 2011].

———, 1994 [trad. fr.] : « Musique légère », in *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi. Genève : Contrechamps, pp. 27-43.

ANTOKOLETZ, Elliott, 1984 : *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press.

BAILEY, David, 2003 : *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*. [1ère éd. 1999]. Paris : Outre Mesure.

BASS, Richard, 1995 : « Models of Octatonic and Whole-Tone Interaction: George Crumb and His Predecessors », *Journal of Music Theory*, 38/2, pp. 155-86.

BERGER, Arthur, 1963 : « Problems of Pitch Organization in Stravinsky », *Perspectives of New Music*, 2/1, pp. 11-42.

BENJAMIN, Walter, 2003 : *Ecrits français* (ed. Jean-Maurice Monnoyer), Paris : Gallimard.

BENT, Ian, DRABKIN, William, 1998 : *L'analyse musicale. Histoires et méthodes*.
Nice : Main d'œuvre.

BOULEZ, Pierre, 1964 : *Penser la musique aujourd'hui*. Lausanne : Gonthier.

BRAILOIU, Constantin, 1973 : *Problèmes d'Ethnomusicologie*, (G. Rouget, ed.),
Genève : Minkoff Reprint.

CHEW, George, 1983 : « The Spice of Music: Towards a Theory of the Leading
Note », *Music Analysis*, 2/1, pp. 35-53.

CHORON, Alexandre, FAYOLLE, François Joseph, 1810 : *Dictionnaire historique
des musiciens*. Paris : Valade et Lenormant.

CLEYET-MICHAUD, Marius, 2010 : *Le nombre d'or* [13^{ème} éd.]. Paris : Presse
Universitaire de France, (coll. « Que Sais-Je ? »).

CLARKE, Eric, 2005 : *Ways of listening*. Oxford : Oxford University Press.

COHN, Richard, 1997 : « Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and
their Tonnetz Representations », *Journal of Music Theory*, 41/1, pp. 1-66.

———, 1998 : « Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a
Historical Perspective », *Journal of Music Theory*, 42/2, pp. 167-80.

DAHLHAUS, Carl, 1993 [trad. fr.] : *La Tonalité Harmonique, Etude des origines*.
Liège : Mardaga.

DELIEGE, Célestin, 1984 : *Les fondements de la musique tonale*. Paris : J.C. Lattès.

DUFOUR, Eric, 2005 : *L'esthétique musicale de Nietzsche*. Villeneuve d'Ascq :
Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

FETIS, François.-Joseph, 1840 : *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée*

comme art et comme science systématique. Paris : Imprimerie de Bourgogne et Martinet.

———, 1844 : *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. Bruxelles/Paris : Conservatoire Schlesinger.

FORTE, Allen, 1973 : *The Structure of Atonal Music*. New Haven/Londres : Yale University Press.

GJERDINGEN, Robert O., 2007 : *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble Noteworthy Personages, Said Music All Collected for the Reader's Delectation on the World Wide Web*. New York : Oxford University Press.

———, 2011 : « Gebrauchs-Formulas », *Music Theory Spectrum*, 33/2, pp. 191-99.

GUT, Serge, 1996 : « Schenker et la “schenkéromanie” : essai d'appréciation d'une méthode d'analyse musicale », *Revue de Musicologie*, 82/2, pp. 344-56.

HONEGGER, Marc, 1979 : *Dictionnaire de la musique, Science de la musique*. Paris : Bordas.

HOWAT, Roy, 1983a : *Debussy in proportion*. Cambridge : Cambridge University Press.

———, 1983b : « Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis », *Music Analysis*, 2/1, pp. 69-95.

HYER, Brian, 2002 : « Tonality », in *The Cambridge History of Western Music Theory*, (ed. T. Christensen), Cambridge : Cambridge University Press, pp. 728-52.

IZHAKI, Roey, 2008 : *Mixing Audio: Concepts, Practice and Tools*. Waltham : Focal Press.

JOHNSON, Mark, *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago : Chicago University Press, 1987.

KÁRPÁTI, Janós, 2006 : « Axis Tonality and Golden Section Theory Reconsidered », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 47, Fasc. 3/4, Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work. Actes du colloque international organisé par les Archives Bartók, Budapest, pp. 417-26.

KURTH, Ernst, 1920 : *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners « Tristan »*, Berne : Haupt.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark, 1980 : *Metaphors we live by*. Chicago : Chicago University Press.

LANSKY, Paul, PERLE, George, 1980a : « Atonality », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (S. Sadie, ed.), Londres : Macmillan, pp. 669-73.

———, 1980b : « Twelve-Note Composition », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (S. Sadie, ed.), Londres : Macmillan.

LELEU, Jean-Louis, 1995 : « La notion de “Background Structure” chez George Perle : de l'étude du langage musical au déchiffrement des œuvres », *International Journal of Musicology*, 4, pp. 253-90.

———, 2004 : « Structure d'intervalles et organisation formelles chez Debussy, une lecture de *Sirènes* », in *Claude Debussy : Jeux de formes* (M. Joos, ed.), Paris : Rue d'Ulm, pp. 189-219.

———, 2013 : « Debussy selon Ernst Kurth. La mise en perspective du

théoricien », in *Regards sur Debussy* (M. Chimènes, A. Laederich, eds.), Paris : Fayard, pp. 349-60.

LENDVAI, Ernő, 1971 : *Béla Bartók. An analysis of his music*. Londres : Kahn & Averill.

———, 1983 : *Bartók and Kodály*. Budapest : Editio Music.

———, 1984 : « Remarks on Roy Howat's 'Principles of Proportional Analysis' », *Music Analysis*, 3/3, pp. 255-64.

LEWIN, David, 1987 : *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven : Yale University Press.

MEEUS, Nicolas, 1993 : *Heinrich Schenker, une introduction*. Liège : Mardaga.

MESSIAEN, Olivier, 1944 : *Technique de mon langage musical, vol. 1*. Paris : Leduc.

MEYER, Leonard B., 1998 : « A Univers of Universals », *The Journal of Musicology*, 16/1, pp. 3-25.

———, 2011 [trad. fr.] : *Emotion et signification en musique*. Trad. de l'anglais par Catherine Delaruelle. Arles : Actes Sud.

MILLER, George, 1956 : « The Magical Number, Seven Plus or Minor Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information », *The Psychological Review*, 63/2, pp. 81-97.

PERLE, George, 1955 : « Symmetrical Formations in the String Quartet of Béla Bartók », *The Music Review*, 16/4, pp. 300-312.

———, 1985 : *The Operas of Alban Berg, Vol. Two: Lulu*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press.

———, 1989 : « The First Four Notes of Lulu », in *The Berg Companion* (D.

Jarman, ed.), Londres : Macmillan.

———, 1990 : *The Listening Composer*. Berkeley : University of California Press.

———, 1991 : *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* [Sixth Edition]. Berkeley : University of California Press.

———, 1995 : « Scriabin's Self Analyses », in *The Right Notes*, New York : Pendragon, pp. 3-26.

———, 1996 : *Twelve-Tone Tonality* [Second Edition]. Berkeley : University of California Press.

PERSICETTI, Vincent, 1961 : *Twentieth-Century Harmony*. New York : W.W. Norton & Company.

SACHS, Curt, 1943 : *The Rise of Music in the Ancient World East and West*. New York : W.W. Norton & Company.

SCHENKER, Heinrich, 1993 [trad. fr.] : *L'écriture libre*. Trad. de l'allemand par Nicolas Meeùs. Liège : Mardaga, 3 Vol.

SCHOENBERG, Arnold, 1983 [trad. fr.] : *Traité d'harmonie*. Paris : J.-C. Lattès.

SIRON, Jacques, 1992 : *La Partition Intérieure. Jazz Musiques improvisées*. Paris : Outre Mesure.

SLOBODA, John, 1998 : *L'esprit musicien : la psychologie cognitive de la musique*. Liège : Mardaga.

SLONIMSKY, Nicolas, 1947 : *Thesaurus of scales and melodic patterns*. New York : C. Scribner.

SOLOMOS, Makkis, 2003 : « Les *Anastenaria* de Xenakis. Continuité et

discontinuité historique », communication présentée pour le colloque *Continu et discontinu dans l'œuvre de Iannis Xenakis*, Couvent de la Tourette.

STEINER, Pierre, 2005 : « Introduction cognitivisme et sciences cognitives », *Labyrinthe*, 20/1, mis en ligne le 25 juin 2008, <http://labyrinthe.revues.org/index754.html>.

TARUSKIN, Richard, 1985 : « Chernomor to Kashchei; Or, Stravinsky's "Angle" », *Journal of the American Musicological Society*, 38/1, pp. 72-142.

—————, 1987 : « *Chez Pétrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky* », *19th-Century Music*, 10/3, University of California Press, pp. 265-86.

—————, 1988 : « Review of *The Music of Alexander Scriabin* by James M. Baker; *Scriabin: Artist and Mystic* by Boris de Schloezer, Nicolas Slonimsky », *Music Theory Spectrum*, 10, pp. 143-69.

—————, 2005 : *Oxford History of Western Music, Vol. 4: Early Twentieth Century*. Oxford/New York : Oxford University Press.

—————. 2011 : « Catching Up with Rimsky-Korsakov », *Music Theory Spectrum*, 33/2, pp. 169-85.

TREITLER, Leo : 1959 : « Harmonic Procedure in the "Fourth Quartet" of Béla Bartók », *Journal of Music Theory*, 3/2, pp. 292-98.

TYMOCZKO, Dmitri, 2011a : *A Geometry of Music*. New York : Oxford University Press.

—————, 2011b : « Round Three », *Music Theory Spectrum*, 33/2, pp. 211-15.

WANGERMEE, René, 1998 : « Le concept de tonalité selon Fétis », in *Revue belge de musicologie*, 52, pp. 35-45.

WILLENER, Alfred, 2008 : *Le désir d'improvisation musicale*. Paris : L'Harmattan

(coll. « Logiques Sociales »).

Discographie :

BELL, Ed, 1927 : « Mean Conductor Blues », 12546-B, Paramount.

DEEP PURPLE : 1972 : « Smoke on the Water », *Machine Head*, TPSA 7504, EMI.

DYLAN, Bob, 1968 : « All Along the Watchtower », *John Wesley Harding*, CL 2804, Columbia.

EMERSON, LAKE and PALMER, 1973 : « Karn Evil 9 », *Brain Salad Surgery*, K 53501, Manticore Records.

———, 1971 : « Tarkus », *Tarkus*, ILPS 9155, Island Records.

FORD, Robben : 2009 : *The Art of Blues Solos*. [Dvd] Seattle : Guitar Axis.

GENESIS, 1970 : « The Knife », *Trespass*, CAS 1020, Charisma.

———, 1972 : « Watcher of the Skies », *Foxtrot*, CAS 1020, Charisma.

———, 1972 : « Get Em Out by Friday », *Foxtrot*, CAS 1020, Charisma.

———, 1972 : « Supper's Ready », *Foxtrot*, CAS 1020, Charisma.

———, 1973 : « The Battle of Epping Forest », *Selling England by the Pound*, CAS 1074, Charisma.

GENTLE GIANT, 1971 : « Pantagruel's Nativity », *Acquiring the Taste*, 6360 041, Vertigo.

———, 1971 : « The House, The Street, The Room », *Acquiring the Taste*, 6360 041, Vertigo.

HANDY, J, 1966 : « Spanish Lady », *Live at the Monterey Jazz Festival*, CS 9262, Columbia.

HENDRIX, Jimi, 1967 : « Little Wing », *Axis : Bold As Love*, 613 003, Track Record.

———, 1967 : « The Wind Cries Mary », 604004, Track Record.

JAMES, Skip, 1931 : « Devil Got My Woman », 13088, Paramount.

JETHRO TULL, 1969 : « Living in the Past », WIP 6056, Island Records.

KING CRIMSON, 1969 : « 21st Century Schizoid Man », *In the Court of the Crimson King*, ILPS 9111, Island Records.

———, 1969 : « Epitaph », *In the Court of the Crimson King*, ILPS 9111, Island Records.

———, 1970 : « Pictures of a City », *In the Wake of Poseidon*, ILPS 9127, Island Records.

———, 1973 : « Larks' Tongues in Aspic, Part I, II », *Larks' Tongues in Aspic*, ILPS 9230, Island Records.

———, 1974 : « Fracture », *Starless and Bible Black*, ILPS 9275, Island Records.

———, 1975 : « Asbury Park », *USA*, ILPS 9316, Island Records.

———, 1992 : *The Great Deceiver*, 0170 4 61597 2 2, Virgin.

———, 2003 : « Level 5 », *The Power to Believe*, SANCD155, Sanctuary Records.

LYNYRD SKYNYRD, 1976 : « Sweet Home Alabama », *One More from the Road*, MCA2-6001, MCA Records.

RADIOHEAD, 1993 : « Creep », *Pablo Honey*, CDPCS 7360, Parlophone.

- ROXY MUSIC, 1975 : « Sentimental Fool », *Siren*, ILPS 9344, Island Records.
- THE BEACH BOYS, 1966 : *Pet Sounds*, DT 2458, Capitol Records.
- THE BEATLES, 1966 : « Good Day Sunshine », *Revolver*, PCS 7009, Parlophone.
- , 1966 : « Love You To », *Revolver*, PCS 7009, Parlophone.
- , 1966 : « I'm Only Sleeping », *Revolver*, PCS 7009, Parlophone.
- , 1967 : « I Am the Walrus », *Magical Mystery Tour*, MAL-2835, Capital Records.
- , 1967 : *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, PCS 7027, Parlophone.
- , 1969 : « Because », *Abbey Road*, PCS 7088, Apple Records.
- THE FOUR PENNIES, 1964 : « Juliet », BF 1322, Philips.
- THE KINKS, 1964 : « You Really Got Me », 7N.15673, Pye Records.
- , 1964 : « All Day and All of the Night », 7N 15714, Pye Records.
- THE MOODY BLUES, 1967 : *Days of Future Passed*, DES 18012, Deram.
- THE ROLLING STONES, 1968 : « Sympathy for the Devil », *Beggars Banquet*, SKL.4955, Decca.
- YES, 1972 : « Close to the Edge », *Close to the Edge*, K 50012, Atlantic.
- XTC, 1990 : « The History of Rock'n'Roll », *Rag and Bone Buffet*, CDOVD 311, Virgin.

Index des exemples musicaux

Exemple 1 : disposition du triton dans les modes ionien et lydien.....	36
Exemple 2 : illustration des propos de Evans sur la résolution des blue notes.....	42
Exemple 3 : répertoire mélodique du blues défini par Kubik.....	46
Exemple 4 : Echelle pentatonique selon la terminologie de Brailoiu.....	48
Exemple 5 : la progression dite "Gregory Walker".....	51
Exemple 6 : gamme pentatonique hybride.....	52
Exemple 7 : harmonie de septième de dominante induite par le mode V de l'échelle pentatonique.....	54
Exemple 8 : les différentes positions du power chord à la guitare.....	60
Exemple 9 : analyse de "All Day and All of the Night" des Kinks par Everett.....	62
Exemple 10 : « I am the Walrus », coda.....	69
Exemple 11 : box positions pour la gamme pentatonique mineure (mode I) sur la.....	85
Exemple 12 : pattern rythmique caractéristique du shuffle.....	86
Exemple 13 : rapport intervallique des notes de la gamme pentatonique hybride avec les fondamentales de chaque accord du blues.....	88
Exemple 14 : The Beatles, « Because », Abbey Road, 1969.....	122
Exemple 15 : Genesis, « Apocalypse in 9/8 », « Supper's Ready », Foxtrot.....	158
Exemple 16 : polyrythmie, « Close to the Edge ».....	160
Exemple 17 : polyrythmie, section A2, « Larks' Tongues in Aspic, Part One ».....	160
Exemple 18 : polyrythmie, « Larks' Tongues in Aspic, Part Two ».....	161
Exemple 19 : polyrythmie, fin du solo de violon, « Larks' Tongues in Aspic, Part Two »...	162
Exemple 20 : ELP, « Karn Evil 9 ».....	163
Exemple 21 : Gentle Giant, « The House, The Street, The Room ».....	165
Exemple 22 : riff de « Pantagruel's Nativity ».....	166
Exemple 23 : mouvement harmonique dans « How Dare I Be So Beautiful ».....	170
Exemple 24 : conduite de voix conjointe dans « Lovers' Leap ».....	170
Exemple 25 : « The Court of the Crimson King ».....	177
Exemple 26 : riffs de « 21st century Schizoid Man ».....	178
Exemple 27 : « Pictures of a City », introduction.....	183
Exemple 28 : riffs de « Pictures of a City ».....	184
Exemple 29 : engendrement de l'échelle octotonique	194
à partir du répertoire mélodique blues.....	194
Exemple 30 : cycles de tierces mineures dans la section A1 de LTA I.....	199
Exemple 31 : riff de la section A2 de LTA I.....	201

Exemple 32 : riff de « Smoke on the Water ».....	201
Exemple 33 : contenu des sections A1 et A2 de LTA I, inclus dans C30,1.....	202
Exemple 34 : Similitude entre power chord et la collection 3-9i.....	203
Exemple 35 : partie guitare solo, LTA I.....	205
Exemple 36 : transition vers la section B2 de LTA I73.....	207
Exemple 37 : thème de violon, section A1'.....	211
Exemple 38 : LTA I, section D.....	213
Exemple 39 : transpositions du tétracorde 4-2 dans LTA II.....	215
Exemple 40 : contenu mélodique du violon, section B1, LTA II.....	216
Exemple 41 : harmonie des sections B, LTA II.....	217
Exemple 42 : analyse hypermétrique de la section B2, LTA II.....	220
Exemple 43 : « Asbury Park », pattern de batterie et première ligne mélodique de basse. .	230
Exemple 44 : « Asbury Park », riff basse.....	233
Exemple 45 : King Crimson, « Asbury Park », USA, 1975.....	235
Exemple 46 : section dorée.....	236

Index des tables

Table 1 : structure harmonique d'un blues de 12 mesures.....	49
Table 2 : I am the Walrus, coda, progression harmonique.....	69
Table 3 : Typologie de signe.....	104
Table 4 : Structure de LTA I.....	196

Index des graphiques

Graphique 1 : Durées des compositions de cinq groupes progressifs « mainstream », entre 1969 et 1975.....	153
Graphique 2 : Durées des compositions de Yes.....	154
Graphique 3 : Durées des compositions de Genesis	154