Comparer l'incomparable ?

Proposition pour quelques métissages analytiques entre musiques savantes et musiques populaires

Comparing the incomparable? A Proposal for some Analytical Hybridizations of Art and Popular Music

Martin Kaltenecker

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3713>

DOI : 10.4000/volume.3713

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 267-283

ISBN : 978-2-913169-34-0

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Martin Kaltenecker, « Comparer l'incomparable ? », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2015, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3713> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3713>

Proposition pour quelques métissages analytiques entre musiques savantes et musiques populaires

Martin Kaltenecker

Résumé : Je tente de dessiner dans cet article quelques croisements possibles entre l'analyse des musiques savantes et celle des musiques populaires. J'inscris cette perspective dans un découpage des œuvres en éléments ou zones qui s'adressent à des types d'auditeurs, virtuels ou actuels, différents : un aspect structural visant l'auditeur futur ou l'analyste, un aspect de communication au moyen d'images et d'affects, visant une communauté d'écoute réelle et *ad hoc*, et un aspect visant l'auditeur en tant que corps. Chacune des ces zones, articulées de manière différente dans les musiques savantes et les musiques populaires, peut être mieux cernée si l'on combine les approches analytiques des deux domaines.

Abstract: I claim in this paper that we should cross the analytical approaches of classical music and of popular music. To begin with, I suggest a description of the musical work considered as a combination of three types of elements, or zones, that address different kinds of listeners. Firstly, the structural aspect addressing a future listener, or analyst; secondly, elements aiming at a communication with an actual audience, consisting of images or affects; thirdly, elements recurring to sound and repetitive rhythms, addressing the listener's body. Each zone, articulated in a different way within classical or popular musical works, may be better described when the analytical results concerning both domains are combined.

Keywords: *Musical analysis – communication – body – listening – aesthetic – gesture – melody – performance.*

Populaire/savant

Un musicologue versé davantage dans la musique savante et qui tente de se repérer dans l'abondance des analyses de musiques populaires voit se dresser devant lui un certain nombre de serpents de mer. Surgit d'abord la question de la hiérarchie, la question du « haut » et du « bas », d'une roue de Virgile musicale qui distinguerait entre un style humble, moyen et élevé (Curtius, 1965, chap. 7; Compagnon, 2001), telle qu'on la retrouve par exemple dans le célèbre triplet du *low brow*, *middle brow* et *high brow* proposé en 1902 par le journaliste Will Irvin ou dans celui du goût populaire, moyen et légitime dans *La Distinction* de Pierre Bourdieu. Le dossier de la constitution du *high brow* est épais – c'est par exemple Beethoven, jetant avec dégoût sous son lit le *Kenilworth* de Walter Scott en s'écriant « Mais ce type écrit pour de l'argent! » (Schindler, 1988 : 406); ce sont les innombrables travaux musicologiques retraçant la constitution d'un « canon » visant à placer la musique instrumentale allemande au sommet de la hiérarchie; les théories de Matthew Arnold sur l'amélioration morale des masses opérée par la grande poésie (*Culture and Anarchy*, 1869), l'influence du critique littéraire de F. R. Leavis (Frith, 1988), ou encore les convictions exprimées en 1924 par le directeur de la BBC, Lord Reith, justifiant le monopole de la radio publique par le fait que la diffusion de musique classique était seule susceptible de détourner à la fin les masses des musiques « *cheap and catchy* » (Barbook, 1990 : 208).

La question sous-jacente est celle de l'historicité de telles hiérarchies et valeurs, de leur détermi-

nation sociale ou culturelle, laquelle semble faire l'unanimité, même si le fait que l'on n'ait jamais proposé par exemple de canon concurrent pour la triade Haydn, Mozart et Beethoven (personne n'ayant jamais songé sérieusement à la remplacer par Leopold Kozeluch, Joseph Martin Kraus et Joseph Wölfl) laisse à penser que les qualités de leur musique sont pour quelque chose dans leur gloire et dans l'ombre juste faite au reste. Quant à l'articulation entre musique savante et populaire, une thèse radicale, émanant de chercheurs travaillant sur cette dernière, soutient qu'il n'y a pas lieu d'établir aucune hiérarchie (Tomlinson, 1991; Walser, 1999; Gracyk, 2007 :12-15); une seconde s'attache à sélectionner ce qui serait digne d'être comparé à Bach ou Boulez : on avance alors la plupart du temps un certain jazz complexe (Shusterman, 1992 : 215-216) et le nom inévitable de Frank Zappa, dont on peut penser en effet qu'il est inconnu aux auditeurs de Radio Nostalgie. Une perspective plus prometteuse me paraît celle qui tient à serrer de près les différences; Theodore Gracyk distingue ainsi deux « univers indépendants », celui relevant de « l'art » et celui appelant une « appréciation esthétique », deux évaluations qui ne se recoupent pas selon lui (Gracyk, 2007 : 5 et 11-40). C'est en s'appuyant sur de tels partages que la comparaison devient fructueuse.

Il est possible de considérer dans un premier temps ces débats avec philosophie, en rappelant non seulement avec Richard Middleton que « la segmentation entre ce qui est élitaire et le reste [...] existe certainement dans toutes les sociétés hiérarchisées » (Middleton, 2008 : 18) mais qu'elle fait *partie intégrante de toute expérience esthétique*;

Comparer l'incomparable ?

penser, en l'occurrence, c'est toujours classer, y compris opérer des classements qualitatifs entre les différentes sections ou mouvements d'une œuvre. Les analyses musicales les plus convaincantes sont celles qui découlent d'une expérience scrutant de près un objet et où la sélection des traits pertinents et l'élimination des autres s'effectue sur l'arrière-plan d'un choix; comment ne pas voir, disait Darwin, « qu'une observation doit être faite pour ou contre une opinion afin d'être de quelque utilité » (Walser, 2008 : 16). On peut ainsi profiter des fruits d'une passion monographique, s'inspirer de la précision et de la richesse d'analyses de cas précis, de courants, de groupes, de chanteurs, de titres isolés, avant de s'engager dans la déconstruction argumentative des hiérarchies.

Un serpent de mer non moins replet est celui de la terminologie – faut-il conserver « classique » ou « savant » d'un côté, « populaire » de l'autre? Middleton a rappelé encore récemment que la notion de peuple est toujours une construction imaginaire qui opère dans des contextes précis et des « espaces discursifs mouvants »; concept « irrévocablement “sale” » dont « l'utilisation [est] “toujours déjà” corrompue », si bien que son emploi « représente à la fois une nécessité et une impossibilité ». Le peuple auquel « populaire » fait signe entre sur une « scène » où surgissent aussi bien des prises de position subtiles (Middleton analyse par exemple l'emploi des brisures mélancoliques du timbre vocal de John Lennon dans « Working Class Hero ») que de « fausses images » (le simulacre de protestation des Spice Girls contre le machisme hip-hop dans « Wannabe ») (Middleton, 2008 : 10 et 14-16). Au lieu, peut-être, de s'obstiner à travailler avec des

outils absolument propres, au risque d'attraper des crampes nominalistes, on peut ainsi garder, provisoirement, la notion de populaire en jouant sur la polarité qui lui est inhérente entre exacerbation positive des affects d'une communauté — celle, éventuellement, des « sans part », de ceux qui sont ne sont « pas comptés », comme dit Jacques Rancière (Rancière, 1995) – et, à l'opposé, indiquant une musique qui n'est guère qu'un opium médiatique ou un ameublement sonore.

L'opposition entre « savant » ou « classique » et « populaire » en recouvre souvent plusieurs autres, dont celle entre musique « absolue » et « fonctionnelle », peu efficace, me semble-t-il; on obscurcit ainsi les multiples fonctions (institutionnelles, liturgiques, esthétiques, propagandistes etc.) de la musique classique et l'on installe inversement, comme ce fut la pente de la *New Musicology*, la notion de musique absolue comme un épouvantail en réinterprétant à des fins polémiques une notion de théologie musicale filtrée par une lecture sélective de Hanslick. Une seconde opposition, celle entre « complexe » et « simple », semble peu éclairante également; toute complexité résulte d'un dosage et d'un équilibre de degrés de complexité, propre à chaque style musical quel qu'il soit. À cela s'ajoute qu'une immense partie de la musique savante recherche la simplicité (ou des moments de simplicité), ou encore fait paraître telle autre comme rudimentaire; vu du côté de la sonate *Hammerklavier*, Dvorak est aussi peu « complexe » que Gershwin et celui-ci l'est d'une autre manière encore – à travers une autre articulation des densités musicales et difficultés proposées à l'auditeur – qu'un mixage raffiné de Prince.

L'opposition la plus chargée historiquement est celle qui alignait le populaire et le savant sur une pratique « aliénée » ou au contraire « libre ». Du point de vue musical, elle a reposé longtemps sur l'analyse harmonico-rythmique des chansons *imprimées* (par exemple celles que publiait Tin Pan Alley, ou encore ce qu'Adorno avait sous les yeux en écrivant ses textes sur le jazz ou ses quatre analyses de « tubes » en 1929 (Adorno, 1984). C'était ignorer la musique en acte – le timbre, l'arrangement, la performance, la « réécriture » par le biais de l'enregistrement ou du mixage. L'appréhension des musiques populaires s'étant constituée d'abord sur le terreau de la réflexion sociologique, puis des *cultural studies*, il s'est agi dans un premier temps de dessouder cette supposée « primitivité » musicale de la vision d'une industrie culturelle systématiquement aliénante – cette soudure même étant au principe de la réflexion d'Adorno. Umberto Eco montrera, contre les « apocalyptiques » de l'Ecole de Francfort, que le récepteur de la culture populaire n'est jamais entièrement dupe des narrations et des *topoi* et que celle-ci joue de façon dialogique avec les formes du *high brow* (Eco, 1964); Raymond Williams décrira le jeu antagonique entre cultures minoritaires qui permettent des constructions identitaires conscientes et actives si bien qu'il y a « négociation » entre le récepteur et les mass média (Inglis, 2005 : 89; voir aussi Raymond Williams, 2009). On aboutit ainsi à la représentation de « communautés interprétatives » (Fish, 1980) qui se lancent dans un jeu d'appropriations auto-réflexives, voire ironiques, au sens de cette « guérilla sémiotique » (selon la formule de John Fiske, citée par Inglis, 2005 : 89) engagée entre le

spectateur de télévision et un média massif. Ces approches – qui culmineront dans l'analyse des musiques populaires par « scènes » (Scott, 2009 : 11) – seront suivies par un retour du balancier vers l'analyse de la musique, prenant en compte toute la complexité des performances et des sonorités.

Le musicologue davantage versé dans les musiques « savantes » que je suis contournera donc provisoirement ces serpents de mer en conservant les notions de populaire et de savant, une fois saisies et tenues en échec les oppositions qui les travaillent en « clavier caché ». On soutiendra donc qu'il s'agit d'une « bonne simplification » (Levi-Strauss, 2011, 31) que de dire que les musiques populaires seront celles (rock, pop, chanson, hip-hop...) appréciées par infiniment plus de monde que la musique savante (Debussy, Schoenberg, Harvey, Lachmann, Grisey...) et qu'il paraît stimulant de tisser des liens et d'établir des comparaisons entre celles-ci et ces musiques populaires que Raymond Williams définit comme essentiellement marquées par l'essor de la culture urbaine et marchande occidentale (Middleton, 2008 : 8). J'aimerais donc prendre ici les choses autrement : définir un champ commun où se regroupent *certain*s aspects des musiques savantes et des musiques populaires et où, idéalement, les analyses des unes et des autres se *précisent* mutuellement.

Triade

En partant tout d'abord de la musique savante de tradition occidentale et en opérant un type de catégorisation qui relève de l'esthétique musicale,

Comparer l'incomparable ?

je proposerai l'hypothèse que toute œuvre ou morceau tant soit peu travaillé peut se décrire comme l'articulation entre eux de trois registres : d'un travail structurel (S), d'une transposition ou d'un équivalent musical d'images et de paroles (I) et de tout ce qui opère un impact mystérieux ou matérialiste (M).

Le premier aspect a principalement trait à la cohérence et/ou une certaine complexité structurale, qui peut ne pas être perceptible à l'écoute, représentant une loi cachée – le rôle sous-jacent de la tierce dans les différents mouvements de la sonate « Hammerklavier » de Beethoven par exemple, certaines finesses contrapuntiques qui n'apparaissent que lors d'écoutes répétées (du *Falstaff* de Verdi), ou à la seule lecture de la partition (du *Wozzeck* de Berg). Le type d'analyse qui s'applique ici est celui illustré par exemple par Heinrich Schenker ou Charles Rosen. Il y a là l'idée d'un débordement de l'expérience immédiate, d'un domaine qui dépasse les efforts de la seule écoute, même répétée, d'un « ailleurs » complexe qui cependant affleure à l'écoute.

Le second aspect concerne tout ce qui relève de l'affect, d'une manière de toucher directement l'auditeur ; il passe la plupart du temps par la parole, l'image ou leur *alliance* : figuralismes baroques, citations mahlériennes, lieux communs, archétypes musicaux, gestes expressifs, « intonations » telles qu'analysées par Boris Assafiev (Assafiev, 1989), tout ce qui « fait image » en musique ou éveille des associations à un fonds musical commun partagé avec un certain auditoire. Ces éléments font souvent référence à des objets extra-musicaux, ils visent la reconnaissance, la projection. Le type

d'analyse qui convient ici est souvent d'ordre herméneutique, tel qu'il est illustré dans le domaine savant par Hermann Kretzschmar, Leopold Ratner, Kofi Agawu ou Robert Hatten (Ratner, 1985 ; Agawu, 1991 ; Hatten, 2004).

Enfin, l'œuvre peut vouloir provoquer des épiphanies, qui sont comme un trou dans la structure et font appel la plupart du temps au son lui-même venant au devant de la scène, en tant qu'élément informel, pur ou anté-artistique. Cet élément, mystérieux ou « mystérique », peut être éphémère, relever d'une projection de l'auditeur, ou encore être mis en scène ; il fait appel à l'auditeur en tant que corps. L'analyse peut s'inspirer ici de l'approche énergétique d'Ernst Kurth, de la phénoménologie ou d'une certaine *Medientheorie* allemande (Mersch, 2002).

Certaines œuvres peuvent thématiser presque *exclusivement* un de ces aspects, tels le *Livre pour quatuor* de Boulez (S), le troisième mouvement de *Sinfonia* de Luciano Berio (I), *Aion* de Giacinto Scelsi (M) ; elles peuvent verser ainsi dans un excès d'écriture, un excès d'allusions ou d'affects, ou un excès ritualiste ou mystique. Il s'agit en même temps de trois modes de communication : il y a dans toute œuvre des éléments qui se *détournent* d'un auditeur « moyen » (l'amateur), des éléments perceptibles seulement dans l'analyse (ou par le connaisseur), des moments où, pour ainsi dire, l'œuvre ne se parle qu'à elle-même ; des éléments qui *se tournent vers l'auditeur*, cherchant une communication satisfaisante avec un auditoire réel, repéré, présent, dont le modèle est la conversation ; des éléments enfin qui *attirent* de façon mystérieuse, magique. Dans ce dernier cas la communication a quelque chose de

dérégulé, l'auditeur est soit enveloppé, soit à l'affût, comme si la musique était située soit trop près, soit trop loin. Une musique peut donc faire concurrentiellement appel à trois communautés : celle abstraite ou future que visent les zones de complexité ; celle *ad hoc* ciblée par la mise en avant d'un fonds de figures partagées ; celle créée par les liturgies du corps. Il s'agit là de types d'auditeurs visés ou impliqués, au sens d'un « lecteur implicite » ou d'un « narrataire » (voir Iser, 1976 ; Genette, 1983, chap. XIII-XIX) et que les auditeurs réels peuvent incarner ou non – comme on peut endosser un habit, un rôle, ou s'y refuser. Chacun de ces types peut enfin se modifier ou s'effacer avec le temps : de même que nous devons reconstituer les connotations des prénoms attribués aux personnages dans un roman du passé, reconnus par les lecteurs d'antan, ou celles liées à un air d'opéra varié par Mozart parce qu'il avait eu du succès à Vienne à tel ou tel moment, les figures et techniques destinées à émouvoir ou évoquer un objet extérieur peuvent bouger, s'effacer, ne plus être opérantes ou efficaces.

Presque toujours en tout cas, il y a *coprésence* de ces aspects et donc, de la part du compositeur, *articulation* plus ou moins consciente de ces trois zones : c'est ainsi que peut se décrire tout travail compositionnel. Une analyse complète combinerait donc l'approche structurale, herméneutique et phénoménologique ; elle délimiterait le *tressage* de ces aspects, reliés chacun à des auditoires différents (réels ou virtuels), elle suivrait la hiérarchie interne qu'établit l'œuvre, les moments où l'un prédomine ou affleure seulement, leurs rapports internes, tranquilles ou antagoniques.

Communiquer

Dans une première délimitation j'avancerai qu'une grande partie des musiques populaires investit en priorité les deux derniers aspects et/ou leur articulation : la recherche de l'impact, de l'émotion, de la communication immédiates commandera la mobilisation prioritaire d'images affectives et d'une communication au moyen de timbres et de répétitions rythmiques. Contrairement à la musique savante, ce n'est pas l'aspect structurel, avec ses virtualités analytiques, qui est mis en avant dans l'environnement *discursif* des œuvres, y compris ceux émanant des compositeurs et auteurs eux-mêmes : on mettra plutôt l'accent sur la capacité de communiquer musicalement avec et sur le monde contemporain, via l'émotion. On peut placer cette visée – l'impact émotionnel partagé – sous l'égide d'une strophe des Rolling Stones :

« *Why don't we sing this song/ all together/ Open your heads/ let the pictures come/ And if we all close our eyes together/ Then we will see where we all come from.* » (dans *Sing this all together*, de l'album *Their Satanic Majesties Request*, 1967)

Plus spécifiquement, on dira que le timbre est lui aussi employé très souvent comme moyen de communication, construisant ou visant une communauté sonore.

Si le but est une communication immédiate et satisfaisante (et non celle avec un public éventuellement à venir, hypothétique, ou avec l'analyste travaillant sur une partition), les formes (ou, dans une œuvre articulée, les sections, mouvements, zones reliées à cet aspect) relèveront très souvent de la mélodie accompagnée et reposeront essen-

Comparer l'incomparable ?

tiellement sur la juxtaposition couplet/refrain. Pour l'interprète, l'enjeu consiste alors à justifier le refrain, à le varier en dosant et en répartissant toujours différemment l'énergie afin de le « recréer » de cette manière. Comme dans l'*aria da capo* de l'opéra italien au XVIII^e siècle, où il incombe au chanteur d'orner autrement la première section lorsqu'elle revient, les techniques que les traités de rhétorique anciens regroupaient sous le terme d'*actio* (performance) doivent rendre plausible et transcender ce qui est, sur le papier, répétition mécanique.

Considérons sous cet angle la chanson « Who wants to live forever » de Brian May, composée pour Queen en 1986¹. Elle présente des traits repérés (mesure à 4/4, tonalité de *mi* mineur), une forme AA'/interlude instrumental/B, où le refrain – simple ligne ascendante répétant le rythme noire pointée/double croche, sur les mots du titre – envahit de plus en plus la musique. Le texte oppose le topos du mal-être (il n'y a pas de place pour notre amour, le rêve ne se réalise pas, tout est décidé d'avance) qui explique le désir de renoncer à vivre toujours, et un renversement (dans B) où l'amour n'est plus différé mais réalisé ici et maintenant, étant lui-même éternité : « *Forever is our today* ». May reprend des figures rhétoriques facilement reconnaissables : mélodiquement, la question du refrain est rendue par la ligne ascendante, qui elle-même, à mesure que progresse la chanson, est décalée vers le haut, rejoignant le *si*; instrumentalement, c'est l'emploi de légers coups de cymbales réguliers à partir de la deuxième strophe (A') qui symbolisent par leur tic-tac le temps qui passe, et des coups de tambours

marquant une menace; harmoniquement, c'est l'inflexion de *sol* majeur vers *sol* mineur sur les paroles « *when love must die* » (mes. 36), et, par deux fois (mes. 57 et 64), un emprunt à *si* bémol majeur (la tonalité la plus éloignée, sur le cycle des quintes, du *mi* mineur initial) qui sonne lui aussi comme un avertissement, presque un courant d'air froid, et dont la seconde occurrence précède la dernière ligne du texte, au sens ambigu : « de toute façon, qui a envie d'attendre toujours? », introduisant une note désabusée, résignée ou peut-être ironique qui dissout l'optimisme de l'éternité réalisée.

On peut comparer deux performances publiques (à Budapest et à Wembley) de cette chanson en 1986 en relevant tout d'abord l'appropriation de la musique par le chanteur (Je noterai B = Budapest et W = Wembley. La chanson est chantée un demi ton plus bas à Budapest, en *mi* bémol mineur, et un ton plus bas à Wembley, en *ré* mineur). Certaines figures rythmiques sont légèrement compressées ou ramassées par Freddie Mercury (B, mes. 8, 20), le triolet de noires aux mesures 7 et 21 (« *what is this thing* » et « *this world has* ») sensiblement ralenti (W), les premiers mots du refrain détachés et nettement séparés par des respirations (mes. 12, W) afin de bien marquer et fixer le sens quand le refrain arrive pour la première fois. Mercury ajoute très souvent un court crescendo sur une seule note (comme le « poussé » d'un archet), et il modifie le texte : le passage vers *sol* mineur mes. 36 est soit un peu boulé (dans l'enregistrement), soit omis (il reste sur le *si* bécarré, B); il rajoute des interjections (« *who, yeah* » et « *oh yeah* », mes. 31, sur une tierce descendante,

B et W), une note de passage (mes. 50, B), il modifie la ligne du refrain (mes. 50-51, B; tierce descendante sur « *our today* », mes. 56, W) et néglige à Wembley les variations écrites dans la seconde partie par May pour reprendre continument (avec les deux autres musiciens chantants) la première version du refrain, martelé comme un slogan.

Or, ces modifications sont en partie fonction de la gestion de l'énergie sur scène, aspect essentiel de l'*actio*. La manière de galber et de modifier le texte est déterminée par une *double* manière de communiquer, à travers la ligne chantée et à travers le corps. Celui-ci n'est pas seulement incarnation du narrateur ou du « je » qui parle dans le texte; il est parallèlement celui de la star sur scène qui doit « tenir » l'auditoire par des attitudes codées et des déplacements, et, en même temps, renouveler sa propre énergie (dédoublement que l'on pourrait analyser plus finement encore selon les catégories proposées dans Davidson, 2006). Par exemple, Mercury chante la première strophe tournée vers le ciel, la seconde plutôt tournée vers le public (B), multipliant ensuite les déplacements au moment du renversement résignation/espoir : il monte vers le podium supérieur pendant l'interlude de la guitare électrique (W), il accompagne l'interjection rajoutée (mes. 31) d'un redressement oblique du torse; avant les paroles « *but touch my tears* », il prend à Budapest une pose de rocker codée (genou gauche plié, le corps tourné vers la gauche, la tête inclinée, le micro, ici en lieu de la guitare, parallèle à la jambe gauche, position répétée symétriquement vers la droite au vers suivant), comme s'il imitait le guitariste ou aspirait son énergie; puis il court rapidement, presque en

sautillant, vers le devant de la scène comme pour se dégourdir les jambes, alors qu'à Wembley, il rend le même passage en dirigeant à nouveau le regard vers le ciel. Certains gestes isolent un mot (« *forever* » très souvent avec le poing levé, dans un geste de protestation, ou de défi), d'autres sont en contradiction avec le texte, fonctionnant sur le seul registre de la star en scène (geste fièrement redressé sur « *we must die* ») à l'instar des sauts déconnectés du sens de la musique qui firent la gloire de Peter Townsend des Who. Le sens ambigu du dernier vers est corporellement « résolu » par Mercury soit par un geste de prière vers le ciel (B), soit par un débit plus rapide, l'affect de la résignation, yeux fermés et tête baissée (W). La performance repose ici sur un ensemble de techniques soit en phase avec le texte, soit autonomes, tout en lui insufflant de l'énergie. Les répétitions musicales et textuelles sont comme « rechargées » par la performance qui les transforme en sigle, en signal ou slogan; les figures musicales codées relevant du code émotionnel (I) sont soutenues et saturées par les codes corporels de la star.

Qu'en est-il alors de la complexité musicale, de l'aspect de l'expérimentation formelle (S) dans le domaine des musiques populaires? Se posent ici les questions de la musique instrumentale (du solo, de l'intermède dans un récital vocal, éventuellement plus élaborées), celle de la soustraction des rythmes de danse permettant des formes musicales plus complexes (Wicke, 1998), ou celle de la perception de l'album comme forme (Everett, dans Marvin, 1995; Cook, 2007 : 24s; Reynolds, 2012 : 69-70). Le jeu avec des durées codées peut faire exploser les formats courts plus consensuels ou commerciaux

Comparer l'incomparable ?

(par exemple d'un « *radio-friendly album oriented rock* » dans la new wave : voir Covach, 2008 : 180 ; Siriyuvasak, 1990 ; Gracyk, 2007 : 63) ou faire comprendre la face d'un disque 33 tours comme une forme en soi, l'équivalent d'un mouvement symphonique ou d'un acte d'opéra, selon l'exemple célèbre des deux faces de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) des Beatles.

Ce qui n'est pas investi en priorité (sans être jamais absent) c'est l'aspect structurel en ce qu'il marque une *réflexivité* sur le langage lui-même, un questionnement ou ébranlement de ses fondements, essentiel en revanche dans les musiques savantes ou ce que Miles Davis appelait « *a searching music* » (Walser, 2008 : 36). Au delà du jeu avec les figures reconnaissables, les codes, les « intonations », il s'agit là d'une opération de *mise sous tension*, de torsion, d'expérimentation, voire de destruction dont les figures techniques sont multiples, faisant l'objet par ailleurs de nombreuses approches esthétiques (la sobriété hölderlinienne, la négativité adornienne, la déterritorialisation deleuzienne, la définition rancieriste de l'art comme pensée s'exposant à son contraire etc.). On peut penser par exemple à la cadence du 5^e *Concerto brandebourgeois* de Bach comme « opération sur » l'idée de cadence ; à l'expérimentation avec la forme du rondo (qui est au XVIII^e siècle la forme de l'amateur, fondée sur le retour aisément repérable des éléments) dans le *Rondo en sol* majeur Wtq 59 de Carl Philipp Emanuel Bach qui se saisit d'un thème minimal comme prétexte à une chasse à courre autour du cycle des quintes, interrompue, suspendue, avec de faux retours et des recommencements obsessionnels ; à la chirurgie modale et rythmique de la valse « My

Favourite Things » de Richard Rodgers chez John Coltrane (Gates, 1984 ; Benson, 2006 : 458-459) ou à l'étrange opération sonore à laquelle Ornette Coleman soumet « Embraceable you » (sur l'album *This Is Our Music*, 1960). La musique indique alors un excès, un reste qu'il faut distinguer de la réflexivité dialogique et intertextuelle (I), de la parodie recherchant une connivence avec un auditoire précis laquelle est ultimement *confirmation* d'un langage ou d'un style, à travers par exemple le *sampling* (Demers, 2003 ; Katz, 2004 : 137-157 ; Walser, 2008 : 31s). Ce qui est visé ici sont des conformités, des analogies, un jeu *maîtrisable* entre la norme et l'écart, et non pas un jeu dont les règles ne seraient pas fournies.

On peut mettre en relation dans un premier temps chacun des trois aspects décrits plus haut avec un paramètre musical : (S) serait alors essentiellement lié à la structure ou au contrepoint, (I) à la mélodie, (M) au timbre. La mélodie est en effet considérée souvent, et dès le XVIII^e siècle, comme un élément qui rassemble. Johann Mattheson écrit en 1739 :

« Il doit y avoir dans une bonne mélodie quelque chose, un je-ne-sais-quoi pour ainsi dire, que tout le monde reconnaît. Cela ne signifie aucunement qu'il faille reprendre des choses déjà utilisées et de petites formules usées ; nous voulons dire plutôt qu'on ne doit pas aller trop loin dans les inventions de son cru, ne pas devenir un original, au risque que la mélodie éloigne l'auditeur, qu'elle rende triste et de mauvaise humeur. » (Mattheson, 1980 : 142)

Une bonne mélodie doit donc satisfaire l'amateur sans être un ressassement ; elle représente une classe particulière de répétitions, entre le reconnaissable

et le perturbant, étant ni l'un ni l'autre. À l'autre bout du siècle, Charles Burney remarque à propos du public londonien, qui est au contraire formé de connaisseurs, qu'il « reçoit du plaisir par des styles et des effets variés, même quand la mélodie n'est pas assez familière au vulgaire pour être emportée à la maison après une seule écoute, voire quand il n'y a pas de mélodie qui prédomine » (Landon, 1976 : 103). L'idée d'une mélodie qui guide et rassure est encore exprimée par l'improvisateur de free jazz que Frederick Rzewski est à ses heures :

« Ce n'est pas simplement une suite de signaux acoustiques mais quelque chose comme une abstraction de la voix humaine, et celle d'une personne réelle, traduite dans un système de fréquences fixées et de rythmes conventionnels, si bien qu'elle peut être transmise d'une personne à une autre, qu'on peut la remémorer et a conserver. Derrière chaque mélodie il y a une voix, et derrière chaque voix, un visage. » (Rzewski, 2007 : 201)

Il faut cependant compliquer l'approche et analyser les différentes techniques d'écriture et paramètres selon leur emploi dans *chacun* des trois registres : le rythme peut à lui seul faire l'objet d'un travail structurel central (S), comme chez Conlon Nancarrow ou Elliott Carter ; il peut évoquer (I) le monde paysan ou l'idylle dans le menuet d'une symphonie, comme souvent chez Haydn ou Mahler ; il peut fonder un travail destiné à l'immersion (M), comme dans certaines musiques techno (Tagg, 1994). De même, il y a des mélodies « sublimes » c'est-à-dire non totalisables (comme dans le concerto pour violon *Gesungene Zeit* de Wolfgang Rihm) ou qui émergent à l'instar d'une épiphanie, par bribes ou brèves effluves (comme dans la musique symboliste de Debussy à Dutilleux). Mais la plupart du

temps, la mélodie est, selon les termes de Philipp Tagg, « inextricablement connectée à l'expression humaine, à la fois gestuelle et vocale » [*“inextricably connected with human utterance, both gestural and vocal”*] (Tagg, 2003) ; elle est miroir de nos passions, garant d'unité, élément qui soude, comme Gracyck le montre admirablement dans son commentaire de l'utilisation d'un fragment instrumental de « *Bohemian Rhapsody* » de Queen dans une scène du film *Wayne's World* qui réunit les acteurs et les spectateurs (Gracyck, 2007 : 63-67).

En s'inspirant d'Assafiev, Tagg a élaboré par ailleurs le concept de musème qu'il serait fructueux de (ré-)appliquer à la musique savante. Il s'agit de « blocs d'intensité » représentant des « unités minimales d'expression musicale », de sigles ou signaux sonores et mélodiques et qui, par comparaison avec des figures semblables dans d'autres musiques, fournissent un « matériau de comparaison inter-objectif » [*“interobjective comparison material”*] (IOCM) (Tagg, 1982 : 47, 49, 58-61). Ainsi, le jingle de la série de télévision *Kojak* ou certains éléments de la chanson « Fernando » du groupe Abba (Tagg, 1979 et 1992) peuvent être comparés l'un avec 350, l'autre avec 130 motifs semblables : dans *Fernando*, c'est par exemple le triton descendant (qui en l'occurrence dévie le message explicite du texte). Il s'agit donc d'éléments quasi citationnels ; ils confirment la connotation positive que prend la *répétition* (intertextuelle ou intratextuelle) dans le domaine populaire (Middleton, 1983 ; Kivy, 1993 : 327-328) où une musique doit (majoritairement) confirmer un langage, un peu comme les paroles de la musique sont là, idéalement, pour

Comparer l'incomparable ?

« célébrer le parler commun » (Clive James, dans Frith, 1988: 101 ; voir aussi Gracyk, 2007 : 166) ; mais aussi, plus généralement, la citation – et le *sampling* dans une large mesure. Le musée est lié à la connivence avec un auditoire *ad hoc*, il travaille lui aussi à la communication entre l'œuvre et le récepteur, toujours est proportionnelle à la saturation herméneutique d'un texte ou d'une musique².

On doit dans cette perspective aborder de façon un peu différente ce qu'est un cliché, comme l'a rappelé Catherine Rudent. La répétition ne relèverait pas seulement d'un effet de banalité (que l'analyse musicale attribuerait à l'incapacité du compositeur de dépasser un langage vernaculaire) mais devient perceptible, dans une perspective sociologique, « comme un lieu "commun", c'est-à-dire partagé et repris par plusieurs personnes distinctes. [...] Le cliché musical repose donc à mon sens sur un partage avec "d'autres", ce qui le rend adéquat pour une réflexion sociologique sur les rôles et les modalités de ce partage. » (Rudent, 2000 : 96). Commentant la chanson « Je ne sais pas jouer » (1998) de Pierpoljak, Rudent lit la simplicité de la structure harmonique et formelle comme un geste cherchant des « marqueurs stylistiques » qui ont « toutes les chances d'être reconnues », comme trace d'une « signification non musicale usitée » (associations répandues qui connotent à l'époque en France le genre du hip-hop, tel le « calme et [le] mysticisme des rastas » ou l'idée de « fête ») et comme désir de « convoquer un public » (*ibid.*, 116-118). Les clichés n'apparaissent pas comme « résidus passivement repris par des compositeurs peu lucides, mais comme des signes d'apparte-

nance volontairement voyants, efficaces en cela ; et relevant d'un choix parmi l'ensemble fourmillant de tous les clichés possibles » (*ibid.*, 119). On comprendra ainsi une technique d'écriture (élaborée ou fruste) comme un geste, comme une action : il serait approprié, à mon sens, de parler ici d'une analyse *pragmatique* et d'établir quels types d'actions (*pragma*) sont associés à chacun des trois aspects développés ici – immédiats, différés, alternés ou combinés.

Réécritures sonores

Un cliché peut concerner tout fait récurrent – « une forme, partielle ou totale, un timbre, une tournure mélodique, dynamique ou rythmique, voire un élément combinant tous ces traits » (Rudent, 2000 : 96). La fonction pragmatique de la sonorité, comme élément de communication, de distinction, de reconnaissance, de rassemblement autour d'un chanteur ou d'un groupe, explique cette division du travail répandue dans l'univers des musiques populaires où l'arrangeur, voire le producteur qui décide au moment de l'enregistrement des prises à garder et d'une sonorité globale, deviennent aussi importants que le compositeur (Rudent, 2006). « Au sein de la culture orale, écrit Rob Bowman, des nuances telles que la variation du timbre, l'articulation du rythme, le geste intervallique [*pitch gesture*] et l'arrangement sont au moins aussi importants, sinon davantage, que les paroles, l'enchaînement des accords et la mélodie » (Bowman, 2008 : 129).

Les musiques populaires visent d'ordinaire un son plein, enveloppant, une (sur-)présence garantissant l'impact sur l'auditeur – « un son riche, plein, émotif et incarné » [*“a rich, full, emotive and embodied sound”*] écrit Sarah Thornton (citée par Hawkins, 2008, 49). Paradoxalement, une large portion de ces musiques semble à la fois rechercher une signature sonore propre qui distingue un groupe ou un chanteur ou l'inscrit dans un courant esthétique, et s'ouvrir en même temps à d'autres avatars sonores futurs, à la reprise infinie. Le temps accéléré, la « chronologie chaude » (Lévi-Strauss, 1962 : 343) des musiques populaires impose une sensibilité aux « tendances » sonores, la volonté de capter le son d'une époque, une motivation constante pour changer de vêtement, passer du local au global en réorganisant certains paramètres, pour s'allier, se métisser – Dylan passe vers le rock, Miles cherche du côté de la funk, le rap se ramifie en sous-genres ; les musiques populaires semblent avides d'être variées, retravaillées, remixées, de changer de sens à travers les différentes performances, soumises au *musicking* ou au *signifyin(g)* (Small, 1998 ; Gates, 1984).

C'est dans la saisie et la description de variations et déviations infimes que les analyses de musiques populaires sont les plus frappantes – celle des voix de Bob Dylan (Klein, 2006), d'Aretha Franklin dans « Try a little tenderness » (Bowman, 2008), celle de Patti Smith pour laquelle Mike Daley imagine toute une notation timbrique (Daley, 1997) celle de Björk, musique d'où par ailleurs la mélodie en tant qu'objet clos est largement absente (Dierks, 2009), du phrasé de Léo Ferré (Chabot-Canet, 2008), ou, dans le domaine du

rythme, des infimes décalages de la pulsation et de son regroupement non régulier dans « French Kiss » du DJ Lil' Louis (Hawkins, 2008 : 86). La sonorité semble bien se constituer en signe reconnaissable et par là rassembler. Si Rob Bowman qualifie le domaine des musiques populaires de culture « orale », c'est qu'elle s'acquiert et s'apprécie majoritairement à travers l'enregistrement ; elle est « aurale » (de *ouïe*, « oreille »), et forme donc des groupes d'auditeurs percevant les mêmes effets. Tristan Murail, compositeur de musique savante, écrivait en 1980, en parlant d'une nouvelle sensibilité au timbre dans sa génération :

« La façon dont les amateurs de cette musique écoutent la musique “rock” est un bon exemple de cette autre écoute. Pour nous (musiciens “sérieux”) toutes ces musiques sont affreusement semblables et monotones (mesures à quatre temps, guitares électriques, mélodies pentatoniques, ton de *mi* mineur – c'est plus facile pour les guitaristes, etc.). Pour les amateurs de rock en revanche, au bout de quelques mesures, aucun doute quant à l'identité du groupe, quant au titre de la pièce. C'est qu'ils n'écoutent pas la même chose que nous : ils écoutent le son [*“sound”*] avant tout ; ils perçoivent des différences et des subtilités qui échappent à des oreilles cloisonnées et conditionnées par leur éducation musicale. » (Murail, 2004 : 13)

On comprend ainsi, à partir de ce que Schenker nommait dès 1926 une *Tongemeinschaft* ou « communauté sonore » (Schenker, 1926 : 205) et l'ethnologue John Blacking en 1984 un « *sound group* » (Blacking, 1995, 232) la constitution de communautés sonores formées d'amateurs frappés par une même sonorité et qui cherchent à se regrouper avec ceux ayant ressenti la même émotion, afin de communiquer (concrètement ou par le biais des enregistrements ou récitals) avec une

Comparer l'incomparable ?

autre scène, une autre ville (le *sound* de Chicago, de Liverpool...), un autre pays.

À comparer par exemple l'album *Saïda* de Cheb Mami (1994) avec *Meli Meli* (1998), le premier frappe par un instrumentarium caractéristique du raï (clarinette, contrebasse, accordéon, tar, zarb, vibraphone, claviers, mandoline...), ici enregistré dans un espace acoustique plutôt resserré ou rendu tel par la disposition des microphones ; le second propose au contraire un espace sonore plus ample et recourt aux citations – sample de « Gota Yashiki » qui fait résonner un fragment d'Extrême-Orient (plage 2, à 2'40") ; instrumentation qui mêle le style « gipsy king » avec celui de la chanson oranaise (accordéon et claquements de mains flamenco) ; rap « banlieusard » aux basses sourdes et lourdement appuyées dans « Parisien du Nord » ; flûtes obliques arabes (ney) au son nasillard, avec percussions à peaux et une sorte de cymbalum artificiel dans « Rani Maàk el Youm » ; retour à l'emploi de sonorités électriques plus rudimentaires (synthétiseur, percussions sèches, effets d'échos un peu voyants) évoquant une musique pop désuète dans « Hatachi » ; retour à des tenues symphoniques apaisées et ouverture de l'espace sonore (comme si l'on assistait à la diffusion d'un film dans une grande salle) dans le « Bektai » final. Tout signifie ici l'internationalisation d'une carrière, le va-et-vient maîtrisé entre le local et le global, la communication ancrée dans le partage des emblèmes sonores.

L'analyse comparatiste pourrait alors faire ressortir les éléments communs qui, à une certaine époque, traversent aussi bien les musiques savantes et populaires : certaines œuvres de Iannis Xenakis, Helmut

Lachenmann ou Vinko Globokar des années 1970 ne relèvent-elles pas du même éthos sonore d'un certain free jazz ou *Metal Machine Music* de Lou Reed (1975) ? Est-ce que certaines musiques savantes écrites depuis la fin des années 1980 (Wolfgang Rihm, Alfred Schnittke, Thomas Adès, Gérard Pesson...) ne pourraient pas être décrites avec les phrases que Simon Reynolds emploie pour caractériser l'évolution du rock à la même époque, traduisant « un climat où le passé musical n'avait jamais été aussi accessible. En résulte une approche combinatoire de la musique prenant généralement la forme d'une constellation méticuleusement arrangée de références et d'allusions, un treillage sonique assemblé avec un goût exquis, riche en surprises, qui traverse les décennies et les océans » ? (Reynolds, 2012, 19-20) Et si, à l'ère du « digimodernisme » (selon le terme proposé par Alan Kirby), le son devient « la » signature de la nouvelle ère des médias (Hartmann, dans Kleiner, 2003 : 45) n'est-ce pas ce qui caractérise également la génération des compositeurs qui, ayant traversé le Spectralisme, recherchent une sorte de *signifyin'* de la nuance³ ?

En assumant ce que sa traversée peut avoir d'un peu cavalier, le musicologue venant des musiques savantes peut ainsi tirer profit de ces approches de musiques qui règlent autrement les espaces sémiotiques (et les techniques et paramètres qui leur sont corrélés), pourvu qu'il découpe lui-même son objet – « l'œuvre » classique – d'une nouvelle manière.

Bibliographie

- ADORNO T. W. (1984), « Schlageranalysen », *Gesammelte Schriften*, vol. 18, Frankfurt/Main, Suhrkamp, p. 778-787.
- AGAWU K. (1991), *Playing with signs*, Princeton University Press.
- ASSAFIEV B. (1989), *Musical form as process*, tr. anglaise Robert Tull, Ohio State University.
- BARBROOK R. (1990), « Melodies or Rhythms? The Competition for the Greater London FM Radio License », *Popular music*, 9, 2, p. 203-220.
- BENSON B. E. (2006), « The Fundamental Heteronomy of Jazz Improvisation », *Revue internationale de Philosophie*, 60, p. 453-467.
- BLACKING J. (1995), *Music, Culture, Experience*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- BOWMAN R. (2008), « The Determining Role of Performance in the Articulation of Meaning : the case of *Little tenderness* », in A. F. Moore (ed.), *Analyzing popular music*, Cambridge University Press, p. 103-130.
- CHABOT-CANET C. (2008), *Léo Ferré, une voix et un phrasé emblématiques*, Paris, L'Harmattan.
- COMPAGNON A. (2001), *5^e cours sur La Notion de genre*, sur <http://www.fabula.org/compagnon/genre5.php>.
- COOK N. (2007), *Music, Performance, Meaning. Selected essays*, Aldershot, Ashgate.
- COVACH J. (2008), « Pangs of History in late 1970s New Wave Rock », in A. F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, p. 173-195.
- CURTIS E. R. (1956), *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DALEY M. (1997), « Patti Smith's 'Gloria': Intertextual Play in Rock Vocal Performance », *Popular music*, 16, 3, p. 35-53.
- DAVIDSON J. W. (2006) « 'She's the one': Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams », in Antony Gritten & Elaine King (eds.), *Music and Gesture*, Aldershot, Ashgate, p. 208-225.
- DELALANDE F. (2001), *Le Son des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris, INA/Buchet-Chastel.
- DEMERS J. (2003), « Sampling the 1970s in Hip-hop », *Popular Music*, 22, 1, p. 41-56.
- DIERKS S. (2009), « Les extrêmes se touchent. Callas und Björk », *Musik & Ästhetik*, 51, p. 17-30.
- ECO U. (1964), *Apocalittici e integrati*, Milan, Bompiani.
- EVERETT W. (1995), « The Beatles as Composers: The Genesis of Abbey Road, *Side Two* », in W. Marvin et R. Herrmann (eds.), *Concert Music*, New York, University of Rochester Press, p. 172-228.
- FISH S. (1980), *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/London, Harvard University Press.
- FRITH S. (1988), « Why Do Songs Have Words », *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, Cambridge, Polity Press, p. 105-128.

Comparer l'incomparable ?

- GATES Jr. H. L. (1984a), *The Signifying Monkey : A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press.
- (1984b), « The Blackness of Blackness: A Critique of the Sign and the Signifying Monkey », *Black Literature & Literary Theory*, New York, Methuen, p. 285-321.
- GENETTE G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- GRACYK T. (2007), *Listening to Popular Music. Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- HARTMANN F. (2003), « Instant awareness », in Marcus S. Kleiner et Achim Szepanski (eds.), *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, p. 34-51.
- HATTEN R. (2004), *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert (Musical Meaning and Interpretation)*, Indiana University Press.
- HAWKINS S. (2008), « Feel the Beat come down: House Music as Rhetoric », *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, p. 80-102.
- INGLIS D. (2005), *Culture and Every day life*, London/ New York, Routledge.
- ISER W. (1985), *L'Acte de lecture* [1976], Bruxelles, Mardaga.
- KATZ M. (2004), *Capturing sound. How Technology has changed Music*, Berkeley, University of California Press.
- KIVY P. (1993), *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press.
- KLEIN R. (2006), *My Name is nothin'. Bob Dylan : Nicht Pop, nicht Kunst*, Berlin, Lukas Verlag.
- LANDON R. H. C. (1976), *Haydn. Chronicle and Works*, III, London, Thames and Hudson.
- LEVI-STRAUSS C. (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- (2011), *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, Paris, Seuil.
- MATTHESON J. (1980), *Der vollkommene Capellmeister* [1739], Kassel, Bärenreiter.
- MERSCH D. (2002), *Ereignis und Aura*, Frankfurt/ Main, Suhrkamp.
- MIDDLETON R. (1983), « 'Play it again Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music », *Popular Music* 3, p. 235-270.
- (2008), « Du concept de *peuple* dans la musique populaire », *rue Descartes*, 60, p. 8-19.
- MURAIL T. (2004), « La Révolution des sons complexes » [1980], *Modèles et Artifices*, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 11-10.
- RANCIERE J. (1995), *La Mésestence*, Paris, Galilée.
- RATNER L. (1985), *Classic Music. Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer.
- REYNOLDS S. (2012), *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Le Mot et le reste.
- RUDENT C. (2000), « L'analyse du cliché dans les chansons à succès », in Anne-Marie Green (ed.), *Musique et Sociologie*, Paris, L'Harmattan, p. 95-121.
- (2006), « L'arrangeur, le producteur, le DJ : qu'est-ce qui distingue professionnels de la

- musique et artistes? », *L'Artiste. Séminaire interarts de Paris 2003-2004*, Paris, Klincksieck. p. 147-166.
- RZEWSKI F. (2007), *Nonsequiturs. Writings and lectures*, Köln, MusikTexte.
- SCHENKER H. (1926), *Das Meisterwerk in der Musik*, II, München, Drei Masken Verlag.
- SCHINDLER A. (1988), *Ludwig van Beethoven*, Leipzig, Reclam.
- SCOTT D. B. (ed.) (2009), *The Ashgate Companion to Popular Musicology*, Surrey, Ashgate.
- SHUSTERMAN R. (1992), *Pragmatist Aesthetics : Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell.
- SIRIYUVASAK U. (1990), « Commercializing the Sound of the People: Plen Luktoong and the Thai Pop Music Industry », *Popular Music*, 9,1, p. 61-77.
- SMALL C. (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover, Wesleyan University Press.
- TAGG P. (1979), *Kojak. 50 Seconds of television music*, Gothenburg, sur <http://www.tagg.org/mmmsp/publications.html>
- (1982), « Analyzing popular music. Theory, Method, and Practice », *Popular Music*, 2, p. 37-65.
- (1992), *Fernando the Flute Gothenburg*, sur <http://www.tagg.org/mmmsp/publications.html>.
- (1994), « From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground », *Popular Music*, 13, 2, p. 209-222.
- (2003), « Melody », in David Horn (ed.), *Encyclopedia of Popular music in the world*, sur <http://www.tagg.org/mmmsp/publications.html>
- TOMLINSON G. (1991), « Cultural Dialogics and Jazz. A White Historian Signifies », *Black Music Research Journal* 11, 2, p. 229-264.
- WALSER R. (1999), *Keeping Time*, New York, Oxford University Press.
- (2008), « Popular Music Analysis: Ten Apothegms And Four instances », in Allan F. Moore (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, p. 16-38.
- WICKE P. (1998), « Rockmusik », *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, vol. 8, col. 359.
- WILLIAMS R. (2009), *Culture & Matérialisme*, Paris, Les Prairies ordinaires.

Comparer l'incomparable ?

Notes

1. La chanson figure sur l'album *Kind of Magic* (1986). Il en existe entre autres une version destinée au film *Highlander* de Russell Mulcahy (1986), ainsi qu'une version vidéo, avec chœur d'enfants et orchestre symphonique. Je considère ici les deux versions publiques disponibles sur youtube, celle du concert donné au stade de Wembley, le 12 juillet 1986 (<http://www.youtube.com/watch?v=0GNJ1SQpxFI>) et celle du concert de Budapest, le 27 juillet suivant (<http://www.youtube.com/watch?v=pC4ZOxpu2rs>). La partition est accessible sur le site de Queen.
2. Timothy Warner remarque : « Tagg views popular music primarily as communication, rather than as art or even craft » (Warner, 2009 : 133), ce que résume précisément l'aspect (I).
3. « Ce que je souhaite faire comprendre, c'est que de nombreux éléments musicaux ayant une importance cruciale dans ce que j'appelle l'écoute populaire sont non expressifs, insignifiants, improvisés, voire accidentels. Deviennent alors remarquables des sons étranges, résultant du manque de témérité (ou de la nervosité) des musiciens, de leurs erreurs de jugement, de leurs fautes de goût [...] » (Frith, 2008 : 70).