VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

11 : 2 | 2015

Varia

De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines

On Aeolian Harmony in Contemporary Popular Music

Alf Björnberg

Traducteur : Olivier Julien

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4452>

DOI : 10.4000/volume.4452

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2015

Pagination : 123-133

ISBN : 978-2-913169-37-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Alf Björnberg, « De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines », *Volume !* [En ligne], 11 : 2 | 2015, mis en ligne le 15 juin 2017, consulté le 27 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4452> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4452>

Tous droits réservés

De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines

par

Alf Björnberg

Université de Göteborg (Suède)

Traduit de l'anglais par Olivier Julien

Résumé : Cet article examine une forme de pratique harmonique qui tend, depuis quelques années, à se généraliser dans la pop music et dans le rock. Reposant sur des enchaînements d'accords de trois sons élaborés à partir de la gamme éolienne (ou gamme « mineure naturelle »), cette pratique est ici désignée sous le nom d'« harmonie éolienne ». En nous interrogeant sur ses origines, nous verrons qu'elle pourrait découler d'enchaînements d'accords dont les notes fondamentales correspondent à des fragments d'échelles pentatoniques dérivées du blues et de genres apparentés (enchaînements qui sont tout à fait répandus dans le rock et dans la pop depuis les années 1960). Une étude sémantique basée sur les paroles d'un échantillon de chansons de rock et de pop portant la marque de l'harmonie éolienne nous permettra en outre de constater que le champ d'association extra-musical de ces chansons présente une certaine cohérence, en particulier pour ce qui concerne leur sens affectif.

Mots-clés : *analyse musicale – harmonie rock – éolien – sémiotique – musème*

Abstract: This article analyzes a particular kind of harmonic practice which has become increasingly common in rock and pop music in recent years. This harmonic practice is termed “Aeolian harmony,” as it is based on chord progressions utilizing triads made up of notes from the Aeolian or “natural minor” scale. The origins of this type of harmony are discussed, and it is argued that it may have developed from chord root progressions based on segments of various pentatonic scales derived from blues and blues-related styles, progressions which have been commonly used in rock and pop since the 1960s. By way of a tentative semantic analysis, based on the lyrics of a sample of rock and pop songs featuring Aeolian harmony, it is further argued that this kind of harmony may be demonstrated to be associated with a fairly consistent affective extra-musical field of association.

Keywords: *musical analysis – rock harmony – Aeolian – semiotics – museme*

La première mouture de cet article date de 1984 : il s'agissait à l'origine de la transcription d'une communication faite par l'auteur dans le cadre du séminaire de musicologie de l'Université de Göteborg. Une version mise en forme est parue dans la revue suédoise *Tvårspelet* la même année (« There's something going on – om eolisk harmonik i rockmusik »), soit cinq ans avant que la branche nordique de l'IASPM (The International Association for the Study of Popular Music) ne publie la première version anglaise sous le titre « IASPM Working Paper DK 1 ». La revue *Musical/Realtà* a quant à elle publié une version italienne en 1995 (« Armonia eolia nella "popular music" contemporanea ») et, en 2007, la version anglaise a été retenue par Allan Moore pour l'anthologie *Critical Essays in Popular Musicology* (Ashgate). Nous sommes heureux de proposer ici la première traduction française de ce texte fondateur dans la musicologie des musiques populaires. (NdT)

Quand on songe à l'ensemble des styles musicaux qui se sont développés au cours des trente dernières années et qui sont aujourd'hui regroupés sous le terme générique de « musique rock », on peut légitimement se demander si le fait d'évoquer un certain type d'« harmonie rock » a un sens. Pour différentes raisons, l'idée même semble problématique. D'un point de vue général, tout d'abord, l'harmonie est, dans le rock, un paramètre d'expression musicale bien moins important que le rythme, la mélodie ou le timbre. Ensuite, l'une des principales caractéristiques de cette musique est son éclectisme : qu'ils soient traditionnels, savants ou populaires, la plupart des styles musicaux ont été, à des degrés divers, des sources d'inspiration pour un style de rock ou pour un autre. C'est pourquoi les auteurs qui s'y sont intéressés (y compris ceux qui ont tenté d'en développer une approche musicologique) ont eu tendance à survoler l'harmonie, considérant que le sujet n'avait

pas beaucoup d'importance et qu'il n'y avait rien de particulier à en dire¹. Le peu de curiosité pour les pratiques harmoniques du rock peut aussi s'expliquer par le fait que les musiciens de rock sont, dans une large mesure, les tenants d'une « tradition orale-électronique » – la formulation explicite de questions de théorie musicale n'a donc pas beaucoup d'utilité pour eux. Pourtant, c'est bien une forme de pratique harmonique récurrente dans le rock et d'autres styles populaires des dix dernières années que je me propose d'analyser dans ces pages. L'analyse en question ne vise pas seulement à mettre au jour des relations intramusicales : elle vise aussi à identifier, d'une part, le sens social et affectif d'une telle pratique et, d'autre part, les correspondances de ce sens sur le plan de la structure musicale.

D'un point de vue général, la musique rock est moins soumise aux règles de l'harmonie fonctionnelle que ne l'a été le jazz (en tout cas, jusqu'au jazz des années 1960). Les particuli-

tés de l'harmonie rock ont souvent été décrites comme « modales », mais l'association de termes en apparence aussi contradictoires que « modal » et « harmonie » appelle quelques précisions. Beaucoup d'enchaînements d'accords utilisés dans le rock peuvent être qualifiés de modaux en ce sens qu'ils sont dérivés de formules mélodiques dont chaque note est « colorée » par un accord (généralement majeur) de trois sons, ce qui donne lieu à des enchaînements « non fonctionnels » (je donnerai des exemples plus loin). Un autre type de structure harmonique pouvant être qualifiée de modale résulte de l'utilisation d'accords qui sont tous élaborés à partir d'une seule et même échelle, comme c'est notamment le cas dans le « jazz modal » du début des années 1960 ou dans de nombreuses chansons de rock. Cependant, il existe des différences de fond entre l'harmonie modale que l'on rencontre dans le jazz et celle que l'on rencontre dans le rock. Alors que dans le jazz modal, la distance vis-à-vis de l'harmonie fonctionnelle peut être accentuée par le recours à des accords qui ne sont plus basés sur des empilements de tierces, mais de quarts, les accords classiques de trois sons subsistent dans le rock. Qui plus est, dans le jazz, l'échelle modale est énoncée clairement et elle est envisagée de façon consciente comme un matériau dont découlent à la fois la mélodie et l'harmonie. Dans le rock modal, en revanche, l'échelle est souvent sous-entendue dans le matériau harmonique. Dès lors, on pourrait être tenté de croire que la notion d'« harmonie modale » n'est rien d'autre qu'une construction intellectuelle. Il n'en reste pas moins que ce type d'harmonie produit des enchaîne-

ments caractéristiques, qui divergent de l'harmonie fonctionnelle « normale » tout en produisant un effet semblable à celui de la modalité appliquée de façon homogène et uniforme dans le jazz modal (ce qui rend l'affinité entre ces deux types d'harmonie modale d'autant plus évidente).

Le terme d'*harmonie éolienne* désigne ici une pratique harmonique modale dont je viens de laisser entendre qu'elle était de plus en plus fréquente dans la musique rock depuis une dizaine d'années. Ce terme fait référence à un matériau harmonique à base d'accords de trois sons qui utilisent exclusivement les notes de la gamme éolienne (ou gamme « mineure naturelle »), c'est-à-dire les accords i, bIII, iv, v, bVI et bVII (sans oublier l'accord de quinte diminuée sur le deuxième degré, ii°, bien qu'il soit plus rarement utilisé). L'existence d'une tonique et d'un accord de tonique ne faisant aucun doute, la musique qui en résulte est, de fait, tonale ; mais cette musique présente aussi des caractéristiques qui sont incompatibles avec les règles traditionnelles de l'harmonie. L'accord majeur de dominante n'est par exemple jamais utilisé, ce qui signifie que l'enchaînement V-I/i – qui est, avec la résolution obligée de la sensible sur la tonique, à la base du système tonal – est systématiquement évité. Cet enchaînement se voit remplacé par d'autres enchaînements qui se répartissent en deux grandes catégories : les enchaînements qui utilisent les accords i, bVI et bVII, et ceux qui utilisent les accords i, iv et v. Les trois derniers accords ne sont bien sûr rien d'autre que les accords de base de l'harmonie « fonctionnelle », mais à un détail près : l'accord majeur de dominante a été remplacé par sa variante

mineure. Pour autant, la prise en compte de cette seconde catégorie ne relève pas d'un simple formalisme théorique. Car en plus du fait que les enchaînements utilisant un *v* au lieu d'un *V* sont de plus en plus courants, les sens affectifs qui sont associés aux deux principales catégories d'enchaînements éoliens telles que je viens de les définir s'avèrent relativement proches. En outre, dans de nombreux cas, ce sont en réalité des enchaînements combinant l'ensemble des accords susmentionnés qui sont utilisés.

Les enchaînements éoliens prennent souvent la forme d'ostinatos harmoniques brefs et joués en boucle de sorte qu'ils créent ce que j'appellerai un « champ harmonique éolien ». On trouve des exemples de tels ostinatos dans des chansons comme « All Along the Watchtower » de Dylan (1968) et « Layla » d'Eric Clapton (1970), qui sont respectivement basés sur les enchaînements *i-bVII-bVI-bVII* et *i-bVI-bVII-i*. « 1984 » de David Bowie (1974), « The Wall Street Shuffle » de 10 CC (1974) ou « Phoenix » de Wishbone Ash (1970) fournissent, eux aussi, des exemples relativement anciens de cette pratique, et l'on pourrait même ajouter le finale de la pièce de théâtre musical issue de la mouvance de gauche suédoise, *Vi äro tusenden* (« Nous sommes des milliers », 1977), où un ostinato mélodique est soutenu, en alternance, par quatre ostinatos harmoniques dont chacun utilise l'harmonie éolienne. Depuis le milieu des années 1970, les chansons de rock entièrement ou principalement basées sur des ostinatos éoliens (c'est-à-dire des ostinatos à base des accords *i*, *bVII* et *bVI*) sont de plus en plus fréquentes – il suffit de songer à « Sultans of

Swing » de Dire Straits (1978), « Message in a Bottle » de Police (1979), « In the Air Tonight » de Phil Collins (1981), « I Know There's Something Going On » de l'ancienne chanteuse du groupe ABBA, Frida (1982), « The Look of Love » d'ABC (1982) ou « The Second Time » de Kim Wilde (1984), pour ne citer que quelques exemples. Un nombre peut-être plus important encore de chansons porte la marque de l'harmonie éolienne sans que cela se traduise nécessairement par l'utilisation d'ostinatos – voir, entre autres, « Voyeur » de Kim Carnes (1982), « Flashdance » d'Irene Cara (1983) ou « Let's Dance » de David Bowie (1983). Enfin, l'enchaînement *bVI-bVII-i* remplit souvent la fonction de cadence en se substituant à l'enchaînement *iv-V-i*, ce dont atteste, là encore, « Sultans of Swing » – alors que l'accord majeur de dominante est présent tout au long de la chanson, les cadences complètes sont toutes du type (*bVI*)-*bVII-i*.

On continue de rencontrer des cadences basées sur un mouvement de quinte descendante dans les enchaînements où l'accord *v* est présent, mais l'effet de tension-résolution traditionnellement associé à ce type de cadence est affaibli par l'absence de sensible. On trouve de nombreux exemples d'harmonie *i-iv-v* dans des chansons d'avant « l'ère du rock », notamment des chansons de blues comme « All Your Love » de Willie Dixon ; et l'on peut aussi entendre des solos sur des grilles de blues mineur dans certains titres de rock comme « Money » de Pink Floyd (1970). Dans de nombreuses chansons de rock de la décennie passée, l'accord *v* est par ailleurs utilisé dans d'autres situations, que ce soit à la

place de l'accord V ou dans le cadre d'ostinatos harmoniques du type i-v ou i- $\flat$ VII-v, comme en témoignent respectivement « We're Having All the Fun » des Fun Boy Three (1982) et « Der Kommissar » du rappeur viennois Falco (1982).

À la lecture de ces lignes, on pourrait croire que les modèles harmoniques qui y sont évoqués sont perçus comme des modèles radicalement nouveaux et qu'ils sont, de surcroît, caractéristiques de genres apparus récemment. Naturellement, il n'en est rien. Toutefois, la question des rapports entre l'harmonie éolienne et des modèles harmoniques plus anciens dans le rock ou d'autres styles est une question complexe : c'est pourquoi je n'en aborderai ici que quelques aspects, les paragraphes qui suivent traitant principalement des ressemblances et des différences entre l'harmonie éolienne et d'autres pratiques harmoniques caractéristiques du rock des années 1960 et 1970.

Comme je l'ai déjà laissé entendre, les enchaînements harmoniques modaux, au sens d'enchaînements dérivés de formules mélodiques « colorées » par des accords majeurs de trois sons, ne sont pas inhabituels dans le rock depuis le milieu des années 1960. Leur substrat mélodique est, pour l'essentiel, le mode dit « pentatonique du blues » ou « pentatonique mineur ». Sans entrer dans une discussion sans fin sur l'origine et la nature exacte des *blue notes*, sans même évoquer la façon la plus adéquate de représenter la « gamme du blues », on peut affirmer que, dans le jazz, et plus encore dans le rock, cette échelle pentatonique est généralement utilisée pour reproduire, sous une forme stylisée, les motifs

caractéristiques du blues, avec leurs hauteurs ambiguës. Les *blue notes* sont alors représentées par un troisième et un septième degrés bémolisés dans la gamme tempérée, ce qui ramène inévitablement à la question de l'interprétation typiquement blanche/rock (par opposition à noire/blues) des morceaux de blues comme étant des morceaux en mode *mineur*. Comme on peut s'en douter, cette stylisation résultant d'une adaptation au système tempéré, elle est davantage prononcée dans les lignes vocales que dans les lignes instrumentales. Les *riffs* pentatoniques basés sur cette échelle sont aussi courants dans le jazz que dans le rock, mais la création d'enchaînements d'accords à partir de telles formules mélodiques (c'est-à-dire des enchaînements à base des accords $\flat$ III et $\flat$ VII, comme I- $\flat$ III-IV et IV- $\flat$ VII-I) est propre au rock d'après 1960 – les enchaînements en question sont suffisamment courants dans le rock des années 1960 et 1970 pour qu'il soit nécessaire de donner des exemples. En plus de ces enchaînements, on peut rencontrer d'autres types d'enchaînements « médiantiques² », dont certains, comme I-II-IV (par exemple, dans « Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band » des Beatles, 1967) ou $\flat$ VI- $\flat$ VII-I (par exemple, dans « I Was Made to Love Her » de Stevie Wonder et « Voodoo Chile » de Jimi Hendrix, 1967) sont tout aussi répandus. Or il est également possible de faire remonter ces dernières variantes à la gamme pentatonique du blues³. En effet, l'harmonie éolienne présente des similitudes évidentes avec ces enchaînements « médiantiques blues » ; en théorie, on pourrait même imaginer que le matériau harmonique éolien, tel que je l'ai

présenté, provient de l'ajout de la sus-dominante bémolisée (bVI) à la série d'accords I-bIII-IV-V-bVII et du remplacement des accords I, IV et V par les accords i, iv et v. Quant à savoir si cette reconstruction est la façon la plus valide d'expliquer l'origine de l'harmonie éolienne dans le rock, la question reste ouverte (pour y répondre correctement, il faudrait de toute façon prendre en compte d'autres facteurs comme la modalité qui caractérise certains styles folk ou traditionnels, la musique savante, la musique d'habillage ou la musique de film). L'essentiel est de noter que le processus entraîne deux changements : tout d'abord, le caractère du système harmonique utilisé évolue, délaissant le majeur (qui prévalait jusque-là dans le rock) au profit du mineur ; ensuite, on peut constater une plus grande unité dans le matériau harmonique, ce qui a pour effet de rendre les enchaînements d'accords plus « statiques » et « dépourvus de tension ⁴ ».

Derrière ces observations se profile la question de la signification de l'harmonie éolienne, c'est-à-dire du sens affectif et social qui est associé à ce type d'harmonie telle que l'on peut la rencontrer dans les musiques populaires de la décennie passée. Comme c'est souvent le cas lorsque l'on cherche à analyser le sens de messages musicaux, on peut être tenté de s'interroger sur le bien fondé du choix consistant à isoler tel ou tel paramètre. Il est d'ailleurs indéniable que le recours accru à l'harmonie éolienne dans le rock contemporain s'est accompagné d'autres changements dans le domaine de la mélodie, du rythme, de la technique instrumentale, du mixage, etc. – changements dont je n'ai rien dit dans ces pages. Je

me contenterai néanmoins de faire quelques suggestions quant aux façons possibles d'interpréter cette pratique harmonique.

Si l'harmonie n'est pas le seul paramètre à entretenir un lien avec la formulation de messages subjectifs en musique, les formules harmoniques et, plus généralement, le langage harmonique jouent un rôle certain dans la détermination du sens affectif d'un morceau. Les processus harmoniques participent de la création d'une humeur qui sert de toile de fond aux énoncés ouvertement subjectifs de la mélodie, que ce soit par eux-mêmes ou au travers des liens qu'ils entretiennent avec les processus mélodiques (par exemple, les *appoggiatures*). L'harmonie éolienne telle qu'elle a été définie plus haut constitue un système unitaire fermé, avec peu de composantes, et lorsqu'elle est utilisée dans un morceau de musique, elle l'affecte généralement dans sa totalité. Dès lors, il est possible d'affirmer qu'elle doit être traitée comme une unité d'expression musicale généralisée, c'est-à-dire un *musème* au sens où Philip Tagg emploie ce terme (1982). Un moyen de mettre au jour le sens affectif de ce musème serait d'examiner les associations extramusicales des pièces ayant recours à l'harmonie éolienne en cherchant à identifier de possibles dénominateurs communs (cf. la méthode de « comparaison interobjective » de Tagg). Les exemples mentionnés dans cet article étant tous tirés de pièces de musique vocale, c'est évidemment dans les paroles que l'on aura le plus de chances de trouver des associations extramusicales. Si les messages verbaux associés à l'emploi de l'harmonie éolienne laissent entrevoir un

certain degré de cohérence, on pourra alors en déduire qu'ils constituent une représentation verbale du sens affectif de cette pratique musicale.

Sans aller jusqu'à reproduire ici les paroles de chansons de rock utilisant l'harmonie éolienne, on peut affirmer que ces paroles présentent une certaine cohérence. Beaucoup d'entre elles traitent en particulier de récits mythiques ou historiques, de sujets comme l'aliénation dans la vie et dans les relations individuelles, voire évoquent des états d'attente, d'incertitude et de prémonition, ou encore la peur et la fascination qui caractérisent le rapport au futur, à la technologie et à la civilisation modernes. Envisagées comme un tout, ces paroles définissent un champ d'associations qui pourrait être caractérisé par des mots-clés comme « vastes étendues de temps et d'espace », « stase », « incertitude », « froideur », « chagrin » et « modernité ». À leur tour, ces mots-clés pourraient être utilisés pour décrire le sens affectif de l'harmonie éolienne.

À supposer que cette interprétation soit valide, elle soulève plusieurs questions. Tout d'abord, pourquoi la musique exprimant de tels états affectifs est-elle de plus en plus fréquente ? Indépendamment de la musique rock, destinée aux jeunes, dont il a été question dans ces pages, dans quels autres genres populaires retrouve-t-on cette pratique harmonique ? Le sens affectif de l'harmonie éolienne peut-il changer et, le cas échéant, de quelle façon change-t-il lorsque ce type d'harmonie est utilisé en rapport avec d'autres paroles ou dans d'autres contextes fonctionnels ? Ici, le

lecteur devra se contenter de quelques réponses hésitantes.

Tout d'abord, il est relativement aisé de vérifier que l'usage de l'harmonie éolienne tend à se répandre non seulement dans la musique rock destinée aux jeunes, mais encore dans des genres qui sont associés aux musiques populaires grand public. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer que parmi les chansons retenues, depuis 1970, dans le cadre de la pré-sélection suédoise au Concours Eurovision de la chanson (qui représente, à de nombreux égards, la quintessence de la musique grand public en Suède), on a vu apparaître un nombre croissant de titres utilisant l'harmonie éolienne. Cela n'a rien de particulièrement surprenant quand on songe que depuis la création de ce concours, il y a 25 ans, la plupart des changements musicaux dont il a été le témoin ont résulté de l'absorption d'éléments qui provenaient du monde du rock avec un décalage de quelques années. Dans le processus, les éléments de nature plus prétendument structurelle qu'expressive (comme ceux qui ont trait à l'harmonie) ont, évidemment, été assimilés avec plus de facilité et de rapidité que les autres. Or il s'avère que les paroles utilisées en rapport avec l'harmonie éolienne dans ce contexte sont parfois cohérentes avec les champs d'association décrits ci-dessus, comme le confirment des chansons des années 1890 comme « Låt solen värma dig » (« Laisse le soleil te réchauffer⁵ ») ou « För dina bruna ögons skull » (« À cause de tes yeux bruns ») ; dans d'autres cas, elles peuvent aborder le thème plus traditionnel de l'amour ou simplement jouer sur l'attrait de la nouveauté. En ce qui

concerne les chansons de la seconde catégorie, le sens affectif de l'harmonie éolienne y est vraisemblablement éloigné de ceux que j'ai évoqués précédemment – ayant été emprunté à la musique rock, plus « contemporaine » et destinée à un public plus jeune, le langage harmonique ne sert probablement alors qu'à véhiculer l'attrait de la nouveauté musicale. Malgré tout, indépendamment des paroles qui lui sont associées, l'harmonie éolienne peut être porteuse de sens à un niveau moins manifeste.

Si, comme le prétend John Shepherd, « certaines formes de musique *populaire* reflètent, dans leur structure même, la médiation sociale d'expériences subjectives entre différents groupes et différentes sous-cultures et contre-cultures » (Shepherd, 1982 : 150 – mes italiques), alors on peut proposer une autre interprétation du sens de l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines – interprétation elle aussi basée sur les champs d'association évoqués plus haut. Commençons par récapituler les principales caractéristiques de cette pratique harmonique en rappelant ses caractéristiques structurelles et son statut « sous-culturel ». Bien qu'ils ne transcendent pas le cadre de l'harmonie tonale fonctionnelle, les ostinatos éoliens sont dénués du caractère téléologique, entièrement dirigé vers un objectif, qui caractérise l'alternance entre tension et résolution des enchaînements de l'harmonie « normale », fonctionnelle. De plus, l'usage accru de l'harmonie éolienne implique la présence accrue du caractère mineur dans les musiques populaires – cela étant, il ne s'agit pas du caractère émotionnel subjectif du

mineur tonal fonctionnel⁶. Quant aux liens de l'harmonie éolienne avec des groupes sociaux particuliers, j'ai indiqué précédemment qu'une telle relation n'existait pas vraiment en raison du fait que cette pratique harmonique tend aujourd'hui à s'étendre, au-delà de la musique rock destinée aux jeunes, à des genres traditionnellement associés aux musiques populaires grand public.

En résumé, on peut donc supposer que le recours à l'harmonie éolienne indique un changement dans la façon dont des groupes sociaux importants et hétérogènes perçoivent la vie dans les sociétés occidentales industrialisées. Comme cela a déjà été souligné dans d'autres contextes, l'idéologie du capitalisme industriel triomphant dans nos sociétés modernes se retrouve dans la structure même de la musique tonale, fonctionnelle, qui renvoie au présupposé d'un développement sociétal progressiste et ordonné coulant de source. À l'inverse, l'harmonie éolienne semble représenter une alternative aux enchaînements unidirectionnels, tendus vers un objectif, de l'harmonie fonctionnelle. À cet égard, elle peut être envisagée comme le codage musical d'un conflit qui oppose certains aspects de l'idéologie dominante et la façon dont la réalité est effectivement vécue. Face aux menaces grandissantes dans nos sociétés occidentales industrialisées (la guerre nucléaire, la pollution environnementale, l'explosion du chômage, la dissolution rapide des institutions et des valeurs sociales traditionnelles), on peut raisonnablement supposer que des gens se trouvant dans des situations sociales très différentes éprouvent aujourd'hui une méfiance

plus ou moins consciente à l'égard de l'avenir tel qu'il est contenu dans l'idéologie dominante. En raison du statut relativement marginal de la jeunesse dans ces sociétés, la conscience d'une telle crise est particulièrement sensible dans la musique qui lui est destinée et elle y est souvent exprimée, comme je l'ai fait remarquer, dans les paroles. Ces symptômes de crise affectant des groupes sociaux de plus en plus importants, on les retrouve désormais aussi, sous une forme codée, dans les musiques populaires grand public. Bien que de tels sujets ne soient que très rarement abordés dans les paroles de la pop grand public, leur présence y est manifeste non plus sur un plan verbal, mais sur le plan de la structure musicale.

Avec l'harmonie éolienne, l'insouciance et l'explosion d'énergie adolescentes caractéristiques du « rock sur trois accords », la confirmation d'une existence tranquille et confortable véhiculée par la pop grand public ont donc pris une dimension problématique, reflétant des conflits et des contradictions désormais manifestes dans les sociétés occidentales industrialisées. Dans la musique dont il a été question dans ces pages, on perçoit, d'un côté, une tendance à la critique et à la formulation d'alternatives à l'idéologie dominante et, de l'autre, une tendance à la résignation, voire à la destruction envisagée de façon romantique. Reste à savoir laquelle de ces deux tendances prévaudra.

Bibliographie

- ADORNO T.W. (1976), *Musiksociologi : tolv teoretiska föreläsningar* [« Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques »], Kristianstad, Bo Cavefors Bokförlag.
- HARTWICH-WIECHELL D. (1974), *Pop-Musik : Analysen und Interpretationen*, Cologne, Gerig.
- MARSH D. (1976), « Eric Clapton », in MILLER J. (ed.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*, New York, Random House, p. 272-275.
- SHEPHERD J. (1982), « A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics », *Popular Music*, n° 2, Cambridge, New York (NY) & Melbourne, Cambridge University Press, p. 145-77.
- TAGG P. (1982), « Analysing popular music : theory, method and practice », *Popular Music*, n° 2, Cambridge, New York (NY) & Melbourne, Cambridge University Press, p. 31-67.

Notes

1. À moins, bien sûr, que l'harmonie ne soit plus ou moins ouvertement jugée en fonction des critères de l'harmonie tonale et décrite comme simplement déficiente. Pour des exemples de ce type de position, se reporter, entre autres, à Hartwich-Wiechell (1974).
2. Issu d'une variante de la théorie riemannienne particulièrement populaire en Suède dans les années 1980, le terme de médiantique [« Mediantik »] fait référence à un type d'enchaînement harmonique par tierce ascendante ou descendante. À cet égard, il se rattache donc à l'harmonie dite « des médiantes », bien que le terme soit plus restrictif dans la mesure où il ne s'applique qu'à ceux de ces enchaînements dont les accords (parfaits) n'ont qu'une note en commun, de sorte qu'ils ne sont pas perçus comme appartenant à la même tonalité (par exemple, I-♭III, i-vi, I-♭VI, etc.). (NdT)
3. Plus concrètement, ces enchaînements harmoniques peuvent être envisagés comme des fragments du « matériau harmonique du pentatonique blues » transposé sur les cinquième et quatrième degrés (V-♭VII-I-II- IV, IV-♭VI-♭VII-I-♭III). Bien qu'il ne s'agisse là que d'une construction intellectuelle, elle peut aider à se faire une idée des principes musicaux qui sous-tendent cette pratique harmonique.
4. Le meilleur moyen d'illustrer le lien qui unit l'harmonie éolienne aux pratiques harmoniques issues du blues est peut-être de se reporter au commentaire de Dave Marsh sur « Layla » de Clapton : « [...] avec "Layla", Clapton a composé un blues parfait sans pour autant s'appuyer sur la forme traditionnelle du blues. Peu de Blancs ont connu une telle épiphanie. » (Marsh, 1976 : 274)
5. Les paroles de cette chanson, qui expriment de vagues inquiétudes au sujet de l'avenir, entre-

De l'harmonie éolienne dans les musiques populaires contemporaines

tiennent un lien évident avec le fait que la sélection se soit déroulée deux semaines avant le référendum sur l'avenir de l'énergie nucléaire en Suède ; quant à la solution proposée au problème (lequel n'est pas évoqué directement), elle consiste à s'en remettre à l'énergie solaire, les interprétations tant littérale que figurée se trouvant à portée de main.

6. Voir les commentaires d'Adorno sur le mode mineur, employé avec parcimonie pour épicer le mode majeur qui prévaut habituellement dans la « musique de divertissement » (Adorno, 1976 : 52). De toute évidence, la musique dont il est ici question remplit une fonction bien différente de celle décrite par Adorno.